



**Département
des études
et de la
prospective**

2, rue Jean Lantier
75001 Paris

Tél. 40 15 73 00
Fax 40 15 79 99

Affaire suivie par
Poste
Références

Les soutiens publics à l'industrie phonographique

Edith Brenac - Bruno Jobert

Directeurs de recherche au CNRS
Centre de recherche sur le politique, l'administration et le territoire
CERAT- Institut d'études politiques de Grenoble

Rapport final de l'étude réalisée pour le Département des études et de la prospective
à la demande du comité ministériel d'évaluation

Septembre 1996

Conclusions de l'instance d'évaluation des aides de l'État aux industries phonographiques

L'instance a approuvé le rapport d'évaluation qui lui a été présenté en l'assortissant des remarques et préconisations suivantes :

1°) Le terme même d'« industries phonographiques » est significatif. Alors qu'on évoque le cinéma comme « septième art », et que les aides publiques à l'édition relèvent d'une « politique du livre », le recours ici au mot « industrie » joue un rôle, certes indirect et diffus, de « déculturation » de l'activité des éditeurs de phonogrammes, qui apparaissent comme des industriels, au profit desquels une intervention du ministère de la culture perd de sa légitimité. Imaginerait-on d'englober édition et librairie sous le terme d'« industries éditoriales » ?

2°) Derrière cette remarque, qui peut paraître mineure, se cache en fait la question de la capacité d'expertise de la structure administrative centrale compétente en matière d'aides au secteur professionnel du disque. Sans se prononcer, car la question n'était pas de sa compétence, sur l'éventuelle création d'une délégation aux industries culturelles telle que l'a envisagée le rapport remis par M. Jacques Rigaud au ministre de la culture, l'instance d'évaluation a souligné combien il était indispensable de remédier à la discontinuité, à l'absence de mémoire et à la fragilité actuelles des capacités d'expertise publique en matière de production et de diffusion de phonogrammes.

3°) A cette fin, il serait nécessaire d'envisager la mise en place d'un véritable observatoire du disque et de l'édition de phonogrammes, disposant, grâce à l'apport des données professionnelles mais sans en être dépendant, de la capacité d'analyse et de prospective lui permettant de mettre en relation l'évolution des marchés et la transformation des supports. Les données purement quantitatives sur l'évolution des chiffres d'affaires ne peuvent en effet être des outils d'analyse suffisamment fins si elles ne sont pas complétées par la prise en compte des évolutions de la structure interne du marché.

4°) Les aides directes à la production de disques, dont le programme Musiques Françaises d'Aujourd'hui (MFA) constitue l'archétype (au demeurant unique), ne concernent qu'une part marginale de la musique classique, qui est elle-même très minoritaire dans les ventes de phonogrammes, n'entrant en 1996 qu'à hauteur de 7,85% dans la formation du chiffre d'affaires. Ces aides n'en restent pas moins nécessaires pour venir en aide à un secteur dans lequel la demande est faible : elles représentent la poursuite d'une intervention se rapportant à une forme de mécénat public en faveur d'un secteur dont l'importance qualitative n'est niée par personne, celui de la création musicale « savante » contemporaine.

5°) Pour l'ensemble des petites entreprises d'édition phonographique qui continuent à se créer, avec une vitalité indéniable, le principal enjeu réside dans les conditions d'accès aux financements bancaires. Les évolutions des années récentes, avec notamment l'apparition au sein de l'IFCIC d'un guichet destiné à ces entreprises constitue une avancée importante. Encore faut-il qu'elle ait pour elle la durée, alors que l'analyse des politiques conduites dans ce secteur montre que ces politiques se sont longtemps caractérisées par de brutales discontinuités, préjudiciables bien sûr d'abord aux entreprises concernées, mais aussi à la crédibilité du ministère de la culture.

6°) La question des coopérations institutionnelles est essentielle. Il semble difficile de mener une politique cohérente en direction de l'édition phonographique sans maîtriser en même temps les outils d'intervention, directe ou indirecte, et les modalités de régulation du secteur de l'audiovisuel. Il n'est pas là, non plus, de la compétence de l'instance d'évaluation d'évoquer d'éventuels rapprochements institutionnels entre services respectivement chargés de la culture et de la communication, mais il lui revient de souligner qu'il lui paraît indispensable qu'existe un lieu de coordination effective et efficace entre ces capacités d'intervention et de régulation.

7°) La même problématique se pose, mais devrait être plus simple à résoudre, dans le domaine juridique. La réduction des incertitudes juridiques que connaît le secteur constitue en effet la condition préalable à toute politique ambitieuse. Ceci implique que soit maintenu l'équilibre, par essence instable, entre positions et intérêts des artistes, des interprètes et des producteurs. Les pouvoirs publics ont vocation à jouer un rôle d'arbitre et de régulateur entre les différentes branches du secteur, en prenant en compte l'évolution technologique et les enjeux juridiques nationaux et internationaux qui en découlent. Ainsi pourrait être mise en place et poursuivie une politique de cogestion négociée entre les professions, leurs sociétés civiles et l'Etat pour ce qui le concerne.

8°) S'il apporte de précieuses indications sur ce point, notamment à partir de l'étude des relations entre acteurs publics et privés impliqués en matière d'édition phonographique, le rapport d'évaluation est excessivement silencieux sur la question de la distribution. En terminant ses travaux l'instance d'évaluation souhaite toutefois insister sur l'importance cruciale de ce maillon de la chaîne de production et de vente du disque. Sans être nécessairement persuadée qu'il sera possible de reconstituer un paysage bouleversé par la quasi disparition des disquaires indépendants et la montée en puissance corollaire de la vente de phonogrammes dans les grandes surfaces non spécialisées, l'instance d'évaluation a été unanime pour souhaiter qu'une étude précise de l'état de l'appareil de distribution du disque en France vienne éclairer les décisions que pourront être amenés à prendre les pouvoirs publics compétents en matière d'aide à l'édition phonographique.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
CHAPITRE I - CARACTERISTIQUES ET STRUCTURES DU SECTEUR	6
<i>ANNEXE : HISTORIQUE DES MESURES D'AIDE A L'INDUSTRIE PHONOGRAPHIQUE</i>	16
CHAPITRE II - L'AIDE DIRECTE A LA PRODUCTION	22
I - L'OPERATION M.F.A	22
II - LE "PLAN LABELS"	25
<i>ANNEXE : EXTRAITS DU RAPPORT LENA</i>	32
CHAPITRE III - INTERVENTIONS PUBLIQUES ET STYLE DE REGULATION SOCIALE	36
I - UN LIBERALISME NON-COOPERATIF	37
II - DANS UN NOUVEAU CONTEXTE, L'EMERGENCE D'ESPACES DE COORDINATION	39
III - L'ACTION DE STRUCTURATION DES MUSIQUES ACTUELLES, REALITES ET LIMITES DE LA CO-GESTION	40
ANNEXES STATISTIQUES	47
BIBLIOGRAPHIE	

INTRODUCTION

Le comité ministériel d'évaluation du ministère de la Culture a retenu le soutien à l'industrie du disque pour l'un de ses premiers travaux. Il s'agit là d'un choix méthodologique original. En effet, des trois branches des industries culturelles, l'industrie du disque constitue celle où l'intervention fut la moins structurée, la moins substantielle. A l'usage, ce caractère mineur de la politique étudiée s'est révélé comme un important obstacle à la conduite de l'étude.

En effet il était prévu que l'essentiel de l'étude porterait sur une exploitation secondaire des données disponibles dans les services, une douzaine d'entretiens qualitatifs devaient aider à en décoder le sens.

En pratique il s'est révélé qu'il n'existait aucun lieu où les informations concernant ce thème (statistiques, rapports d'études, réunions de commissions...) aient été systématiquement conservées et traitées. L'attention à l'éclipse de l'Etat s'est traduite par une extraordinaire dispersion des informations disponibles, celles-ci se révélant très répétitives sur certains sujets, extraordinairement lacunaires sur d'autres. La connaissance des stratégies d'entreprises, de même que celle de l'évolution de leur organisation (par exemple place des directeurs artistiques, autonomie des directeurs de filiales françaises des multinationales, etc...) constituent par exemple un point aveugle que notre étude ne pouvait en aucun cas combler.

Une fois de plus se vérifie ici la règle selon laquelle une évaluation en vraie grandeur ne peut être mise en oeuvre que dans la mesure où a été mis en place dans les périodes antérieures un système d'information suffisamment élaboré.

Ce que nous présentons ici est plutôt un modèle d'interprétation à ce sujet.

Le premier chapitre vise à restituer les caractéristiques du "secteur". Il montre que ce domaine constitue moins un "secteur" au sens de l'analyse des politiques que le point d'articulation entre plusieurs domaines d'activités et plusieurs politiques publiques. Ce texte explore sa dynamique économique et ses modes de régulations sociales. Il montre la difficulté de parvenir dans ce domaine à un compromis institutionnalisé stable et la place incertaine de la régulation publique.

Le deuxième chapitre étudie deux programmes d'aide directe à la production ; l'un et l'autre établissent la possibilité de politiques qualitatives, très sélectives,

qui ne changent pas l'économie générale du secteur mais ont du sens comme éléments d'une politique culturelle.

Le troisième chapitre s'interroge sur les potentialités de promouvoir des politiques coordonnées, voire cogérées. Il met en valeur un double handicap dans cette voie :

- une culture sectorielle enracinée dans un libéralisme non coopératif ;
- l'incertitude juridique qui pèse sur les relations entre les protagonistes de l'action.

CHAPITRE I:

CARACTERISTIQUES ET STRUCTURES DU SECTEUR

Pour comprendre les enjeux, juger de la pertinence de l'action publique, il convient de saisir la dynamique, les structures, les logiques qui animent le développement du secteur auquel elle s'applique. Sans reprendre systématiquement les analyses existantes, quelques observations générales méritent ici d'être faites ou rappelées qui seront complétées par la suite lors de l'examen des différents aspects de l'intervention publique.

Un système d'information gravement déficient

Malgré une appréhension sans doute incomplète et au vu des éléments qui nous ont été fournis, il faut ici souligner les grandes insuffisances des sources statistiques et du système d'information disponible : hétérogènes (sources SNEP, SESSI ou Ministère de la Culture pas toujours concordantes), non systématisées, non traitées, dispersées, incomplètes. Les services en charge de la politique ne disposent pas de manière suivie du minimum d'informations de base nécessaire ni en interne ni au Département d'Etudes et de Prospective. Le savoir informel accumulé par les équipes successives se disperse faute de systématisation et de suivi. Les statistiques professionnelles pourraient être systématiquement collectées mais sont pour partie confidentielles et structurées en fonction de la logique propre des acteurs professionnels concernés ; elles resteraient insuffisantes notamment pour l'analyse et le suivi des stratégies et des rapports entre acteurs. Par ailleurs le rôle prééminent du SNEP dans cette collecte, qui n'est pas complété par un travail équivalent des autres organisations, aboutit à une méconnaissance de la frange quasi-artisanale des "entrepreneurs artistiques" alors que leur rôle est essentiel. L'idée d'un observatoire de l'industrie phonographique sous contrôle du Ministère constitue un serpent de mer auquel ne peut se substituer, quelles que soient la qualité et l'importance des données qu'il fournit, l'Observatoire existant qui, sous contrôle du SNEP, répond à une logique professionnelle et à des objectifs opérationnels particuliers.

1. Evolution du niveau d'activité - De la rhétorique de crise à une réalité de croissance heurtée

Après une période de croissance très rapide durant les années 60-70, le marché des produits phonographiques connaît, de 1979 à 87, une période de relative

stagnation-récession liée à la fois au déclin du vinyl et à la situation économique globale : stabilité relative du chiffre d'affaires, régression forte de la demande, chute sensible du nombre des albums vendus (de 90 millions à 54 millions). La vive reprise des années 88-89 (croissance du CA de 35,7 et 29 %), liée à la fois au décollage du CD et aux effets des mesures de relance de la demande (baisse de la TVA, autorisation de publicité à la TV) permet de retrouver un volume physique de ventes légèrement supérieur au volume atteint précédemment, le rythme de croissance du chiffre d'affaires restant soutenu (4% en 94, 7 % en 95).

Ces fluctuations comme le développement de longue période sont sous-tendus par une stratégie d'innovation technique et de diversification des supports (passage de l'analogique au numérique, du vinyl au CD et à l'audiocassette...). Les difficultés et les enjeux de ce passage ont marqué le début des années 80 (déclin du vinyl, lent démarrage du CD). La nouvelle stabilisation relative du marché traduit l'achèvement de la réédition des fonds de catalogue et du renouvellement des discothèques. Ceci ouvre de nouveaux défis pour le renouvellement du marché dans un contexte allant vers la dématérialisation du produit. Cette conjoncture entretient de nouvelles revendications de relance de la demande et de restauration des marges (en particulier nouvelle baisse de la TVA).

Ces observations permettent de souligner que l'argumentaire récurrent se référant à une "crise" du secteur, à sa "stagnation", mérite analyse et spécification. Sauf peut-être dans la première moitié des années 80 où se conjuguent des facteurs globaux et sectoriels, il s'agit moins d'une crise générale du secteur que de fluctuations conjoncturelles, ou de crises de certains segments de l'offre impliquant des restructurations dont les conséquences qualitatives constituent des menaces réelles pour l'économie culturelle d'ensemble du secteur. La réédition des fonds de catalogue avec le passage au CD puis avec les "compils" a largement participé aux chiffres d'affaires confortables des dernières années et masque une crise latente de la création ; au-delà des données globales, l'analyse de l'évolution des structures du secteur (cf. infra) montre l'existence de problèmes récurrents recouvrant des enjeux d'importance mais dont la reconnaissance concrète et le traitement demeurent problématiques.

2. Le faible poids économique du secteur

Un "non-enjeu" du point de vue de l'économie globale et de ses acteurs

En soi et d'un point de vue très lapidaire, l'industrie phonographique pèse de peu de poids dans l'économie globale : entre 0,05 et 0,08 % du PIB (Lefeuvre), un CA HT et hors marges de détail de 6,4 Mds F en 1994 (2,1 en 1980) (source SNEP) ; l'emploi permanent, diminué de moitié de 1978 à 1986, serait stabilisé autour de 4 à 5 000 personnes... Sans doute conviendrait-il de nuancer ces propos, à la fois pour rendre compte de l'intégration de ce secteur dans l'ensemble plus vaste des industries liées aux nouvelles technologies et aux

réseaux d'information et de communication, d'autre part pour prendre en considération son impact sur l'ensemble des emplois et métiers liés, en particulier en amont (compositeurs -plus de 21500 attributaires de droits SACEM par exemple-, artistes-interprètes et musiciens) ou en aval (disparition des emplois spécifiques de la distribution indépendante -disquaires-).

Cela dit, ces faits expliquent (sans bien entendu le justifier) le désintérêt des autres départements ministériels, en particulier des Finances et de l'Industrie, à l'égard de ce secteur et des enjeux portés par le Ministère de la Culture, le faible intérêt également du secteur bancaire et des institutions financières, en particulier pour ce qui concerne la frange de micro-structures qui en constitue des segments importants. A l'absence d'enjeu s'ajoute, de la part de ces acteurs, une perception négative d'activités référées souvent au "show biz". A l'intérieur même du Ministère de la Culture et d'autant plus que ce secteur est globalement très inséré dans le marché et peu dépendant des ressources publiques, il pèse de peu de poids économiquement et symboliquement.

3. Les spécificités du marché français

Des réserves de croissance - L'enjeu de la production locale

Au niveau international, le marché français représentait en 1994 5,4 % du marché mondial, en cinquième position derrière les Etats Unis (33,3), le Japon (16,7) l'Allemagne (8,1) et le Royaume Uni (6,7), connaissant des évolutions techniques et économiques équivalentes mais aussi certaines spécificités intéressantes à relever.

Des niveaux d'équipement et de consommation des ménages sensiblement en décalage par rapport à ces pays laissent penser que les *potentialités de développement du marché y sont encore importantes* : la France est seulement au 10^e rang en 1993 pour le nombre d'albums achetés par foyer et par an (5,2 contre plus de 7 ou 8), au 11^e rang pour la part du budget consacrée au disque (0,18 % contre 0,25 et 0,38 en Allemagne et au RU), connaît un taux d'équipement en lecteurs CD de 62 % en 1994 contre 79 % en Allemagne... Dans ces conditions, des mesures de relance de la demande comme une nouvelle baisse de la TVA offrent des perspectives intéressantes d'élargissement du marché.

La *place de la production nationale* dans le catalogue général des ventes est en France *particulièrement élevée*¹; la France se situe de ce point de vue dans une configuration assez proche du Royaume Uni (les variétés nationales représentent respectivement 44 et 45 % du marché en 1994) mais sensiblement différente des autres pays européens dont la production nationale n'occupe qu'une place nettement plus minoritaire (25 % en Allemagne, 21 aux Pays Bas, mais 39 en Italie et 32 en Espagne). Outre l'importance globale des enjeux culturels que représente le maintien de ce marché, cette configuration explique

¹ En termes de genres musicaux le chiffre d'affaires se répartissait comme suit en 1994 : classique 9 %, variétés nationales 44 %, variétés internationales 47 % dont 2,5 % pour le jazz.

le fait que les multinationales elles-mêmes n'aient pu et ne puissent faire l'impasse sur la production locale.

La balance des échanges extérieurs est structurellement déficitaire mais impossible à cerner en l'état de nos connaissances.

4. Structures du marché

Deux aspects doivent ici être particulièrement soulignés, qui rendent opaque et manifestent la difficile stabilisation des rapports entre acteurs du secteur, l'institutionnalisation problématique de celui-ci en tant qu'ensemble organisé et objet de politique publique :

- *Le flou dans les configurations institutionnelles et dans les identités professionnelles :*

Le partage des rôles et les systèmes de relation entre acteurs au sein du secteur se caractérisent par la complexité, la diversité et la fluidité des configurations organisationnelles : entre les opérateurs des différentes fonctions (création, production, édition, fabrication, diffusion, distribution), les figures d'intégration et les modes d'articulation sont éminemment variables ; les acteurs de l'offre artistique restent très largement extérieurs au système, même si leurs syndicats professionnels et les sociétés civiles qui les représentent ont été, au cours de la période, impliqués dans la politique sectorielle.

- *L'asymétrie des structures et des pouvoirs*

La structure oligopolistique du secteur, qui s'est considérablement consolidée pendant les quinze dernières années, laisse subsister une *grandehétérogénéité*, à la fois à l'intérieur du noyau oligopolistique entre les groupes dominants, et entre eux et une frange mouvante, numériquement encore importante, de petites entreprises tentant de survivre par des stratégies de niches.

Hétérogénéité des groupes dominants : les cinq majors qui couvrent ensemble près de 90 % du marché (Polygram 32 %, Sony Music 25%, EMI 17 %, Time Warner 13 %, BMG 13 % - estimation Observatoire du disque 1994), appartiennent à des groupes multinationaux diversifiés, multidivisionnels, centrés soit sur l'électronique (Polygram avec Philips, Sony Music, EMI), soit sur le multimédia (Bertelsmann, Time Warner) ; même si tous s'orientent vers des stratégies multimédias, leurs spécialisations pèsent sur et particularisent leurs orientations qui, de toutes façons, jouent comme contraintes pour les filiales françaises.

Le mouvement de concentration à leur profit s'est poursuivi ces dernières années, significatif de l'échec, pour l'essentiel, des tentatives de protection ou de sauvetage de la grande production française indépendante : Barclay, Decca par Polygram-Polydor ; Erato, Carrère par Warner ; Virgin, Sonopress par Thorn Emi ; RCA, Vogue par Bertelsmann ; Trema par Sony(CBS).

Subsistent à leurs côtés :

- quelques rares *indépendants intégrés* (production, édition, distribution) qui survivent par une *stratégie qualitative et l'exploitation de niches* (Harmonia Mundi, Auvidis, Musidisc, Mélodie-Celluloïd..) et qui eux-mêmes participent au mouvement d'intégration des petits labels en difficulté,
- quelques *distributeurs indépendants* (Média 7, Night & Days, PIAS...),
- quelques *producteurs-éditeurs indépendants* moyens, sous contrat de distribution avec les majors ou les indépendants,
- ainsi qu'un grand nombre de *petites structures atomisées*, aux statuts divers, d'une viabilité problématique, connaissant un turn-over important, centrées pour la plupart sur la production et la découverte de nouveaux talents, elles aussi dépendantes des majors et/ou des indépendants pour l'accès à la distribution.

Le mouvement de sortie se poursuit toujours actuellement dans ces divers segments sans que l'entrée de nouveaux venus se maintienne, semble-t-il, au même rythme.

Au niveau des parts de marché, on estime que les majors contrôlent 75 % du volume de la production et 90 % de la distribution, les 25 % de production indépendante étant donc distribués à concurrence de 15 % par les majors et 10 % par les indépendants.

Le paradoxe du maintien (problématique) d'une frange atomisée et créative de petits labels et d'un vivier de créateurs tient en particulier à la baisse considérable (en fait l'ouverture considérable de la fourchette) des coûts de production du disque dans sa forme la plus simple (disque "carte de visite"). Cette baisse rend possible une marge d'auto-production qui fonctionne largement comme marché parallèle mais est toujours à la recherche d'un débouché marchand.

- *Les enjeux, fondamentaux, de **qualité et de diversité** de l'offre* que recouvre le rapport majors/indépendants tiennent, même s'il faut se garder de caricaturer et de dénier aux majors tout intérêt et participation à la production française, à la dépendance de la politique artistique des filiales françaises des multinationales par rapport aux exigences de rentabilité et aux priorités de leur groupe, à une logique d'ensemble, une compétence et des stratégies construites pour un marché de masse².

L'avenir de la création et le maintien d'une offre diversifiée et de qualité sont également étroitement liés à l'évolution des structures de distribution et *des formes de commercialisation et de diffusion*, marquée par des mouvements extrêmement problématiques : quasi-disparition des disquaires indépendants (3 000 à la fin des années 70 ils ne seraient plus que 200 à 250) ; concentration, favorisée pendant longtemps par la politique de prix des majors, au profit des

² Cf. sur tous ces effets qualitatifs de l'évolution des structures de l'offre, les analyses de Gilles Castagnac dans son rapport pour la Direction de la Musique et de la Danse de février 1993, Favoriser un développement qualitatif de la création dans le secteur phonographique.

grandes surfaces (50 % du marché, avec une stratégie de disque produit d'appel), des FNAC (25 %) et Mégastores (5 %) et des chaînes de magasins spécialisés. Cette évolution se traduit par un très fort rétrécissement de l'offre : règle du 80/20³, voire 90/10 ; nombre de références⁴ ; accélération du rythme d'exposition en magasin impliquant l'exclusion de toutes les petites références... La publicité à la télévision, accessible aux seuls majors, a pour sa part mis l'accent sur la promotion de masse d'un petit nombre de titres et de produits de consommation de masse type compilations ; de même, jusqu'à la loi sur les quotas radios, l'insuffisance d'exposition de la production française à la radio et à la télévision a été souvent soulignée⁵.

5. Une organisation des intérêts éclatée et un faible niveau de coopération

A ces structures économiques complexes correspond une organisation professionnelle très fragmentée et longtemps très faiblement coopérative. La représentation des intérêts et l'action collective se structurent autour de deux types d'organismes : les *syndicats professionnels* et les *sociétés civiles* gestionnaires des droits de propriété intellectuelle et artistiques (droits d'auteur et droits "voisins") des différentes catégories d'intervenants de la filière. Répondant à des fonctions différentes, les liens sont cependant étroits entre les deux types d'organisations, même s'ils sont déniés par certains et malgré des sphères de recrutement partiellement différentes.

Du côté des professionnels du disque, la dualisation de la profession (majors/indépendants) s'est traduite par la différenciation des organes de représentation. L'organisation dominante reste sans conteste le SNEP (Syndicat National de l'Édition Phonographique), dominé par les "majors" mais qui regroupe également, avec 55 membres actuellement, les principaux indépendants et représente 80 % du chiffre d'affaires du marché du disque (producteurs, éditeurs, distributeurs et fabricants)⁶. Créée en 1985 la SCPP est la société civile qui perçoit et répartit les droits de ces producteurs (mais recrute plus largement chez les indépendants). Pour échapper à la domination des majors et mieux défendre leurs intérêts, certains indépendants ont créé en 1985 leur propre société civile, la SPPF, puis, en 1993 une nouvelle organisation syndicale, l'UFPI (Union des Producteurs Phonographiques Français Indépendants). Une troisième organisation syndicale, le SEPI, a été récemment mise sur pied qui se veut représentative des "vrais" petits indépendants.

Du côté des artistes, deux organisations syndicales dominent, le SFA (Syndicat Français des Acteurs) et le SNAM (Syndicat National des Artistes Musiciens),

³ 80 % du CA réalisé avec 20 % des références.

⁴ Pour 100 000 références possibles dans une FNAC, 25 à 40 000 chez les disquaires, on n'en a que de l'ordre de 4 000 dans les hypermarchés, au mieux 10 000.

⁵ Cf. notamment travaux du CSA et Rapport Muselier.

⁶ Le SNEP a créé un GIE pour prendre en charge un certain nombre d'opérations d'intérêt commun telles que la mise en place et la gestion d'un observatoire du disque, d'une base de données pour les disquaires, commandes d'études...

qui recrutent l'un principalement chez les artistes interprètes, individuels, ou "vedettes", l'autre chez les artistes-interprètes "collectifs" ou "d'accompagnement". Outre la SACEM qui gère traditionnellement les droits des auteurs-compositeurs, deux sociétés civiles gèrent ceux des artistes, l'ADAMI pour les artistes-interprètes individuels, la SPEDIDAM pour les artistes "collectifs"⁷.

L'importance croissante de la diffusion et de ses acteurs

Dans la période récente, tant comme vecteur promotionnel que comme moyen spécifique de diffusion et de valorisation des oeuvres, *les médias* audiovisuels, télévision et radios, prennent une place décisive dans l'économie du système de telle sorte que leurs acteurs deviennent acteurs à part entière de la filière. Les nouveaux défis technologiques majeurs (dématérialisation des supports) qu'implique le développement des nouveaux réseaux multimédias (Internet d'ores et déjà) risquent de déstabiliser profondément les fragiles compromis existants et exigent des réponses inédites aussi bien organisationnelles, qu'économiques, juridiques...

De ces caractéristiques structurelles générales découlent du point de vue qui nous intéresse ici une conséquence importante : la mouvance des configurations organisationnelles, l'absence d'une structuration stable des métiers, l'insertion prioritaire de certains acteurs dans des dynamiques et logiques de développement externes au secteur (grandes surfaces par exemple), l'hétérogénéité des rôles, des identités professionnelles et des logiques se traduisent par des *difficultés évidentes dans les modalités d'organisation et de représentation des intérêts comme de construction d'un compromis sectoriel*.

6. Des régulations publiques en porte à faux

Les autorités publiques paraissent mal armées pour imposer un minimum de coordination à ces milieux peu coopératifs et ceci pour deux raisons, le clivage entre administration de la culture et administration de la communication d'une part, le mode d'institutionnalisation duale du système musical français d'autre part.

- *Culture et communication : des rivalités administratives*

Comme nous aurons l'occasion de l'exposer plus longuement, ce n'est qu'à une date très récente que s'est opéré un effort de coordination plus suivi de la politique de ces deux secteurs vis-à-vis du disque. A travers la politique des quotas et l'impulsion donnée par le secteur public à l'association "Musique France Plus", les acteurs de la politique publique de communication se

⁷Le seul critère de distinction est que leur nom soit inscrit ou non sur l'étiquette des oeuvres sonores ou au générique des oeuvres audiovisuelles.

consolident comme des partenaires cruciaux de l'industrie du disque et ceci d'autant plus que l'administration de la culture a du mal à se structurer face à certaines branches du système musical.

- Système musical de service public et système musical marchand

Du point de vue économique, le système musical français paraît structuré de façon duale :

- D'un côté, l'essentiel des interventions publiques est structuré autour d'un ensemble de services publics et d'un genre musical, le classique. Cette filière est lourdement subventionnée au niveau de la formation, de la recherche ou du spectacle vivant, mais quasiment pas au niveau de l'édition phonographique sinon à travers la collection MFA (cf. ch. II).

- De l'autre, des genres musicaux où prédomine nettement l'économie marchande.

Le premier secteur de la création musicale ne constitue qu'un marché mineur, autour de 10%, dans la vente des disques. Autrement dit il constitue au mieux un appoint pour des carrières artistiques qui se jouent sur d'autres scènes, une niche économique pour certaines maisons de disques dans leur combat pour la survie dans la compétition mondiale (Harmonia Mundi, Erato, Auvidis...).

Dès lors une partie de l'histoire de la politique du disque a partie liée avec un processus encore inachevé de reconnaissance de la qualité artistique de genres jusque-là minorisés.

La trajectoire des musiques de jazz constitue un exemple de déplacement progressif des frontières entre les deux systèmes puisque le jazz tend à se situer de plus en plus comme un élément du système musical de service public, non seulement dans le domaine du spectacle vivant et de la formation mais aussi dans une partie de sa production discographique (entrée du jazz dans le programme MFA, économie mixte de Label bleu).

A l'inverse, certains genres musicaux fonctionnent essentiellement sur le mode de l'économie marchande : le disque ne constitue plus le couronnement d'une carrière artistique déjà consacrée mais le passeport indispensable à l'entrée dans la carrière et une source importante de revenus.

Autrement dit les enjeux économiques essentiels de la politique du disque se situent dans des domaines musicaux où l'intervention publique est naturellement la plus faible aussi bien en volume qu'en expertise.

Ce déficit d'expertise est donc à la fois culturel et gestionnaire.

Déficit culturel dans la mesure où pour les genres non institués, l'administration ne disposait pas d'experts reconnus capables de délivrer un

arbitrage légitime, ce qui explique le poids du Cabinet du ministre dans la conduite de certaines politiques. Dans ce domaine l'impossibilité de construire une expertise culturelle au service de l'action publique a constitué un obstacle majeur à la poursuite d'une politique publique différenciée. La mise en place de commissions consultatives, telles que celles du Jazz ou du Rock, la concertation organisée autour des projets d'intérêt général promus par les sociétés civiles ont été l'occasion d'amorcer dans ce domaine un processus lent d'apprentissage. Reste que pour les autres genres minorisés, l'absence d'un milieu d'experts culturels reconnus pèse d'un gros poids dans la construction d'une politique culturelle qualitative et différenciée ouvrant la voie soit à des politiques d'aide automatique, soit à des subventionnements ponctuels, dispositifs sur lesquels plane le soupçon du favoritisme et du clientélisme.

Déficit gestionnaire également, dans la mesure où les administrateurs de la culture étaient bien formés pour gérer des services publics et virtuoses dans la conception d'une législation des droits artistiques, mais très peu armés pour aborder le monde de l'entreprise. Le recrutement pendant un temps d'un ensemble de chargés de mission issus des Finances avait permis cependant au ministère de compenser cette lacune. Mais force est de constater que, dans le domaine du disque du moins, les équipes porteuses de cette expérience gestionnaire se sont dispersées. De plus, l'administration du ministère de la culture ne maîtrise pas un système d'information statistique qui reste entre les mains du SNEP et elle a plutôt choisi de sous-traiter à des experts extérieurs l'ensemble des études concernant ce secteur. Du fait de la structuration de l'expertise, on ne constate donc pas de processus d'accumulation des savoirs et on peut repérer de vastes zones d'ombre concernant l'ensemble des entreprises artisanales ou moyennes non couvertes par le système d'information du SNEP.

Conclusion

La politique du disque est ainsi soumise à plusieurs contraintes structurelles ; premièrement, les rivalités entre professions n'ont pas débouché jusqu'ici sur un compromis institutionnalisé stable qui aurait formé le socle d'une action publique cohérente ; deuxièmement, l'autorité publique ne s'est dotée que de moyens très modestes pour suivre et intervenir sur ce secteur ; troisièmement, la question de savoir s'il existe un secteur du disque (au sens des politiques publiques) est posée : le disque apparaît à l'entrecroisement de plusieurs politiques publiques (filières musicales, droits intellectuels, communication etc...) dont la mise en cohérence reste problématique, c'est en tous cas l'impression qui ressort de la chronologie ci-après.

ANNEXES

ANNEXE

HISTORIQUE DES MESURES D'AIDE A L'INDUSTRIE PHONOGRAPHIQUE

On se limitera ici à un rappel chronologique des différents types d'intervention dont a fait l'objet l'industrie phonographique depuis une vingtaine d'années sans nous limiter aux aides à l'édition phonographique stricto sensu, afin de restituer le contexte dans son ensemble. Nous indiquerons brièvement le contenu et les principales caractéristiques des mesures considérées ainsi que leur portée, sans entrer dans une analyse détaillée des conditions d'élaboration et de mise en oeuvre, ce qui fera l'objet de la seconde partie de ce rapport sur deux exemples particulièrement significatifs et les plus marquants (même si l'impact en est très modeste) des aides directes à l'édition phonographique.

1978 - Lancement de la Collection "**Musique Française d'Aujourd'hui**", aide à la production de musique contemporaine, plus tard ouverte au jazz et aux musiques traditionnelles. (Cf. analyse Ch. II Section I)

1983 - Création de l'IFCIC : Institut de Financement du Cinéma et des Industries Culturelles : aide au financement notamment par garanties d'emprunt... Au départ essentiellement consacré au cinéma, on recourra plus tard à cet organisme et ce système d'aide au financement pour la production, la fabrication et la distribution du disque dans le cadre d'aides ponctuelles puis en créant des fonds spécifiques ayant une vocation d'intervention plus générale.

Crédits pour les studios de répétition (20 MF), publication du guide "Maxi-Rock, Mini-Bruits" (concernent indirectement l'industrie du disque comme débouché)

1984 - "**Plan Son**" : mis en place par le Ministère délégué à la Culture et le Ministère du Redéploiement Industriel et du Commerce extérieur, ce programme d'action, centré non sur les contenus mais sur la technique et les équipements en réponse à l'irruption de l'électronique, de l'informatique et des

techniques numériques de création, de traitement ou d'enregistrement, ce programme comportait cinq axes :

- le soutien à l'industrialisation de nouveaux produits (CD, instruments de musique électroniques, matériels d'enregistrement numérique, logiciels...); dans ce cadre figurera notamment l'aide à l'implantation d'une usine de pressage (aide à MPO et Digipress) ;
- la modernisation des industries du son et de la musique : numérisation des studios, équipement des salles, facture instrumentale ;
- la formation aux techniques du son (prise de son, sonorisation des salles, études acoustiques) ;
- la valorisation industrielle de la recherche ;
- la promotion et la diffusion : encouragement à de nouvelles formes de distribution.

La mise en oeuvre et le suivi devaient impliquer en concertation les deux ministères concernés (DMD, DDC pour la Culture, DIELI pour l'Industrie) et, notamment, l'Anvar et l'IFCIC.

Parallèlement des aides ponctuelles, non intégrées à des programmes formalisés sont attribuées, par exemple : aide au label "Reflexes" (production de jeunes artistes français), promotion d'un système de distribution indépendante (Compagnie Française du Disque), soutien à l'opération "Rock Envol", "Rock against Tarzan"...

Création de commissions consultatives auxquelles les professionnels sont intégrés comme les commissions Jazz et Chanson de la DMD.

1985 (3 juillet) - Loi "Lang" sur la propriété littéraire et artistique : droits d'auteurs et droits voisins⁸.

Actualisation de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, la loi Lang, en ce qu'elle concerne l'industrie du disque, fixe les droits des producteurs et artistes-interprètes sur la diffusion des oeuvres, droits jusque-là non reconnus sinon et pour la première fois par une convention internationale (Convention de Rome de 1961) mais alors non encore ratifiée. Elle a fait l'objet d'une longue préparation pilotée par le Cabinet, avec la participation des professionnels concernés permettant, malgré les polémiques venues des diffuseurs, d'aboutir à un vote unanime à l'Assemblée.

Les principales dispositions concernant la création musicale et l'industrie phonographique concernent :

⁸ "Voisins" des droits d'auteur.

- la reconnaissance des droits voisins pour les artistes-interprètes et les producteurs (droit moral des artistes et, pour les uns et les autres, droit d'interdire et d'autoriser la reproduction totale ou partielle, la mise à disposition du public et la diffusion) ;
- leur droit à rémunération, "rémunération équitable" lors de l'exploitation des disques à la radio ou à la télévision et la diffusion dans les discothèques et lieux publics, en contrepartie d'une exception au droit d'autoriser et d'interdire ;
- pour la même raison, droit à rémunération par l'instauration d'une taxe sur la copie privée ;
- prolongement de la protection des oeuvres musicales après la première diffusion au public, de 50 à 70 ans pour les auteurs et de 25 à 50 ans pour les interprètes ;
- obligation faite aux sociétés civiles obligatoirement requises pour la perception et la répartition de ces rémunérations et dont la loi fixe le régime juridique⁹, de consacrer 50% des sommes non répartissables de la rémunération équitable et 25% des droits pour copie privée à des actions d'intérêt général : soutien à la création, à la diffusion et à la formation.

- Reconnaissance et institutionnalisation des identités et encadrement des statuts et des rapports entre partenaires de la filière : auteurs-compositeurs, artistes-interprètes individuels ou collectifs, producteurs, diffuseurs,
- Instauration de nouveaux mécanismes financiers générateurs de ressources nouvelles et compensant certains déséquilibres¹⁰,
- la loi Lang a également donné place à ou confirmé de nouveaux acteurs, les sociétés civiles, appelées à prendre en charge des actions d'intérêt général.

La création, en 1986 du **Fonds pour la Création musicale (FCM)** : association loi de 1901 issue de la Fondation pour la Création et la Diffusion Musicale Sonore créée en 1984, regroupant pour des opérations d'intérêt commun les sociétés civiles qui le financent, les syndicats professionnels ainsi que des représentants de l'Etat (Ministères de la Culture, des Affaires étrangères et de l'Industrie), le FCM constitue l'un des effets induits importants de la Loi Lang.

Il manifeste la "volonté des professionnels d'avoir une politique culturelle autonome et efficace" (rapport Muselier sur la Chanson d'expression française) et a pour objet de susciter et de soutenir des actions d'intérêt général dans le

⁹ La perception de la rémunération équitable est assurée par la SPRE (Société civile pour la Perception de la Rémunération Equitable) qui la répartit entre les sociétés civiles intéressées selon une clef de répartition de 50 % pour les artistes interprètes (50 % ADAMI, 50 % SPEDIDAM), 50 % pour les producteurs phonographiques (75 % SCPP, 25 % SPPF) ; la rémunération pour copie privée (taxe sur la vente de cassettes vierges) est collectée par la SORECOP et répartie entre les sociétés à raison, pour la copie sonore, de 50 % pour les auteurs-compositeurs (SACEM), 25 % pour les artistes interprètes (50 % ADAMI, 50 % SPEDIDAM), 25 % PRODUCTEURS (75 % SCPP, 25 % SPPF)

¹⁰ En 1995 le chiffre d'affaires de l'industrie phonographique s'élevait à 12,3 milliards F dont 6,9 provenant des ventes de phonogrammes et 5,4 des redevances immatérielles : droits de reproduction, de diffusion et de communication des oeuvres au public (source SNEP).

domaine de la création, de la diffusion du spectacle vivant et de la formation d'artistes. Alimenté par des contributions volontaires sur les droits perçus renouvelables par période triennale (budget d'environ 15 millions de F en 1994), il développe différents programmes d'intervention : production phonographique, vidéomusiques, spectacle vivant (chanson, variétés, jazz), festivals, formation d'artistes, exportation, création lyrique, diffusion de musique contemporaine. En 1995, un groupe "radio" a également été créé. Au-delà de et quelque soit l'impact financier du FCM, le Rapport Castagnac de février 1993 souligne déjà l'intérêt de cette structure d'action collective, créée initialement comme simple guichet, pour son "rôle également de prescripteur en termes de méthodes d'intervention, comme lieu de débat, de création d'un consensus interprofessionnel, d'unification des représentations, de coordination possible avec les initiatives de l'Etat." Il insistait aussi sur la nécessité d'intégrer les distributeurs et les diffuseurs (radios) à ces mécanismes de solidarité interprofessionnels.

Le Ministère cherche actuellement à recentrer sur le FCM les actions des sociétés civiles qui ont les mêmes fonctions, quitte alors à renforcer cette action commune en y engageant lui-même des crédits, ce qui n'était pas le cas jusqu'à présent.

1987 - Baisse de la TVA de 33,3 à 18,6 %.

Revendiquée de longue date et portée par le Ministère de la Culture mais contrée par les Finances (études préalables, échanges de courrier J. Lang-P. Beregovoy de 1986), cette mesure est obtenue du gouvernement Chirac, sous la pression du SNEP mobilisant autour de lui largement les professionnels et en liaison avec la Direction de la Musique et de la Danse (rapport Boris Marcq mai 1987 "sur la question de l'abaissement du taux de TVA sur les phonogrammes"). L'argumentaire développé est essentiellement le suivant : nécessité de relancer la demande dans une conjoncture sectorielle difficile ; traitement fiscal inacceptable d'un bien à fort contenu culturel, dont les conséquences sont très dommageables à la production française, particulièrement dans un contexte de récession donc de recul des prises de risques ; absence d'incidence négative sur les ressources publiques compte tenu de la forte élasticité de la demande.

En contrepartie et en principe pour accompagner cette mesure générale d'une mesure destinée à répondre à des déséquilibres spécifiques dont celui, déjà patent, existant dans la distribution (disparition des disquaires spécialisés au profit des grands surfaces), le gouvernement négocie avec le SNEP la création d'un Fonds d'intervention pour la diffusion phonographique, le FIDIP (l'hypothèse d'une taxe parafiscale de 0,5 % sur la valeur ajoutée permettant d'alimenter un fonds de ce genre ayant été écartée). Par convention entre le Ministère de la Culture et le SNEP, ce fonds, alimenté par des contributions volontaires des entreprises, devait être doté d'un budget de 30 Millions de F sur deux ans en vue d'opérations de soutien aux disquaires, à l'exportation, à la formation et aux analyses économiques. En fait, cet engagement financier n'a

été tenu que trois ans plus tard, sous la pression du Cabinet Lang, et sur un contenu réduit au soutien à l'exportation (constitution du Bureau Export ensuite rattaché au SNEP) et à la création de la Fête du disque, rien n'étant donc fait pour la distribution.

1988 - Décret du 6 mai 1988 : Levée de l'interdiction de la publicité à la TV

Ce décret, signé du premier ministre (Chirac), du ministre de la Culture et de la Communication (F. Leotard) et du ministre délégué chargé de la Communication (A. Santini) modifie un décret d'application de la loi du 30 septembre 1986 sur la liberté de communication (art 33).

Obtenue sous la pression du SNEP (en fait des majors, contre l'avis des indépendants, le SNEP étant alors seul syndicat des producteurs), sans analyse préalable et autre consultation, semble-t-il, que celle obligatoire de la CNIL, cette mesure est très généralement estimée avoir eu des conséquences extrêmement négatives sur la distribution spécialisée, sur les indépendants et sur la qualité de l'offre. Castagnac précise, se référant au rapport Renaudon (août 90) : "il est clair que l'autorisation de la publicité télévisée pour le disque a joué contre le développement qualitatif de la musique en France." Une forte part de l'augmentation du CA lié à la baisse de la TVA a été réinvestie dans la publicité TV qui a surtout servi la production de compilations donc contribué à l'appauvrissement des programmes proposés ; la promotion de masse sur quelques titres a favorisé les "bergeries musicales" (la grande distribution) donc joué contre les disquaires ; elle concerne surtout les multinationales car l'amortissement d'une campagne suppose une vente de 100 000 ex., donc elle aggrave le "ticket d'entrée" sur le marché et joue contre les indépendants. (Castagnac 1993). Nombreux sont ceux qui continuent de dénoncer ces effets pervers (démensure des budgets publicitaires des majors, arrangements financiers et commerciaux complexes et peu transparents entre ceux-ci et les chaînes TV, faiblesse de la programmation musicale télévisée...) d'autant plus qu'il paraît difficile de revenir sur cette mesure.

1990-92 - "Plan Labels" (Cf analyse Ch. II Section II)

Programme d'aide aux petits labels indépendants lancé dans le cadre du "Plan Rock et Variétés", objet de la Conférence de presse donnée par J. Lang le 25 septembre 1989, sur la base d'une étude des conditions de fonctionnement et des besoins de ces structures (étude Argos).

L'objectif est de favoriser le maintien et le développement de la création et de la production française par la consolidation et le développement des petits indépendants dont la fonction de "découvreur" de nouveaux talents est essentielle et le statut précaire face aux majors.

Il s'agira finalement d'un dispositif de subventions ponctuelles distribuées pour un montant total de 8 MF à une cinquantaine de petits labels sur trois ans.

Loi du 1er février 1994, portant modification de la loi du 30 septembre 1986 sur la liberté de communication. -

Renforcement des quotas sur la diffusion de chansons d'expression française à la radio : Amendement "Pelchat" à la "loi Carignon"

Mis en place à l'initiative et animé par Georges-François Hirsch du CSA, un processus de concertation-négociation entre les professionnels des radios et du disque était en cours pour résoudre les problèmes liés au non-respect par les radios des quotas négociés directement avec le SNEP, problèmes concrétisés par la baisse inquiétante de la production française dans les ventes de disques. Court-circuitant ce processus, certains professionnels (notamment UFPI, mais finalement aussi le SNEP, la Sacem, le CLIM (Comité de liaison interprofessionnel de la Musique) se sont saisis de l'occasion de la réforme de la loi sur la liberté de communication pour faire passer un amendement par la voie parlementaire. Cet amendement instaure pour les radios un quota de 40 % de chanson d'expression française dont la moitié de nouvelles productions et de nouveaux talents, pour la part de leur programme composée de musique de variétés. La mise en vigueur finalement fixée au 1er janvier 1996 a été préparée par des conventions négociées par le CSA avec les radios instituant des seuils progressifs permettant une adaptation progressive.

L'association Musique France Plus, née de la concertation organisée par et autour G-F. Hirsch du CSA et regroupant tous les acteurs de la filière musicale, a également aidé à trouver, en liaison avec le CSA, les conditions d'une mise en oeuvre souple de ces quotas, cherchant à éviter les effets pervers d'une mesure trop rigide et à préserver le pluralisme et les spécificités des différents types de radios.

1995-96

- Création de fonds spécifiques à l'IFCIC

L'idée de mobilisation des soutiens bancaires de l'IFCIC au profit de la production française, envisagée dans le prolongement du Plan Labels, a été reprise et discutée après 1993 entre le Ministère de la Culture et les professionnels et aboutit finalement fin 95-début 96, après plus de deux ans de tractations, à la création de **deux fonds spécifiques** :

- un premier, créé en octobre 1995, doté conjointement par le ministère de la Culture, la SACEM, l'ADAMI, la SCPP et la SPPF et le FCM (une première dotation de 3,5 MF, dont théoriquement 1,5 du Ministère, permettant de garantir 17,5 MF d'encours donc de mobiliser 35 Millions de prêts) consacré à

l'aide aux labels indépendants pouvant prendre la forme soit d'une aide aux projets, soit d'une aide aux structures c'est-à-dire au renforcement financier des entreprises petites et moyennes françaises et en priorité celles exploitant un catalogue d'artistes de l'espace francophone ;

- l'autre financé par la SCPP et la SPPF s'engageant sur cinq ans à maintenir un encours de crédits de 3 MF (2,5 SCPP et 0,5 SPPF), consacrés à **l'aide aux projets, en faveur des jeunes talents**. Le mécanisme allie ici la garantie d'emprunt et l'avance sur recettes pour la production et le lancement des premiers albums de jeunes artistes ou groupes français (accord signé le 4 décembre 1996).

- Réforme de l'ordonnance de 1986 sur la Concurrence : loi sur la loyauté et l'équilibre des relations commerciales -

Amendement sur le coefficient de marge minimum pour le disque

Reprenant une revendication "serpent de mer" déjà soutenue mais en vain par le premier ministre Lang, et parallèlement à une importante action de lobbying des professionnels unanimes, le Ministère de la Culture a cherché à profiter de l'opportunité de la réforme de cette ordonnance qui vise globalement le rééquilibrage des relations commerciales face aux pratiques abusives des grandes surfaces, pour l'adapter à la situation particulièrement problématique des professionnels du disque (y compris des majors mais en particulier des disquaires). Pour l'essentiel, la proposition spécifique du ministère était celle de l'instauration d'un coefficient de marge minimum permettant la lutte contre les prix abusivement bas. Cette proposition ayant été refusée au niveau interministériel, ce sont les professionnels (SNEP, Sacem, Musique France Plus...) qui ont mobilisé les parlementaires pour faire adopter un amendement l'instaurant exceptionnellement pour le disque considéré comme l'un des cas d'application de la nouvelle infraction pour prix anormalement bas. A travers l'enjeu du maintien ou de la reconstitution d'un réseau de disquaires, c'est à la fois le débouché de la création et de la production française, l'aménagement du territoire et l'égalité d'accès aux biens culturels qui ont été mis en avant.

- Action pour une baisse de la TVA (disque, bien culturel)

Le Ministère s'est fait l'écho de la revendication des professionnels pour une reconnaissance du disque comme bien culturel auprès de la Commission européenne pour l'inscription à l'agenda du conseil des ministres de la réforme de la directive fiscale de 92. Outre la nomination d'un chargé de mission ayant pour fonction de sensibiliser les partenaires européens, des rencontres européennes ont été organisées à Bourges en juin 1996 pour ouvrir le débat sur la question d'un taux réduit de TVA.

CHAPITRE II

L'AIDE DIRECTE A LA PRODUCTION

Dans ce chapitre consacré à l'aide directe à la production et à l'édition phonographique, nous ne pourrions malheureusement aborder l'étude ni des rares et vaines tentatives des autorités publiques pour préserver les grandes maisons de disques françaises qui existaient au début des années 80, ni des projets avortés de création d'un champion national dans ce secteur, faute d'informations significatives disponibles sur ces questions, l'investigation directe sortant du cadre de notre étude. Nous nous limiterons à l'analyse de deux programmes d'aide, significatifs par les enseignements qu'ils apportent, quant aux conditions et possibilités de politiques qualitatives, mais significatifs aussi des limites des actions engagées, quant aux domaines et genres musicaux concernés, au volume des programmes aussi bien qu'aux résultats obtenus.

I - L'OPERATION M.F.A. (Musiques Françaises d'Aujourd'hui)

Dans cette brève note, nous nous appuyerons sur le remarquable audit de la collection M.F.A. réalisé par Vincent Lena, auditeur à la Cour des Comptes, pour la Direction de la Musique et de la Danse en 1994.

La politique du M.F.A. est intéressante à plusieurs titres :

- Premièrement il s'agit d'une *opération* qui *s'inscrit dans la durée* ; amorcée en 1978, elle se poursuit jusqu'à aujourd'hui ;
- Deuxièmement elle constitue ainsi le *prototype* d'une *politique qualitative* du disque visant à améliorer l'accès des artistes français à l'enregistrement phonographique.

Le programme M.F.A. se situe dans la logique d'un système musical de service public où l'aide à la formation, à la création, aux spectacles vivants se prolonge ici par une aide à la diffusion par le disque.

Centrée exclusivement à l'origine sur le contemporain, la collection s'est ouverte peu à peu à d'autres genres, en voie d'institutionnalisation, comme le jazz. Avec des moyens relativement réduits (environ 3 M par an) cette collection a mis sur le marché près de 150 disques et a joué ainsi un rôle déterminant dans l'édition de musique contemporaine.

Il est important cependant de bien marquer dès le départ que cette aide modeste n'a *aucune signification sur l'économie générale du secteur*. Si l'on s'en tient aux ventes, on a plutôt l'impression que le pari initial qui était de créer la demande par une politique active de l'offre a largement échoué. Si durant les années 78-83 on avait des ventes de 2 000 disques en moyenne, on se retrouve en 1988 à 1405 (1934 si l'on inclut Portal) pour les disques diffusés par Harmonia Mundi et à des chiffres encore inférieurs en avril 93 (tableaux p. 34-35).

Si, par contre, le critère adopté est celui du rayonnement de la création française, on ne peut qu'être frappé de la part importante de ces disques qui sont vendus à l'étranger.

Dans bien des cas la collection M.F.A. a donc d'abord joué un rôle important de *carte de visite* pour un ensemble de compositeurs et d'interprètes français - ou de membres de "l'école française" par adoption.

S'agissant d'une action qui s'est jouée essentiellement sur le plan *qualitatif*, deux axes d'évaluation doivent être envisagés.

1/ Dans quelle mesure cette action est-elle pertinente du point de vue culturel ?

2/ Comment s'opère la valorisation sur le marché d'une action issue du domaine musical de service public ?

1. Pertinence culturelle

N'étant pas experts musicaux, nous nous contenterons ici de restituer quelques unes des lacunes repérées par l'audit.

S'agissant d'oeuvres artistiques dont la période de diffusion peut être très longue, une attention particulière aurait dû être donnée à :

- la préservation des bandes masters, propriété du MFA, fournies au producteur. Or, "il n'est guère douteux, que certaines bandes anciennes soient perdues à jamais". (Rapport Lena)
- au maintien sur les catalogues des disques subventionnés dont beaucoup sont en fait devenus indisponibles ;

- à la recherche de modes alternatifs de diffusion des disques soit sortis du catalogue, soit produits par des producteurs disparus, ce qui n'est pas le cas.

Cette politique, longue, de construction et de gestion hors marché d'un patrimoine culturel n'a donc pas été pratiquée de façon systématique.

2. La valorisation marchande.

En ce qui concerne la diffusion et la promotion de ces disques, il semble qu'elle ait reposé pour l'essentiel sur les capacités -inéga- des différents producteurs associés à cette tâche. A l'inverse, les partenaires qui se sont mobilisés pour la création de MFA semblent avoir tous traîné les pieds pour donner de la visibilité à leur action. En somme, l'effet de synergie ne joue pas. Il n'y a pas une collection MFA repérable sur le marché, mais des productions éparses, dispersées dans un ensemble de maisons de disques qui mentionnent ce subventionnement en termes minuscules. La politique de subventionnement ne débouche donc pas sur un label de qualité permettant d'attirer certains consommateurs. Si des résultats significatifs ont été obtenus à l'export, ils résultent plus du dynamisme des maisons de disques que de l'effort des partenaires institutionnels.

Faute de se présenter comme un ensemble significatif, la promotion institutionnelle des disques MFA est restée très insuffisante. Le budget promotion n'est consommé qu'à moitié. Le ministère de la Culture a renoncé à sa politique incitative de commande directe et n'a pas pratiqué une politique incitative de commande auprès des bibliothèques ou des centres culturels à l'étranger. Quant à Radio France, elle a peu mis en phase sa programmation avec son action au sein de MFA et consacre plus d'énergie à la promotion de ses propres productions.

Il ne nous a pas été possible de suivre les derniers développements du MFA. Mais ce programme nous semble suggérer, par ses succès comme par ses lacunes, des éléments pour une politique qualitative du disque.

1/ Même avec des ressources restreintes, il est possible, en s'adossant à la puissance du service public de la musique, de développer une action qualitative dans le domaine du disque.

2/ Celle-ci présuppose d'abord une délimitation plus claire des limites et de l'ambition de l'action publique selon les genres.

3/ Les synergies entre les différents segments de l'action publique (à la fois entre institutions publiques musicales et entre celles-ci et la communication) doivent être systématisées.

4/ L'association des sociétés civiles à des objectifs clairement débattus et définis est possible et fructueuse.

6/ La question de la commercialisation d'objets peu vendables en masse, à durée de vie longue et à fort potentiel exportateur nécessite des savoir-faire commerciaux et des organisations spécifiques dont la préservation et le développement devraient retenir toute l'attention de la collectivité publique.

II - LE "PLAN LABELS"

"SOUTIEN AUX LABELS DISCOGRAPHIQUES INDÉPENDANTS"

Cette intervention ne constitue qu'une des formes prises par l'action de l'Etat dans le secteur musical marchand mais en reflète bien la double logique, culturelle et économique ; c'est à ce titre qu'il est intéressant de s'y arrêter. Toutefois, les difficultés rencontrées et les limites de cette opération, les questions soulevées par le processus et le dispositif adoptés ne lui sont pas propres et ne prennent réellement sens que dans le cadre de l'évaluation globale de l'action publique dans ce domaine, objet de notre étude.

1. Objectifs et conditions de la décision

Annoncée dans le cadre du "Plan Rock et Variétés", objet de la Conférence de presse de Jack Lang du 25 septembre 1989, cette opération participe de sa logique d'ensemble : favoriser l'émergence, la reconnaissance et l'institutionnalisation de ce genre musical "mineur", en tant qu'elle passe ici par la consolidation et le développement, dans ce segment du marché, des petits indépendants français face aux majors.

- Logique culturelle : permettre l'émergence et le développement d'un nouveau genre artistique, le rock alternatif, et plus largement la promotion des nouveaux talents et de la création française dans les domaines du rock, du jazz et des variétés ; ce ciblage a toutefois été ensuite atténué en ouvrant la procédure d'aide, y compris à la musique classique. L'accent est mis sur la fonction de "découvreur" des labels tributaires ;

- Articulée à une logique économique : permettre la structuration et la consolidation économique et financière de la frange de petits producteurs français présents et porteurs de projets dans ces niches, soutenir la modernisation de ces petites structures embryonnaires, de leurs outils de gestion et faciliter leur accès à l'international.

Le Plan Rock, ensemble de mesures destinées à donner corps, légitimité et cohésion à ce secteur musical (outre l'aide aux labels, aide aux carrières d'artistes, à l'équipement des petites salles, à l'information professionnelle avec le CIR, à la réalisation de programmes audio-visuels, structure permanente de concertation), donne à cette opération de soutien aux petits labels indépendants un cadre de cohérence et de légitimation, une opportunité d'inscription à

l'agenda plus qu'il ne pèsera sur sa mise en oeuvre qui s'autonomise rapidement. En fait, cette action constitue une réponse précise à une pression externe forte, relayée par le Cabinet, du milieu du "rock alternatif" soucieux de conforter son existence et de maintenir son autonomie face aux majors. Les efforts d'auto-organisation de ce milieu à travers le GEPPI (Groupement d'entreprises de production phonographique indépendantes), visant notamment le cautionnement mutuel, confortent cette demande et donnent à la réponse du ministère une dimension d'encouragement à de tels regroupements. En fait ce Groupement ne survivra pas longtemps et l'on peut penser que les commissions consultatives mises en place ou revivifiées à cette période (Commission Rock, commission Jazz) auront un impact beaucoup plus important sur la structuration du milieu.

L'expertise préalable à la mise en place du fonds d'aide est marquée par ces origines. L'étude Argos ("Etude-action sur les labels discographiques indépendants", décembre 1989), co-financée par le Ministère et le GEPPI, a été réalisée avec le concours d'une douzaine de labels indépendants du rock servant de base d'analyse empirique des conditions de production, des besoins et des stratégies entrepreneuriales possibles pour les petits labels sur ce type de marché.

Elle aboutit, dans ses conclusions, à des *recommandations* portant sur un *ensemble coordonné de procédures et de moyens* :

- les critères d'admission aux aides, qui seront à peu de choses près repris par l'administration au moins la première année, ciblant l'action sur les petites structures indépendantes, un minimum professionnalisées (auto-production exclue), présentant un réel projet artistique témoignant de l'exercice d'une fonction de découvreur de nouveaux talents;

- un ensemble d'actions : aide aux structures basées sur un projet d'entreprise, aide à l'équipement, aide à l'expertise juridique et de gestion, aide à la représentation sur le marché international, aide à la recherche de systèmes de cautionnements bancaires, simplification et unification des systèmes d'aide des sociétés civiles.

La nécessité ainsi soulignée de la mise en oeuvre cohérente de formes d'aide diversifiées répondant aux différents types de difficultés rencontrées par les petits labels pour leur structuration, leur survie et leur développement, est en fait restée inopérante.

Le rétrécissement sur la subvention

De cet ensemble ne subsista, en effet, dans la mise en oeuvre que l'aide ponctuelle aux structures sur la base d'un projet d'entreprise. La proposition par le Ministère d'aide à l'expertise juridique (conseils en matière d'édition, de négociations de licences...) et d'aide aux stands collectifs à l'étranger (l'aide individuelle entrant dans l'aide aux structures), n'a, semble-t-il, rencontré

aucune demande des professionnels. L'opérationnalisation effective et la publicité de ces mesures sont cependant d'une réalité incertaine.

2. Le dispositif administratif

La gestion du "Plan labels" a été assurée, en liaison avec le Cabinet (sous son pilotage ?) et la DMD, par la DAGEC d'abord, puis la DDF dans le cadre de l'aide aux entreprises culturelles initiées par la DDC et qui mobilisait une vingtaine de millions F toutes industries culturelles confondues.

La commission d'attribution des subventions est composée de représentants du Cabinet, de la DDF, de la DMD (DRAMM) ainsi que d'un représentant de l'IFCIC et du FCM.

L'évaluation de l'impact de ce programme est délicate compte tenu en particulier de *l'absence de retour d'informations, organisé ex ante* et systématique, sur les conditions d'utilisation des aides comme de l'absence de moyens de suivi des labels concernés. Est ici mise en évidence la déficience d'un dispositif d'action publique qui ne se donne pas d'emblée les moyens d'évaluer sa mise en oeuvre et ses effets¹¹. Sur ce point, les recommandations de procédure de l'étude Argos, n'ont pas été suivies.

L'absence d'expertise artistique

Est également remarquable l'absence de toute expertise artistique et professionnelle en tant que telle (le rapport Argos recommandait, quant à lui, la présence de deux personnalités qualifiées du rock indépendant). Sans doute cela traduit-il le postulat implicite des promoteurs de l'aide d'osmose entre qualité du projet entrepreneurial et contenu artistique. Ont suppléé à cette absence, dans la première phase du programme, les relations intenses entretenues par les promoteurs de la politique avec le milieu artistique et professionnel concerné. Les limites de ce système se sont certainement fait sentir une fois mobilisés les premiers cercles professionnels connus, avertis et préparés à l'opération. Que recouvre dans ces conditions ce qui est perçu alors comme un certain épuisement des "bons dossiers", de la frange porteuse et créative des producteurs indépendants ?

La tension DDF-DMD. La reconduction problématique et l'arrêt du programme.

Pour la DDF, le Plan Labels entrait au départ logiquement dans ses attributions au titre de l'aide aux entreprises. Il lui permet, à la différence des aides ponctuelles auxquelles elle est accoutumée, d'ancrer son intervention sur une action structurante en direction d'un secteur culturel spécifique. Cette sectorialité introduit cependant une ambiguïté voire un désaccord entre les

¹¹ La tentative de bilan demandé ex post après la première année se solde par 8 non réponses sur 18.

deux directions quant à la responsabilité de la prise en charge budgétaire et du pilotage de l'opération au-delà de la première année, c'est-à-dire au-delà de l'action d'initiation normalement du ressort de la DDF. La conjoncture financière est pour l'une et l'autre peu favorable, la déconcentration pesant particulièrement sur la DDF. Finalement fin 91 et sur médiation du Cabinet, les deux directions parviennent à un accord sur le maintien de la prise en charge par la DDF encore pour l'exercice 1992 et la participation de ou la reprise par la DMD au-delà. En fait le changement de majorité de 93 va entériner l'arrêt de fait du programme.

Au préalable, cependant, une réflexion commune aux membres du Cabinet intéressés au secteur Musique et aux deux directions concernées (membres de la Commission d'attribution ou(et) en charge du secteur) avait permis de tirer les leçons de l'expérience et d'affiner l'approche de ce que devrait être une politique de soutien au disque (Compte rendus des réunions du 12.11 et du 9.12.1991 "Soutien aux labels discographiques - et Politique de soutien au disque-").

3. Des subventions ponctuelles à l'efficacité problématique

Mis en place en 1990 avec un budget de 3 MF, et reconduit en 91 et 92 pour 2,5 MF, ce système d'aides a distribué **8 MF en trois ans à une cinquantaine de petits labels** des secteurs rock, jazz, "world" et musiques traditionnelles, variétés pour l'essentiel¹². Il s'agissait de petites structures, pour la plupart SARL réalisant un chiffre d'affaires inférieur à 5 MF, employant entre 0 et 8 salariés, distribuées en général (à l'époque) par des indépendants. Le montant des subventions, ponctuelles, varie de 50 à 450 KF avec la répartition suivante : 13 de 200 à 450 KF ; 23 de 100 à 200 KF ; 9 de 50 à 100 KF.

Même si la question s'est posée d'un renouvellement éventuel, le cas ne s'est pas produit.

Une reconnaissance symbolique : sans aucun doute l'effort public consenti au profit de genres musicaux très fortement intégrés au secteur marchand a fortement contribué à asseoir leur légitimité culturelle comme celle de l'activité des labels.

Dans ses dimensions économiques, la mise en oeuvre de cette opération est beaucoup plus ambiguë.

¹² 35 % rock, 24 % jazz, 17 % world et traditionnelle, 11 % variétés, 6 % classique, 3,5 % chanson, 3,5 % inclassables (Castagnac).

Une question d'échelle

D'une part il est clair qu'elle n'est pas à la mesure du problème général de la place des indépendants et de leur rôle dans la production française dans son ensemble. Aussi bien n'en était-ce pas la prétention même si l'ouverture à tous les genres musicaux en a vite élargi le champ et donc quelque peu infléchi la logique et l'efficacité potentielle en en diluant la portée. Il faut pourtant souligner l'écart d'échelle problématique entre la généralité des problèmes, leur caractère aigu, les sommes engagées en termes de chiffres d'affaires ou de systèmes de financement professionnels... et le faible volume et la focalisation de cette action sur un seul maillon et les micro-structures de la filière musicale.

Ceci cependant ne remet pas en cause en soi le bien-fondé et le postulat de l'importance du maintien de ces labels indépendants pour la production française. On ne reviendra pas sur les limites impliquées par le caractère unimodal de l'intervention, qui laisse de côté de multiples problèmes rencontrés par les indépendants, et en particulier celui de leur rapport à la *distribution*. Pour limitée qu'elle soit donc, certains aspects de cette action méritent cependant qu'on s'y arrête. Sans doute, comme le soulignait Castagnac (1993), le Plan Labels n'a pas enrayeré la baisse de la part de marché des indépendants, il l'a cependant certainement freinée pour partie .

Aide aux structures ou aide aux produits ?

L'action menée à travers les aides du plan labels se voulait "structurante" en ce sens qu'il s'agissait de favoriser l'inscription des labels dans une logique professionnelle **d'entreprise artistique** en mettant l'accent sur le projet entrepreneurial et non sur les produits. En fait le résultat de ce point de vue semble très incertain : "prévu pour apporter une aide aux structures, il a plus été utilisé comme une aide à la production" (Castagnac). Là aussi on doit relever une certaine incohérence de la procédure qui, les deux premières années, faisait porter l'essentiel du dossier sur les productions et n'envisageait un projet d'entreprise qu'à terme d'une année. Les réflexions menées au sein de la commission d'attribution en liaison avec le Cabinet permirent de reprendre profondément la conception du dossier et un affichage clair des objectifs pour la troisième et dernière année. "Conçues comme des aides à la structure (et non comme des aides à la production de disques), ces subventions ont pour objectif d'aider les labels à se structurer, en les aidant à développer et à renforcer leurs actions de diffusion et de promotion" (appel à propositions 1992) ; le projet d'entreprise sur trois ans minimum (orientations, moyens et politique d'édition, de promotion et de diffusion) est placé comme critère central d'attribution.

Un indicateur incertain : la survie

Parmi les bénéficiaires du "Plan labels", 26 sur 50 figurent encore actuellement au répertoire du Guide de la Musique (serveur Minitel) ; ces 26 sont pour l'essentiel ceux qui ont reçu les subventions les plus importantes (supérieures

ou égales à 200 KF). Sans, bien sûr, qu'une relation de stricte cause à effet puisse être établie entre l'aide reçue et la capacité de survie, le parti pris par la Commission d'attribution de limiter au maximum le saupoudrage semble avoir été judicieux. Sans doute aurait-il fallu pouvoir pousser vers le haut encore l'ensemble des attributions pour atteindre un niveau d'action réellement inscrit dans la durée. L'exemple notoirement connu de Boucherie Productions qui a reçu l'aide la plus massive (sans doute complétée par d'autres guichets) donne une idée des potentialités que peut apporter une aide même ponctuelle mais substantielle, même si le comportement ultérieur de ce label a pu soulever les critiques du milieu Rock (vente de Mano Negra vécue comme "trahison du rock alternatif" -G. Lefevre, "Le producteur de disques", 1994-).

Il est aussi significatif que, parmi ces 26 survivants, figurent la plupart des labels qui ont participé à l'étude Argos. Ces faits permettent de mieux délimiter la portée du "Plan labels" qui a consisté à conforter la présence sur le marché et le développement d'un noyau de labels connus, sans doute déjà suffisamment professionnalisés et performants pour qu'on puisse "investir" sur eux des sommes non négligeables, capables de se saisir et d'intégrer la logique d'une offre conçue pour eux sinon avec eux. Que cette aide ait permis de passer un cap difficile, de produire quelques disques dans de meilleures conditions ou de moderniser et dynamiser la structure, il nous est impossible d'en juger, mais il est de toutes façons très vraisemblable que cette aide ponctuelle n'ait pu dans la majeure partie des cas même de survie, assurer celle-ci à elle seule durablement. Il est clair en tout cas que cette aide, même relativement conséquente, n'a pas pu non plus empêcher la disparition de labels pourtant remarquables (Thélonius pour ne citer qu'un exemple).

Au-delà de ce noyau qui émerge pour l'essentiel dès les premières commissions, visiblement, il y a doute chez les évacuateurs sur la "qualité des dossiers" (qualité artistique, entrepreneuriale ?) ; le niveau d'engagement est moindre, quitte même à atteindre un niveau d'aide assimilable à l'aide au produit Ici sans doute se révèlent les limites liées au dispositif administratif et en particulier au déficit d'expertise artistique.

4. Un apprentissage collectif : vers une action différenciée et la recherche d'une certaine cohérence stratégique

La réflexion conduite fin 1991 par le Cabinet avec les acteurs concernés des deux directions impliquées, sur la base d'un bref bilan des deux premières années, aboutit d'abord à poser un principe de cohérence d'ensemble de la politique du Ministère à l'égard de l'industrie discographique. La démarche consiste ensuite à mieux prendre en compte la différenciation du milieu professionnel des labels indépendants, à identifier ses principales composantes et problématiques pour en considérer les conséquences quant à la différenciation des instruments d'action à utiliser qui, dans chaque cas sont de différents types. On distingue ainsi :

- les micro-structures (CA 1 MF) : passage de l'amateurisme au professionnalisme, construction d'une stratégie économique et d'une structure ; moyens : subvention + aides à l'export, aide juridique, accord-cadre avec la SDRM, coordination avec les sociétés civiles, l'IFCIC pour l'étape ultérieure.

- les moyens (CA 10 à 50 MF) : pérennisation de la structure, rentabilité et financement du développement; moyens : crédit à moyen terme et revolving, avances remboursables à étudier + mêmes moyens que pour les petits sauf subventions. Partenaire : IFCIC

- les grands (CA 100 MF) : mêmes problèmes + indépendance /concurrence par rapport aux majors ; moyens : même chose + organisation de synergies, en particulier au niveau distribution.

Enfin sont envisagées toutes les implications du système en termes de complémentarités à organiser avec tous les autres guichets internes ou externes ou les négociations à mener pour obtenir des aménagements ou accords de partenaires spécifiques.

Une observation s'impose au vu de cette mise en perspective critique et stratégique de la politique d'aide aux labels qui se veut esquisse d'une stratégie d'ensemble pour le secteur : *l'attention très faible voire nulle accordée au problèmes de la distribution et de la commercialisation.* Or il s'agit là d'un point névralgique où se jouent et les possibilités réelles d'accès au marché et l'autonomie des labels. Constatant que la plupart des producteurs du Plan Label étaient distribués par les distributeurs indépendants, Castagnac en inférait l'urgence d'une aide massive à ces derniers dont la disparition précarise de plus en plus la position des producteurs indépendants.

Ces différentes analyses cependant ne sont pas étrangères aux orientations prises par l'action de la DMD depuis 1993 et qui trouvent certains aboutissements depuis quelques mois : incitation à la création de nouveaux fonds IFCIC pour l'aide aux labels indépendants de taille moyenne (dotation Ministère de la Culture et Sociétés civiles) et l'aide aux jeunes talents (dotation SCPP-SPPF, avec début de mise en oeuvre du système d'aides remboursables), décisions prises en 1995-96 ; pressions pour une rationalisation et un renforcement du système d'aides des sociétés civiles autour du FCM (condition à un engagement financier de l'Etat à leur côté au sein de cette structure) ; prise en compte de la dimension distribution par l'intervention du Ministère, dans le cadre de la préparation de la loi sur la concurrence, en faveur du coefficient minimum de marge pour le disque. Que cette mesure ait été contrée au niveau interministériel et n'ait pu aboutir que par la voie parlementaire, n'enlève rien au fait qu'au niveau de l'administration compétente cet ensemble d'initiatives indique qu'un processus d'apprentissage semble bien s'être opéré et qu'apparaît plus clairement, ou du moins parvient mieux à prendre corps le souci d'une stratégie d'ensemble prenant en compte les différentes dimensions des problèmes.

ANNEXE

EXTRAITS DU RAPPORT LENA

Ces chiffres, obtenus par MFA en avril 1993, témoignent de ventes plus faibles qu'Harmonia Mundi en 1988, même si pour certains disques, le cycle de maturité n'est pas achevé. Le réseau international d'Harmonia Mundi lui assure une diffusion minimum importante dès la première année, même si le disque n'est pas bien reçu en France.

Quelques données communiquées par Musidisc (Adès, Accord, Adda) en 1994 permettent de compléter le tableau.

Chiffres de ventes de Musidisc de février 1994

Titre	Parution	Ventes	dont exports
Dalbavie/Durville/Hurel	juin 91	800	
Villa Médicis 90	janv.92	588	
Dusapin	mai92	900	
Murail	1993	300	
Présence 92	1993	350	
Grisey	mai 1993	666	
Dufourt	mai 1993	463	
Hersant, chateau des carpates	oct.93	600	
MOYENNE		583	

Ces chiffres font état de ventes encore plus faibles, en dépit d'un réseau de distribution important.

B. Un catalogue purement virtuel

On peut être tenté d'affirmer que catalogue de MFA n'est ni fait ni à faire. La dernière version de 1994, sensée présenter sous une forme améliorée les disques compacts portant le label MFA, est en effet à la fois incomplète et inutile.

Le catalogue est incomplet, puisqu'il ne reprend pas tous les disques compacts MFA. On pourra citer par exemple "*Boulez, Pli selon pli*" (réédition), "*Messiaen-Xenakis*" (grand prix de l'académie du disque Charles Cros) ou "*Globokar by Globokar*", pourtant tous trois disponibles dans les bacs de la FNAC et "succès" de la collection.

A l'inverse, la plupart des disques présents dans le catalogue sont indisponibles depuis longtemps dans les bacs des grands distributeurs.

- un *marché de "notoriété"* qui assure à certains compositeurs très connus un surplus de vente. Ils sont rares. Dans le panel présenté, il s'agit de Poulenc et Xenakis ;

- un *marché de "collection"* qui repose sur l'image du label MFA, et qui pourrait fidéliser des acheteurs, confiants dans les choix effectués. Ce dernier marché est sans doute le plus faible, compte tenu de l'éclectisme de MFA et de la faiblesse de la promotion institutionnelle. Cet "effet label" n'est pas absent en ce qui concerne le catalogue Harmonia Mundi, qui a joué un rôle actif dans MFA depuis 1983, avec notamment l'expérience de sa collection "référence" qui présentait 3 à 6 disques par an.

Chiffres de ventes d'avril 1993 :

Titre	Parution	Ventes	dont exports
Harmonia Mundi :			
Globokar, Les émigrés	déc.91	1608	78%
Globokar by Globokar	oct.92	1549	83%
Adès-Accord :			
Dusapin, Roméo et Juliette	mai 92	754	
Durville, Hurel, Dalbavie	juin 91	575	
Villa Médicis (Martin, Lancino)	juin 92	576	
Murail, Désintégration	sep.92	321	
Cybélia :			
Chaynes, Noces de sang	1988	363	
Bou. Le rapt de Perséphone	1990	1008	
Gagneux, Orphée	1991	520	
Montaigne :			
Aperghis/Mache, Quatuor Arditi		1700	
Aperghis, Récitations		637	
REM :			
Quatuor Français		1000	
Castarède		350	
Salabert :			
Renaud		340	
Micreanu		905	
Lefebvre		977	
Xenakis		2321	
Reverdy		349	
AIEC de Lille		1070	
Villa Médicis 88		574	
Tristan Murail		1351	
Villa Médicis 89		519	
MOYENNE		995	

Les données ultérieures obtenues par MFA sont les suivantes :

Chiffres de vente Harmonia Mundi de juin 1988

Titre	Parution	Ventes	dont exports
Malec	oct.83	2307	43%
Aperghis	oct.83	1382	28%
Chaynes	oct.83	1893	41%
Lenot	mars 84	1392	34%
Manoury	mars 84	1476	38%
Hommage F. Léger	mars 84	1482	26%
Ballif	août 84	1051	31%
Monnet	nov.84	988	33%
Miroglio	nov.84	814	45%
Prodromidès	janv.85	1047	45%
Eloy	oct.85	1080	48%
Piano contemporain	janv.86	1115	61%
Fencion	avr.86	728	50%
Portal ("noir")	mai 87	6671	13%
Portal (CD)	mai 87	1248	20%
Portal (cassette)	mai 87	6329	13%
Xenakis	juin 87	2842	53%
Barraqué	déc.87	1648	44%
Henry	janv.88	1053	64%
MOYENNE		1934	38%
(hors Portal)		1405	43%

Ces données sont intéressantes à plus d'un titre. Elles confirment le ralentissement tendanciel des ventes de MFA par rapport à la période précédente, et ceci malgré un engagement important d'Harmonia Mundi, notamment à travers son réseau international qui lui assure près de la moitié des ventes de MFA.

Elles confirment le cycle de maturité d'un disque, qui ne dépasse guère les deux ans, l'essentiel étant réalisé dans la première année. On voit bien ici se dessiner le caractère essentiel de la promotion dans les ventes de disques.

Dernier enseignement, les disques de MFA sont présentés sur trois types de marchés :

- un *marché "cuprif"*, composé de "spécialistes" et néophytes occasionnels, qui assurent la vente minimum de tout disque MFA. La taille de ce marché dépend essentiellement du réseau de distribution ;

CHAPITRE III :

INTERVENTIONS PUBLIQUES ET STYLE DE REGULATION SOCIALE

Des trois branches de l'industrie culturelle, le disque est celle qui a connu l'intervention de l'État la plus timide. Le cinéma a été structuré autour d'un dispositif puissant de financement à base parafiscale ; le livre, consacré bien culturel, a bénéficié d'une TVA diminuée et les libraires d'une protection efficace contre l'intrusion des grandes surfaces.

Pour autant, il serait inexact de traiter le disque comme un secteur délaissé par l'action publique. L'aide directe à la production phonographique est restée très limitée, mais non dépourvue de signification comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. Mais l'action publique s'est par contre renforcée au cours de la dernière décennie pour accentuer l'encadrement des filières musicales marchandes, favorisant ainsi le maintien d'un vivier de création musicale.

La thèse qui sera développée dans ce chapitre part du postulat que l'orientation de l'action publique dans un secteur donné est conditionnée par les formes de régulation sociale qui le caractérisent. En ce qui concerne le disque, celles-ci ont été longtemps celles d'un libéralisme non coopératif, du chacun pour soi, même si la donne actuelle facilite la construction de nouveaux espaces de coordination.

I - UN LIBERALISME NON-COOPERATIF

Bien des observateurs ont posé l'hypothèse que l'absence de mesures majeures d'impulsion publique dans l'industrie phonographique -alors que d'autres industries culturelles en bénéficiaient- résultait de la faible légitimité et capacité d'influence politique du "show bizz". Il nous semble que cette hypothèse infère trop rapidement du constat de la faible insertion de cette industrie dans le dispositif administratif à l'absence d'influence politique.

En effet, l'essentiel de l'intervention publique dans le domaine musical est consacré à la gestion d'un ensemble de services publics consacrés à la musique classique. Or ce genre musical ne représente qu'une faible fraction du marché du disque, autour de 10 % et constitue au mieux un appoint pour des carrières artistiques qui se jouent sur d'autres scènes et une niche économique pour certaines maisons de disques dans leur combat pour la survie dans la compétition mondiale.

Dans ces conditions, il n'est pas malaisé de prévoir que le courant passera mal entre des administrateurs dont la culture administrative de base est celle du service public et des acteurs professionnels, artistes, producteurs, maisons de disques, qui partagent une même culture individualiste de la réussite et du "coup". Ce décalage avait été si bien ressenti, au moment où se lançait la politique des industries culturelles que le ministère avait recruté au sein de la Direction du Développement Culturel des chargés de mission provenant d'autres ministères et plus familiers de la gestion des entreprises.

Mais il serait erroné à notre sens de déduire de cette difficulté d'accès des industries phonographiques à l'administration, à leur absence d'accès au politique. Bien au contraire, les différents protagonistes de ces industries ont démontré souvent leur capacité à pénétrer aussi bien les cabinets ministériels qu'à opérer un lobbying efficace auprès des parlementaires. Obtenir le soutien du monde du spectacle et de la chanson et de ses stars devient un atout recherché dans la politique symbolique. Mais la particularité du secteur est que cette capacité d'influence incontestable (dont l'exemple le plus significatif est celui de la levée de l'interdiction de la publicité à la télévision), a été plus souvent mise au service des intérêts de l'un des acteurs que pour dessiner des orientations stabilisées pour cet ensemble.

Le succès du secteur du livre renvoie clairement à une coalition stable entre les libraires et un certain nombre d'éditeurs qui ont relayé fortement leur revendication auprès des pouvoirs publics. A l'inverse, plusieurs de nos entretiens nous suggèrent que les grandes maisons de disques n'accordaient qu'une attention distraite aux problèmes des disquaires jusqu'à la date très récente où ils se sont sentis "pris en otage" par les hypermarchés.

De même l'idée de reconstruire, comme au cinéma, un système de financement fondé sur une redistribution étatique a pu être agitée par quelques individus

au sein de l'appareil d'Etat, voire de certains producteurs ; mais cette image heurtait de front les perspectives libérales des majors et de la Sacem qui entendait bien éviter que la refonte de la loi sur les droits d'auteurs ne se transforme en hold-up étatique. La loi a imposé finalement que, sur les masses financières considérables qui circulent dans les sociétés civiles, une fraction limitée soit consacrée à des "tâches d'intérêt général", mais les différentes sociétés civiles restent très sourcilleuses sur l'autonomie qu'elles entendent conserver sur ces programmes.

Ce libéralisme du chacun pour soi s'exprime en effet également dans la gestion de ces programmes d'intérêt général puisque chacune des sociétés civiles entend conserver la pleine maîtrise de l'essentiel de ces fonds qui ne contribuent que pour une partie mineure au Fonds (commun) pour la création musicale.

L'institutionnalisation initiale de la politique du disque entérine pour une large part l'esprit de libéralisme non coopératif qui caractérise le milieu. Curieusement bon nombre de nos interlocuteurs professionnels reprochent à l'État de ne pas avoir joué un rôle plus actif pour sauver de l'absorption certaines grandes maisons de disques françaises qui étaient l'honneur de la profession. Ils lui reprochent des interventions trop tardives, liées à une absence de suivi et donc de capacité d'anticipation des évolutions économiques. Ils y voient aussi la manifestation d'un manque de volonté politique flagrant. On ne dispose d'aucune étude sur les tentatives de sauvetage par l'État de certaines entreprises. De plus, les équipes de gestionnaires qui suivaient ce dossier à la DDC puis à la DDF, ont été dispersées. Manifestement le ministère n'a pas su ou pu développer un système d'information conséquent sur ce thème, ni trouver l'angle d'attaque pertinent de ce problème.

Mais l'on peut se demander aussi si le libéralisme non coopératif n'est pas aussi à la source de ces disparitions d'entreprises. Selon certains interlocuteurs, ces "grands indépendants" ont paru plus soucieux d'obtenir un bon prix de leur entreprise que de préserver sa pérennité ou son ancrage national...

Entre les différents acteurs de la filière du disque, il n'y a point de compromis global où se formerait l'esquisse d'une politique commune négociée. Ainsi les majors ont-elles obtenu par leur lobbying propre et contre l'avis des indépendants l'ouverture de la publicité à la TV et en ont fait un outil puissant de conquête de nouvelles parts de marché. Leur syndicat a de même vite enterré les engagements pris de soutenir les disquaires en contrepartie de la baisse accordée de la TVA (FIDIP).

Aujourd'hui encore, les points de vue sont loin d'être unifiés sur l'aide à la production et la coopération entre acteurs de l'industrie a été longuement obérée par un conflit lourd entre artistes et producteurs sur les conditions d'autorisation des utilisations secondaires et de rémunération des droits voisins.

II - DANS UN NOUVEAU CONTEXTE, L'EMERGENCE D'ESPACES DE COORDINATION

Cependant des changements de contexte semblent favoriser une nouvelle donne sociale et avec elle la mise en place d'une coordination plus poussée du secteur. D'une part, la complicité de fait entre grandes maisons de disques et grande distribution laisse place à des relations plus conflictuelles où les premières ont l'impression d'être prises en otage par les seconds et finissent par retrouver des vertus aux disquaires longtemps méprisés. D'autre part, la diffusion des oeuvres à la télévision et à la radio constitue un moyen d'exposition stratégique pour la vente des disques et une source directe de revenus importants. Pendant une longue période, cette possibilité d'utiliser la politique de communication comme vecteur d'une politique du disque a été obérée par les cloisonnements traditionnels entre ministères. Au-delà de la réunion des deux ministères, ce clivage a été surmonté par plusieurs des acteurs-clés de la politique du disque qui ont fait une partie de leur carrière à la radio.

Quoiqu'il en soit, la construction d'une coalition plus soudée d'intérêts s'est construite ici en opposition aux pratiques d'un certain nombre de radios qui étaient très réticentes à la diffusion d'oeuvres françaises et ne respectaient pas les pourcentages de diffusion prévus par le CSA et négociés avec le SNEP. Mais est significatif de la faible institutionnalisation de ce secteur le fait que la concertation engagée sous la houlette du conseiller du CSA sur ce thème ait été complètement court-circuitée (à l'instigation d'indépendants, de la Sacem, puis avec le ralliement de l'ensemble des professionnels du disque) par une intervention parlementaire.

Ceci n'a pas empêché cette concertation de se prolonger dans une nouvelle organisation "Musique France Plus" avec notamment le souci de gérer une mise en oeuvre consensuelle de ces quotas et d'ouvrir plus largement le débat sur les problèmes-clés de la profession. L'intérêt de cette structure¹³ est sa capacité à impliquer fortement le monde de la radio et la TV dans son action, ce qui lui donne une dimension et des ressources techniques particulières. Ainsi elle peut et a joué un rôle fédérateur sinon déclencheur de l'action collective auprès des pouvoirs publics ; comme en témoigne un responsable syndical : "Le problème c'est qu'il ne faut pas que ça devienne un "machin" en plus qui génère sa propre technostucture, la lourdeur... Ce qu'est devenu un peu le Blic... Sur l'histoire du prix minimum, ça a fonctionné. Finalement, la Sacem a été d'accord, Duteil a été le porte-parole le plus crédible possible vis-à-vis des parlementaires (on pouvait pas trouver mieux) et il a vraiment fait un bon boulot, parlé au nom de tout le monde sans exclusive, et comme par

¹³ Jusque-là essentiellement soutenue par l'Etat, la pérennité de Musique France Plus va dépendre de la capacité des professionnels à s'y engager financièrement.

hasard, regardez ce qui s'est passé, on a quand même eu une mesure; mais on a présenté un front convenablement uni. L'unité de la profession a payé."

Cette unité d'action qui intègre étroitement ministère et profession se retrouve autour de la question de la nouvelle baisse de la TVA et donc de la reconnaissance par les gouvernements européens et Bruxelles du disque comme bien culturel.

Si s'ébauchent ainsi, dans un processus un peu chaotique et au-delà des changements de rapports de marché, des éléments d'un réseau de politique publique, c'est par un processus d'apprentissage dont la création, fin 1984, de la Fondation pour la Création et la Diffusion Musicale Sonore, ancêtre du FCM, constitue le point de départ

L'influence du Fonds pour la Création Musicale ne doit pas être mesurée à ses seules activités de financement. Ce qu'apprécient très vivement nos interlocuteurs, c'est la création d'un forum, d'un cercle d'initiés où des professionnels appartenant à de multiples organisations qui ont plus l'habitude de s'affronter, prennent le temps du dialogue. Les objets de ces dialogues sont souvent limités à la définition d'un petit nombre d'actions, mais ceux-ci sont l'occasion de rapprocher les diagnostics sur les problèmes à résoudre, les priorités à mettre en avant etc...

Il s'agit bien avec le FCM d'une instance de concertation professionnelle où l'Etat apparaît en partenaire extérieur privilégié. Le FCM va ainsi constituer l'un des pivots de l'association des sociétés civiles à une politique de structuration publique de genres musicaux considérés longtemps comme mineurs.

III - L'ACTION DE STRUCTURATION DES MUSIQUES ACTUELLES. REALITES ET LIMITES DE LA CO-GESTION

Cette action ne passe que de façon marginale par l'aide directe à la création et à la production phonographique ; qu'il s'agisse des budgets propres d'action culturelle des sociétés civiles ou du FCM, *l'aide au disque représente au plus 10 % des budgets* (cf. tableau 1). Paradoxalement et sous le motif de la modicité des ressources par rapport aux demandes dans le secteur des variétés, le FCM se retranche sur une position d'appui aux genres les moins aidés par les autres organismes (musique contemporaine, musique pour enfants, jazz, musiques traditionnelles) rejoignant ainsi l'action de type service public. S'agissait-il en fait d'une position de prudence qui évitait d'affronter un domaine trop directement concurrentiel donc potentiellement conflictuel ? Quoiqu'il en soit, cette absence et sa justification-même marquent un manque, l'aide la plus conséquente aux variétés se trouvant ainsi assurée par l'Adami qui privilégie l'aide au disque "carte de visite" (de 1988 à 1994, 498 disques aidés). Conscient

de ce manque, le FCM a cependant récemment entrepris une réflexion interne sur les conditions et possibilités d'ouvrir à l'avenir un programme Variétés.

Au-delà de l'aide directe au disque, l'action collective porte sur l'ensemble des éléments qui structurent l'activité et la production musicale dans le domaine des musiques actuelles: aide au spectacle vivant, aux festivals, à l'export (structures et actions collectives, tournées, festivals), actions d'intérêt général (salons, manifestations et actions de promotion, structures...). Dans la mesure où la carrière d'artiste et l'exposition sont des variables fondamentales pour la production phonographique, l'évaluation de l'aide au disque ne peut s'abstraire de son articulation à la structuration d'ensemble des filières musicales. Il serait très opportun de prolonger cette étude par des recherches évaluatives plus approfondies sur cet aspect de la politique des filières.

Si l'Etat n'abonde pratiquement pas directement le FCM, il apporte son concours, voire intervient comme financeur principal de nombre de ses actions. (cf. tableau 2)

Les financements croisés multiples dont font l'objet ces actions, qu'il s'agisse de projets individuels ou le plus souvent du financement d'opérations lourdes, peut faire l'objet de lectures multiples :

- Celle donnée par les acteurs, mettant en avant les complémentarités nécessaires, fruits heureux de la concertation, qui permettent d'éviter le saupoudrage, de partager les risques sur des projets intéressants, de financer de grosses opérations d'intérêt commun ; la structure complexe des financements laisse transparaître des acteurs leaders mais la présence de tiers même minoritaires permet l'ouverture à une pluralité de points de vue.

- Vus différemment et par opposition à une hypothèse de rationalisation et de gestion collective des ressources correspondantes, ces financements croisés seraient le support de jeux clientélistes, de dépendance et d'échanges réciproques complexes. Dans un contexte très éclaté, hétérogène et peu habitué à la coopération, les intérêts croisés tissent des solidarités obligées.

- Troisièmement, la complexité des procédures aurait pour effet une faible lisibilité, des lourdeurs et difficultés évidentes pour les usagers ; surtout l'action commune se trouve, quoi qu'en disent certains, freinée par, voire prise en "otage" dans des conflits interprofessionnels et rivalités corporatistes. Si on "laisse ses armes au vestiaire" du FCM, elles n'en structurent pas moins les conditions du jeu. Significativement, le ministère lui-même avec le Plan Labels avait joué aussi sa propre carte plutôt que d'apporter sa contribution à l'action collective.

ACTION CULTURELLE DES SOCIETES CIVILES 1994

Millions de francs

	Rémunérations perçues	Budget propre d'action culturelle		Apport au FCM	Total
			dont disque		
SACEM	3 047,60	33,40	1,06	5,40	38,80
ADAMI	235,30	42,10	4,70	5,40	47,50
SPEDIDAM	105,10	16,50	-	4,48	20,98
SCPP	142,70	3,80	1,90	4,50	8,30
SPPF	35,90	1,55	-	0,50	2,05
	3 566,60	97,35		20,28	117,63
FCM		15,60	1,60		
Total Action culturelle		112,95	9,26		

Source : La mise en oeuvre du droit d'auteur et des droits voisins en France
Ministère de la Culture - Sous direction des affaires juridiques 1996

	ETAT	SACEM	SACD	SPEDIDAM	ADAMI	SCPP	SPPF	FCM	FSV
ANIFA	1 020 000 F	600 000 F	300 000 F						
C.D.M.C.	940 000 F	940 000 F	60 000 F						
L'VICTOIRE DE LA MUSIQUE		680 000 F	100 000 F	400 000 F	300 000 F	500 000 F	200 000 F	650 000 F	170 000 F
J.M.F.	5 940 000 F	1 173 000 F			300 000 F			250 000 F	
J.B.F.	200 000 F				200 000 F				
ST/VARIETES	1 350 000 F	1 350 000 F		80 000 F	340 000 F			580 000 F	
F. CREATION LYRIQUE	1 400 000 F		1 500 000 F		1 000 000 F			500 000 F	
VIDEOMUSIQUE	4 000 000 F							2 000 000 F	
FEST.AUTOMNE	8 817 500 F	150 000 F							
MUSICA	3 410 000 F	360 000 F						160 000 F	
38e RUGISSANT	500 000 F	120 000 F		100 000 F	100 000 F				
MONTPELLIER	200 000 F	150 000 F							
IRMA	4 545 000 F	200 000 F			220 000 F			200 000 F	120 000 F
F.M.O.	530 000 F	180 000 F			100 000 F	50 000 F		100 000 F	25 000 F
BUREAU EXPORT	400 000 F	100 000 F			50 000 F	200 000 F		350 000 F	50 000 F
ZONE FRANCHE	650 000 F	130 000 F		100 000 F	215 000 F	65 000 F		150 000 F	150 000 F
SCENE/MARNAISE	450 000 F	150 000 F		80 000 F					20 000 F
BANLIEUES BLEUES	1 080 000 F	200 000 F		150 000 F	80 000 F			125 000 F	200 000 F
PRINTEMPS BOURGES	2 595 494 F	400 000 F		200 000 F	500 000 F			250 000 F	650 000 F
FRANCOFOLIES	2 200 000 F	593 000 F		80 000 F	593 000 F	100 000 F	50 000 F		500 000 F

Source : DMD

Malgré des dysfonctionnements de plus en plus visibles sur la place publique et les difficultés de *financement* des actions d'intérêt général (baisse des recettes de la copie privée), une politique de restructuration et de rationalisation de ce dispositif sous la houlette de l'Etat se heurterait très certainement à une vigoureuse résistance de la plupart des dirigeants des sociétés civiles qui restent capables de mobiliser, selon nous, la plupart des acteurs professionnels concernés.

Echappe à cette action collective le domaine-clé de la construction des outils d'information; l'idée d'un observatoire du disque ou plutôt d'une banque d'informations (pour éviter le recours à un vocabulaire codé) n'a pu être mise en oeuvre au moins au niveau économique que sous l'égide du SNEP. Sans mettre en doute l'intérêt et les qualités des outils ainsi mis en place, il est clair que ce contrôle unilatéral ne saurait être totalement neutre et garantir l'entière accessibilité des données. Avec l'extension des contrôles et la sophistication technique croissante qu'ils impliquent (quotas, nouvelles technologies radionumériques et de transferts en ligne), les enjeux s'amplifient et l'on peut s'étonner que ne se mettent pas en place des instances collectives de définition et de contrôle des outils indispensables, ce qui pourrait être du ressort de Musique France Plus du fait de ses liaisons étroites avec le monde de la radio.

Les réflexions recueillies à propos des modalités d'action collectives, mais plus largement sur le modèle de régulation des filières musicales et de l'industrie du disque, montrent qu'au-delà du rapprochement des points de vue, des modes de comportement, de l'adhésion (pas toujours évidente) à certaines représentations communes au cours des dix dernières années, persistent des représentations fondamentalement contradictoires du modèle souhaitable de régulation sectoriel.

A l'idéalisation du statu quo (défense du pluralisme des guichets et du processus d'apprentissage déjà accompli), s'oppose en particulier, chez certains acteurs publics mais aussi privés, la référence plus ou moins claire à un modèle de gestion para-public centralisé et rationalisateur, renvoyant à l'idée un peu mythique d'un Centre National de la Musique évoquée dans les discussions préalables à la loi de 85. Elle renvoie pour certains assez strictement au modèle du cinéma (taxe parafiscale, droits de tirage automatique, avance sur recettes...), pour d'autres à une variante plus co-gestionnaire (partenariat financier fondé sur des contributions volontaires y compris publiques, pas d'automatismes...).

En regard, le modèle concurrent, d'inspiration libérale, est celui d'une auto-régulation de la profession (sinon régulation par le marché) alliée à des mécanismes d'aide "type marché", excluant la subvention simple au profit de dispositifs du genre avance sur recettes ou garanties bancaires (modèle IFCIC).

Ces oppositions ne sont pas qu'effets de rhétorique et traduisent bien l'absence d'un compromis global stabilisé. Cela dit, elles laissent place à des convergences d'intérêt et à l'acceptation-ralliement à certains référents, y compris de la part des dirigeants des filiales des majors, qui permettent des actions solidaires sur des points-clés notamment à l'international : système européen des droits de la propriété intellectuelle, quotas...

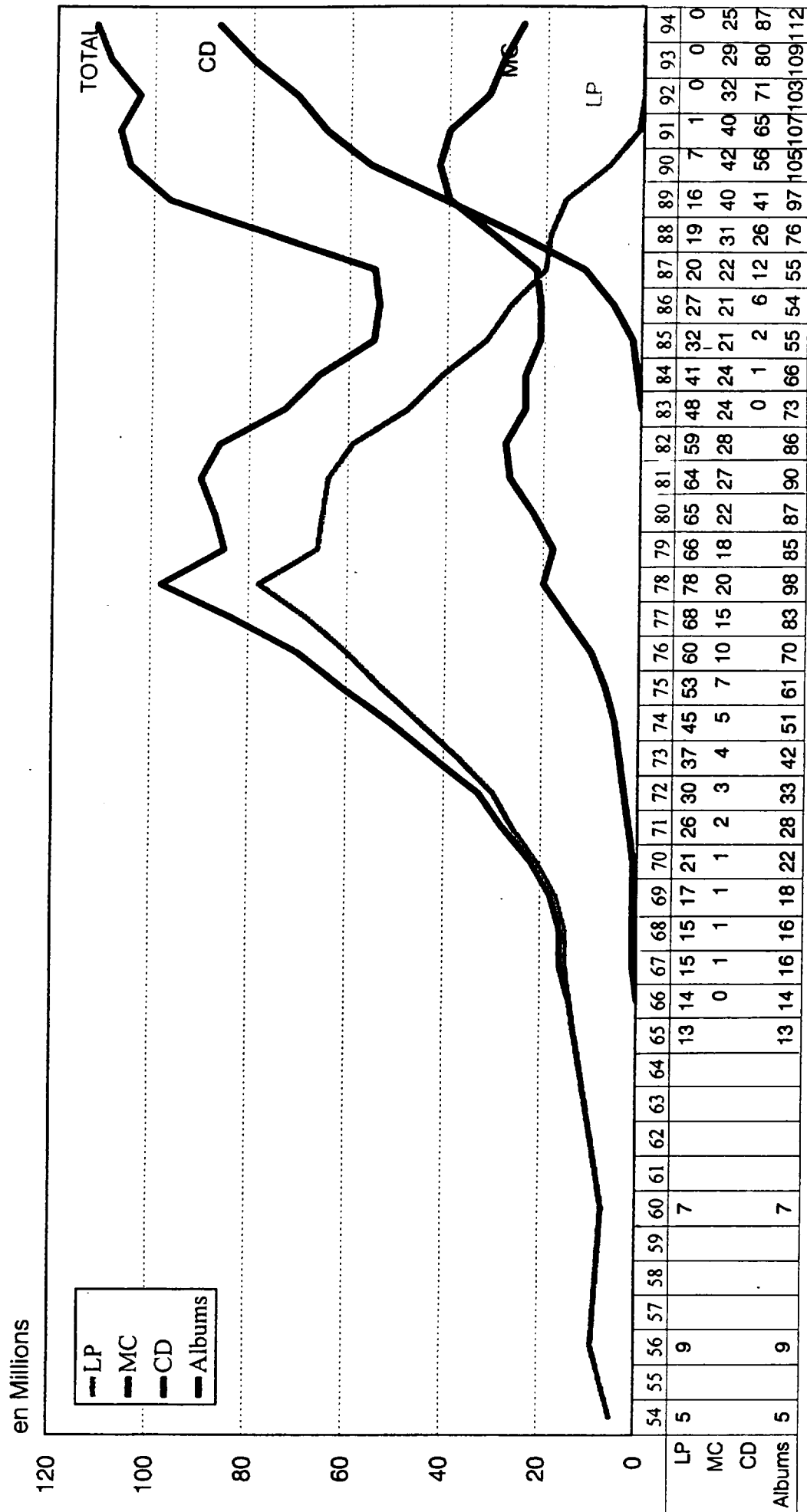
Il ne faut donc pas surestimer l'impact actuel de la nouvelle donne économique. Certes, celle-ci facilite la construction de coalitions d'intérêts plus stables face à des acteurs extérieurs puissants. Si elle ouvre ainsi à une plus grande coopération entre acteurs, elle ne met pas en cause le libéralisme foncier qui les anime et donc la méfiance par rapport à une intervention publique à prétention structurante.

La voie ouverte pour l'action gouvernementale en matière de disque passe donc par trois axes :

- une poursuite, voire un approfondissement des politiques de filières musicales, en co-gestion avec les professions concernées ;
- la réduction de l'incertitude juridique concernant les rapports entre acteurs, et ceci tant au niveau interne (par exemple conflit artistes-interprètes/ producteurs) qu'au niveau international ;
- une diversification des modalités de financement : garantie bancaire (IFCIC) mais aussi avances sur recettes sur le modèle canadien.

ANNEXES STATISTIQUES

FRANCE - Ventes d'albums depuis 1954



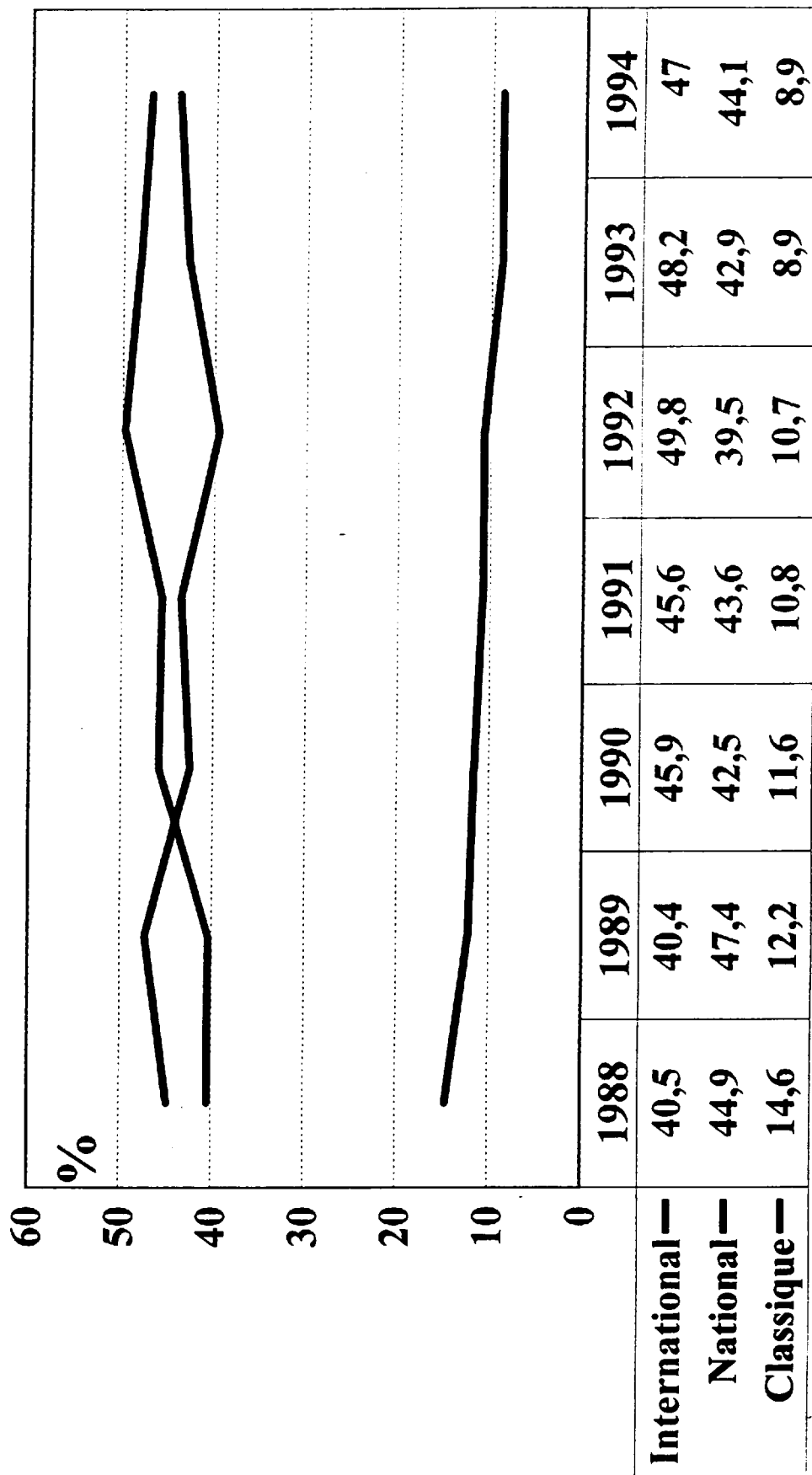
FRANCE - Ventes de phonogrammes en valeur - 1988/94

Fact.H.T. en millions de F.	1988	1989	Evolution	1990	Evolution	1991	Evolution	1992	Evolution	1993	Evolution	1994	Evolution
45 Tours	551,4	458,7	-17%	349,3	-24%	194,5	-44%	79,9	-54,2%	10,6	-754%	8,4	-20,8%
MC 2 T						44,9		67,3	49%	78,9	17%	9,4	-88%
CD Sgl.	11,1	18,9	71%	33,7	78%	55,6	65%	111,6	100%	255,6	229%	271,5	6,2%
SINGLES	562,5	477,6	-15%	383	-20%	295	-23%	258,8	-12%	345,1	33%	289,3	-16,2%
33 T 30	602,1	498,8	-17%	204,4	-59%	38,4	-81%	5,4	-86%	2,2	-40%	1,8	-15%
MC LP	1056,1	1466,3	39%	1512,8	4%	1376,1	-9%	1297,8	-6%	1118,6	-13%	997,2	-10,9%
CD LP	1541,7	2366,8	54%	3143,5	33%	3777,1	20%	4258,8	28%	4606,8	8%	4994,7	8,4%
DCC										1,4		0,4	-67,7%
MD										0,6		0,8	30,2%
ALBUMS	3199,9	4331,9	35%	4860,7	12%	5191,6	7%	5562	7%	5729,6	3%	5994,9	4,6%
Vidéo M.	15,6	63,2	305%	111,9	77%	118,1	5%	121	0%	174,8	44%	125,7	-28,1%
TOTAL	3778	4872,7	99%	5555,6	10%	5603,7	5%	5941,8	6%	6249,5	5%	6409,9	2,6%

Source : SNEP

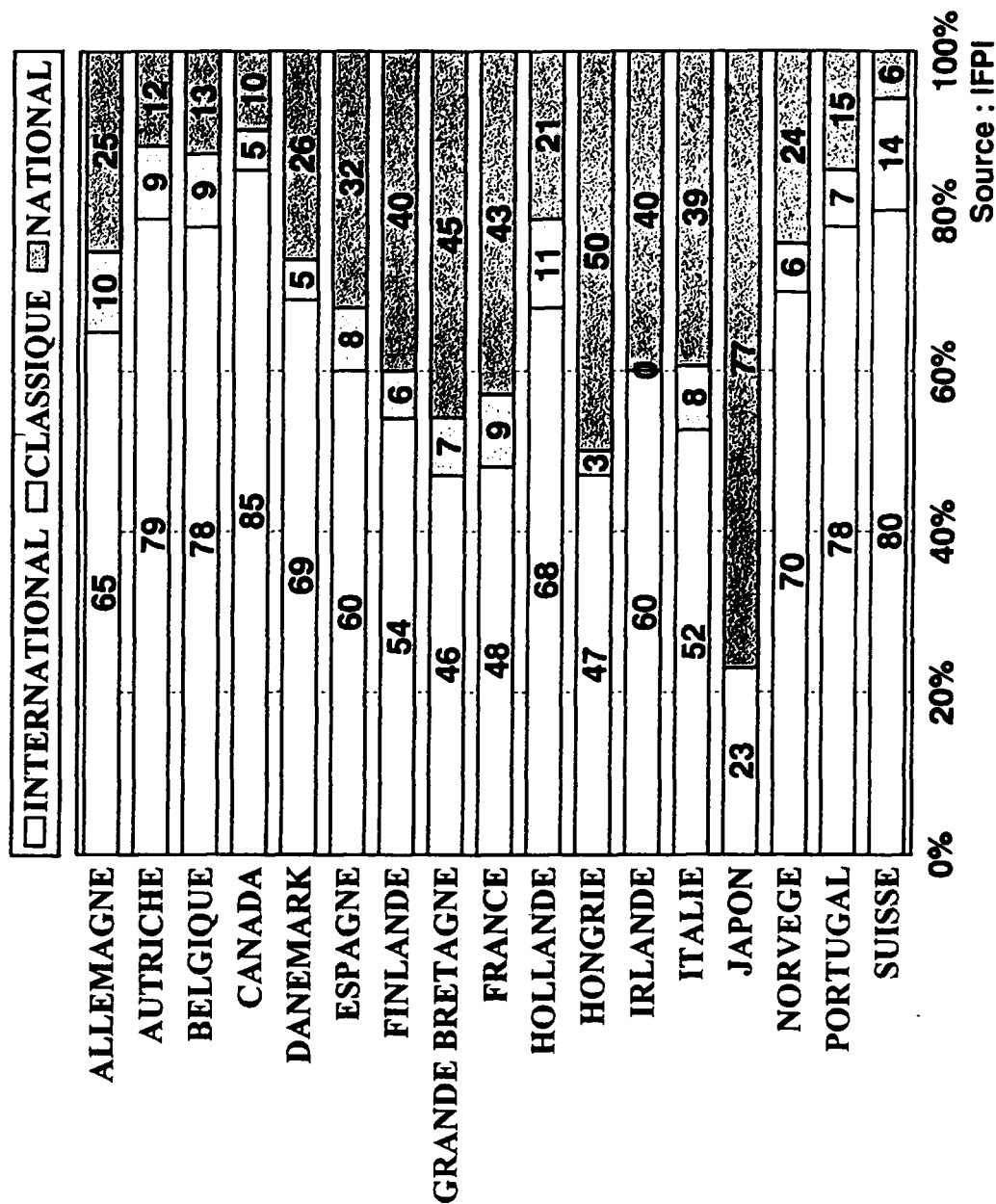
FRANCE - Ventes de phonogrammes par catalogues

International / National / Classique : Poids en %



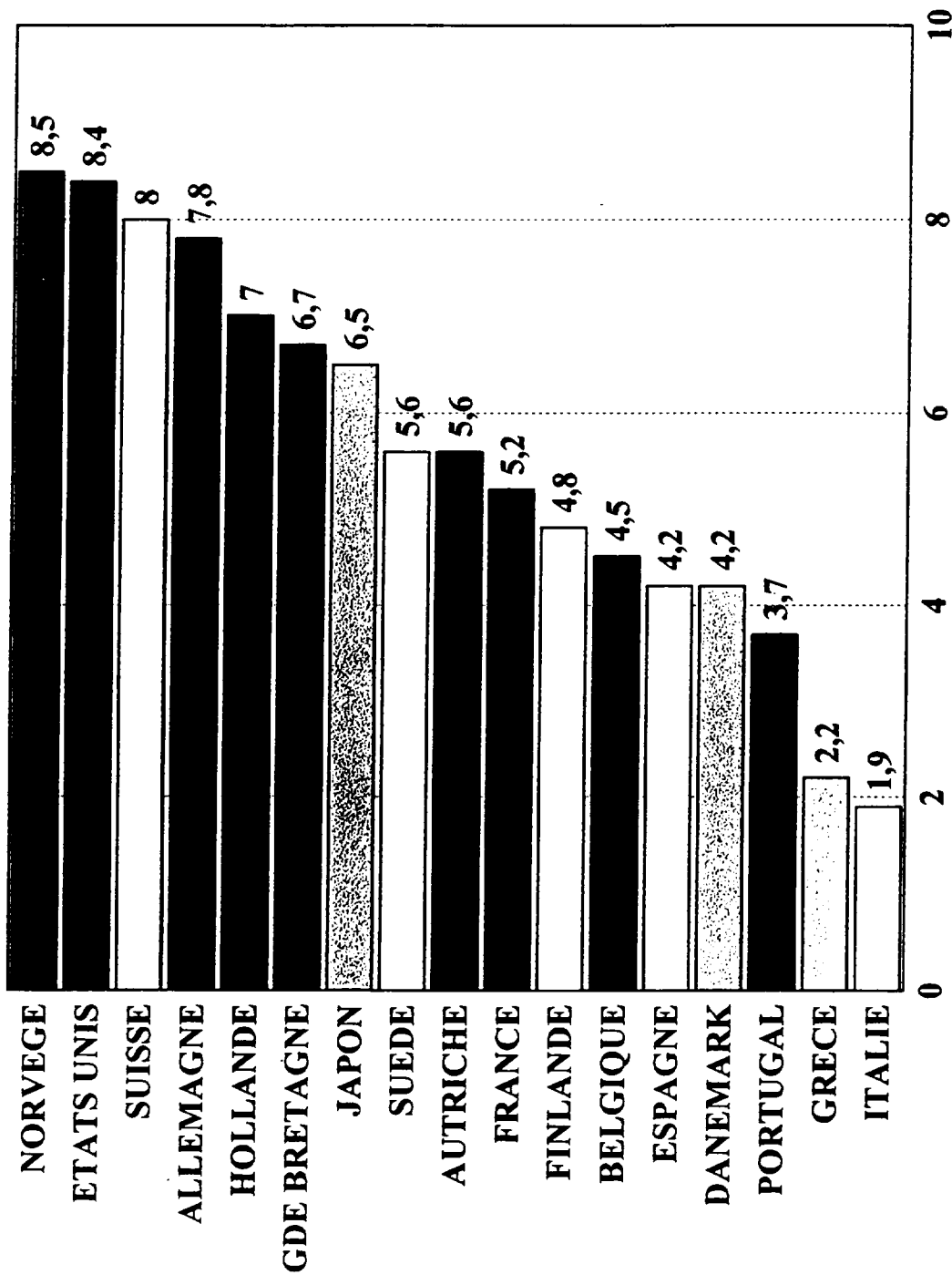
MONDE - Répartition par répertoire en 1993

Part en pourcentage des ventes totales



MONDE - Ventes d'albums par foyer

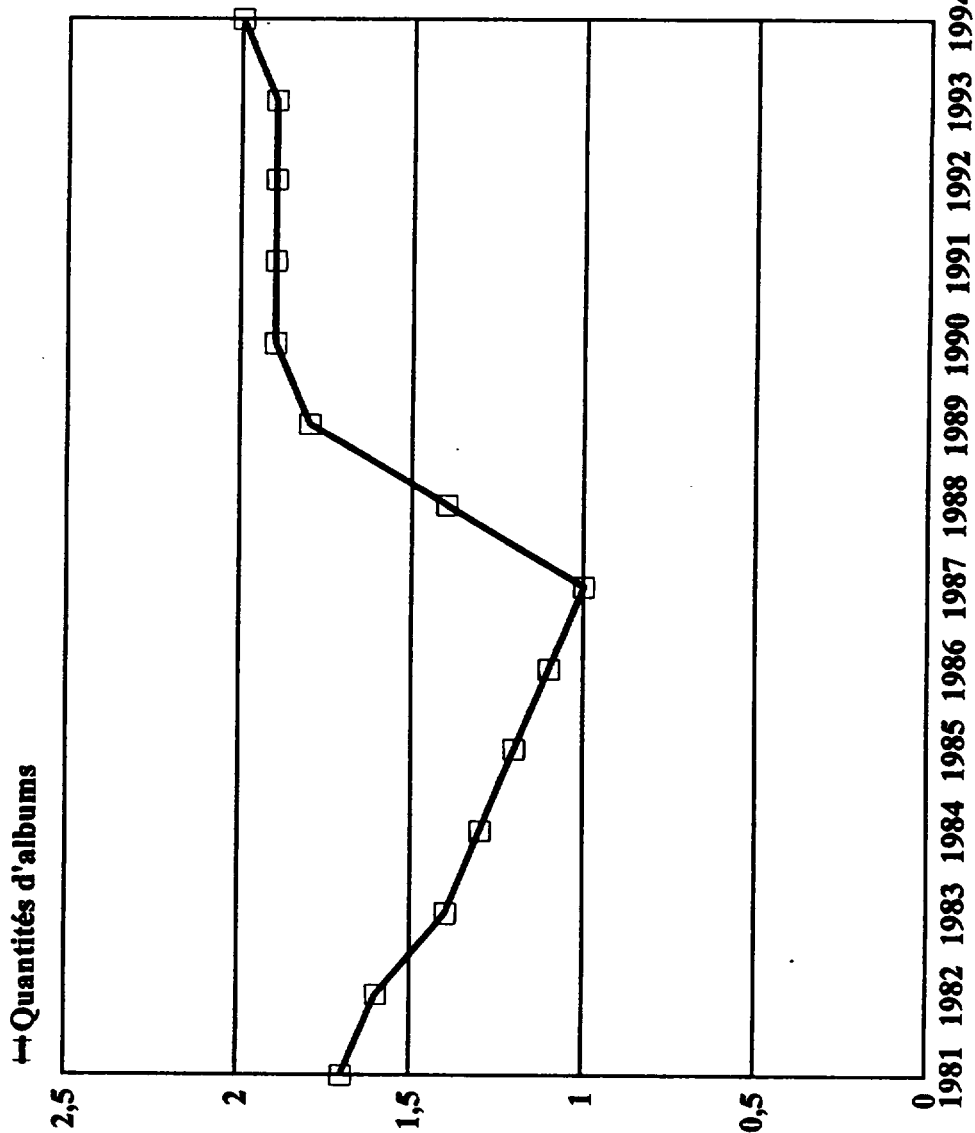
1993



Source : IFPI

Cinquième pays en terme de ventes, la France n'est que dixième en terme d'achat d'albums par an et par foyer.

CONSOMMATION - Nb. d'albums achetés par individu en France 1981/1994



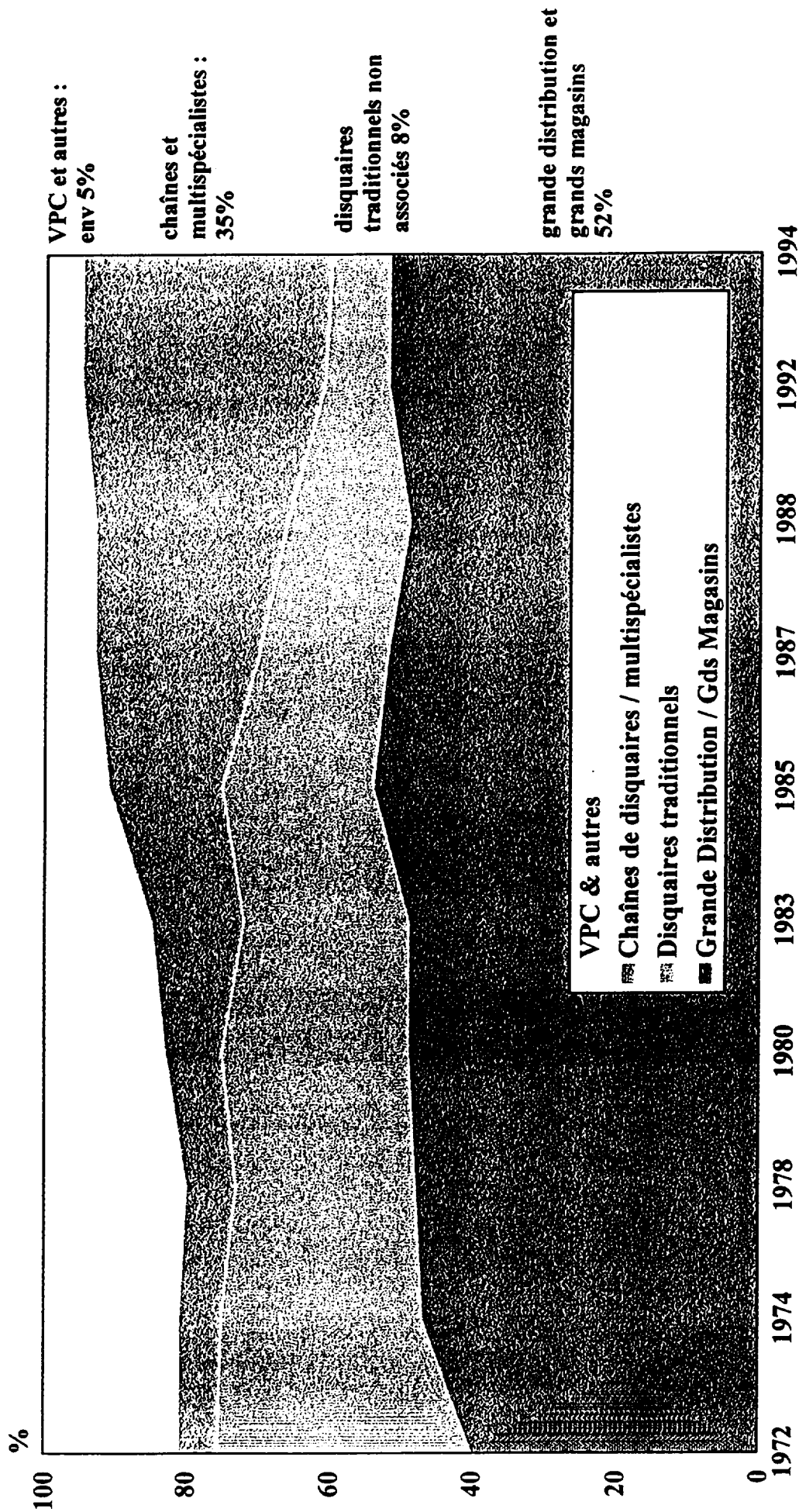
La baisse de TVA de décembre 1987 a eu pour conséquence une augmentation des ventes par habitant supérieure à la baisse des prix constatée : l'élasticité est donc extrêmement forte.

Par ailleurs, il ne s'agit pas de l'effet "CD" puisque dès 1990 la consommation par habitant est relativement stabilisée, à un niveau qui n'est finalement que légèrement supérieur à celui de 1982

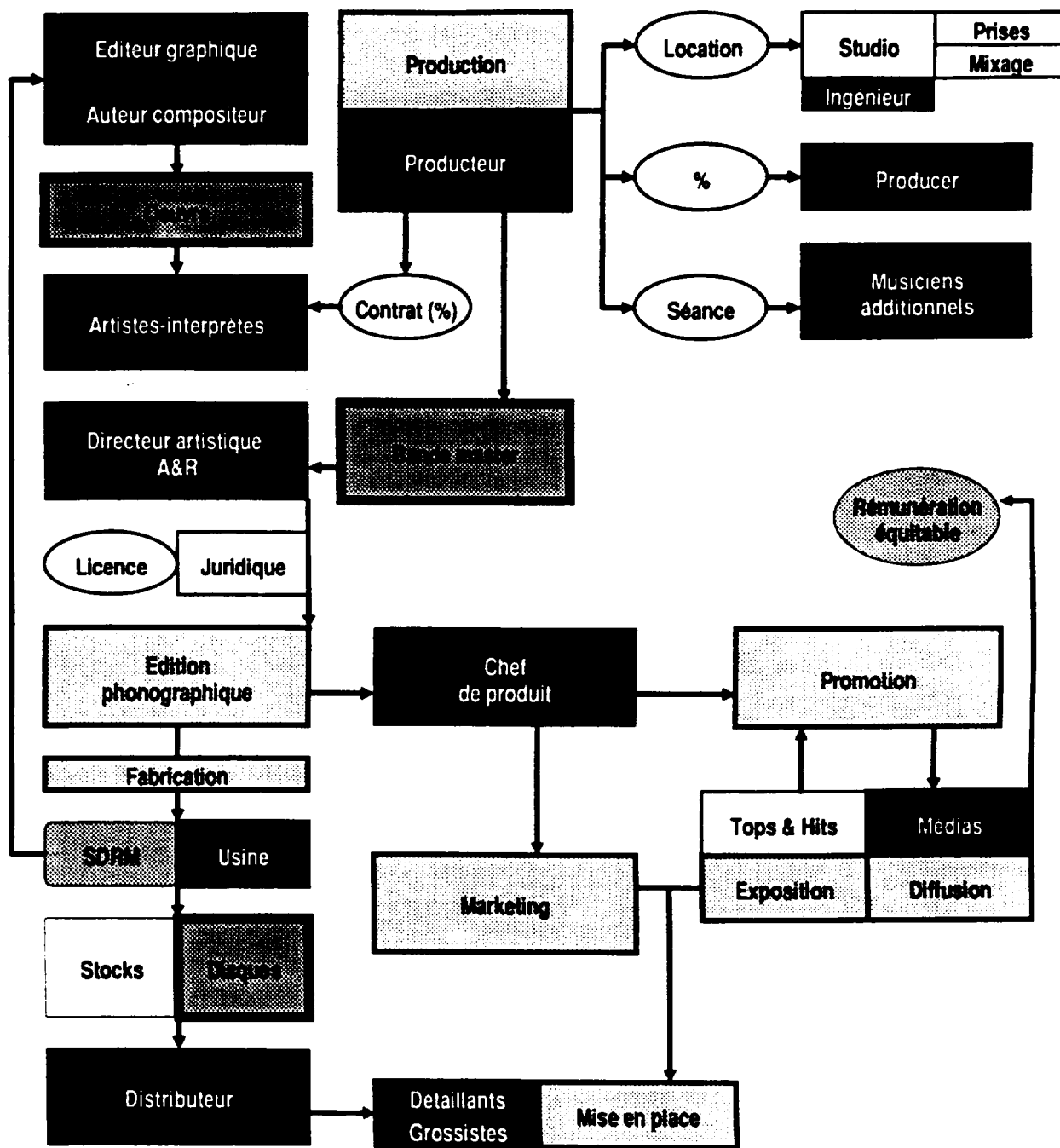
La légère progression constatée en 1994 n'est pas encore significative...

Source : SNEP/INSEE

DISTRIBUTION - Disques - Les canaux en France

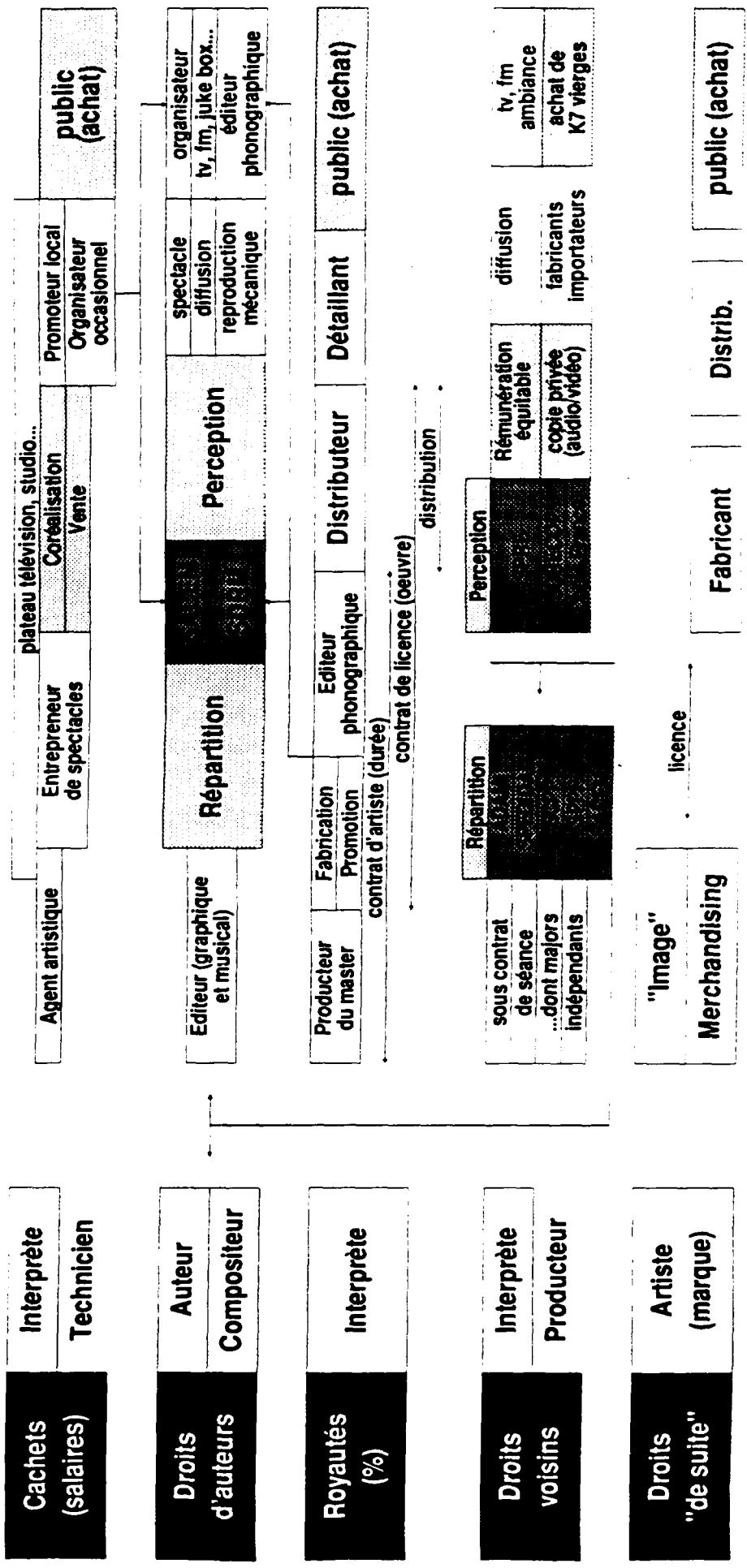


Source: Ministère de la Culture / Nielsen / Ipsos/ Snep



FILIERE DISQUE

Circulations et circuits



Filières et rémunérations de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE

--

I - ANALYSES D'ENSEMBLE

ANGELO d' Mario, (avec la participation de Paul N. VESPERINI, Les indépendants français face à leur avenir, IDS Management, Paris, février 1992, 81 p.

ANGELO d' Mario, La renaissance du disque, Les mutations mondiales d'une industrie culturelle, La Documentation Française, Notes et Etudes Documentaires, n° 4890, 1989.

BIPE, L'économie du domaine musical, Paris, La Documentation Française, 1985, 379 p.

BIPE; Crise ou mutation du domaine musical?, Paris, BIPE, (S. Pflieger, A. Le Diberger, A. Herscovici), février 1986.

BUSSON Alain, EVRARD Yves, Portraits économiques de la culture, Notes et Etudes Documentaires, Documentation Française, Paris, 1987.

CASTAGNAC Gilles, Favoriser un développement qualitatif de la création dans le secteur phonographique, Rapport au Directeur de la Musique et de la Danse, CIR, Février 1993, 76 p.

Commission "Jazz et Musiques Improvisées", PANISSET Jacques, REVEL Bob, Rapport sur un Etat des Lieux. Diffusion., , février 1993, 63 p. + annexes.

Commission Nationale "Jazz et Musiques improvisées", Rapport du 16 novembre 1996, 26 p.

CONSEIL SUPÉRIEUR DE LA MUSIQUE, La promotion des oeuvres et des artistes français en France et à l'Etranger, Avis présenté par Danielle Sevrette au nom de la Commission "Professions musicales" -status et conditions d'exercice-, avec la collaboration de Mario d'Angelo, Avril 1988

CONSEIL SUPÉRIEUR DE LA MUSIQUE, Les conditions d'amélioration de la diffusion musicale en France, Avis présenté par M. Jean-François Godchau au

nom de la Commission "Musique vivante" à l'Assemblée plénière du CSM, sur la base des travaux de M. Jean-Louis Petit., Avril 1988, 10 p + annexes

DAFSA, Ghislain de MURARD, L'industrie du disque, Collection "Analyses de secteurs, 3ème trimestre 1982, 154 p.

Direction de la Musique, MCC, Rapport sur la situation du marché du disque (Extraits), Mai 1987, 12 p (Extraits du Rapport Boris MARCQ)

GILLIAN DAVIES, Statistical Profile of the Music Industry (1983-84), Council for Cultural Cooperation, Symposium States' cultural policies and strategies of the music industries, 20-21 novembre 1985, 25 p.

GMV Conseil, Analyse de la branche de l'édition phonographique. Etude réalisée pour la Direction de la Musique et de la Danse, 1984, 75 p. + Synthèse et Conclusions 14 p.

GREFFE Xavier, PFLIEGER Sylvie, ROUET François, Socio-économie de la Culture. Livre, Musique., Paris, Anthropos, 1988.

HENNION Antoine, VIGNOLLE Jean-Pierre, L'oligopole et la fourmillière, DGRST, 1978.

HENNION Antoine, VIGNOLLE Jean-Pierre, L'économie du disque en France, La Documentation Française, 1978.

IBANEZ BUENO Jacques, Télévision et Phonogramme, les émissions de variétés : production et synergies, Thèse de Sciences de la Communication, Université Stendhal, Grenoble, décembre 1991.

IBANEZ-BUENO Jacques, Musique, numérisation et industries de la culture, Les Cahiers du spectacle et de l'audiovisuel, octobre 1991, pp. 7-17

ITEMM, Le disque à l'ITEMM, Paris, ITEM, 1993 (?)

LEFEUVRE Gildas, Le producteur de disques, Paris, DIXIT-IRMA, 1994, 328 p.

Les Cahiers du CENAM, N° spécial sur les métiers du disque, N° 58, Septembre 1990.

MICHEL Jean François, BEAU Marie Agnès, La diffusion de la Chanson française dans le monde en 1995, AFAA (Chroniques de l'AFAA n° 10)-Bureau Export, juillet 1995, 123 p.

MUSICACTION, Rapport annuel, 1995

ROUET François, DUPIN Xavier, Le soutien public aux industries culturelles, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des Etudes et de la Prospective, février 1991.

ROUET François, Les outils de l'économiste et la recherche culturelle, Colloque Recherche, Art et Culture, ACFAS, 22-23 mai 1991, 17 p.

WANGERMÉE Robert (sous la dir. de), Les malheurs d'Orphée. Culture et profit dans l'économie de la musique., Liège, Pierre Mardaga Ed., 19 , 427 p.

II - DROITS VOISINS - SOCIÉTÉS CIVILES - ACTIONS D'INTÉRÊT COLLECTIF

CASTAGNAC Gilles, La gestion de l'intérêt général par les professionnels dans le domaine des musiques d'aujourd'hui, Rapport au Directeur de la Musique et de la Danse, 1993.

Ministère de la Culture, DAG, Sous-direction des affaires juridiques, Bureau de la propriété littéraire et artistique, La mise en oeuvre du droit d'auteur et des droits voisins en France. Leur gestion en 1990 et 1991 par les sociétés de perception et de répartition des droits.

Ministère de la Culture, DAG, Sous-direction des affaires juridiques, Bureau de la propriété littéraire et artistique, La gestion collective des droits des auteurs et des droits voisins en France en 1994 par les Sociétés de perception et de répartition des droits, Décembre 1995, 293 p.

Note complémentaire à ce rapport pour Mme Anne Chiffert sur les actions d'intérêt général conduites par les sociétés civiles dans le domaine de la musique, par Manuel Bamberger, 2 octobre 1995, 15 p.

XXX, Réponse du Gouvernement français au questionnaire du Livre Vert de la Commission Européenne sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information, Paris, janvier 1996, 39 p.

NORMAND Marie, Les sociétés civiles issues des réglementations du droit d'auteur et des droits voisins, mode d'emploi. Rapport de stage de Maitrise "Conception et mise en oeuvre de projets culturels. LyonII, ARSEC. Drac Rhône Alpes. 1995

FCM, Rapports annuels

III - AIDES À LA PRODUCTION

ARGOS Communication et Gestion, Etude-action sur les labels discographiques indépendants, Paris, 22 décembre 1989, 73 p.

LENA Vincent, Rapport d'audit de la collection Musique Française d'Aujourd'hui (MFA), pour la Direction de la Musique et de la Danse, 1994, 54 p.

MFA, Statuts, Règlement intérieur.

FCM, Rapports annuels...

IV - TVA, PRIX DU DISQUE

GMV Conseil, Note sur le régime fiscal de l'édition phonographique, pour le Ministère de la Culture. Direction de la Musique, (sans doute de 1985), 16 p.

DAMPENON Philippe, Instauration d'une taxe parafiscale ou d'une cotisation professionnelle accompagnant la baisse de TVA sur le phonogramme, Projet, 15 avril 1987, 16 p.

MARCQ Boris, Direction de la Musique et de la Danse, Rapport sur l'abaissement du taux de la T.V.A. sur les phonogrammes, 26 mai 1987, 24 p. + annexes.

ROUET François, Prix-plancher, TVA et contribution volontaire, Note interne DEP 2, 29.3.94, 5 p.

Notes diverses.

V - DISTRIBUTION, DISQUAIRES

ITEMM - SNEP, Situation des disquaires indépendants, Enquête réalisée par Décibels Horizon, janvier 1993.

VI - RADIOS-TV

MUSELIER, Bruno, Rapport d'information sur la chanson d'expression française, Commission des Affaires culturelles, familiales et sociales, Assemblée Nationale, 8 février 1994, 60 p.

La Lettre du CSA, n° 76 janvier 96, 77 février 96, n° spécial septembre 96

Musiques France Plus, Note de bilan de l'application des quotas. décembre 1995

VII - DIVERS

SNEP, Guide économique.

SNEP, Le métier de producteur, rapport annuel.

SNEP, Le disque en fête du 23 au 6 novembre 1993

SNEP, Documents divers

Ministère de la culture, documents divers, conférences de presse du ministre...

Bureau Export de la Musique Française, Bilan d'activité 1995, 10 p.