

Pierre FRANCOIS, « Le dynamisme incertain du monde musical », introduction de François, P. (dir.), 2008, *La musique. Une industrie, des pratiques*, Paris, La documentation française.

L'objet de cet ouvrage est de tenter de dresser le tableau de l'organisation économique et sociale des pratiques musicales au cours de la décennie 1995-2005. Une telle entreprise, on s'en doute, ne peut manquer de se trouver confrontée à deux difficultés. La première difficulté est coutumière à tous ceux qui tentent d'adresser aux univers enchantés (et particulièrement aux mondes artistiques) des questions désenchantées, relatives aux fondements de leur organisation et de leur financement, en un mot des questions que les membres de ces mondes disqualifient souvent comme logistiques ou vulgaires. Mais de même que, selon le mot de Malraux le cinéma est « par ailleurs » une industrie, de même les pratiques musicales doivent trouver les moyens matériels, économiques et sociaux de se soutenir dans le temps. Pour le dire dans les termes, désormais classiques, d'H.S. Becker, la musique est « par ailleurs » un monde de l'art, *i.e.* elle engage des acteurs hétérogènes (interprètes, compositeurs, auditeurs, mais aussi agents, organisateurs de concerts, producteurs de disques, responsables politiques, programmeurs radios, etc.) dans des chaînes d'interaction elles-mêmes composites (faites de conflits ou de coopérations, de rapports économiques ou amicaux, etc.) sans lesquels la musique, entendue comme forme esthétique, ne saurait exister.

A cette première difficulté s'en ajoute une seconde, qui tient à l'extrême hétérogénéité de ce monde de l'art. Quoi de commun, en effet, entre l'auditeur qui écoute, distraitement une vague mélodie pop en attendant patiemment que l'embouteillage qui le retient dans sa voiture lentement se dégage ; le compositeur qui mobilise des modélisations probabilistes pour accoucher d'une forme stochastique ; le musicien de bal qui quitte femme et enfants le samedi à 14h pour traverser l'Aveyron et animer, avec quelques amis, la fête d'un village qui attend l'événement depuis plusieurs semaines ; le producteur de disques qui tente d'arrêter sa stratégie de production, confrontés qu'il est à la baisse de ses ventes et aux nouvelles techniques de téléchargement ; l'étudiant récemment arrivé à Paris qui décide de ne pas abandonner entièrement la pratique musicale qu'il avait eue, depuis ses six ans, dans son Loiret natal et qui par conséquent tente de trouver un chœur où chanter ; le jeune rappeur qui tente de remonter les maillages complexes des réseaux qui structurent la production de rap français et sortir son premier album ? On pourrait multiplier à l'envie ces vignettes qui saisissent, au risque de la caricature, quelques-unes des si nombreuses facettes du monde musical. En s'appuyant sur les nombreuses études publiées depuis plus de quinze ans¹, cet ouvrage tente, sinon de baliser exhaustivement cette hétérogénéité, du moins de présenter synthétiquement les données dont on dispose aujourd'hui pour dresser, aussi complètement que possible, la carte des pratiques musicales de la France contemporaine et des conditions socio-économiques qui les sous-tendent.

L'hétérogénéité que nous venons d'évoquer n'est certes pas nouvelle, et l'on trouverait sans peine des vignettes équivalentes pour évoquer les incarnations multiples du monde musical de 1950 ou du XVII^{ème} siècle. Classiquement, cette hétérogénéité peut s'organiser, au moins pour partie, autour de plusieurs clivages : par exemple, le clivage producteur/auditeur ; au sein du premier pôle, le clivage interprète/compositeur ; plus récemment, l'opposition du spectacle vivant et de l'audiovisuel a aussi contribué à fortement structurer le monde musical. On retrouvera, dans les chapitres de cet ouvrage (et parfois dans leur succession), la plupart de ces oppositions.

¹ Cf. notamment X.

Commençons par souligner deux des plus importantes, qui se donnent à voir, elles aussi, dans de nombreux développements à venir : le clivage du savant et du populaire, et celui qui oppose les amateurs et les professionnels.

Le clivage qui oppose musique savante (entendue ici comme ce que l'on désigne par musique « classique », *i.e.* incluant les périodes médiévales, renaissance, baroque, classique au sens strict, romantique, la musique du XXème siècle et la musique dite « contemporaine ») et musique populaire (qui regroupe l'ensemble des autres genres musicaux : rock, pop, jazz, musiques du monde, musiques dites « amplifiées » ou « actuelles », etc.) est sans conteste l'un des plus structurants du monde musical contemporain. Il est décisif pour décrire les pratiques de consommation musicale, la consommation de musique savante restant très fortement attachée à certaines caractéristiques sociographiques fondamentales, en termes d'âge, de niveau de diplôme, de liens avec la pratique instrumentale, par exemple (chapitre 1). Il définit également la principale ligne de segmentation du marché du travail musical : rares sont en effet les musiciens qui, simultanément, travaillent dans le secteur des musiques populaires et dans celui de la musique savante (chapitre 3). La description que l'on peut avoir de l'offre de formation musicale ne peut faire l'économie d'une référence à cette opposition, qui longtemps a recouvert l'opposition entre une offre de formation institutionnelle et subventionnée et une offre associative d'initiative privée (chapitre 2). C'est sans doute sur le marché du disque que cette opposition trace la ligne de fracture la plus violente, même si les ventes de disque de musique savante, très inférieurs en volume, résistent plutôt moins mal que les ventes de musique populaire à la crise du disque que traverse le secteur depuis le début des années 2000 (chapitre 4). Il n'est pas jusqu'au domaine spécifique des pratiques chorales qui ne s'organise, lui aussi, en suivant ce clivage (chapitre 7).

A ce premier clivage s'ajoute celui, tout aussi structurant, qui se fait jour entre musiciens amateurs et professionnels. Même si la division du travail instituée au cours des années 1960 entre les structures dédiées à la formation des professionnels et celles à qui était réservée la formation des amateurs a été progressivement remise en cause, il n'en reste pas moins que la formation des musiciens amateurs et celles des musiciens professionnels, obéissent à des principes différents et se déroulent, pour l'essentiel, dans des structures identifiables et distinctes (chapitre 3). De même, les schémas d'organisation économiques des activités musicales collectives obéissent à des principes fondamentalement différentes selon qu'il s'agit d'activités amateurs ou professionnelles, même lorsque la musique finalement jouée est la même, comme le montre la comparaison du fonctionnement des formations professionnelles et amateurs de musique d'ensemble (chapitre 5 et 7). Il existe, évidemment, des capillarités entre le monde des amateurs et celui des musiciens professionnels. D'abord, parce que les premiers peuvent parfois (dans une mesure cependant relativement modérée) constituer le public des seconds (chapitre 1). Ensuite, parce qu'un musicien professionnel a toujours été, au temps de sa formation au moins, un amateur, et que les voies de la professionnalisation sont eux mêmes hétérogènes et qu'ils varient notamment en fonction du genre musical abordé : à la professionnalisation médiée par le système de formation qui reste la norme dans le domaine de la musique savante répond celle, beaucoup plus progressive, informelle et incrémentale, des musiques populaires, dont l'étude approfondie permet de décrire certaines des modalités spécifiques, comme dans le cas du rap où elle obéit à des logiques avant tout réticulaires (chapitre 3 et 8).

Ces deux clivages, du savant et du populaire d'une part, de l'amateur et du professionnel, de l'autre, n'épuisent évidemment pas l'hétérogénéité du monde musical contemporain. Si l'on devait se risquer, toutefois, à repérer quelque chose comme un trait commun aux évolutions qui se sont faites jour sur ces différents secteurs, on pourrait tenter de le décrire comme une explosion fragile. D'un côté, en effet, de très nombreux segments du monde musical ont connu un développement spectaculaire qu'il faut toutefois apprécier, selon que l'on considère tel ou tel

domaine, à l'aune de points de repères temporels différents. Les pratiques amateurs, en matière musicale, se sont considérablement développées au cours des vingt dernières années (chapitre 1), tout comme le marché du travail des musiciens dont le nombre, selon certaines estimations discutées au chapitre 3, a été multiplié par quatre. La formation musicale spécialisée a connu elle aussi, depuis les années 1960, un développement sans précédent dans l'histoire, portée par la politique de maillage systématique du territoire définie dans le plan Landowski (chapitre 2). C'est à un développement comparable que l'on a assisté, sur la même période, dans le domaine de la diffusion de musique savante, développement ici porté soit par l'autre volet du plan Landowski (pour les orchestres permanents), soit par le régime de l'intermittence pour les ensembles d'intermittents (chapitre 5) ; ou dans le domaine de la création de musique savante, qui a vu les initiatives individuelles des années 1950 et 1960, relayées par la politique systématique des années 1970, dessiner l'offre de création musicale enviée par des compositeurs du monde entier (chapitre 6). Si les politiques publiques jouent un rôle décisif dans cette dynamique exceptionnelle du monde musical, elles ne sont évidemment pas seules en cause : les développements spectaculaires d'univers aussi éloignés que celui du rap (chapitre 8) ou du chant choral (chapitre 7) ne s'appuient que très marginalement (pour ne pas dire pas du tout...) sur des aides publiques et constituent cependant deux exemples exceptionnels de dynamisme, aussi bien dans les sphères amateurs que professionnelles.

Pour dynamique qu'il soit, le développement du monde musical n'en reste pas moins fragile – et, là aussi, les causes de cette fragilité sont diverses, recouvrant un spectre allant des aléas des politiques culturelles à ceux qui sourdent des déplacements de l'offre et de la demande. A un pôle, donc, les politiques culturelles, dont les remises en cause peuvent – parfois brutalement – remettre en cause tout l'équilibre d'une chaîne de production. C'est le cas, par exemple, de la création de musique savante, pour qui le rôle des subventions publiques est particulièrement décisif – ce qui explique la violence des polémiques qui peuvent se faire jour lorsque les soutiens publics directs ou indirects sont remis en cause, comme ce fut le cas en 2003 avec la raréfaction de la programmation de musique contemporaine sur les ondes de France Musiques, par exemple (chapitre 6). Mais c'est le cas aussi pour l'ensemble du secteur musical lorsque le régime de l'intermittence, au principe de l'accroissement de l'emploi musical en France et, par conséquent, de la croissance de l'offre de musique sur l'ensemble du territoire, lorsque ce régime, donc, est remis en cause, comme il le fut (notamment) au début des années 2000 (chapitre 3 et 5). A un autre pôle, le marché, dont les fluctuations mettent parfois en danger des pans entiers de l'activité musicale. Ainsi, par exemple, de l'industrie du disque, confrontée depuis près de dix ans à une crise chronique que l'irruption des nouvelles technologies n'a fait qu'accentuer (chapitre 4) ; ainsi, également, de l'accalmie que connaît le monde du rap depuis 2002, qui après avoir connu une croissance fulgurante au cours des cinq années précédentes semble depuis frappé d'une relative atonie d'être confronté, lui aussi, à la crise du disque et d'être concurrencé par d'autres genres musicaux.

Le dynamisme et la fragilité du monde musical se combinent pour en faire (contrairement à ce qui était le cas au début des années 1960) l'un des lieux d'exercice privilégié de la politique culturelle : soit qu'elle porte ce dynamisme et qu'éventuellement (on vient de le voir) elle puisse être au principe de la fragilité, soit qu'elle soit appelée pour prévenir ou compenser les difficultés que connaît tel ou tel segment jusque là laissé au marché. Pour bien prendre la mesure du soutien public aux pratiques musicales, toutefois, il faut se garder de le confondre avec tel ou tel « plan » explicite ou tel ou tel train de mesures – le soutien public à la musique est hétérogène, fragmenté, bigarré, au point que son repérage ne peut se faire qu'au « ras-du-sol »², en partant des activités mêmes et en repérant ses attendus ou ses modalités. Si l'on tente, pour achever cette

² Selon la plaisante expression de J. Revel.

introduction, de repérer la diversité des soutiens publics reçus par la musique, on peut – outre les distinctions classiques, touchant par exemple au niveau géographique où ces soutiens sont mis en œuvre – soulever deux questions : quels sont les fondements du soutien public à la musique ? quels sont les outils qu’il mobilise ? La réponse à la première question ne peut faire l’économie d’en souligner l’hétérogénéité. Que l’on considère, par exemple, la justification *normative* des soutiens accordés aux pratiques musicales, et l’on soulignera qu’en matière musicale comme en d’autres domaines a d’abord prévalu la conviction malrucienne selon laquelle il fallait favoriser la diffusion de l’art classique (ici, de la musique savante) et que la consommation culturelle se démocratiserait nécessairement : autrement dit, si, dans la Creuse, on n’aime guère Bruckner, c’est qu’il n’y est pas joué ; qu’on le joue, et les creusois l’aimeront comme les lyonnais, les parisiens ou les toulousains. Les données relatives aux pratiques culturelles ont peu à peu remis en cause cette conviction au point qu’au début des années 1980 ce n’est plus seulement la musique savante qu’il faut désormais soutenir, mais l’ensemble des musiques, égales en dignité et par conséquent en besoin de financements³. Si l’on tente d’expliquer l’intervention publique et l’octroi de subventions non plus par les normes qui la motivent, mais par les mécanismes économiques qui peuvent la rendre nécessaire, on est, là aussi, portés à en rendre raison par des causes différentes selon que l’on considérera, par exemple, l’amateurisme ou le professionnalisme : les causes de la « maladie des coûts », *i.e.* de la tendance au creusement du déficit des institutions de spectacle vivant, ne sont ainsi pas les mêmes selon que ces institutions emploient des amateurs (chapitre 7) ou des professionnels (chapitre 5).

Hétérogènes quant à ce qui les fonde, les politiques de soutien aux pratiques musicales le sont aussi si l’on considère les outils qu’elles mobilisent. Il faut, avons-nous dit, se déprendre de la tentation d’assimiler le soutien effectif aux plans explicites et formels qui peuvent être au principe de soutiens directs. On verra, dans les chapitres qui suivent, que les instruments des politiques de soutien à la musique sont au moins de trois sortes. Tout d’abord, bien sûr, les subventions directement octroyées à tel ou tel acteur, à tel ou tel secteur : ainsi, par exemple, des financements dont continuent de bénéficier la musique savante, dans le secteur de la diffusion (chapitre 5) ou de la création (chapitre 6). Ensuite, les soutiens accordés à certains acteurs du monde musical qui ensuite les répercutent sur d’autres acteurs de ce monde en finançant leurs activités à l’aide des subventions qu’ils reçoivent : ainsi, par exemple, des organisateurs de concerts (subventionnés) qui invitent des ensembles à venir jouer chez eux et qui remplissent *de facto* un rôle de redistribution des fonds publics (chapitre 5) ; ainsi, également, des orchestres permanents (subventionnés) qui mettent en résidence un compositeur à qui ils commandent des œuvres qu’ils rétribuent en participant ainsi, indirectement, au financement public de la création musicale en France (chapitre 6). Le troisième outil est constitué par le régime de l’intermittence, qui permet de faire peser sur l’ensemble des salariés le coût de l’entretien d’une armée de réserve artistique que les employeurs peuvent mobiliser au gré de leurs besoins sans en supporter le coût (chapitre 3 et 5). Ces différents outils seront évoqués et détaillés au cours des développements de tel ou tel chapitre – il n’est pas inutile, cependant, de rappeler en la balisant leur hétérogénéité.

Un mot enfin, pour expliquer l’organisation des chapitres qui suivent. L’ouvrage se compose de trois parties. La première partie (chapitre 1 à 4) présente, de manière synthétique, un panorama des principales tendances que connaît le monde musical depuis une quinzaine d’années, dans ces principaux segments : celui des pratiques amateurs (chapitre 1), de la formation musicale spécialisée (chapitre 2), du marché du travail (chapitre 3) ou de la musique enregistrée (chapitre 4). La seconde partie se concentre sur un segment, celui de la musique savante, qui présente la double particularité de proposer des formes d’organisation économiques complexes et spécifiques et d’être l’objet de politiques de soutien particulièrement ambitieuses : seront évoquées,

³ Cf. Urfalino (Philippe).

successivement, la diffusion (chapitre 5) et la création (chapitre 6) de musique savante. La troisième partie, faute de pouvoir rassembler une série de monographies présentant exhaustivement les différents segments du monde musical, s'attachera à illustrer les spécificités qui peuvent se faire jour dans tel ou tel secteur en se concentrant sur deux d'entre eux, qui comptent parmi ceux qui ont connu au cours des quinze dernières années le développement le plus spectaculaire : celui du chant choral (chapitre 7) et celui du rap (chapitre 8). Les variations de focale proposées au lecteur dans ces différents chapitres permettront ainsi de saisir le monde musical dans toute son extension sans sacrifier pour autant la description des fortes singularités qui peuvent se faire jour sur tel ou tel de ces segments.