

UNIVERSITE PIERRE MENDES FRANCE
INSTITUT D'ETUDES POLITIQUES DE GRENOBLE

DESS Direction de Projets Culturels
Option Métiers de la Culture



*Les difficultés de la programmation
des musiques actuelles/amplifiées*

Signes révélateurs d'un milieu en mutation



Mémoire présenté par **Julien BLOUIN**

Directeur: **Philippe TEILLET**

Maître de conférence en Sciences Politiques, Université d'Angers

Président de L'ADRAMA (Le Chabada)

Septembre 2003

" [...] l'État et les lieux qu'il finance ont la responsabilité de : favoriser la découverte par les publics, de musiques ou d'expressions artistiques qui ne font pas partie de leurs références habituelles. Les responsables de salles de musiques actuelles doivent pouvoir bénéficier de moyens suffisants afin «d'élaborer des programmations diversifiées». Malheureusement, les programmeurs sont souvent dépendants des tourneurs privés. D'une façon plus générale, les dix dernières années ont inversé la logique qui voulait que la scène soit le terrain naturel d'expression des artistes et le lieu de son rapport direct avec le public. L'industrie du disque a dangereusement inversé ce rapport, la scène étant admise comme un support (éventuel mais pas obligé) de promotion du disque. C'est ce qui explique que les programmations des lieux de musiques vivantes soient ainsi soumises à des contraintes économiques trop fortes. Programmer un artiste en dehors de ses passages à la radio, du «tour support», des campagnes de publicité à la radio et à la télévision, impliquent d'assumer seul la promotion du concert face à un public de plus en plus conditionné. Ainsi, les lieux de concerts ont de plus en plus de difficultés à pouvoir prendre des risques, même si en la matière ils donnent encore souvent l'exemple, au prix d'une précarité insupportable."

*Extrait du Rapport de la Commission Nationale
des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann,
Président, Alex Dutilh, septembre 1998*

SOMMAIRE

PREAMBULE	p.7
INTRODUCTION	p.10
PROBLEMATIQUES	p.12
METHODOLOGIE	p.14
1^{ERE} PARTIE : L'OMNIPRESENCE DU MARCHE, ELEMENT DETERMINANT DES LOGIQUES DE PROGRAMMATION	p.16
<u>I/ Les liens étroits entre musiques amplifiées et industrie musicale</u>	p.17
1/ L' organisation de l'industrie musicale	p.17
1-1/ Le marché du disque en France	p.17
1-2/ Les chiffres du secteur	p.18
1-3/ Les principales caractéristiques du secteur	p.19
2/ Les nouveaux enjeux de l'industrie musicale	p.20
2-1/ Internet, nouvelles technologies et industrie musicale	p.20
2-2/ Industrie musicale et télévision	p.22
2-3/ D'autres coupables potentiels de la baisse des ventes de disques	p.23
<u>II/ La programmation dépendante de la réalité du marché</u>	p.26
1/ Le musicien, le disque et le concert	p.26
1-1 Le musicien et l'industrie musicale	p.26
1-2/ Les représentations du disque	p.27
1-3/ Le concert : expression artistique ou support publicitaire ?	p.28
2/ Conséquences du rapport au marché sur les logiques de programmation	p.30
2-1/ Une nécessaire réactivité de la programmation	p.30
2-2/ Les risques du rapport au marché	p.32

**2^{EME} PARTIE : EVOLUTION DE L'INTERVENTION PUBLIQUE DANS LE CHAMP
DES MUSIQUES ACTUELLES/AMPLIFIEES** p.34

I/ L'intervention publique en faveur des musiques actuelles/amplifiées p.35

1/ De la non-reconnaissance à l'action publique p.35

1-1/ La difficile légitimation des musiques actuelles/ amplifiées p.35

2/ L'élaboration progressive d'une politique publique des musiques actuelles p.37

2-1/ L'instrumentalisation sociale des musiques actuelles/amplifiées p.37

2-2/ Prise en considération de la dimension économique p.39

2-3/ Vers une structuration du secteur p.40

II/ Les mesures en faveur des musiques actuelles/amplifiées p.43

1/ Une politique d'équipements p.43

1-1/ Des Zéniths aux Cafés-musiques p.43

1-2/ Le programme SMAC p.44

2/ L'aide publique au secteur économique p.46

2-1 L'action publique en direction de la production discographique p.46

2-2/ l'aide à la diffusion du disque p.50

3/ Les évolutions de l'intervention publique p.54

3-1/ Le champ des musiques actuelles comme axe prioritaire p.54

3-2/ Les moyens mis en œuvre p.55

3-3/ Les difficultés de l'intervention publique p.56

3^{EME} PARTIE : LE DEPASSEMENT DU CLIVAGE PUBLIC/PRIVE	p.58
<u>I/ Vers une collaboration entre le secteur public et le secteur privé</u>	p.59
1/ L'importance du travail des réseaux	p.59
1-1/ Le réseaux Chañon	p.59
1-2/ Le réseau Printemps de Bourges	p.60
1-3/ Le réseau Fédurok	p.60
2/ Perspectives de collaboration entre secteur public et secteur privé	p.63
2-1/ Reconnaissance de la complémentarité des secteurs	p.63
2-2/ Vers la création d'un "Tiers Secteur"	p.63
<u>II/ Les nouvelles mesures du Ministère Aillagon</u>	p.67
1/ Défense de la diversité musicale	p.67
2/ Création du CNV	p.68
2-1/ Un EPIC au service de la diversité musicale	p.68
2-2/ Les missions du CNV	p.69
3/ "Les familles réconciliées des musiques actuelles ?"	p.71
3-1/ Une tentative de rassemblement	p.71
3-2/ Encore de fortes réticences	p.72
CONCLUSION	p.74
BIBLIOGRAPHIE	p.76

ANNEXES	p.78
1/ Généalogie des musiques actuelles (d'après G. Lefevre, 1997)	p.79
2/ " <i>C'est la médiocrité qui tue l'industrie du disque !</i> " Courrier International, déc 2002	p.80
3/ " <i>Le marché du disque est rayé</i> " courrier international, mars 1997	p.81
4/ " <i>Les maisons de disques dans la tourmente</i> ", Le Monde, 8 janvier 1999	p.82
5/ Circulaire du 18 août 1998 sur les SMAC, Ministère de la Culture	p.83
6/ " <i>35 millions de francs supplémentaires en 1999 [...]</i> ", Le Monde oct. 1998	p.87
7/ " <i>Renforcement de l'aide aux musiques actuelles en 2000</i> ", Le Monde 11 nov 1999	p.88
8/ " <i>Scènes de musiques actuelles. Pourquoi, ça ne peut plus durer?</i> ", La Scène, sept. 02	p.89
9/ Discours d'inauguration de J-J. Aillagon sur la création du CNV, 30 septembre 2002	p.92
10/ Discours de J-J. Aillagon sur les lieux musicaux, Ministère de la Culture, 16 juin 03	p.94
11/ Centre National des Variétés (document Prodiss)	p.95
12/ La lettre de Nodula, petit bréviaire de la corruption au Ministère de la Culture et de la Communication, à propos de Daniel Colling, 2002	p.97
13/ " <i>Les familles réconciliées des musiques actuelles</i> " , La Scène, juin 2003	p.100
14/ Lettre ouverte à M. Jean-Jacques Aillagon, Fédurok, 11 septembre 2003	p.105

PREAMBULE

L'objet de ce travail se fonde sur les caractéristiques en place dans les logiques de programmation des musiques actuelles/amplifiées. Il nous a semblé indispensable de proposer dans un premier temps, une délimitation du champ esthétique concerné. En effet, ces musiques sont difficiles à définir, comme le souligne Marie-Berthe Servier, *"elles ne se caractérisent ni par un son, ou une écriture, ni par une rythmique ou une instrumentation, l'électrification même n'est qu'une composante éventuelle. On les repère à leur inouïsme, à cet air qu'elles ont d'être inclassables, et très personnelles, toujours énergétiques, violentes ou douces"*¹.

Si les termes se multiplient pour désigner ces musiques qui nous intéressent dans cette étude, c'est qu'il paraît difficile de trouver, si ce n'est en opposition aux musiques dites classiques et/ou savantes, un dénominateur commun à ces différentes formes d'expressions musicales. Quiconque s'intéresse à ces musiques est confronté à ces difficultés définitionnelles ; il est toujours possible de délimiter le champ, mais avec un risque de non exhaustivité. Comme le précisait en 1998 Jean-marc Ayrault, maire de Nantes :

*"Ces expressions musicales que l'on désigne sans conviction sous le vocable musiques amplifiées/actuelles. Nous sommes tous bien conscients, en effet, que ces termes sont extrêmement réducteurs pour une réalité multiforme aussi bien sur les plans artistique, économique que social. Cette difficulté sémantique est assez symptomatique de l'embarras dans lequel se trouvent plus d'un responsable politique et/ou culturel devant un phénomène en perpétuel mouvement"*².

Ces musiques nées dans les années soixante, d'abord dans les pays fortement industrialisés, sont traversées de choix esthétiques souvent très liés à des modes de vie, à des sociabilités musicales particulières (reggae, punk, rock alternatif, rap, trash, funk, indus, jazz

¹ Propos de M.B. Servier rapportés par MIGNON, Patrick et HENNION, Antoine (sous la direction de). *Rock : de l'histoire au mythe* – Paris : Anthropos, collection Vibrations, 1991, 283 p.

² AYRAULT Jean-Marc, député-maire de Nantes, en ouverture des Deuxièmes Rencontres Nationales, Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles » des 1er et 2 octobre 1998.

rock, heavy metal, techno, dance, etc...). Ces esthétiques ont énormément évolué depuis leur émergence, et leur nombre ne cesse d'augmenter au quotidien.

De plus, comme l'indique Marc Touché, *"il existe depuis les années 70 une tendance à la fusion entre les styles qui contribue sans cesse à renouveler les catégories de classement"*³. Au cours des années 90, ces mouvements musicaux se sont démultipliés⁴, tout comme leur appellations : "jeunes musiques", "musiques nouvelles", "musiques populaires", "musiques d'aujourd'hui", "musiques actuelles", "musiques amplifiées", "musiques électro-amplifiées"...Autant de dénominations qui ne font que traduire la difficulté de saisir l'ensemble de ces musiques, dans leurs dimensions esthétiques, sociales et économiques.

Malgré leur inévitable implication sociale, ces musiques ne semblent pas pouvoir être identifiées à un milieu social désigné comme populaire (milieu qui demeure d'ailleurs difficile à définir). Par conséquent, le terme de "musiques populaires" ne semble pas adapté pour qualifier ces musiques. Selon Philippe Teillet, *"on peut même dire que les musiques populaires ne sont pas celles dont nous nous occupons, puisque ce sont la variété internationale et la variété française qui sont les plus populaires et ne correspondent pas tout à fait à ce que défendent le plus les lieux de musiques amplifiées /actuelles"*⁵.

Le terme de "musiques actuelles" est le terme "officiel", employé notamment par Catherine Trautmann en 1998, lors de la présentation de son programme d'action et de développement en faveur des musiques actuelles. Ce terme institutionnalisé par le ministère de la Culture reste malheureusement inadéquat. En effet, cette dénomination peut porter à confusion, étant donné que l'on peut considérer que toutes les musiques qui sont diffusées aujourd'hui sont actuelles, et que celles qui ne sont plus transmises n'appartiennent plus à cette catégorie. Ce terme interroge également le positionnement à avoir par rapport aux institutions de la musique classique, qui, elles aussi, disposent d'une actualité. De plus, cette appellation englobe de fait, le jazz et les musiques traditionnelles.

³ TOUCHE, Marc. Les classements, les étiquetages, les labellisations, une foison de genres musicaux et l'art de la distinction sociale et musicale, *Mémoire Vive*, juin 1998. Available from Internet : www.irma.asso.fr

⁴ Cf. Généalogie des musiques actuelles ci jointe en annexes, d'après G. Lefevre, 1997.

⁵ Cité in 2^{ème} rencontres nationales (1/2 octobre 1998, Nantes). Politiques publiques et musiques amplifiées et actuelles : actes. *La Scène*, avril 1999, n° hors série, pp 5-121.

Comme nous l'indique Philippe Teillet :

*"ces deux catégories posent des problèmes particuliers qui, pour l'action publique ne les mettent pas en adéquation avec les autres musiques, rock, rap, techno, etc...[...]. Au conservatoire, par exemple, il y a des classes de jazz. On est donc face à des logiques particulières qui font que mélanger ces différents genres dans une même catégorie pose problème. Il ne s'agit pas de refuser une action publique en leur faveur, il s'agit simplement de signaler qu'on a à faire à deux logiques différentes"*⁶.

Comme nous venons de l'aborder, nombreuses appellations de ces musiques mettent l'accent sur l'image de la jeunesse, le rapport au temps présent ou encore le caractère social. Malgré ces éléments, ces musiques sont avant tout, comme le précise Marc Touché, *"sonores, vibratoires et sont le résultat de sensibilités, de savoir-faire, d'usages de technologies utilisées dans certains contextes [...]"*⁷. En effet, il est important de mettre également en avant ces aspects technologico-sonores et l'importance de l'amplification, notamment auprès des instances publiques. Comme nous le rappelle Philippe Teillet, *"les politiques culturelles en ce domaine furent d'abord des politiques d'équipements pour tenir compte notamment de l'amplification"*⁸. Le terme de "musiques amplifiées" ne désignent donc pas un genre musical en particulier, mais regroupent un ensemble de musiques et de pratiques sociales qui utilisent l'amplification sonore.

En résumé, aucune désignation n'arrive réellement à saisir la mouvance et la complexité de ces musiques. Comme le souligne Philippe Teillet, *"ces catégories ne sont en aucun cas employées par les musiciens eux-mêmes"*. Plus que des enjeux esthétiques, leurs appellations sont entrées dans des débats de politique culturelle, entre professionnels et instances publiques.

⁶ Cité in 2^{ème} rencontres nationales (1/2 octobre 1998, Nantes). Politiques publiques et musiques amplifiées et actuelles : actes. *La Scène*, avril 1999, n° hors série, pp 5-121.

⁷ TOUCHE, Marc. "Les classements, les étiquetages, les labellisation, une foison de genres musicaux et l'art de la distinction sociale et musicale", *Mémoire Vive*, juin 1998. Available from Internet : www.irma.asso.fr

⁸ Cité in 2^{ème} rencontres nationales (1/2 octobre 1998, Nantes). Politiques publiques et musiques amplifiées et actuelles : actes. *La Scène*, avril 1999, n° hors série, pp 5-121.

INTRODUCTION

La programmation de musiques actuelles/amplifiées s'avère être aujourd'hui un exercice particulièrement difficile. En effet, au-delà des paramètres et des contraintes habituelles de programmation (jauge, budget artistique, équipement, subjectivité inévitable du programmateur, etc.), d'autres contraintes liées directement au champ de ces musiques viennent s'ajouter. Ce secteur doit répondre à l'heure actuelle à des exigences de l'industrie musicale.

Le secteur des musiques actuelles/amplifiées a la particularité de s'inscrire aux confluent du secteur privé et du secteur public. La juxtaposition de la sphère marchande et de la sphère non marchande est l'une des caractéristiques de ces musiques, qui, tout à la fois foyers d'exigences artistiques et culturelles et lieux de création, englobent des activités qui s'inscrivent au cœur de l'économie de marché. La création artistique qui vise notamment à distraire ou à élever l'esprit est aussi une véritable marchandise culturelle, à l'origine d'une activité économique estimée en France à près de 6,10 milliards d'euros (soit 40 milliards de francs en 1998⁹).

Bien entendu, les logiques de programmation de ces musiques au sein des lieux subventionnés qui leur sont dédiés font apparaître cette juxtaposition des deux secteurs. Il est désormais aisé de constater le compromis réalisé par les programmeurs entre une programmation directement liée à un cahier des charges dicté par son appartenance au secteur public et une programmation contribuant à la consolidation d'une actualité discographique. Quel est le positionnement adopté par les programmeurs de salles de concerts publiques face à l'omniprésence des exigences de l'industrie musicale ? Le concert n'est-il pas en train de devenir lui aussi un produit culturel dans le sens où, dans certain cas, il n'est qu'une opération marketing de promotion d'un disque ?

Dans ce clivage public/privé intrinsèque au secteur des musiques actuelles/amplifiées, deux logiques de programmation sont possibles. D'une part, la programmation peut reposer sur une logique de la demande, directement induite par l'industrie musicale. Il a été démontré que la reconnaissance artistique d'un musicien passait nécessairement par une reconnaissance

⁹ Chiffre donné dans le Rapport de la commission nationale des musiques actuelles, 1998.

médiatique, qui elle-même découle d'une actualité discographique. D'autre part, la programmation peut reposer sur une logique de l'offre. Celle-ci s'intègre directement aux valeurs soutenues par la notion de service public, dans le sens où elle donne accès à des artistes en cours de reconnaissance artistique, n'ayant pas forcément encore réalisé de support discographique. Cette logique de l'offre, correspondant à une programmation que l'on peut qualifier de "découvertes de jeunes talents", ne se résume pas à une prise de risque pour le programmateur et l'économie de son lieu, elle est également un soutien dynamique à la création artistique.

Face à un public fortement dépendant de la médiatisation et de l'industrie musicale, la programmation semble être un compromis constant entre la notion de rentabilité et celle de prise de risque artistique. Malgré ces logiques, n'y a-t-il pas d'autres alternatives ?

Problématiques

L'objectif général de ce travail, sous l'angle d'approche de la programmation, vise à mettre en évidence comment l'industrie musicale et l'institutionnalisation croissante des pouvoirs publics influent sur les logiques de programmation des lieux de musiques actuelles. Au-delà de cette démonstration, cette étude tente de témoigner des caractéristiques spécifiques à ce secteur, en mettant en avant des problématiques actuelles.

On montrera d'abord l'omniprésence du marché dans les logiques de programmation, et plus particulièrement les liens étroits entre les musiques actuelles/amplifiées et l'industrie musicale. Pour ce faire, nous tenterons de présenter de manière succincte le poids et l'organisation de l'industrie musicale dans ce secteur. Nous essaierons de montrer dans quel mesure la programmation est dépendante de la réalité du marché et de l'actualité des groupes de musique. En effet, il semble que, les tournées d'artistes soit de plus en plus dictées par les maisons de disques, en fonction de leurs objectifs commerciaux et des sorties d'album. Quel est alors la marge de liberté pour les lieux qui programment ? Et les responsables de structures et les programmeurs sont-ils encore maîtres des choix artistiques dans les lieux où ils opèrent ?

Par la suite, on déterminera à quel niveau les principes de service public sont susceptibles d'intervenir dans la programmation. En procédant à un bref rappel historique, nous montrerons comment l'intervention publique a progressivement institutionnalisé ces musiques et ces lieux, tout en légitimant une action culturelle et artistique. Nous tenterons également de préciser quelles ont été les initiatives publiques menées face au secteur privé. Nous nous interrogerons sur le rôle régulateur que peuvent jouer les pouvoirs publics et quelles sont ces limites. Le secteur public a-t-il les moyens de résister à un secteur privé lucratif, à une industrie culturelle ? Quelle part réserve-t-on à la création et à l'émergence artistique dans la programmation aujourd'hui ?

Enfin, on s'interrogera sur la question du dépassement de ce clivage public/privé, en montrant notamment l'importance et le rôle des différents réseaux opérant dans le secteur des musiques actuelles/amplifiées. Nous chercherons à savoir quelles sont les possibilités de coopération entre le public et le privé, et si le rôle des pouvoirs publics n'est pas de réguler le secteur marchand. On réfléchira aux perspectives qui s'ouvrent au secteur des musiques actuelles/amplifiées, qui garantirait une position intermédiaire à ce secteur à la fois entre public et privé.

METHODOLOGIE

Notre travail s'appuie tout d'abord sur divers constats effectués au cours de notre année universitaire, surtout à travers la rencontre de professionnels opérant dans ce secteur. Ces constats portaient sur la présence importante des maisons de disque dans les programmations de salles. Il suffisait pour cela de comparer les programmes des salles de concerts avec les sorties d'albums dans les bacs de la FNAC.

De même les responsabilités assumées également lors de notre stage, notamment la responsabilité de la programmation musicale du bar officiel du Festival d'Avignon, nous ont permis de réfléchir aux processus en jeu dans la programmation de musiques électroniques (cahier des charges du lieu, public attendu, contrainte de budget, contraintes techniques, etc...).

Les conclusions tirées de l'ensemble de ces constats nous ont alors amené à réfléchir sur le métier de programmateur, sur les marges de liberté dont celui-ci dispose face aux différents enjeux qui l'entourent, ainsi que sur la part de subjectivité de ce métier et, plus globalement, sur les caractéristiques spécifiques des musiques actuelles/amplifiées.

Notre étude s'appuiera principalement sur des références théoriques puisées au sein d'ouvrages de références, d'articles de presse ou encore d'interventions de professionnels lors de rencontres ou de colloques autour de ces musiques. Nous avons réalisé un entretien semi-directif auprès d'un responsable de structure d'aide à la création et de diffusion de musiques actuelles. Cet entretien nous a permis de nourrir nos explications théoriques d'exemples pratiques.

Le champ de notre travail se centrera particulièrement sur la programmation des musiques amplifiées dans les salles subventionnées. En effet, le fait d'être subventionné par les pouvoirs publics implique une responsabilité face à la notion même de service public et induit, de fait, une contrainte supplémentaire dans les choix de la programmation.

De plus, nous n'évoquerons pas dans ce travail les notions de contraintes budgétaires, de subjectivité du programmateur, ou encore de contraintes d'équipements dans les logiques de programmation. Bien entendu, nous sommes tout à fait conscient que ces paramètres sont élémentaires dans les choix de programmation, mais ils ne nous semblent pas être spécifiques

au secteur des musiques actuelles. On retrouve exactement les mêmes contraintes de jauge, de budget, de subjectivité, de configuration de la salle (debout/assis), de cahier des charges à respecter, etc...dans les autres lieux de diffusion de spectacle vivant, quel que soit le champ artistique concerné. La contrainte technique de l'amplification demeure cependant caractéristique des musiques actuelles/amplifiées, mais ne concerne pas directement notre sujet.

Nous sommes également conscient que les logiques de programmation de ces musiques supposent de prendre en compte la dimension du public. Cette dimension dépend aussi d'un contexte territorial sur lequel il aurait été important de réfléchir, mais que nous n'avons pas souhaité aborder ici.

En outre, comme nous avons souhaité le préciser dans notre préambule, nous emploierons de manières indifférenciées au cours de ce travail, les termes de musiques amplifiées, musiques actuelles ou encore musiques actuelles/amplifiées.

Bien entendu, notre travail comporte un certain nombre de limites. Nous aurions pu par exemple, réaliser plusieurs entretiens afin de croiser les données recueillies. Nous aurions pu interroger plusieurs programmeurs de salles subventionnées, un représentant de l'industrie musicale, un représentant du réseau Fédurock, etc...

Nous aurions pu également nous prêter au jeu de l'analyse des programmes de plusieurs salles sur une année, afin de faire ressortir le pourcentage de programmations liées directement à l'industrie musicale ou liées à des enjeux de service public.

1^{ère} partie : L'omniprésence du marché,
élément déterminant des logiques de
programmation

I/ Les liens étroits entre musiques amplifiées et industrie musicale

1/ L' organisation de l'industrie musicale

1-1/ Le marché du disque en France

Le secteur de la production phonographique est représenté en France par cinq grandes majors multinationales : Universal, Warner, EMI, BMG et Sony Music ainsi que par environ un millier de structures indépendantes aux caractéristiques hétérogènes .

Les majors sont aujourd'hui de véritables empires commerciaux et financiers dont les activités peuvent s'exercer dans d'autres domaines, comme le cinéma ou encore la presse, et elles accaparent plus de 80% du marché mondial¹⁰. Elles sont propriétaires de nombreux labels que le public reconnaît comme tel. On peut citer comme exemple le label Realworld de Peter Gabriel appartenant à EMI, ou encore le label Motown dépendant de Universal.

Ces multinationales sont les premières à investir en volume sur les interprètes. De plus, celles-ci investissent dans la production locale et gèrent leurs catalogues. Dans ce sens, la notion de label ou de collection garde toute sa signification même s'il est souvent reproché aux grandes firmes de ne pas favoriser une véritable création artistique, du fait de la concentration du marché et de leurs logiques commerciales.

Les producteurs indépendants se présentent, quant à eux, sous plusieurs cas de figure :

- *les poids lourds* : producteurs et distributeurs, il en existe quelques uns comme Harmonia-Mundi ou Naïve. Leur structure peut être apparentée à celle des majors ;

- *les gros indépendants* : une quinzaine en France. Ils sont tous distribués par des majors. Malgré un petit catalogue, ils produisent des artistes de renom.

- *les moyens et petits labels* : ces structures très nombreuses sont souvent spécialisées dans un domaine précis ou se consacrent à un nombre très limité d'artistes ;

- *les informels* : producteurs occasionnels, ils ne représentent pas, sauf exception, un poids significatif.

¹⁰ In "Les cinq fléaux qui frappent l'industrie musicale", Libération, 6 septembre 2003, Mauriac L., Latrive Florent, Renault G., Berneir A., Abdi N.

De manière générale, la représentation professionnelle de l'industrie phonographique pour les multinationales est assurée par le SNEP (Syndicat National de l'Edition Phonographique) et par la SSCP (Société Civile pour l'exercice des droits de Producteurs de Phonogrammes), ainsi que par l'UPFI (Union des Producteurs phonographiques Français Indépendants) et la SPPF (Société Civile de Producteurs de Phonogrammes en France) pour les indépendants.

1-2/ Les chiffres du secteur¹¹

L'industrie du disque occupe le deuxième rang des industries culturelles après le livre, et juste avant l'audiovisuel. Après avoir connu une croissance importante jusqu'en 1990, liée en partie au phénomène de reconstitution des disques personnels de 33 tours en format CD, l'industrie phonographique française a enregistré pour la première fois en 1996 une régression de 0.14%. L'année 1997 a marqué une nette reprise grâce à la forte progression des ventes de singles et de vidéos, avec une croissance de plus de 7% pour un chiffre d'affaires de 7,4 milliards de francs. L'année 2000, en enregistrant une baisse de 1% en valeur et 0,5% en volume, est considérée par les professionnels du disque comme une période de stabilité et ne représente qu'une parenthèse dans le maintien de l'accroissement des ventes observé depuis 1999. Les chiffres pour l'année 2001 en France font l'état d'un marché en forte croissance, contrairement à ce qui a pu être observé dans le plupart des autres pays industrialisés.

Ainsi, selon le SNEP le chiffre d'affaires des éditeurs phonographiques en 2001 a été de 1,2 milliards d'euros, représentant une hausse de 10,8% en valeur et 7,4% en volume par rapport à l'année 2000. Il a été vendu 165,7 millions de disques en 2001, soit 11,4 millions d'unités vendues de plus qu'en 2000. Ce nombre comprend les singles, albums, livres-disques, DVD Audio ainsi que les nouveaux supports.

Cependant, tant les responsables des majors mondiales que les producteurs indépendants soulignent le fait que certains répertoires bénéficient nettement plus que d'autres de cette forte croissance. Ainsi, parmi ces ventes, le répertoire francophone, représentant 58,9% du chiffre d'affaires du marché avec une augmentation de 16% en dix ans, est l'une des raisons de la bonne santé du secteur en France.

¹¹ Source SNEP

En revanche, aucune amélioration n'a été enregistrée pour le jazz qui plafonne depuis plusieurs années en dessous des 3 % de parts de marché : En 2001, le jazz national et international a représenté 2,5 % du marché contre 2,6 % en 2000. Quant à la musique classique, il continue son inexorable déclin passant de 6,2% en 2000 à 5,4 % en 2001.

1-3/ Les principales caractéristiques du secteur

La répartition du marché entre les représentants français des grands groupes multinationaux et les producteurs indépendants est de l'ordre de 97% contre 3%. Ainsi, en 2001, les parts de marché des distributeurs de disques se répartissaient de la manière suivante : 6,8% pour BMG, 9% pour EMI, 10% pour Warner Music, 12,5% pour Virgin, 22,7% pour Sony, 36% pour Universal et 3% pour les autres distributeurs.

Face aux majors, les indépendants revendiquent leur autonomie et leur originalité. Cependant, ce discours est à moduler puisqu'il existe une forte hétérogénéité entre les différents producteurs indépendants, comme nous l'avons montré au précédent chapitre. Mais, quel que soit leur type, le poids économique de ces producteurs est infime, puisqu'ils ne représentent que 10 à 15% du chiffre d'affaire du secteur. De plus, à l'exception d'une partie d'entre eux, ils sont dépendants des majors qui les distribuent.

Ces chiffres illustrent la principale caractéristique du secteur de l'industrie du disque : la concentration. Ce phénomène se retrouve également au sein des réseaux de vente, puisque les hypermarchés, supermarchés et grands magasins représentent 55% du marché, contre 27% pour la FNAC et Virgin et 7,8% pour les disquaires indépendants. Dans ce contexte contrasté, où enjeux commerciaux et industriels côtoient le domaine très sensible de l'artistique et du culturel, tous les acteurs de la chaîne sont interdépendants. La principale caractéristique qui ressort de cet état des lieux est la forte concentration qui existe au sein des différentes étapes qui structurent cette industrie. Aussi parle-t-on pour qualifier le secteur d'oligopole à franges.

2/ Les nouveaux enjeux de l'industrie musicale

L'évolution des supports traditionnels et l'apparition sur le marché de nouveaux supports phonographiques laissent supposer des mutations certaines concernant la diffusion de la musique. En effet, Internet représente l'un des enjeux actuels majeurs de l'industrie du disque. Après des années d'euphorie spéculative sur les possibilités offertes par ce nouveau médium, l'heure est aujourd'hui à l'inquiétude.

Un récent article paru dans Libération, intitulé "*Les cinq fléaux qui frappent l'industrie musicale*", nous révèlent que

"les ventes de disques ont chuté de 9 % en France au premier semestre 2003. Le chiffre est officiel, annoncé par le Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP). Mais il en est un autre qui circule ces jours-ci dans les maisons de disques et les inquiète encore plus : la baisse atteindrait 30 % en juillet et en août. Deux coupables sont désignés par la profession : le piratage sur Internet et la TVA sur le disque¹²."

Mais ces deux coupables avancés par les maisons de disque sont-ils seuls responsable de la baisse des ventes ?

2-1/ Internet, nouvelles technologies et industrie musicale

Malgré le fait que les majors de l'industrie du disque aient fortement investi le secteur d'Internet et des nouvelles technologies, de par le potentiel de développement qu'il représentait, elles semblent aujourd'hui être complètement dépassées par les événements. Ces derniers avaient lancé en décembre 2001 des plateformes payantes afin de contrer les réseaux d'échanges gratuits. Ainsi les majors EMI et BMG ont créé le système de souscription Musicnet sur www.musicnet.com et Universal, associé à Sony Music, Pressplay sur www.pressplay.com. Les internautes peuvent y trouver, outre le catalogue des deux majors, ceux acquis sous licence d'EMI et de plusieurs labels indépendants de grande envergure.

Mais, face à eux apparaît sur la Toile un écueil de taille : celui du piratage, encore largement répandu par le biais de logiciels délocalisés comme *Kazaa* ou *Gnutella*.

¹² Nous aborderons la question de TVA sur le disque, d'ailleurs au cœur de l'actualité, au cours de notre seconde partie concernant l'action des pouvoirs publics en faveur des musiques actuelles.

A la fermeture du site *Napster* (premier modèle d'échange gratuit de fichiers MP3), une étude avait conclu que le nombre de téléchargements, de l'ordre de trois milliards par mois, s'était alors réparti, entre d'autres logiciels du même type sans diminution significative.

Conscientes de l'impossibilité d'éradiquer toute piraterie du réseau Internet, les majors se contentent aujourd'hui de la rendre plus difficile. Elles tentent pour cela de développer le CD inviolable, lisible uniquement sur un lecteur de CD traditionnel et réduisant ainsi à néant la possibilité de piratage et de diffusion sur Internet.

De plus, il est important de souligner un autre aspect caractéristique de l'industrie phonographique moderne qui se trouve être le développement de la copie privée à travers notamment le CD enregistrable. Ce phénomène a indéniablement des répercussions importantes sur les ventes de disques. De nouveaux supports se développent dans ce sens et sont proposés par les constructeurs notamment les nouveaux lecteurs MP3 présentés par *Archos* ou *Apple* qui sont ainsi accusés de favoriser le piratage par manque de logiciels sérieux de protection contre la copie. Les constructeurs font aujourd'hui pression sur Bruxelles pour faire évoluer la législation sur la copie privée craignant que les taxes prévues par la directive pèsent trop lourdement sur leurs équipements, comme par exemple la taxe prévue sur les disques durs. Tous s'accordent cependant à dire que le principe de la taxe pour copie privée apparaît comme le meilleur moyen de rémunérer les artistes.

Comme le précisait Pascal Nègre, PDG d'Universal France lors du salon du MIDEM en janvier 2000,

"l'industrie du disque a attendu, attendu et, quand les informaticiens se sont emparés du MP3, c'était trop tard. La convergence de ce format, du développement du matériel informatique grand public et de l'arrivée d'Internet a bouleversé la distribution musicale. En effet, pour la première fois, l'industrie du disque n'est pas à l'origine d'un support de diffusion. Depuis sa création au tout début du XXe siècle, elle s'est toujours arrangée pour que ses innovations dans l'enregistrement et le stockage restent sa propriété ou celle de ses alliés dans l'électronique grand public. C'était déjà le cas avec le tourne-disque et encore plus depuis l'arrivée sur le marché, dans les années 80, du disque compact (CD). Avec Internet et le MP3, non seulement l'industrie

*est restée en retrait, mais les utilisateurs ont rempli un vide, en inondant les systèmes d'échange de fichiers du type Napster."*¹³

2-2/ Industrie musicale et télévision

Faute de place et de diversité dans les magasins et les médias, les marchés spécialisés, habituelles cibles des petites maisons de disques, risquent de se raréfier. Cela pourrait aussi fragiliser les multinationales qui ont besoin de nouveaux talents, surtout quand elles se concentrent sur des "coups" à court terme coproduits par des partenaires médias avec lesquels elles partagent les bénéfices (ceux de l'album de la "Star Academy" sont ainsi divisés entre TF1, le diffuseur, Endemol, concepteur-producteur de l'émission, et Universal Music). La synergie qui se développe aujourd'hui entre la télévision et les maisons de disques représente ainsi un point significatif de l'industrie musicale. Ce mariage, malgré quelques écueils, rencontre la plupart du temps un véritable succès économique. Cependant là encore, les droits d'entrée sont chers et il faut dépenser entre 460 000 euros à 760 000 euros (soit trois et cinq millions de francs) pour faire une promotion d'album à la télévision. Ce coût important met inévitablement de côté bon nombre de petites productions, et comme le soulignent les professionnels du secteur, tant les indépendants que les majors, la télévision n'offre aujourd'hui que peu d'espace à la diversité et aux musiques nouvelles. Le rapport entre maisons de disques et télévision, s'il peut ainsi apparaître très attractif financièrement s'avère au bout du compte compliqué car contrairement à une maison de disque, la télévision n'a pas vocation à construire et faire durer des carrières.

¹³ In *"Les cinq fléaux qui frappent l'industrie musicale"*, Libération, 6 septembre 2003, Mauriac L., Latrive Florent, Renault G., Berneir A., Abdi N.

2-3/ D'autres coupables potentiels de la baisse des ventes de disques

Une étude de mars 2003 du SNEP ¹⁴, affirme que si 39 % des fans français de *Kazaa* achètent moins d'albums qu'avant, 12 % en achètent plus et 48 % autant qu'avant. Ce qui n'empêche pas l'industrie du disque de faire de ces systèmes les boucs émissaires du marasme actuel et de condamner en bloc leur existence et leurs utilisateurs. On peut donc essayer de trouver d'autres raisons, moins facile à évoquer pour les maisons de disques, qui peuvent expliquer cette chute des ventes. L'augmentation des coûts marketing, le prix trop élevé du disque, la diversification des dépenses de loisirs ou, plus inquiétant en ce qui nous concerne, le tarissement de la créativité artistique et le manque de renouvellement des formes musicales sont autant d'éléments qui peuvent justifier cette baisse.

a) Diversification des loisirs

En effet, selon un article paru dans le *Courrier International*, intitulé "*C'est la médiocrité qui tue l'industrie du disque*"¹⁵, il semble que les consommateurs aujourd'hui dépensent leur argent dans d'autres secteurs du loisir, comme les DVD, les jeux vidéo, la télévision ou encore les téléphones portables. Ce recul de l'industrie du disque peut alors s'expliquer par une croissance d'autres formes de loisirs.

b) Prix élevé du disque et augmentation des coûts de marketing

Le prix élevé du disque apparaît également comme un frein. A un prix tournant entre 16 et 20 euros en moyenne, ce phénomène peut expliquer la lassitude des consommateurs à dépenser une telle somme pour ne souvent qu'écouter un ou deux morceaux d'un album. Les coûts des disques sont dopés par une explosion des frais de marketing et de promotion des œuvres. Ce phénomène est largement provoqué par une concurrence sans précédent dans un marché ultraconcentré. Selon les chiffres du SNEP, il est ainsi communément admis qu'en dessous d'un investissement de 152 000 €, il existe très peu de chances de succès pour un artiste, là où il y a quelques années 30 000 à 40 000 € pouvaient être suffisants. Cette inflation pénalise bien évidemment les plus petits producteurs et peut nuire à la diversité : les courants et genres les plus pointus ne peuvent être exposés équitablement.

¹⁴ In "*Les cinq fléaux qui frappent l'industrie musicale*", Libération, 6 septembre 2003, Mauriac L., Latrive Florent, Renault G., Berneir A., Abdi N.

¹⁵ In "*C'est la médiocrité qui tue l'industrie du disque*", *Courrier International* n°631 du 5 décembre 2002, par Sathnam Sanghera

c) Tarissement de la créativité artistique

Selon ce même article du Courrier International, il semblerait que l'industrie musicale soit en panne de mouvement porteur. *"Simon Wright, président de Virgin Entertainment, est de ceux qui reconnaissent volontiers que l'industrie du disque est en partie responsable de son infortune". Il déclare : " La piraterie a bon dos. En réalité, la baisse des ventes s'explique en grande partie par le manque d'originalité. Il ne se passe pas grand chose en ce moment, et l'on assiste à aucun mouvement nouveau susceptible d'enflammer le public, comme le punk, le grunge ou la pop britannique ont pu le faire en leur temps"*¹⁶

D'autres déclarations dans ce même article, comme celle d'Alain Levy, patron d'EMI Recorded Music, filiale de la troisième compagnie de disque, argumente dans ce sens : *" Le secteur n'est (plus capable) de fabriquer des stars qui durent. J'ai remarqué que, depuis trois ans, le deuxième album des nouveaux artistes se vend en général moins bien que le premier. Cette industrie est obnubilée par le court terme et le marketing – on passe plus de temps à réfléchir sur la date de sortie d'un album et sur son emballage, qu'à s'assurer que l'on tient le bon produit. Il faut changer notre façon d'aborder la musique"*¹⁷.

Le marché français qui s'était pourtant hissé au quatrième rang mondial semblait être une exception. C'était le seul grand marché qui allait à contre courant du ralentissement mondial, avec une croissance de 5,2% en valeur au premier semestre 2002. La progression des ventes semblait être presque entièrement le fait d'œuvres locales. L'industrie du disque avait investi dans la production nationale entre 1994 et 2001. L'investissement dans les talents nationaux avait cru de 50%, ce qui a permis à 17 albums d'artistes français d'être parmi les 20 meilleures ventes de 2001. Malheureusement la réalité actuelle est tout autre, et on ne peut s'empêcher de penser que le manque de créativité peut être la conséquence, directe ou indirecte, de nombreuses fusions au sein des grands groupes de l'industrie musicale. En effet, ces entreprises ont connu une forte croissance entre 1985 et 1996, alors que les consommateurs remplaçaient leurs collections de cassettes et de 33 tours par des CD. Mais durant cette période, il semblerait qu'elles aient cessé progressivement d'investir pour soutenir de nouveaux artistes susceptibles de vendre sur le long terme.

¹⁶ In *"C'est la médiocrité qui tue l'industrie du disque"*, Courrier International n°631 du 5 décembre 2002, par Sathnam Sanghera.

¹⁷ *Idem.*

Sans pour autant "diaboliser" à outrance les majors, les professionnels des musiques amplifiées, notamment les programmeurs de salles subventionnées, sont conscients et inquiets de ces réalités. Lors de l'entretien réalisé auprès du responsable de la salle *Le Ciel* à Grenoble, nous avons pu recueillir des propos concernant directement la menace que peut représenter la "surconcentration" du marché sur seulement quelques maisons de disques :

"On va passer à des objectifs de ventes au-delà du cap de 100000 albums sur les nouveautés, on va aller jusqu'où comme ça? On va passer sur 150 ou 200 000, ça veut dire qu'il n'y a plus rien qui sort. Et que sur tout le travail de développement justement, les maisons de disques vont continuer à signer, soit ça part tout de suite, c'est rentable, soit ça ne part pas et du coup le projet n'existe plus. Donc on va se retrouver face à une situation où on va avoir un écrémage encore plus fort, et où la diversité musicale va en prendre un coup. Je ne vois pas, moi, aujourd'hui d'autres solutions qu'une intervention publique, que le secteur public soit le garde fou du secteur marchand. Sinon, alors avec une problématique très différente et très difficile à faire accepter notamment aux politiques, c'est qu'on est effectivement toujours à la limite entre le commercial et le culturel. Et ça c'est intrinsèquement lié au secteur."

Après avoir décrit l'organisation et les problématiques actuelles du secteur de l'industrie musicale, nous allons à présent nous intéresser plus particulièrement à l'influence de cette industrie sur la diffusion et la programmation de concerts.

II/ La programmation dépendante de la réalité du marché

1/ Le musicien, le disque et le concert

Nous tenterons de présenter au cours de cette partie comment le musicien, au-delà de son expression artistique, s'intègre dans le cycle marchand de l'industrie musicale, et surtout quelle est la place du concert dans ce processus. Nous montrerons notamment que les moyens d'existence et de reconnaissance de l'expression artistique d'un musicien passe inévitablement par le support du disque. Nous serons donc amené à réfléchir sur les modes d'intégration professionnelle des musiciens. Puis, nous essaierons d'exposer comment se positionne l'activité de concert dans ce système. Pour tenter d'apporter un certain nombre de réponses à ces questions, nous appuierons notre discours sur les écrits de Gêrôme Guibert, plus particulièrement dans son ouvrage intitulé *"Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles"*¹⁸.

1-1 Le musicien et l'industrie musicale

Dans cet ouvrage de référence, Gêrôme Guibert pose notamment la question de l'évaluation de l'œuvre d'un artiste au sein de nos sociétés hautement industrialisées. Pour tenter d'y répondre, il explique que l'économique y joue un rôle de taille. La particularité et le dilemme des industries artistiques ou culturelles se traduisent par le fait que les créations qu'elles placent sur le marché ne sont pas nécessairement en réponse directe à une demande chiffrable.

A l'origine :

"les produits des industries culturelles sont élaborés individuellement ou collectivement, par des artistes qui cherchent à exprimer une vision, un sens esthétique ou un message personnel. Ces artistes peuvent espérer établir une communication et également recevoir une rémunération financière mais leur principale motivation n'est pas toujours la satisfaction d'une demande de marché". Ce phénomène crée une

¹⁸ GUIBERT, Gêrôme. *Les nouveaux courants musicaux* – Editions Mélanie Seteun, 1999. Available from Internet : www.irma.asso.fr

tension intrinsèque au secteur musical entre *"d'un côté, une vision ou un sens esthétique personnalisé du monde et, de l'autre, les lois économiques de l'industrie qui se fondent sur l'hypothèse de l'existence d'une clientèle désireuse et en mesure d'acheter les produits qu'on lui offre"*¹⁹.

Le musicien se retrouve de fait tiraillé entre le désir d'exister à travers son art et la quasi obligation de répondre à une logique de la demande. A ce propos, Gêrôme Guibert souligne que :

*"les dimensions et la complexité de l'industrie de la musique placent le musicien dans une situation telle que, s'il veut vendre le produit de son travail, son sens esthétique personnel entrera en conflit avec les contraintes économiques. Autrement dit, les oeuvres qui se vendent bien ne sont pas toujours celles que l'auteur considère comme les meilleures. Il peut alors être tenté d'offrir aux producteurs les critères de commercialisation qu'ils recherchent. [...] C'est à partir de ce processus que l'on peut dire que le système capitaliste influence la production"*²⁰.

1-2/ Les représentations du disque

Dans le long et difficile processus de professionnalisation du musicien, le disque apparaît comme une étape obligée. En effet, ce support matériel permet, pour des groupes "débutants" (qui procéderont à un enregistrement auto-produit) en recherche de dates de concerts de prospecter et de donner accès directement à leurs créations. Pour des groupes plus confirmés, la reconnaissance artistique devra s'intégrer à un processus de médiatisation passant inévitablement par le disque. Le disque se fixe comme une étape décisive dans les modalités d'intégration au secteur professionnel des musiques actuelles amplifiées. Comme le précise Gêrôme Guibert, *"le disque est une réification de la création musicale, une transformation en objet matériel "*.

¹⁹ GUIBERT, Gêrôme. Les nouveaux courants musicaux – Editions Mélanie Seteun, 1999. Available from Internet : www.irma.asso.fr

²⁰ Idem

Malgré la nécessité indubitable de ce support pour tout musicien en voie de professionnalisation, l'évolution technologique permet de sortir parfois, ou du moins dans un premier temps, du cycle habituel des maisons de disques. Lors de notre entretien avec Laurent Simon, responsable du *Ciel*, celui-ci nous déclarait :

"on assiste à une banalisation du petit matériel d'enregistrement, ça veut dire qu'aujourd'hui enregistrer un album ça coûte pratiquement plus rien. Donc un album auto-produit, qui sort de la maison et qui a pratiquement le standard de production d'y a 5, 6 ans, qui trouvent une bonne distribution et qui se vend à 5 000, il a pratiquement autant de rentabilité économique qu'un produit qui sort en signature d'artiste à 25 ou 30 000 sur une major. Disons que c'est cet équilibre là qu'il faut essayer de développer".

Il apparaît cependant essentiel de rappeler que, au-delà de l'importance du disque dans les processus de professionnalisation et de reconnaissance artistique des musiciens, le concert et la diffusion de ces musiques comme l'a souligné Jean-Louis Bonnin²¹, Directeur des affaires culturelles de Nantes, constituent également un vecteur de reconnaissance et de professionnalisation.,

1-3/ Le concert : expression artistique ou support publicitaire ?

Après avoir montré comment se positionnait le musicien face à l'industrie musicale, nous allons à présent nous intéresser au positionnement du concert face à cette même industrie.

Selon l'analyse de Gêrôme Guibert, il semble que :

"dans le marché musical, la technologie des enregistrements sonores a pris une telle ampleur que le concert sert, surtout dorénavant à attirer l'attention du public et, à partir de là, celle d'un producteur susceptible d'être intéressé par la réalisation d'un enregistrement. Une fois le contrat signé, l'exécution de l'œuvre en

²¹ 2^{ème} rencontres nationales (1/2 octobre 1998, Nantes). Politiques publiques et musiques amplifiées et actuelles : actes. *La Scène*, avril 1999, n° hors série, pp 5-121.

public devient souvent un simple moyen de lancement ou de promotion commerciale, un support publicitaire de l'enregistrement, un support publicitaire."

Cette analyse nous amène à distinguer deux facettes de l'activité de concert, qui demeure et doit demeurer une expression artistique à part entière. Dans une première configuration, le concert permet aux musiciens en voie de professionnalisation de se faire connaître du public et de se faire repérer par un éventuel producteur. Dans une autre configuration, le concert permet d'asseoir la notoriété acquise par le disque et de consolider ou d'accroître le processus promotionnel. Ces constats nous renvoient à l'omniprésence du marché dans le secteur des musiques actuelles/amplifiées, puisque à chaque étape de la chaîne artistique musicale, on se retrouve confronté à l'industrie musicale. C'est donc un paramètre caractéristique de ce secteur, avec lequel, et nous le verrons par la suite, les responsables de structures de diffusion de ces musiques sont obligés de composer.

2/ Conséquences du rapport au marché sur les logiques de programmation

2-1/ Une nécessaire réactivité de la programmation

Les musiques actuelles/amplifiées ont également la caractéristique d'être des musiques inscrites dans une temporalité très brève, dans le sens où, comme nous l'explique Philippe Teillet dans l'article intitulé "*Une politique culturelle du Rock ?*"²², elles doivent "*réduire le plus possible le délai séparant le moment de la création de celui de la réception par l'auditeur ou le spectateur.*" Ce phénomène peut s'expliquer en partie par le fort héritage du rock et de ses valeurs. Dans les premiers temps du rock, les délais d'enregistrement étaient très brefs et les morceaux étaient courts. Par la suite, à travers la période punk notamment, ces musiques ont conservé ces principes d'immédiateté et d'inscription dans un présent proche.

Ces valeurs constituant de véritables réalités professionnelles, il a également été nécessaire que les politiques culturelles les prennent en compte. A l'arrivée de Lang, la politique du Ministère en direction des établissements dédiés à ces musiques fut redéfinie, en impliquant notamment que les règles d'organisation imposées à ces établissements adoptent "*des modes de fonctionnement souples pour pouvoir jouer le jeu de l'invention, de l'adaptation à l'évolution du contexte social et culturel*"²³. Ces mesures avaient pour but de contrer la lourdeur et la lenteur reconnues des systèmes en place, et surtout de répondre rapidement aux besoins du secteur.

Bien entendu, ce rapport au temps que nous venons de décrire se retrouve dans les logiques de programmation. En effet, les programmeurs de salles de concerts subventionnées sont quasiment tous sur des échelles de programmation au trimestre. Les supports de communication en témoignent, leurs dates de parution sont d'ailleurs parfois la "date limite" pour que les professionnels bouclent leur programmation. Dans le secteur du théâtre par exemple, les programmations sont annuelles, et on assiste généralement à des présentations de saison des programmations pour l'année à venir. Dans le secteur des musiques amplifiées, la programmation des lieux doit être d'une très grande réactivité. Les programmeurs se doivent également d'être "à la page" de l'actualité musicale. La presse spécialisée joue donc un rôle important, tout comme les réseaux informels de professionnels

²² MIGNON Patrick et HENNION Antoine (sous la direction de). *Rock : de l'histoire au mythe* – Paris : Anthropos, collection Vibrations, 1991, 283 p.

²³ "Les établissements culturels", Rapport du ministère de la Culture, La Documentation française, Paris, 1982.

qui "dénichent" de nouveaux artistes. Bien évidemment, l'actualité discographique constitue un élément clé dans les choix de programmation, même s'il peut constituer un danger. En effet, le programmeur peut en venir à jouer le jeu des maisons de disque, et contribuer, à son niveau, à la promotion du disque, comme nous le verrons par la suite. Le rapport au présent de ces musiques est lié intrinsèquement à leur essence même et à des facteurs culturels au sens large.

Mais nous allons voir maintenant, à travers un témoignage recueilli lors de notre entretien avec Laurent Simon, que l'industrie musicale, qui elle aussi s'appuie sur une logique d'actualité et de promotion, peut influencer les choix de programmation des professionnels.

"On est de plus en plus sollicité aujourd'hui sur des "coups de programmation". Par exemple, on fait Julie Delpy, actrice internationale, elle sort un album, grosse promo derrière, elle cherche 6, 7 dates en France. Ils veulent être sûr du truc. [...] C'est un super coup, on va faire émeute. EIFFEL qui cherche des endroits pour enregistrer son DVD, qui fait une nouvelle création aux Trans avec des cordes et des vents, qui cherche trois dates en France. Après moi, il faut pas que je me laisse enfermer; donc par exemple, moi j'ai dit non à KALI, sur lequel moi j'étais sur le coup pratiquement depuis deux ans parce je trouvais que c'était quelqu'un qu'avait du talent, j'ai dit non parce que j'ai pas aimé le travail de la maison disque autour, et parce que je trouve que l'album est pas représentatif des maquettes au départ. [...] J'ai une liberté totale dans le sens où j'ai pas de rentabilité économique dans ma salle, [...] de toutes façons on est déficitaire. [...] Ça me laisse une très grande liberté, par contre ça me donne une responsabilité."

A travers ce témoignage, il apparaît que l'intervention publique, ainsi que certains paramètres liés à l'économie de chaque lieu, permettent de garder une autonomie dans les choix de programmation. Cependant, la pression exercée par l'industrie du disque sur les programmeurs demeure un risque réel auquel les professionnels doivent faire face.

2-2/ Les risques du rapport au marché

Nous venons de présenter au cours de cette première partie comment s'organisait l'industrie musicale, en précisant surtout les différents enjeux et difficultés qu'elle rencontre aujourd'hui. Nous avons également délimité les champs d'action dans lesquels celle-ci opère, notamment dans son rapport à l'artiste et dans son rapport à l'activité de concert. Nous allons tenter dans cette dernière sous-partie de mesurer l'emprise que celle-ci peut avoir aujourd'hui sur les logiques de programmation, particulièrement sur la diffusion dans les salles subventionnées. Aucune étude, à notre connaissance, n'ayant été réalisée sur ce sujet, nous nous appuierons sur le recueil de données (subjectives) que nous avons réalisé lors de notre entretien avec le responsable de la salle *Le Ciel* à Grenoble.

Les propos rapportés de notre entretien dresse le constat suivant :

"Le gros écueil de la programmation en France aujourd'hui, c'est que les SMAC²⁴ deviennent les scènes nationales de la musique. C'est-à-dire que 80% des lieux ont les mêmes programmations, ça devient complètement inféodé aux plans de tournée des maisons de disque, donc un gros coup de tour support, on met tel ou tel artiste en avant, et qu'il y a pratiquement plus de lieux, je suis méchant, mais on est en tout cas très, très minoritaire, qui fonctionnent au coup de cœur, à la défense artistique [...] c'est-à-dire qui mettent l'artistique en avant ".[...] "et surtout en fait, qu'en face, les salles n'ont pas les moyens justement de développer une vraie politique qui pourrait contrecarrer ça. C'est-à-dire qu'aujourd'hui sur un cahier des charges de SMAC, quand on demande aux gens de faire 80 concerts dans l'année avec des budgets absolument ridicules, avec de la "première partie", avec en plus de la découverte locale. C'est économiquement impossible, donc du coup, les maisons de disque s'engouffrent dans des brèches, parce qu'y a du tour support, parce qu'il y a de la promo, etc...Et du coup

²⁴ Sigle signifiant "Scènes de Musiques ACtuelles"

c'est eux qui sont en train de prendre le pouvoir, qui sont en train de programmer. C'est eux qui programment les lieux aujourd'hui. [...] Les Zénith ne leur suffisent plus, les salles intermédiaires leur suffisent plus, s'ils peuvent prendre des petits clubs, ils vont le faire aussi. Et là c'est extrêmement grave, parce qu'on va se retrouver dans un milieu où 90% des lieux auront la même programmation, où ça va être du gros plan de tournée de partout, et que ça va encore un peu achever de tuer la diversité musicale".

Ce constat, inquiétant pour la survie et l'encouragement de la diversité culturelle et musicale, met en avant la réalité d'un secteur de plus en plus sollicité par des logiques de marché. Faute de moyens sans doute, les programmeurs de salles de concerts, tout en devant préserver l'équilibre économique de leurs lieux, se retrouvent dans une position de choix problématique. Malgré cette omniprésence du rapport au marché, le concert et les musiques amplifiées au sens large demeurent et doivent demeurer un espace d'expression artistique à part entière, dépassant ces contraintes induites par l'industrie musicale. Seuls les professionnels du secteur, alliés à l'intervention publique, sont à même de se responsabiliser et de contrecarrer ce système.

**2^{ème} partie : Evolution de l'intervention
publique dans le champ des musiques
actuelles/amplifiées**

I/ L'intervention publique en faveur des musiques actuelles/amplifiées

Nous allons à présent focaliser notre attention sur l'action des pouvoirs publics en faveur des musiques amplifiées, en retraçant brièvement le processus historique et intellectuel de légitimation et d'institutionnalisation des musiques actuelles en France à travers notamment les interventions et les différentes mesures prises dans ce secteur. Puis, nous tenterons de montrer à quel niveau les principes de service public sont susceptibles d'intervenir dans ces musiques face une domination du secteur privé de plus en plus présente. Mais surtout, nous essaierons de rendre compte des difficultés pour les pouvoirs publics d'appréhender les enjeux esthétiques et culturels des musiques actuelles. Tout en montrant que la politique publique en faveur de ces musiques essaie encore de se trouver une cohérence, nous nous interrogerons sur les notions d'émergence artistique et de prise de risque artistique dans la programmation aujourd'hui.

1/ De la non-reconnaissance à l'action publique

1-1/ La difficile légitimation des musiques actuelles/ amplifiées

Comme l'a rappelé Philippe Teillet lors des 2^{ème} Rencontres de Nantes²⁵, "*pendant très longtemps, il n'y a pas eu [...] d'intervention publique dans ce domaine. [...] Cette inaction a été caractéristique de la position de l'Etat. Depuis Malraux, il y avait une dichotomie très nette entre la culture avec un grand C et le reste qui ne relevait pas de son Ministère.*" En effet, marqué par une conception restreinte de la notion d'art, le Ministère de la Culture va s'opposer jusqu'en 1981 à toute légitimation éventuelle des musiques actuelles. L'ère du Ministère Malraux est essentiellement axée sur les valeurs de la démocratisation culturelle, c'est à dire sur le fait de favoriser l'accès du plus grand nombre aux plus hautes œuvres de l'esprit. De fait, les musiques actuelles, qui ne sont en rien considérées comme des hautes œuvres de l'esprit, vont se trouver exclues de toute possibilité de légitimation.

²⁵ 2^{ème} rencontres nationales (1/2 octobre 1998, Nantes). Politiques publiques et musiques amplifiées et actuelles : actes. *La Scène*, avril 1999, n° hors série, pp 5-121.

Cette politique de démocratisation culturelle est également marquée par le refus de tout pédagogisme, et donc de l'éducation populaire et artistique. En effet, pour André Malraux, la philosophie de l'action culturelle passait avant tout par une rencontre directe entre le public et l'œuvre d'art, d'où devait jaillir une forme de révélation et de communion. Ce concept élitiste excluait alors des œuvres dites "artistiques" toutes formes d'amateurisme. Par conséquent la politique de Malraux excluait et constituait un frein particulièrement puissant à l'institutionnalisation des musiques actuelles.

Ces musiques étaient perçues à l'époque comme du divertissement, comme des œuvres éphémères répondant au temps de la mode, et ne pouvaient par conséquent pas être envisagées comme culturelles et artistiques, au sens des valeurs malrucciennes. De plus, l'appartenance intrinsèque à ces musiques au secteur de l'industrie musicale, ne supposait pas que les pouvoirs publics interviennent en leur faveur.

Il apparaît également important de souligner un autre phénomène qui peut justifier de la non-reconnaissance de ces musiques par le cadre institutionnel. Il s'agit de l'esprit "rebelle et anti-institutionnel" des premiers acteurs du rock qui rendait également difficile les échanges avec les pouvoirs publics.

Après avoir donc été longtemps exclues du champ d'intervention des politiques publiques, les musiques actuelles, à l'époque désignées comme "la musique rock" finirent par trouver une écoute dans le nouveau gouvernement de gauche de 1981. Ce n'est effectivement qu'avec l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture en 1981, qu'une réelle politique culturelle en faveur des musiques actuelles/amplifiées a pu s'amorcer.

2/ L'élaboration progressive d'une politique publique des musiques actuelles

2-1/ L'instrumentalisation sociale des musiques actuelles/amplifiées

A partir du début des années 1980, on assiste donc à une transformation en profondeur du contenu de la politique musicale de l'Etat, qui conduit à la légitimation et à l'élaboration progressive d'une politique publique des musiques actuelles. Comme nous le présente Vincent Dubois :

"la promotion gouvernementale de "la création sous toutes ses formes"²⁶ a en effet conduit à prendre acte de l'essor d'un "rock français ", amorcé à partir du milieu des années 70, et de l'important développement du rock tant dans la consommation culturelle (achat de disques, concerts) que dans la pratique amateur (le nombre de groupes croît fortement à cette période). Le soutien public au rock a ainsi constitué l'un des principaux marqueurs symboliques de la nouvelle politique du ministère de la Culture²⁷."

On observe ainsi une réelle volonté d'étendre la notion de culture vers une forme de "tout culturel". Cette conception élargie de la notion de culture permet de redéfinir les missions du Ministère de la Culture, exposées dans le décret du 10 mai 1982 : *"Le Ministère de la Culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'examiner librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde"*.²⁸

²⁶ En rapport avec la politique du "tout culturel" initiée par Jack Lang.

²⁷ Article Musique (Politique de la) in Dictionnaire des Politiques Culturelles, de la France depuis 1959, sous la direction de Emmanuel de Waresquiel, Larousse, CNRS Editions, 2001

²⁸ Cité in : POIRRIER, Philippe. *L'Etat et la culture en France au XX e siècle* – Paris : Le Livre de Poche, collection références, 2000, p 164.

De ce fait, le concept de Malraux de démocratisation culturelle s'efface donc au profit de celui de "démocratie culturelle", caractérisée par le libre épanouissement individuel au travers de la création dans le respect des cultures régionales, internationales et sociales. Cette nouvelle logique d'intervention va permettre la reconnaissance des musiques actuelles

Dans le domaine musical, cette logique va s'affirmer pleinement avec la nomination de Maurice Fleuret à la tête de la Direction de la Musique. Celui-ci entreprend dès son arrivée un processus de décloisonnement des pratiques musicales.

En effet, il affirme vouloir œuvrer pour la "*réduction des inégalités artistiques*"²⁹, dans un souci d'opposition à toute forme de hiérarchie entre les genres et entre les pratiques. De même, il se veut être le directeur de "toutes les musiques". Ainsi, les musiques actuelles représente enfin un champ d'intervention à part entière, réclamant de part leurs histoires et leurs identités, des mesures spécifiques.

Mais ce concept de "démocratie culturelle" va progressivement mener à l'instrumentalisation sociale des pratiques artistiques par le pouvoir politique. Ce fut notamment le cas pour les musiques actuelles, tout au long de leur progressive institutionnalisation. Comme le souligne Pierre Courcelles, "*l'incorporation de ces musiques dans le champ d'action du ministère ne signifie pas qu'elles sont légitimées comme créations artistiques à part entière. [...] L'enjeu c'était aussi de maintenir ouvert un passage à l'intégration culturelle des groupes sociaux exclus.*"³⁰

Par conséquent, l'action publique dans ce secteur a d'abord été envisagé comme le prolongement d'une politique sociale à destination de la jeunesse. La reconnaissance de ces musiques et la légitimation de l'action publique, se sont d'abord traduites par leur fonction sociale. On considère en effet, qu'elles facilite l'intégration sociale de la jeunesse urbaine, voire même qu'elles préviennent de la "délinquance juvénile ". Le rock est également considéré comme "mode d'expression des jeunes" et traité non par la Direction de la musique, mais au sein des dispositifs du "développement culturel". On assiste également à cette période au lancement de la "politique de la ville" et les cafés-musique (1989) qui doivent favoriser l'intégration urbaine.

²⁹ Cité in : PETIT, Samuel (sous la direction de Mireille Pongy). *Musiques actuelles et politiques publiques. L'élaboration d'une politique publique en direction d'un secteur spécifique : les musiques actuelles* – Grenoble : mémoire de 3^{ème} année d'IEP, 2001, p 56.

³⁰ COURCELLES, Pierre. Que disent les musiques actuelles ? Le syndrome de la sous-culture. *Regards*, n°56, avril 2000.

L'intervention publique en faveur de ces musiques s'est donc d'abord axée sur une instrumentalisation sociale, au détriment d'une prise en compte réelle des enjeux artistiques et culturelle que représentent les musiques actuelles.

2-2/ Prise en considération de la dimension économique

Après 1981, la création culturelle est désormais considérée comme un facteur de développement économique. L'aide aux entreprises culturelles devient l'une des priorités des politiques menées, dans une logique de synergie entre culture et économie.

L'industrie du spectacle est favorisée (construction des Zéniths). De nouveaux dispositifs tendent à structurer et professionnaliser le monde du rock, tels que le Centre d'information du rock (1985), les subventions aux petits labels, l'organisation d'une formation nationale des managers ou encore le Fonds d'action et d'initiative rock qui aide les tournées (1988). L'action des collectivités locales suit souvent cette orientation, aidant à la production de disques ou subventionnant des festivals à fortes retombées médiatiques.

Selon Patrick Mignon, *"la découverte du rock en France, ainsi qu'en témoigne la politique suivie par l'Etat, est liée à l'évolution des conceptions de la culture, de la culture cultivée à la culture anthropologique ou quotidienne, mais aussi à la nouvelle définition des institutions culturelles comme entreprises culturelles."*³¹ Dans cette perspective, l'action publique va s'orienter vers une dynamique de renforcement, soit juridique, soit budgétaire des entreprises culturelles et du secteur de l'industrie musicale. A ce titre, on peut citer la loi Lang de juillet 1985 sur les droits d'auteur et les droits voisins. Cette loi institue un système de compensation financière pour la copie privée par le biais d'une perception sur la vente des cassettes vierges audio (1,50 francs par heure) et vidéo (2,25 francs par heure), ainsi qu'une rémunération équitable pour les artistes et les producteurs.

De plus, le Ministère procéda simultanément à la mise en place du Fonds pour la création musicale (FCM), du Fonds de soutien aux variétés et au lancement du programme des Zéniths. Il ramena la TVA sur le disque de 33,3 % à 20,6 % (puis 19,6 %), ce qui n'empêcha pas toutefois une partie de la profession de réclamer son alignement sur celle du livre à 5,5 %, en tant que "bien culturel".

³¹ MIGNON, Patrick. Paris/Givors : le rock local. in : MIGNON, Patrick et HENNION, Antoine. Rock : de l'histoire au mythe – Paris : Anthropos, collection Vibrations, 1991, p 214.

Il encouragea également l'ouverture de l'Institut de financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC créé en 1983), avec son système de crédits bancaires, aux entreprises musicales. Enfin, il instaura progressivement des quotas audiovisuels sur le répertoire francophone.

Cette volonté politique aboutit à la fin des années 80 à la nomination d'un " Monsieur Rock" (Bruno Lyon) au cabinet de Jack Lang et à la création d'un "plan", qui établissait les premiers besoins : création d'une Commission consultative présidée par Yves Bigot, aide aux labels indépendants, soutien à l'export, création d'une Agence des lieux musicaux, du Centre d'information du rock et des variétés (CIR), du Fonds d'action d'initiative rock (FAIR) chargé de distribuer des bourses conséquentes à une quinzaine d'artistes français par an.

2-3/ Vers une structuration du secteur

La politique du début des années 90 afficha un net recentrage de son intervention sur une logique "publique" plus prudente et moins volontariste. Les difficultés à saisir la complexité et la globalité de ce secteur ont amené l'administration à opérer avec précaution. Il y aura donc peu d'actions de grande ampleur. On peut tout de même noter la création des "Cafés-musiques". Cependant, des questions fondamentales apparaissent, comme l'inadéquation du modèle traditionnel du conservatoire pour l'enseignement des musiques actuelles.

A la fin des années 90, le Ministère se réorganise en regroupant deux de ses directions en une vaste Direction (transversale) de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, avant tout dédiée au spectacle et, par nature, peu compétente quant au champ audiovisuel, et plus particulièrement le disque. De même, à l'heure de la révolution numérique et de l'irruption d'Internet, la priorité fut donnée par Catherine Trautmann à la "*Charte des missions de services publics dans le domaine du spectacle vivant*". Il faut reconnaître malgré tout le fait que ces changements organisationnels ont permis de structurer le secteur, et de responsabiliser l'ensemble des professionnels du spectacle vivant autour de la notion de service public.

Bien entendu, le secteur des musiques actuelles nécessitait une attention particulière, de part son identité à l'intersection de la sphère publique et de la sphère marchande, que le Ministère n'était pas encore en mesure de lui donner.

Pendant qu'Internet et la révolution numérique faisait leur apparition, on venait à peine de prendre en compte les besoins d'équipements de ces musiques par un dispositif faiblement subventionné de Scènes de musiques actuelles (SMAC). Ces équipements, qui succédaient aux cafés-musique, étaient avant tout soutenus par les collectivités territoriales et mobilisés au quotidien par des difficultés budgétaires et des emplois précaires.

Avec toujours cette volonté de prendre en compte les difficultés d'adéquation entre ces musiques et l'intervention publique, Catherine Trautmann passe commande en 1998 d'un rapport à la Commission nationale pour les musiques actuelles mise en place à cet effet. Les résultats de ce rapport produisent alors plus d'insatisfaction que de véritables réponses. En effet, le rapport met en évidence que la musique classique "bénéficie à 93 %", sous forme d'aides et de subventions, des recettes de la TVA sur les disques, les instruments, les concerts et les droits d'auteur, qui relève majoritairement des musiques actuelles. Par conséquent, malgré le doublement des crédits alloués aux musiques actuelles, la construction d'une politique publique globale et cohérente s'imposait au plus vite. Néanmoins, le dialogue entamé auparavant avec les professionnels avait suffisamment évolué pour faire émerger des objectifs communs au début des années 2000 : soutien aux jeunes talents, diversité culturelle, mobilisation pour l'export, actions collectives d'intérêt général, lutte contre le piratage, intégration depuis le mois de janvier 2001 des supports numériques dans le dispositif de 1985 palliant la copie privée...

Cela laissait pressentir une volonté d'organiser l'intervention. En 2000, lors du salon du MIDEM de Cannes, la ministre Catherine Tasca évoqua justement des mesures visant à redynamiser le secteur de la distribution. Souhaitant également prendre en compte les mutations technologiques qui traversaient le secteur, elle lança avec les ministères de l'Industrie et de la Recherche, un "Réseau pour l'audiovisuel et le multimédia". Toujours dans cette perspective, elle proposa la mise en place d'un système de sécurisation des œuvres contre le piratage, et enfin l'installation du " Conseil supérieur de la propriété littéraire" ou la perspective d'un " Bureau de l'industrie" musicale au sein la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles.

Nous pouvons alors constater que l'intervention publique dans le secteur des musiques actuelles/amplifiées s'est toujours mise en place avec un certain temps de décalage entre les besoins du secteur face aux réalités des problématiques et une action concrète de la part du Ministère. On constate également l'importance de la concertation entre les acteurs professionnels de ces musiques, notamment les associations, et le Ministère.

En effet, les nombreuses rencontres, colloques ou missions ont permis d'évaluer et de mettre en évidence les besoins du secteur. Malgré cette évolution récente de l'intervention publique et l'ensemble des mesures qui ont été prises, on peut conclure à une grande difficulté de la part du Ministère à saisir l'ensemble des enjeux autour de ces musiques, et principalement les enjeux artistiques et culturels qu'elles représentent.

II/ Les mesures en faveur des musiques actuelles/amplifiées

Hormis des initiatives singulières comme la création en 1986 du CIR (Centre d'Information du Rock) qui donnera naissance à l'IRMA³², et le lancement de la Fête de la Musique en 1982, d'autres mesures significatives en faveur des musiques actuelles ont été prises depuis le début des années 80. Nous aborderons, dans un premier temps, les initiatives en faveur de l'aide aux équipements, puis nous nous intéresserons plus particulièrement à l'intervention publique dans le secteur économique (l'industrie du disque). Enfin, nous présenterons les enjeux récents de l'action publique dans le champ des musiques actuelles/amplifiées.

1/ Une politique d'équipements

1-1/ Des Zéniths aux Cafés-musiques

L'aide aux équipements est née du constat de l'inadaptation des salles existantes à ces musiques; il fallait donc envisager la création de nouveaux lieux de diffusion. Dans cette perspective, le programme "Zénith" a été lancé en 1982, ayant pour but d'initier un réseau de salles permettant d'accueillir les musiques actuelles. Cependant, ce programme montre des limites évidentes. En effet, la jauge de ces salles se situant entre 2000 et 5000 places, exclut d'une éventuelle programmation un nombre important de groupes. Ce ne sont effectivement que les artistes d'une certaine notoriété, reconnus sur le marché, qui peuvent se permettre d'y produire un concert. De plus, les Zéniths pose la question de la pertinence d'un financement par les pouvoirs publics, d'équipements dont les bénéficiaires vont principalement au secteur privé et à l'industrie musicale.

Ces limites vont entraîner un recentrage de l'aide publique en faveur des petits lieux et des salles moyennes à partir de 1988. Cependant, dans le contexte social et politique de l'époque, marqué par les tensions naissantes dans certains quartiers, l'aide aux équipements va rapidement se tourner vers un traitement social des musiques actuelles; c'est le cas notamment du programme Cafés-musiques en 1990.

³² L'IRMA (Information et Ressources Musiques Actuelles) est né de la fusion entre le CIR, le CIJ (Centre d'Information du Jazz) et le CIMT (Centre d'Information des Musiques Traditionnelles). Il reste aujourd'hui est l'un des organismes essentiels à la structuration du milieu musiques actuelles au niveau national.

Ces équipements doivent alors répondre à des exigences sociales, culturelles et économiques, et sont présentés par la Direction au Développement et aux Formations comme des *"lieux de rencontre et de musique, situés dans des quartiers défavorisés des villes et principalement animés par des jeunes"*³³.

Même si ce programme a permis la création de nombreux nouveaux lieux de diffusion, les subventions publiques attribuées dans ce cadre ne consistaient qu'en aide au démarrage. L'action publique ne permettant pas la pérennisation de ces lieux, leur capacité de survie était donc fortement limitée. De plus, l'accent social de ce programme dévoilait déjà une certaine incapacité des pouvoirs publics à appréhender les enjeux esthétiques et culturels liés aux musiques actuelles. Comme le souligne Jean Pierre Saez, *"la recherche et l'inquiétude obsessionnelle d'une efficacité sociale de la culture témoignent d'un malaise dans le monde culturel."*³⁴

1-2/ Le programme SMAC

Le premier programme public proposant une aide pérenne et permettant le fonctionnement de lieux de diffusion dédiés aux musiques actuelles reste le programme SMAC (Scènes Musiques Actuelles), lancé en 1996 sous la tutelle de Philippe Douste-Blazy. Contrairement à celui de Cafés-Musiques, le terme de SMAC n'est pas un label, car il désigne une convention tripartite particulière, élaborée entre les établissements et leurs partenaires publics, l'Etat et les collectivités territoriales s'engageant à fournir une aide au fonctionnement du lieu sur une période de trois ans. Les lieux concernés sont regroupés en quatre catégories : les Cafés-Musiques³⁵, les lieux spécialisés sur une thématique (jazz, musiques traditionnelles), les salles généralistes (de 300 à 600 places) et les complexes musicaux alliant les objectifs de diffusion, de répétition, de formation et d'information. Ce programme est né du constat de la fragilité financière des structures de diffusion de musiques actuelles et a été renforcé par le Ministère Trautmann à partir de 1998.

³³ Cité in : PETIT, Samuel (sous la direction de Mireille Pongy). *Musiques actuelles et politiques publiques. L'élaboration d'une politique publique en direction d'un secteur spécifique : les musiques actuelles* – Grenoble : mémoire de 3^{ème} année d'IEP, 2001, p 67.

³⁴ SAEZ, Jean Pierre. "Pense-bête sur la dynamique des échanges entre l'art, la culture et le social". *L'Observatoire*, n° 20, Hiver 2000/2001, p 13.

³⁵ En effet, on observe un transfert de la gestion des Cafés Musiques de la DDF vers la DMD.

A cette période, l'accent a été mis sur la dimension artistique du projet SMAC, évitant de fait toute forme d'instrumentalisation sociale et a insisté notamment sur la dimension de l'aménagement culturel du territoire.

2/ L'aide publique au secteur économique

Comme nous l'avons montré auparavant, après 1981, la création culturelle est considérée comme un facteur de développement économique. L'aide aux entreprises culturelles devient l'une des priorités des politiques menées, dans une logique de synergie entre culture et économie. Même si ces aides restent quantitativement dérisoires, elles comportent une dimension symbolique forte. La "politique du rock" va donc se mettre en place en collaboration avec des partenaires privés, notamment les sociétés civiles.

Un certain nombre de mesures vont découler de cette logique, comme la loi Lang de 1985 sur les droits d'auteurs et droits voisins, la baisse de la TVA sur le disque, effective en 1988, ou la "libération des ondes" par l'intermédiaire des radios libres. Ces aménagements fiscaux et juridiques vont permettre de démocratiser en quelque sorte la diffusion musicale, mais pendant un temps seulement, puisque par la suite la concentration, notamment sur le marché du disque, va considérablement limiter l'offre culturelle.

Nous allons à présent nous focaliser succinctement sur les différentes aides publiques en faveur du secteur économique et plus spécialement de l'industrie musicale. En effet, notre intérêt se porte particulièrement sur ce secteur, étant donné qu'il représente un enjeu déterminant, comme nous l'avons montré dans notre première partie, dans les logiques actuelles de programmation en France. Nous tenterons alors de déterminer quel est le poids de l'action publique dans ce domaine, en distinguant les aides directement liées à l'enregistrement du disque et les aides permettant la diffusion du disque.

2-1 L'action publique en direction de la production discographique

◆ *Au niveau des DRAC*

Au sein des DRAC, l'aide au disque reste généralement un champ d'action peu développé. Cependant, il leur est possible de soutenir des projets dont l'initiative revient à des artistes implantés dans les régions dont elles ont la charge. De plus, l'aide directe de l'Etat à l'industrie du disque se fait prioritairement dans le cadre du programme "Musique Française

d'Aujourd'hui"³⁶, qui édite une collection de phonogrammes réservés aux producteurs de musique contemporaine, de jazz et de musiques traditionnelles. Ce programme s'adresse donc à une frange restreinte du domaine des musiques dites " actuelles " .

◆ *Au niveau des collectivités territoriales*

Les Conseils Généraux et les Conseils Régionaux développent un certain nombre de programmes qui varient selon les politiques menées d'un département à l'autre, ou d'une région à l'autre. Ils peuvent (et c'est ce qui se pratique le plus souvent) mettre en place un dispositif d'aide directe à l'autoproduction de disque, par le biais de subventions. Ils peuvent également mettre en place l'organisation de tremplins qui permettent aux lauréats de se voir offrir une aide financière pour l'enregistrement d'un disque. Au niveau régional, l'aide à la production discographique s'inscrit le plus souvent dans le cadre des programmes développés par les Agences Musique et Danse ou autres associations partenaires des Conseils Régionaux.

Même si les débats s'engagent autour de ces questions, on constate que l'aide à la production discographique reste un champ d'action encore peu développé au sein des collectivités territoriales. Les aides à la filière discographique se situent plutôt du côté des sociétés civiles et des organismes professionnels, financés en partie par les pouvoirs publics et répondant à une forme de délégation de service public. Le soutien public s'appuie sur des mécanismes d'aides indirectes.

◆ *Les sociétés civiles et les organismes professionnels*

Les sociétés civiles de perception des droits d'auteur et des droits voisins ont mis en place un certain nombre d'aides financières aux projets. Elles en ont même l'obligation depuis la promulgation de la loi du 3 juillet 1985, dite " Loi Lang ". Toutes n'ont pas inclus l'aide au disque et certaines ont délégué ce type de soutien à d'autres organismes professionnels, notamment le Fonds pour la Création Musicale (FCM). Les principaux organismes et sociétés civiles s'engageant dans un soutien actif à la production discographique sont les suivants :

³⁶ Ce programme est réalisé dans le cadre d'un partenariat entre l'Etat, Radio France et la SACEM.

- L'**ADAMI** (Société pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes)

Cet organisme subventionne la production discographique dans le cadre de l'action artistique, à travers une politique d'aide à la création axée sur deux points : favoriser la création et la diffusion de spectacles vivants et aider à la formation professionnelle et au développement de la carrière des artistes. Au niveau de l'aide au disque, l'ADAMI peut verser une subvention à hauteur d'un tiers du budget total du projet (incluant les frais de fabrication s'il y a lieu. Cependant, ces aides révèlent une action dirigée prioritairement vers les professionnels du secteur musical, l'ADAMI reste une des seules sociétés civiles susceptible d'aider une autoproduction totale, sous réserve de l'engagement d'un distributeur pour la diffusion du disque.

- La **SCPP** (Société Civile pour l'exercice des droits des Producteurs Phonographiques)

La SCPP apporte des aides relativement importantes à la production discographique, notamment pour les artistes "non-confirmés", c'est à dire les artistes n'ayant pas reçu deux disques d'or. Il convient de préciser que les aides apportées par la SCPP, tout comme celles apportées par l'ADAMI, se présentent comme un complément au financement du projet car les apports personnels doivent rester la base financière première de la réalisation du projet.

La valeur d'artiste "non confirmés" pour ces organismes apparaît comme démesurée. En effet, on peut considérer qu'un artiste ayant reçu deux disques d'or soit tout à fait confirmé.

- La **SPPF** (Société des Producteurs de Phonogrammes)

Les aides de la SPPF à la production discographique sont plafonnées à 1 500 € par album. Ce soutien est orienté principalement vers l'aide à l'exportation d'artistes français et le développement de carrières à l'étranger. De fait, ces aides bénéficient aux producteurs et distributeurs indépendants dans le développement de leur structure à l'étranger. Dans ce cadre, les aides sont limitées à trois demandes et plafonnées à 38 000 € par an. L'action de la SPPF permet donc d'observer une forme d'interaction entre un soutien en l'amont de la filière discographique, orienté vers la production, et un soutien en aval, c'est à dire orienté vers la diffusion de l'œuvre musicale.

- Le **FCM** (Fonds pour la Création Musicale)

Cet organisme regroupe en son sein l'ensemble des professionnels de la musique concernés par la loi Lang du 3 juillet 1985. En ce qui concerne l'aide à la production discographique, le FCM dispose de deux programmes spécifiques:

- *L'aide à la production phonographique*

Dans le cadre de ce programme, les genres musicaux susceptibles de bénéficier d'une aide sont le jazz de création, les musiques traditionnelles, la musique contemporaine, la musique classique et la musique pour jeune public. Les enregistrements en public sont aussi pris en compte. L'accès à ce programme est réservé aux structures commerciales, mais il est également accessible aux labels et associations si ces derniers s'associent dans le cadre d'une coproduction. Les producteurs et coproducteurs doivent assurer, hors subventions, au moins 30% du cadre subventionnable qui comprend les frais d'enregistrement et les frais techniques hors communication et pressage. L'aide du FCM ne peut excéder 30% du cadre subventionnable avec un plafond de 15 000 € et le nombre d'aides par label est limité à trois par an.

On constate ici que l'action des sociétés civiles est dirigée principalement vers des structures professionnelles du secteur, excluant de fait une grande partie du secteur artistique, notamment les amateurs et certains groupes pré-professionnels. Cette logique se retrouve également au sein du deuxième programme d'aide à la production discographique développé par le FCM.

- *L'aide à la production discographique de variétés*

Ce programme, destiné en priorité aux artistes d'expression française, se situe dans le cadre d'un soutien à l'émergence de nouveaux talents en incitant les producteurs à la prise de risque. Il est réservé aux enregistrements d'œuvres musicales inédites (au moins 50% du minutage et des titres) et concerne les artistes non-confirmés, dans une valeur proche de celle de la SCPP. Tout comme l'aide à la production phonographique, ce programme est réservé aux structures commerciales, les producteurs et coproducteurs devant assurer, hors subventions, au moins 50% du cadre subventionnable.

L'aide du FCM ne peut excéder 30% du cadre subventionnable avec un plafond de 15 000 € pour les albums et de 4 500 € pour les singles. Le nombre d'aides par label est limité à trois par an.

L'ensemble de ces dispositifs mis en place par les sociétés civiles et les organismes professionnels révèle une logique centrée prioritairement sur les professionnels du secteur musical. De nombreux groupes pré-professionnels n'ont donc pas forcément accès à ces aides pourtant souvent utiles au développement de leur carrière. De plus, ces différents dispositifs de soutien mettent en avant la priorité de l'aide à produire comme logique d'action des pouvoirs publics face aux industries culturelles.

2-2/ l'aide à la diffusion du disque

◆ *des aides principalement juridiques*

On dénombre peu d'actions directes des pouvoirs publics quant à l'aide à la diffusion du disque, mise à part l'achat de disques par les bibliothèques publiques. Il arrive que ce type de soutien soit complété par une aide aux disquaires indépendants. Malgré tout, des dispositifs réglementaires jouent un rôle primordial dans la stimulation de l'industrie du disque en France.

- *La loi du 1^{er} février 1994 sur les quotas pour les radios*

Cette loi manifeste une fois de plus le lien étroit qui existe entre l'industrie musicale et les réseaux de diffusion qui l'entoure (radios, télévisions, etc...). Le dispositif mis en place en 1994 oblige les radios à diffuser 40% de chanson d'expression française dont la moitié doit être constituée de nouveaux talents, ces derniers correspondant à des critères proches de celle de l'ADAMI et de la SCPP.

- *L'enjeu de la TVA sur le prix du disque*

Actuellement, l'enjeu d'une baisse de la TVA sur le prix du disque constitue l'une des revendications essentielles du secteur musical, suivie de très près par le ministère de Jean-Jacques Aillagon qui s'est engagé très clairement en faveur d'une telle mesure.

Cette baisse de la TVA éventuelle sur le prix du disque est un enjeu financier important en terme de stimulation de l'industrie du disque, mais également un enjeu majeur dans le cadre d'une reconnaissance du disque comme objet culturel à part entière. En effet, contrairement au livre ou au film dont la TVA est de 5,5% du fait de leur caractère culturel, le disque est assujéti à une TVA de 19,6%. Cet élément met en évidence la prise en considération biaisée du disque par les pouvoirs publics qui ne le perçoivent pas comme un objet culturel à part entière. Jusqu'en 1987, date à laquelle la TVA sur le prix du disque a été établie à 19,6%, le prix du disque devait supporter une TVA de 33,3%. Or, la baisse de 1987 a montré l'efficacité réelle d'une telle mesure car les ventes de disques ont augmenté de 85% en 1988.

De fait, le ministère s'est engagé à procéder à une baisse de la TVA sur le prix du disque pour la ramener à un taux de 5,5%, tout en sachant qu'une telle décision doit être prise obligatoirement au niveau européen. François Léotard, artisan de la baisse de 1987, a donc été nommé en décembre 2002 à la tête d'une mission chargée de convaincre les partenaires européens du bien-fondé d'une telle mesure. Le Ministère de la Culture utilise l'argument de la diversité culturelle et ne demande en aucun cas que la baisse de la TVA s'applique obligatoirement dans tous les pays de l'Union Européenne. Il plaide en quelque sorte pour un "droit à l'expérimentation".

Jean Jacques Aillagon, dans un discours au Conseil des Ministres de la Culture à Bruxelles le 11 novembre 2002, exprima très clairement l'argumentaire de la diversité musicale lorsqu'il affirma :

"Les raisons de cette demande sont culturelles, sociales, économiques et industrielles. [...] La réduction de la TVA répondrait à une très forte attente des publics [...] ceux-ci seraient incités à prendre davantage de risques et à découvrir de nouveaux courants musicaux. Cela, en retour, inciterait les producteurs à accroître et à diversifier les investissements en faveur de la diversité musicale et du soutien apporté aux nouveaux talents, au contraire de la tendance actuelle qui se traduit par une concentration de l'offre autour de valeurs sûres. [...] La baisse de la TVA favorisera une plus grande compétitivité de l'industrie européenne et permettra aussi de décourager le recours au piratage et à la contrefaçon. [...] L'impact

de la baisse de la TVA sur les recettes fiscales serait très faible voire nul dans le meilleur des cas compte tenu de l'impact de la mesure sur le développement global du marché."

Malheureusement, la Commission Européenne a proposé en juillet 2003 une baisse de la TVA à 5,5%, mais uniquement sur le secteur de la restauration. Les négociations sont en cours et les acteurs du secteur de l'industrie du disque ont lancé un appel pressant au Président de la République pour qu'il intervienne dans ce débat³⁷.

- *La copie privée et le problème du piratage*³⁸

Comme nous l'avons soulevé dans notre première partie, les questions de la copie privée et du piratage de la musique sur Internet sont des enjeux majeurs de l'industrie musicale. Depuis la loi du 3 juillet 1985, l'Etat a instauré un système de taxation des supports vierges. Ces revenus sont redistribués en grande partie aux différentes sociétés civiles de perception des droits d'auteurs et des droits voisins, qui réinjectent ces sommes dans leurs différents programmes d'aide à la production discographique. Ainsi se crée une forme de schéma cyclique qui permet de limiter les problèmes liés à la copie privée. Cependant, le renouvellement des supports d'écoute appelle de nouvelles mesures, comme la taxation des disques durs d'ordinateur, prônée par certains professionnels du secteur musical.

A l'issue de cette présentation de l'intervention des pouvoirs publics dans le domaine de l'industrie du disque, nous pouvons constater que cette intervention et les moyens mis en œuvre sont relativement faibles. Les pouvoirs publics interviennent certes comme régulateur, mais ils ne mènent pas de politique d'intervention très importante. Ces régulations privilégient la phase de production et de création en amont de la chaîne à travers des actes juridiques et les dispositifs de répartition des droits. Le champ de la diffusion du disque a été globalement occulté, contrairement à ce qui a été mis en place dans les secteurs du livre par exemple, où le prix unique a permis la survie des libraires.

³⁷ MAURIAC L., LATRIVE Florent, RENAULT G., BERNEIR A., ABDI N. in *"Les cinq fléaux qui frappent l'industrie musicale"*, Libération, 6 septembre 2003,

³⁸ Pour plus de détails sur ces sujets, cf. I ère Partie, 2/ Les nouveaux enjeux de l'industrie musicale.

Comme nous l'avons présenté auparavant, tous les professionnels de l'industrie du disque, majors et indépendants, souhaitent l'intervention des pouvoirs publics afin d'harmoniser la législation et d'assurer la pérennité du secteur. Cependant, face aux avancées technologiques et l'arrivée de nouveaux supports de diffusion, ils sollicitent une intervention publique allant principalement dans le sens du maintien des équilibres existants et d'une meilleure adaptation aux nouvelles réalités du secteur. Le rôle fondamental des pouvoirs publics apparaît comme seul outil permettant de nuancer les dérives possibles du marché. Qu'en est-il de leurs rôles en ce qui concerne la diffusion de ces musiques ? Quelles sont notamment leurs interventions dans les logiques de programmation soumises aujourd'hui aux dérives du marché ?

3/ Les évolutions de l'intervention publique

3-1/ Le champ des musiques actuelles comme axe prioritaire

Comme nous l'avons abordé précédemment, la politique publique en faveur des musiques actuelles/amplifiées est très jeune. Certaines évolutions ont eu lieu ces dernières années avec l'arrivée de Catherine Trautmann à la tête du Ministère de la Culture en 1997. Dès son arrivée, elle déclare : *"l'émergence des musiques actuelles témoigne à la fois d'une prodigieuse vitalité, mais aussi d'attentes spécifiques vis-à-vis desquelles les pouvoirs publics doivent pouvoir donner de vraies réponses avec des moyens d'action appropriés."*³⁹ Grâce à des moyens financiers importants, elle va tenter de clarifier les rapports entre les différents acteurs culturels en rédigeant notamment "La Charte des Missions du Service Public pour le Spectacle Vivant". Catherine Trautmann impose une volonté politique particulière en direction des musiques actuelles.

En effet, lors de la présentation du budget du Ministère de la Culture en 1999, elle affirme : *"Un de mes axes prioritaires pour 1999 concerne [...] un secteur qui se situe précisément à la frontière des pratiques les plus populaires et des recherches les plus avant-gardistes : les musiques actuelles."*⁴⁰ Pour ce faire, Catherine Trautmann annonce en 1997 la création d'une Commission Nationale des Musiques Actuelles, pilotée par Alex Duthil, directeur du Studio des Variétés.

Cette commission, qui réunit des acteurs du milieu des musiques actuelles, cherche à mettre en avant la dimension artistique de ces musiques, afin d'éviter toute forme d'instrumentalisation, sans pour autant omettre les perspectives économiques et sociales propres au secteur. Le rapport remis par la Commission au mois de septembre 1998 dévoile un certain nombre de propositions concrètes susceptibles d'orienter durablement la politique nationale des musiques actuelles. Ces propositions s'articulent autour de quatre axes majeurs : la reconnaissance, la proximité, le pluralisme et le rééquilibrage.

A propos de la reconnaissance, la Commission propose notamment le renforcement des structures de formation et la création d'un Observatoire des Musiques.

³⁹ Cité in : La musique peut-elle être populaire ? *Libération*, 16 juillet 1997.

⁴⁰ TRAUTMANN, Catherine. Budget 1999. Des moyens accrus au service de la démocratisation culturelle. *La Lettre d'Information du Ministère de la Culture*, n°34, 23 septembre 1998.

En ce qui concerne la proximité, la Commission prône, entre autres, la concertation entre l'Etat, les collectivités territoriales et les professionnels du secteur. Pour ce qui est du pluralisme⁴¹, les propositions de la commission sont orientées vers une plus grande diversité culturelle dans les médias et un système global de soutien à la création et à la production discographique. Enfin, au sujet du rééquilibrage, les mesures proposées touchent principalement la répartition géographique des lieux de diffusion et le statut des professionnels, notamment les intermittents du spectacle.

3-2/ Les moyens mis en œuvre

En 1997, les crédits d'intervention⁴² de la Direction de la Musique et de la Danse atteint à peine 10 millions d'euros (67 millions de francs). A titre de comparaison, le budget de l'Opéra de Paris représente à lui seul 96 millions d'euros (630 millions de francs). Suite à ce rapport, Catherine Trautmann annonce 5,3 millions d'euros (35 millions de francs) de mesures nouvelles dès 1999 pour les musiques actuelles, qui iront dans le sens du soutien à la création, à la diffusion, et à l'enseignement. Cependant, ces mesures ne sont pas satisfaisantes compte tenu des propositions faites par la Commission, car elles se situent plus dans un registre de "saupoudrage" que dans celui d'une élaboration de politique globale pour les musiques actuelles.

L'aide du Ministère aux musiques actuelles subit tout de même un renforcement en 2000⁴³. Dominique Wallon, alors Directeur de la DMDTS, et André Cayot, conseiller pour les musiques actuelles, annoncent le 3 novembre 2000 un budget global de 18,29 millions d'euros, soit 120 millions de francs, attribué par la DMDTS à ces musiques.

Cette aide budgétaire supplémentaire a notamment pour objectif, le renforcement de l'aide au développement du réseau des SMAC en association avec les collectivités territoriales. De plus, 1,58 millions d'euros, soit 10,35 millions de francs sont attribués à la diffusion. Sur ces 1,58 millions d'euros, le réseau des SMAC bénéficie de 1,22 millions d'euros (8 millions de francs).

⁴¹ Sujet qui concerne directement notre travail et que nous traiterons plus en détail par la suite.

⁴² D'après MORTAIGNE Véronique, *Le Monde*, 35 millions de francs supplémentaires pour les musiques actuelles, 21 octobre 1998.

⁴³ D'après SICHIER Sylvain, *Le Monde*, Renforcement de l'aide aux musiques actuelles en 2000, 11 novembre 1999.

Une somme de 150 000 euros aide les lieux de spectacles et les théâtres, dont le projet est clairement dirigé vers l'aide à la diffusion des musiques actuelles, à accéder au dispositif des scènes conventionnées. Le reste de ce poste est réparti entre l'Office National de Diffusion Artistique (ONDA) et différents festivals.

Malheureusement, même si des crédits ont effectivement été dégagés, cette politique a été très largement freinée suite au départ de Dominique Wallon de la DMDTS, le 11 janvier 2000.

3-3/ Les difficultés de l'intervention publique

Comme nous venons de le voir à travers cette partie, l'intervention des pouvoirs publics dans le domaine des musiques actuelles/amplifiées demeure un champ d'action assez récent et restreint. Après une lente légitimation, les musiques actuelles ont d'abord été l'outil d'une politique orientée vers des logiques sociales. Par la suite, nous avons vu qu'au milieu des années 80, le constat de l'appartenance de ces musiques au secteur marchand a suscité l'intérêt de l'Etat.

Celui-ci a mis donc en place un certain nombre de dispositifs permettant un soutien aux entreprises culturelles. Après avoir dynamisé activement le secteur économique de ces musiques à travers l'action de sociétés civiles, l'action politique s'est recentrée sur une logique publique qui a permis au secteur de s'organiser et de se structurer (SMAC). Les crédits débloqués à la fin des années 90 ont enfin permis le développement de ces musiques, à travers des logiques d'aide à la création et de découverte de jeunes talents.

En outre, la notion de pluralisme dans les logiques de programmation soulignée dans le Rapport de Commission Nationale des Musiques Actuelles rédigé par Alex Dutilh mettaient en avant les difficultés rencontrées par les programmeurs :

"La garantie du pluralisme est le fondement de toute politique culturelle qui ne souhaite pas que les seules lois du marché et les logiques d'une mondialisation inéluctable s'imposent sans freins. Dans ce contexte, l'État et les lieux qu'il finance ont la responsabilité de : favoriser la découverte par les publics, de musiques ou d'expressions artistiques qui ne font pas partie de leurs références habituelles. Les responsables de salles de musiques actuelles doivent

pouvoir bénéficier de moyens suffisants afin d'élaborer des programmations diversifiées".

Ce rapport reconnaît la forte intervention de l'action publique dans le secteur de l'industrie musicale, tout en décrivant les réalités auxquelles étaient confrontés les programmeurs et les responsables de salles subventionnées. En effet, les économies fragiles sur lesquelles reposent leurs structures ne leur permettent pas de rivaliser avec l'omniprésence du rapport au marché dans les processus de programmation. Ce rapport souligne notamment que le fait *"d'autoproduire ou produire un disque ne suffit pas à concrétiser un parcours artistique. Il faut pouvoir garantir à l'artiste les conditions d'une diffusion de son projet, soit par le spectacle vivant, soit par le disque"*. Cette Commission réclame très clairement des moyens supplémentaires pour que les programmeurs puissent défendre sereinement le versant "service public" de leur programmation face au secteur privé. Les programmeurs doivent en effet disposer de moyens suffisants pour défendre l'émergence artistique de jeunes talents, proposer une offre originale de découvertes, faire une place aux pratiques amateurs en phase de professionnalisation, etc. La difficulté de l'intervention publique dans le champ d'activités des musiques actuelles peut éventuellement s'expliquer en partie par l'appartenance de ces musiques tant à la sphère publique que privée. En effet, l'action publique s'est apparemment toujours positionnée dans ce dualisme, sans envisager de traiter des musiques actuelles dans leur globalité, c'est-à-dire en dépassant cette séparation entre secteur public et secteur privé.

Nous pouvons aussi préciser que l'intervention des collectivités locales (région, département et ville), que nous ne traiterons pas dans ce travail, est également à même de prendre en compte, à travers des projets culturels locaux, les enjeux liés à ces musiques, en défendant notamment le versant public, voire même en dépassant le dualisme public/privé sur des échelles économiques moins importantes, mais non négligeables.

**3^{ème} partie : Le dépassement du clivage
public/privé**

Nous avons montré au cours de notre première partie la forte influence qu'exerce l'industrie musicale et ses logiques de marché sur les logiques de programmation. Nous avons également décrit les risques que cette influence pouvait engendrer sur la création artistique et sur son émergence. Lors de notre deuxième partie, nous avons présenté l'évolution progressive de l'intervention des pouvoirs publics au sein de ce secteur. De par la "jeunesse" de cette intervention et de par la complexité du secteur des musiques actuelles/amplifiées, nous avons constaté la faiblesse des moyens accordés, notamment pour rivaliser face à l'omniprésence du secteur marchand dans la programmation. A présent, au cours de cette dernière partie, nous allons nous intéresser au dépassement de ce clivage entre le secteur public et le secteur privé pour tenter d'envisager une autre forme d'action publique dans ce champ d'activités complexe.

Nous présenterons tout d'abord les principaux réseaux associatifs existants, et nous essaierons de mesurer leur possibilité d'action dans ce débat. Puis, nous nous intéresserons aux perspectives possibles de collaboration entre secteur public et secteur privé. Puis, nous exposerons les mesures prises très récemment par le Ministère de Jean-Jacques Aillagon, en tentant de saisir les enjeux de la création d'un Centre National de la Variété. Enfin, nous nous interrogerons sur ces mesures pour savoir si elles correspondent aux attentes de l'ensemble des acteurs de la profession et surtout si elles sont capables de réguler le marché dans les logiques de programmation.

1/ L'importance du travail des réseaux

1-1/ Le réseaux Chaînon

Le réseau Chaînon développe une démarche volontariste qui consiste à faire des propositions artistiques aux salles de spectacles, leur permettant de structurer leurs projets, intégrant l'éducation artistique et culturelle comme élément fondamental. Ces propositions artistiques concernent le champ du spectacle vivant au sens large, incluant le théâtre, la danse et les musiques actuelles. Il s'agit pour ce réseau de repérer des projets forts, des équipes artistiques soucieuses de rendre leur travail accessible, capables d'initier des pratiques de proximité (ateliers de pratiques artistiques, stages, etc...) dans le but de sensibiliser et d'éduquer de nouveaux publics.

Dans le secteur de la diffusion, ce réseau contribue au repérage et à l'aide à la professionnalisation de nouveaux talents (coproduction, mise en place de tournées...). L'ambition culturelle spécifique du réseau est de favoriser la médiation entre des artistes en début de carrière et des structures de spectacles de proximité développant des actions culturelles diversifiées.

1-2/ Le réseau Printemps de Bourges

Ce réseau, né en 1985, est issu du Festival "le Printemps de Bourges" fondé en 1977 par Daniel Colling. Sa mission est d'aider à la création dans le domaine des musiques actuelles, et il est un véritable dispositif d'antennes régionales. Il repère et révèle de "nouveaux talents" et leur fournit par la suite des connexions professionnelles. Le réseau contribue également à fournir des aides allant de la formation à la diffusion, en partenariat avec les collectivités territoriales, les organismes du milieu professionnel (SACEM, SPEDIDAM, FCM, ADAMI), la ville de Bourges et le ministère (DMDTS). Ce réseau est réputé dans le secteur professionnel des musiques actuelles/amplifiées pour son penchant du côté du secteur privé, tout comme le Festival peut être considéré comme un "supermarché des gros producteurs".

1-3/ Le réseau Fédurok

La Fédurok rassemble plus d'une cinquantaine de lieux répartis sur l'ensemble du territoire national et assumant un rôle déterminant sur le plan artistique et culturel tant local que national. Ces lieux ne revendiquent pas une esthétique particulière mais des pratiques artistiques musicales qui se fondent sur l'innovation, l'usage des technologies du sonore et une étroite relation avec les populations.

Les projets artistiques et culturels des lieux s'articulent autour d'une action culturelle principalement construite à partir de la diffusion mais aussi, de plus en plus, autour de la formation, de l'accompagnement artistique et du soutien à la création. Ils affirment une indépendance du projet artistique et culturel qui s'appuie sur une structuration juridique et économique non lucrative. C'est pourquoi ces lieux se situent dans une économie "mixte", s'appuyant sur des financements publics pour satisfaire des missions d'intérêt général en relation avec l'activité commerciale du spectacle vivant.

Le réseau Fédurok a pour but :

- d'analyser, définir et corriger, en concertation avec les organismes professionnels et les pouvoirs publics, les freins et les carences juridiques, économiques, politiques et sociaux rencontrés dans le secteur du spectacle vivant,
- d'aider au développement des projets culturels et artistiques des lieux de musiques actuelles et amplifiées, en particulier adhérents, mais aussi dans le cadre de l'intérêt général au développement des pratiques culturelles et artistiques aussi bien professionnelles qu'amateurs,
- de maintenir l'exigence et l'indépendance artistique et de réfléchir sur les problématiques artistiques de découverte, d'innovation, de création et de formation,
- d'élaborer une éthique professionnelle et de solidariser les équipes en charge des projets par la mise en œuvre d'outils de réflexion et d'action partagés,
- d'associer très largement l'ensemble des acteurs du champ des musiques amplifiées et actuelles à ses travaux

Créée en 1994 pour défendre les intérêts des petites et moyennes salles de musiques actuelles (SMAC) et de celles qui se construisaient sous l'impulsion des collectivités territoriales (comme le Florida Agen), la Fédurok est vite devenue incontournable dans le monde professionnel. Par sa volonté de s'inscrire non seulement dans le champ des musiques actuelles mais aussi dans celui, plus large, du spectacle vivant, et par son approche très politique des questions auxquelles les salles sont confrontées.

En plus d'être la principale et véritable représentante du secteur culturel des musiques actuelles, elle est aussi devenue une sorte "empêcheur de tourner en rond", défendant ce milieu contre les logiques strictement privées. *"Dans nos salles, nous n'avons pas les mêmes missions qu'un Zénith"*, remarque Eric Boistard, Directeur de l'Olympic à Nantes et président de la Fédurok. *"Nous avons une mission de diffusion mais aussi de soutien à la création, d'accompagnement des pratiques amateurs et d'action culturelle, en liaison avec le secteur associatif. Les équipes qui travaillent dans les SMAC occupent beaucoup de leur temps à*

*faciliter les premières démarches d'accès au concert. Ne l'oublions pas, les SMAC répondent à la commande publique*⁴⁴.

Toutefois, l'approche de la Fédurok, certes différente de celle du secteur privé, n'est pas forcément antagoniste, comme le précise Eric Boistard : *"A la Fédurok, nous n'avons jamais opposé les salles et les producteurs. Mais nous avons souvent affaire à des petits producteurs, seulement 10 à 30% des artistes qui passent dans nos salles sont signés par des majors, ils n'ont donc pas de producteurs la plupart du temps. D'ailleurs nous faisons parfois en sorte de les trouver."*⁴⁵

L'implication de Béatrice Macé, ancienne présidente de la Fédurok, membre du Conseil d'Administration au Fonds de soutien, maintenant CNV⁴⁶, a favorisé le rapprochement avec les autres composantes des musiques actuelles. Le CNV a d'ailleurs sollicité des directeurs de SMAC pour participer à ses commissions. De plus en plus présente et active sur des dossiers concrets (mesures fiscales, emplois-jeunes, gestion sonore, etc...), la Fédurok a peu à peu été amenée à travailler avec des organisations du secteur public du spectacle et du secteur privé de la musique.

Les réseaux, majoritairement composés d'associations et, comme nous venons le voir, plus principalement la Fédurok, jouent donc un rôle actif de concertation et de dénonciation des dérives du secteur privé. Cela paraît légitime que ce secteur se soit lui-même donné des moyens d'actions étant donné la difficulté des pouvoirs publics à traiter certaines questions liées aux problématiques des musiques actuelles. Les professionnels en place au sein des structures de diffusion, confrontés de fait aux réalités du terrain, ont ressenti le besoin légitime de se fédérer, de s'organiser et de mutualiser un certain nombre d'informations pour lutter contre les dérives potentielles d'un système basé sur des logiques parfois trop libérales.

Ces réseaux et l'ensemble des associations du secteur ont également un rôle important à jouer dans l'élaboration d'une nouvelle politique en faveur des musiques actuelles, en s'inscrivant justement dans des démarches à l'intersection du public et du privé. L'implication de certains membres de la Fédurok au sein du Conseil d'Administration du CNV semble s'inscrire dans cette démarche.

⁴⁴ FOURREAU, Eric. Les familles réconciliées des musiques actuelles. *La Scène*, juin 2003 p 18

⁴⁵ Id.

⁴⁶ Centre National de la Variété, dont nous aborderons la création et les principales caractéristiques par la suite.

2/ Perspectives de collaboration entre secteur public et secteur privé

2-1/ Reconnaissance de la complémentarité des secteurs

Après avoir longtemps fonctionné de manière hermétique, le temps est venu pour les secteurs publics et privés d'envisager une collaboration. L'antinomie de ces deux secteurs ne semble plus réaliste au vue des différentes mutations que traversent les musiques actuelles. Les acteurs "publics" ne peuvent plus nier les réalités du marché, tandis que les acteurs privés commencent à comprendre les logiques du secteur public. Leurs métiers sont certes différents mais des collaborations sont apparemment possibles.

En 1998 déjà, le Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles préconisait un équilibrage pour que *"les musiques actuelles ne relèvent plus de la logique libérale du secteur marchand. Au-delà de l'application résolue des textes déjà existants pour limiter les effets de position dominante, il s'agit de définir des règles et de créer les conditions d'une existence complémentaire ou autonome entre secteur public et privé, industriel et indépendant, associatif et institutionnel."*⁴⁷

Il s'agit donc de se donner les moyens de construire un avenir de développement qui tienne compte et qui fasse participer l'ensemble des acteurs tant publics que privés. On peut montrer notamment la complémentarité des deux secteurs en se référant aux propos recueillis lors de notre entretien avec Laurent Simon . Selon ces propos, il faut réussir à construire :

"des économies entre guillemets parallèles. C'est-à-dire qu'elles [les majors] commencent à le reconnaître, donc ça va bien. Les majors savent très bien travailler forcément du gros. C'est-à-dire, sur un premier objectif à 50 000 albums, ils savent faire, nous ont ne sait pas faire. Mais en dessous, je considère qu'ils travaillent très mal. Et que du coup, de fait, ça élimine toute une partie de la création musicale, parce que qui vend 50 000 en France aujourd'hui ? C'est tout suite certaines esthétiques, mais moi je considère qu'à 20 000, qu'à 10 000, qu'à 5 000, ça peut être rentable, ça peut pas permettre de faire vivre les gens mais ça peut

⁴⁷ Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann, ministère de la culture et de la communication - septembre 1998, 49 p, available from Internet : www.irma.asso.fr

leur permettre de vivre au moins de leur passion, même s'il faut qu'ils bossent à côté. Et ça serait extrêmement dommage aujourd'hui de dire que même ceux qui vendent 5 000, même ceux qui vendent 3 000, à la limite n'existent plus, ne font plus partie du paysage. Parce qu'on se coupe de 50% d'une création, qui est à moins avis la plus intéressante, à la marge. Donc il faut construire des économies qui sont liées à ça"⁴⁸.

Après avoir reconnu réciproquement cette complémentarité des actions publiques et privées dans ces musiques, chacun doit s'appuyer sur la richesse des interactions engendrées. Ce n'est qu'à ce prix qu'une politique spécifique, globale et cohérente peut se mettre en place et l'ensemble des acteurs doit être réuni autour de la construction de cette nouvelle approche de politique culturelle des musiques actuelles/amplifiées.

Certes, il est également nécessaire de reconnaître que notre société se développe sur des principes économiques et politiques libéraux, et que par conséquent, elle place le marché comme axe majeur de son développement. Pour autant, il est essentiel de ne pas mettre de côté des approches fondamentales telles que le développement de carrière des artistes, l'aide à la professionnalisation, l'encouragement des pratiques amateurs afin de préserver les enjeux liées à l'émergence artistique et à la découverte de jeunes talents. Ces approches sont primordiales dans le sens où elles garantissent le renouvellement de la création artistique. Ce constat nous amène alors à traiter les musiques actuelles dans leur globalité, à la fois dans leurs fortes implications sociales, dans leur reconnaissance en tant que produit culturel mais aussi commercial, sans nier les expressions artistiques et esthétiques fortes qu'elles représentent.

2-2/ Vers la création d'un "Tiers Secteur"

Lors des Rencontres du Grand Zébrock en 1998, Bruno Colin , directeur de l'OPALE (Organisation pour les Projets Alternatifs d'Entreprises), présentait la perspective d'une économie solidaire pour le secteur des musiques actuelles/amplifiées. Cela consistait à proposer une forme intermédiaire d'organisation, ni renvoyée à l'économie de marché et à ses

⁴⁸ Entretien avec Laurent Simon, responsable de la salle *Le Ciel* à Grenoble.

injustes répartitions, ni contrôlée dans ses buts et ses modes de fonctionnement par les autorités publiques.

Au cours des 2ème Rencontres Nationales de Nantes, la Fédurok, alliée à d'autres fédérations du secteur, a exprimé une demande d'exonération totale de tous les impôts saufs de la TVA pour les entreprises artistiques et culturelles, en particulier celles du spectacle vivant. Cette demande s'appuyait sur le fait que ces entreprises, en majorité des associations, ont une activité qui repose sur des critères spécifiques les distinguant du secteur marchand.

En effet, le champ d'action de ces structures se concentre sur la réalisation de spectacles de création ou de découverte. Ces activités relèvent donc de l'ordre de la recherche artistique, qui reste un domaine fort peu exploré dans la sphère privée. De plus, ces structures n'ont pas vocation à réaliser de profits. Même si elles sont soumises au Code du Commerce, les structures artistiques et culturelles soulignent le fait que leurs éventuels bénéfices ou excédents de trésorerie sont réinvestis dans des réserves, soit pour la recherche artistique, soit pour des besoins d'ordre fonctionnel. En aucun cas ces éventuels bénéfices ne sont redistribués à des personnes physiques. En outre, les missions de ces structures répondent à des notions d'intérêt général, social et local et ne sont, par conséquent, pas en concurrence avec le secteur marchand.

Il apparaît intéressant de poursuivre une recherche dans les voies juridique, fiscale et économique afin de fournir une réponse adaptée aux besoins et aux missions de ces structures. Il semble effectivement que l'enfermement de ces espaces dans des cadres rigides soit commerciaux, soit institutionnels ne soit pas la solution.

D'ailleurs, de plus en plus d'acteurs des musiques actuelles refusent cette opposition permanente entre public et privé et réclament une reconnaissance de la particularité de leur secteur. En effet, selon Béatrice Macé, les lieux de musiques actuelles se trouvent *"dans ce secteur spécifique, ni totalement marchand, ni totalement assisté. Il devient urgent de traiter de leur spécificité et de trouver une forme d'analyse qui permette de gérer ces nouveaux modes de fonctionnement. Nous sommes définitivement en position de grand écart. Il faut que nous ne tombions pas et que nous ayons les moyens de continuer à faire ce grand écart."*⁴⁹

⁴⁹ Propos rapporté par FOURREAU, Eric. "Les familles réconciliées des musiques actuelles". *La Scène*, juin 2003 p 18.

Les acteurs des musiques actuelles aspirent en définitive à des conditions économiques assurant un bon équilibre entre le financement des missions de service public et le caractère apparemment commercial d'une partie de leur activité.

Il semble que beaucoup de ces structures aient développées des relations aussi bien dans le champ public que commercial, et ne souhaitant pas s'enfermer dans une logique bipolaire. Ils prônent plutôt la création d'un secteur entre-deux, que l'on pourrait "tiers secteur". Effectivement, les lieux de musiques actuelles se situent dans une économie "mixte", s'appuyant sur des financements publics pour satisfaire des missions d'intérêt général en relation avec l'activité commerciale du spectacle vivant. L'économie des musiques actuelles repose donc sur un statut ambigu. Elle est à la fois largement relayée par le tissu associatif qui développe toute une palette d'activités à but non lucratif, mais elle s'intègre également au système marchand de l'organisation de spectacles payants et de promotion du disque en tant que production artistique.

II/ Les nouvelles mesures du Ministère Aillagon

Nous tenter au cours de cette dernière partie d'identifier la réponse politique la plus récente apportée à l'ensemble de ces constats et de ces mutations au sein du secteur des musiques actuelles/amplifiées. Nous présenterons d'abord la ligne directrice de ce nouveau ministère, en nous consacrant plus particulièrement aux enjeux de la création d'un nouvel outil d'intervention publique, le CNV. Puis, nous nous interrogerons sur la possible réconciliation des deux secteurs (public et privé) liés intrinsèquement au milieu des musiques actuelles/amplifiées.

1/ Défense de la diversité musicale

Au regard des derniers discours formulés par l'actuel ministre français de la Culture, Jean-Jacques Aillagon, le concept de "diversité culturelle", semble être un axe de sa politique en faveur de la création musicale. Il faut entendre là la possibilité pour les auditeurs des radios, les téléspectateurs, les acheteurs de disque et les spectateurs de concerts de pouvoir entendre d'autres sons que ceux issus des moyens de communication de masse relayés par les multinationales du disque. Dans cette perspective, il semblerait que l'intervention publique souhaite parer à la concentration de l'offre et donner leur chance aux jeunes talents. Ce concept de diversité avait déjà été mis en avant par Catherine Tasca, dernière ministre socialiste de la Culture. Par conséquent, le positionnement du Ministère Aillagon ne fait que poursuivre ce dernier, en tentant d'inscrire alors le traitement des problématiques liées au secteur des musiques actuelles/amplifiées dans une certaine continuité.

Ce concept, comme nous avons pu le voir auparavant, faisait partie des préconisations essentielles du Rapport de la Commission nationale de musiques actuelles, rendu le 17 septembre 1998 par Alex Dutilh à Catherine Trautmann. Cette recommandation aurait donc trouvé son aboutissement avec Jean-Jacques Aillagon, ministre issu de la nouvelle majorité.

Le Rapport d'Alex Dutilh préconisait notamment la création d'un Centre National de la musique, qu'il considérait comme être *"la meilleure réponse de l'éclatement des acteurs de la filière musicale, qui est notre principale faiblesse aujourd'hui"*⁵⁰.

⁵⁰ Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann, ministère de la culture et de la communication - septembre 1998, 49 p, available from Internet : www.irma.asso.fr

2/ Création du Centre National de la Chanson, des Variétés et du Jazz (CNV)

2-1/ Un EPIC au service de la diversité musicale

Le centre inauguré le 30 septembre 2002 par le ministre français porte le nom de Centre National de la Chanson, des Variétés et du Jazz (CNV) et sa vocation est sans ambiguïté : *"Le cinéma avait son CNC, le livre son CNL, les musiques populaires auront désormais leur CNV!"*⁵¹ a annoncé le ministre dans son discours d'inauguration, avant de préciser que ce dernier sera le moteur de la prise de risque nécessaire à la diversité de la création, de la production et de la diffusion musicale.

Le Centre National de la Chanson, des Variétés et du Jazz, établissement public présidé par Daniel Colling, créateur du Printemps de Bourges, se substitue ainsi au Fonds de soutien à la chanson, aux variétés et au jazz, qui animait essentiellement le spectacle vivant. Pour esquiver cette spécialisation qui exclut a priori les maisons de disques, le ministre a bien insisté : *"Je souhaite que le comité d'orientation qui sera créé permette de mieux associer les autres acteurs de la filière musicale. Je pense en particulier aux représentants des industries phonographiques, qui jouent aussi un rôle essentiel pour la diffusion des jeunes talents, grâce à la complémentarité entre la scène et le disque."*⁵²

Cette nouvelle structure est consacrée à la diffusion des musiques actuelles/amplifiées. Elle a été créée dans un but équivalent à celui du Centre national de la cinématographie ou du Centre national du livre : soutenir les entreprises de spectacle dans leur effort de production et d'aide à la création artistique. Pour cela, il perçoit notamment les fonds constitués par la taxe parafiscale sur les spectacles qu'il sera chargé de redistribuer. Cette taxe était jusqu'à alors perçue par le Fonds de soutien à la chanson, aux variétés et au jazz. Les ressources du CNV sont complétées par une subvention du ministère qui s'élève pour 2003 à 1,294 millions d'euros. Le CNV est un établissement public à caractère industriel et commercial.

⁵¹ Extrait du discours, allocution de Jean-Jacques Aillagon, 30 septembre 2002, available on <http://www.culture.fr/culture/actualites/conferen/Aillagon2002/cnv.htm>

⁵² Id.

2-2/ Les missions du CNV

Les grandes missions du CNV se déclinent selon différents types d'interventions : il délivre des aides automatiques ou sélectives, sous forme d'avances ou de subventions. Mais, en plus de ces "missions de service public" traditionnelles qui étaient déjà celles du Fonds de soutien, la transformation en établissement public lui a conféré de nouvelles activités : *"prestations de conseil et de services pour l'implantation et l'équipement des salles de spectacle, pour l'amélioration de la rentabilité de la production et de la commercialisation des spectacles de variétés, achat d'espaces communs de promotion des spectacles..."*⁵³. Enfin, a ajouté Jean-Jacques Aillagon, *"le CNV mettra en place un centre de ressources qui sera un outil de connaissance pour les professionnels, le public et les collectivités publiques"*⁵⁴. Le ministre a enfin évoqué l'importance qu'il attache à un dossier devant être relayé par le CNV : l'attention portée aux demandes territoriales notamment les collectivités qui souhaitent construire des équipements et qui sont désormais membres du conseil d'administration.

Il semble également important de souligner que le type de structure choisi pour la création de cet outil, c'est-à-dire l'Etablissement Public à caractère Industriel et Commercial, permet une certaine autonomie par rapport à l'Etat. Lors d'un entretien en octobre 2002 accordé à Grandlink Music News⁵⁵, Daniel Colling, président du CNV, déclarait en réponse à la question :

- GMN : *"La transformation du Fonds de Soutien en établissement public ne fait-elle pas craindre une main mise de l'Etat sur le spectacle vivant ?"*
- DC : *"Nous sommes un établissement à caractère commercial tel que le Parc de la Villette, l'Odéon, l'Opéra, soit quelques uns des grands outils de l'Etat encadrés par l'Administration. Par ailleurs, le conseil d'administration du CNV qui a pouvoir de décision, est constitué majoritairement des professionnels du spectacle dans toute leur diversité. Précisons aussi que l'essentiel du financement de notre établissement est constitué d'une taxe*

⁵³ Extrait du discours, allocution de Jean-Jacques Aillagon, 30 septembre 2002, available on <http://www.culture.fr/culture/actualites/conferen/Aillagon2002/cnv.htm>

⁵⁴ Id.

⁵⁵ Grandlink Music News, quotidien des professionnels de la musique et des médias, available on <http://news.granlink.org/10-28-2002/10-30-itw-collig.html>

parafiscale voulue par les professionnels concernés. Pour répondre à votre question cela écarte la possibilité et le danger d'être «nationalisé».

Il est encore trop tôt pour dresser un bilan de cet outil mis en place par le Ministère afin de défendre la diversité musicale et de tenter de répondre aux exigences d'un secteur aussi complexe que celui des musiques actuelles. On peut simplement formuler quelques doutes quant à la neutralité et la bienveillance de cet outil, dans le sens où le Président de cette structure, Daniel Colling, appartient très clairement à l'approche privé du secteur. Par rapport à ce constat, il convient également de préciser que Béatrice Macé, ancienne présidente de la Fédurok et par conséquent militante fervente face aux dérives des logiques de marché, fait partie du conseil d'administration du CNV. On peut alors espérer que la présence de l'ensemble des acteurs du secteur des musiques actuelles, tant privés que publics, peut apporter l'équilibre nécessaire à la réalisation des missions du CNV.

En plus de la création du CNV, le Ministère de Jean-jacques Aillagon semble également prendre en considération les difficultés des lieux musicaux, en raison de l'application de réglementations de plus en plus contraignantes (relatives à l'ordre public, à la sécurité et au bruit) et en raison également de l'économie fragile de certain d'entre eux. Pour tenter de répondre à ces problématiques, une table ronde sur l'économie des petites salles a été organisée en septembre 2003 par le Ministère. Ce dernier a également constitué, le 1^{er} septembre dernier, une "mission nationale pour les lieux musicaux", présidée par Jean-Michel Boris, ancien directeur de l'Olympia et ancien président du Fonds de Soutien à la Chanson, aux Variétés et au Jazz.

3/ Les familles réconciliées des musiques actuelles ?

3-1/ Une tentative de rassemblement

Pour tenter de répondre à cette question, nous nous appuyerons sur un article paru dans *La Scène* en juin 2003, s'intitulant également "*Les Familles réconciliées des musiques actuelles*"⁵⁶.

Lors du dernier Festival du Printemps de Bourges, le Centre National des Variétés a invité les professionnels du secteur à réfléchir, dans le cadre de l'une des commissions du CNV allouée "aux activités des salles de spectacles" (commission 7), aux actions possibles du CNV. La réflexion portait principalement sur l'aide que pouvait apporter le CNV aux salles de spectacles afin qu'elles puissent développer des projets en partenariat avec les producteurs.

Cette initiative s'insère parfaitement dans l'idée de dépassement des logiques bipolaires habituelles opposant secteur public et secteur privé, et constitue une mutation forte dans le secteur. Cette initiative est également dotée de moyens non négligeables, puisque le CNV dégage 500 000 € uniquement pour la commission 7. Malgré cette volonté de rassembler des professionnels d'horizons différents et depuis longtemps opposés, les réticences à l'égard des initiatives du CNV demeurent cependant encore fortes. On peut en effet, comprendre les résistances des acteurs de la sphère public des musiques actuelles/amplifiées. Le CNV se substitue au Fonds de soutien Chanson, Variétés, Jazz, qui fut longtemps considéré comme le repère des principaux producteurs parisiens de vedettes de variétés, n'ayant pas forcément beaucoup de considération pour les dimensions artistiques, au sens "service public" où on l'entend.

A partir de 1997 et suite à un décret, le Fonds de soutien a intégré le champ des salles de musiques actuelles dans son champ de perception de la taxe parafiscale. Cette étape commençait à marquer la volonté d'intégrer le dispositif des salles de musiques actuelles aux activités du Fonds de soutien. Le CNV, lui, s'adresse depuis octobre 2002 à l'ensemble du secteur, en élargissant sa représentativité au sein, notamment, du conseil d'administration et des commissions. De ce fait, le CNV cherche à favoriser des passerelles entre toutes les familles des musiques actuelles.

⁵⁶ FOURREAU, Eric. Les familles réconciliées des musiques actuelles. *La Scène*, juin 2003 p 18.

Comme le souligne Eric Boistard, actuel président de la Fédurok, *"Pendant des années, notamment grâce au travail fourni par Béatrice Macé, nous avons cherché à ce que le Fonds de soutien s'interroge sur les salles. La commission 7 constitue un grand chantier qui mettra en convergence tous les métiers des musiques actuelles."*⁵⁷

3-2/ Encore de fortes réticences

Cependant, il est important de noter que peu de collaborations sur la durée ont déjà été réalisées, excepté celle de Christophe Davy (Radical Productions) et François Delaunay (Le Chabada à Angers). De plus, le dialogue entre les deux secteurs s'amorce tout juste et des réticences légitimes se font sentir, de par le fait que les approches du métier demeurent très différentes. En effet, comme le souligne Maurice Lidiou, directeur du Médiateur à Perpignan :

*"La confusion entre le secteur public et le secteur privé est encore savamment entretenue par les producteurs mais je pense que nous ne faisons pas le même métier. Eux font du business, nous, nous travaillons dans le service public de la culture. Il suffit d'entendre les discours de moins en moins feutrés des producteurs dans les coulisses sur le fait que les salles coûtent trop cher à la collectivité et qu'elles ne leur servent à rien puisque ce qu'ils veulent avant tout, ce sont des lieux pour produire. Comme il y a de nouvelles parts de marché à gagner, ils s'attaquent maintenant à notre réseau de salles."*⁵⁸

⁵⁷ Propos rapportés par FOURREAU, Eric. "Les familles réconciliées des musiques actuelles". *La Scène*, juin 2003 p 18.

⁵⁸ Propos rapportés par FOURREAU, Eric. Les familles réconciliées des musiques actuelles. *La Scène*, juin 2003 p 18.

Dans une perspective moins radicale mais précautionneuse, Gérard Chabaud, directeur de la future SMAC de Reims, la Cartonnerie, soutient également que : *"Appuyé sur l'audiovisuel, le secteur privé est de plus en plus puissant et nous avons l'impression d'un rouleau compresseur face à nos petites salles qui, elles, deviennent de plus en plus fragile en raison de la législation qui s'alourdit, de la fin des emplois-jeunes, [...]. C'est symptomatique de voir une filiale de Vivendi répondre aux délégations de service public pour la gestion des salles. D'un autre côté, on ne peut pas nier l'intérêt que porte le CNV au développement de nos salles."*⁵⁹

Il convient ici de constater, au travers de ces témoignages, que les initiatives du CNV, qui apparaît comme un outil permettant de parer à l'éclatement de tous acteurs des musiques actuelles, sont encore en gestation. Mais les réticences légitimes des acteurs publics, la création de cet outil a tout de même permis d'exposer les réalités, les divergences et les difficultés du milieu, ainsi que d'ouvrir un débat, notamment sur les problématiques des salles de diffusion de ces musiques.

⁵⁹ Id.

CONCLUSION

Les musiques actuelles/amplifiées se sont développées, de par leur essence même, au croisement entre secteur public et secteur privé. Longtemps isolées de l'intervention publique, elles ont finalement réussi à acquérir une certaine légitimation, même si les moyens d'une politique globale et cohérente sont encore en gestation.

L'omniprésence d'un secteur privé toujours prompt à se développer représente un danger potentiel qui réinterroge les politiques culturelles sans cesse, d'autant que l'intervention publique dans le secteur de l'industrie culturelle et musicale a longtemps laissé de côté les enjeux artistiques, esthétiques et culturels que représentent ces musiques. De même le secteur marchand reconnaît lui aussi la difficulté à assurer le renouvellement des formes artistiques dans ce domaine.

Dans ce contexte, il convient d'entamer une réflexion de fond sur des nouveaux mécanismes possibles, en associant les initiatives publiques et privées, afin de préserver l'émergence de nouveaux talents et de sauvegarder la diversité musicale. L'angle de la dualité n'est plus en mesure d'aborder les nouvelles problématiques de l'ensemble du secteur. La dualité a sans doute été nécessaire à chacun des acteurs afin de légitimer leur action respective dans des domaines différents mais pourtant complémentaires.

Le constat des mutations que subit aujourd'hui le secteur des musiques actuelles/amplifiées amène les différents acteurs, tant publics que privés, à se rassembler et à s'interroger sur le devenir de ces musiques. Les réalités du terrain, comme peuvent l'être les enjeux de la programmation des salles de diffusion, engagent la réflexion à dépasser les clivages et les réticences du passé entre public et privé. L'aboutissement d'un tel débat pourrait amener à considérer le champ des musiques actuelles/amplifiées dans toute leur complexité, leurs spécificités, mais surtout dans une globalité. Le rôle de l'Etat, plus encore que celui des collectivités territoriales, est d'améliorer la connaissance du secteur par l'ensemble des acteurs, afin que chacun d'entre eux puisse assumer les responsabilités nécessaires à l'élaboration de projets communs. Cette action de l'Etat doit également être accompagnées de moyens fortement significatifs afin de rendre moins fragiles les économies des lieux de diffusion de ces musiques, qui constituent autant de viviers de la création musicale.

Au-delà de ces observations, il convient aujourd'hui de reconnaître véritablement le fait culturel que représentent les musiques actuelles/amplifiées. Par conséquent, il est également nécessaire de réinterroger, à l'aune des nouvelles problématiques actuelles, les fondements de l'intervention publique. Les pouvoirs publics ne doivent plus s'enfermer dans leur action autour des aspects sociaux ou économiques inhérents à ces musiques. Ces expressions musicales représentent actuellement un enjeu culturel et artistique majeur qu'il est temps de prendre en considération.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

COURCELLES, Pierre. Que disent les musiques actuelles ? Le syndrome de la sous-culture. *Regards*, n°56, avril 2000.

DE WARESQUIEL, Emmanuel (sous la direction de), Dictionnaire des Politiques Culturelles, de la France depuis 1959, Larousse, CNRS Editions, 2001.

GUIBERT, Gêrôme. *Les nouveaux courants musicaux* – Editions Mélanie Seteun, 1999. Available from Internet : www.irma.asso.fr

MIGNON Patrick et HENNION Antoine (sous la direction de). *Rock : de l'histoire au mythe* – Paris : Anthropos, collection Vibrations, 1991, 283 p.

POIRRIER, Philippe. *L'Etat et la culture en France au XX e siècle* – Paris : Le Livre de Poche, collection références, 2000, p 164.

TOUCHE Marc, Connaissance de l'environnement sonore urbain. L'exemple des lieux de répétition, faiseurs de Bruits? Faiseurs de sons? Question de point de vue. Editions CRIV-CNRS, Vaucresson, 1994.

TOUCHE, Marc. Les classements, les étiquetages, les labellisation, une foison de genres musicaux et l'art de la distinction sociale et musicale, *Mémoire Vive*, juin 1998. Available from Internet : www.irma.asso.fr

RAPPORT, ACTES DE COLLOQUES

2^{ème} rencontres nationales (1/2 octobre 1998, Nantes). Politiques publiques et musiques amplifiées et actuelles : actes. *La Scène*, avril 1999, n° hors série, pp 5-121.

Une nouvelle ambition pour les musiques amplifiées/actuelles en Ile de France : "*Les rencontres du Grand Zébrock*", TOUCHE M., D'ANGELO M., CASTAGNAC G., CHROMA, QUAI-TEVENON P., Noisy-le-sec, 1998. Association Chroma.

ARTICLES DE PRESSE/ PERIODIQUES

COLIN, Bruno. Vers une économie solidaire du spectacle vivant ?. Available from Internet : www.irma.asso.fr

BERTHELOT, Philippe. Pour une véritable reconnaissance des musiques amplifiées. *La Scène*, n°9, juin 1998, p 3.

FOURREAU, Eric. Les familles réconciliées des musiques actuelles. *La Scène*, juin 2003 p 18.

GRANDLINK MUSIC NEWS, quotidien des professionnels de la musique et des médias, available on <http://news.granlink.org/10-28-2002/10-30-itw-collig.html>

MAURIAC L., LATRIVE Florent, RENAULT G., BERNEIR A., ABDI N. in *"Les cinq fléaux qui frappent l'industrie musicale"*, Libération, 6 septembre 2003,

MORTAIGNE Véronique, Le Monde, *35 millions de francs supplémentaires pour les musiques actuelles*, 21 octobre 1998.

SAEZ, Jean Pierre. Pense-bête sur la dynamique des échanges entre l'art, la culture et le social. *L'Observatoire*, n° 20, Hiver 2000/2001, p 13.

SANGHERA Sathnam in *"C'est la médiocrité qui tue l'industrie du disque"*, courrier international n°631 du 5 décembre 2002.

SICHER Sylvain, Le Monde, *Renforcement de l'aide aux musiques actuelles en 2000*, 11 novembre 1999.

TRAUTMANN Catherine, cité in *La musique peut-elle être populaire ?*. Libération, 16 juillet 1997.

MEMOIRES

BRAUD Anna-Sophie (sous la direction de Guy Saez), *Les musiques actuelles/amplifiées : entre secteur public et secteur privé – Grenoble*, mémoire de DESS directions de Projets Culturels, IEP, Grenoble, 2002, 79 p.

DEMANGE David (sous la direction de Mireille Pongy), *Pouvoirs publics et Musiques actuelles – Grenoble*, mémoire de troisième année, IEP, Grenoble, 2002

SAPET, Emmanuel (sous la direction de Jean Caune). *Politiques culturelles et musiques actuelles – Saint Martin d'Hères* : mémoire de maîtrise des Arts et du Spectacle, 2000, 172 p.

DOCUMENTS OFFICIELS

Rapport du ministère de la Culture "Les établissements culturels", La Documentation française, Paris, 1982.

Discours, allocution de Jean-Jacques Aillagon, 30 septembre 2002, available on www.culture.fr/culture/actualites/conferen/Aillagon2002/cnv.htm

Dossier : musiques actuelles, 35 millions de francs de mesures nouvelles dès 1999. *La Lettre d'Information du Ministère de la Culture et de la Communication*, n°37, 4 novembre 1998, pp 8-10.

Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann, ministère de la culture et de la communication - septembre 1998, 49 p, available from Internet : www.irma.asso.fr

Rapport de la Commission Régionale des Musiques Actuelles (sous la direction de Lyliane Dos Santos) – octobre 1999, 60 p, available from Internet : www.irma.asso.fr

Ministère de la Culture et de la Communication, Département de l'information et de la communication, "Supplément Lettre d'information: La Charte des Missions de Service Public pour le Spectacle Vivant", *édité par le Ministère de la Culture et de la Communication*, bimensuel n° 40, 16 décembre 1998.

TRAUTMANN, Catherine. Budget 1999. Des moyens accrus au service de la démocratisation culturelle. *La Lettre d'Information du Ministère de la Culture*, n°34, 23 septembre 1998.

TRAUTMANN, Catherine. *Programme d'action et de développement en faveur des musiques actuelles* – Paris : discours du 19 octobre 1998, 8 p. Available from Internet : www.culture.gouv.fr

SITES INTERNET

Le site de l'IRMA : www.irma.asso.fr

Le site du ministère de la Culture et de la Communication : www.culture.gouv.fr

Le site de la Fédurock : www.fedurock.org

ENTRETIEN

Laurent SIMON (responsable de la salle *Le Ciel*), Grenoble, 5 septembre 2003.

ANNEXES