



# Les Etats Généraux des Musiques du Monde

11 et 12 septembre 2009  
à Sciences-Po Paris

## Les Actes

une publication

**ZONE**  
FRANCHE  
LE RESEAUX  
DES MUSIQUES DU  
MONDE



**Zone Franche – Réseau des Musiques du Monde**

146 rue des Poissonniers  
75018 Paris

Tél : +33 (0) 1 71 19 91 53

Fax : +33 (0) 1 71 19 91 56

[www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com)

[contact@zonefranche.com](mailto:contact@zonefranche.com)



# Sommaire

5 ... **Edito**

6 ... **Les Etats Généraux  
des Musiques du Monde 2009**

8 ... **Synthèses des ateliers :**

8 ... **Plénière /** Politique et diversité : créolisation du monde ?

16 ... **Atelier 1 /** Comment produire aujourd'hui, sur scène et en studio ?

22 ... **Atelier 2 /** La musique, un instrument pour les territoires ?

28 ... **Atelier 3 /** La musique : un instrument pour la coopération internationale ?

34 ... **Atelier 4 /** Les revenus du numérique dans l'après-HADOPI

40 ... **Atelier 5 /** De l'artiste au public : le rôle du diffuseur

46 ... **Atelier 6 /** Circulation des artistes : comment travailler au niveau européen ?

52 ... **Atelier 7 /** Transmettre : comment enseigner les musiques du monde ?

58 ... **Atelier 8 /** Les dynamiques de la création : de l'authenticité à l'hybridation ?

64 ... **Atelier 9 /** Quelle présence des musiques du monde dans Les médias ?

71 ... **Remerciements**

74 ... **Zone Franche**

**Direction de la publication :** Zone Franche

**Rédacteur en chef :** Benjamin MiNiMuM

**Direction artistique :** Stéphane Ritzenhaller

**Retranscriptions des conférences :** Nathalie Miel, Sandrine Teixido

**Rédaction des synthèses :** Sandrine Teixido

**Coordination de la publication :** Camille Damoiseau, Christine Semba

# Édito

**Les 11 et 12 septembre 2009 ont eu lieu les Etats Généraux des Musiques du Monde à Sciences-Po Paris.** Cet évènement majeur a regroupé 650 professionnels et chercheurs venus de France, d'Europe et d'ailleurs pour réfléchir aux enjeux des musiques du monde au regard des politiques culturelles, des défis géopolitiques et des contraintes économiques des dix dernières années en France et dans le monde.

Une décennie plus tôt, Zone Franche organisait déjà des Etats Généraux à la Grande Halle de la Villette, qui avaient réuni plusieurs centaines d'artistes, de praticiens, de journalistes, de producteurs, de chercheurs et de personnalités politiques autour de questions essentielles : comment définir les musiques du monde ? Peuvent-elles avoir un rôle social en France ? À quels publics s'adressent-elles ? Peuvent-elles devenir un vecteur d'intégration ou favorisent-elles, au contraire, le développement des communautarismes ? Dans quelle mesure participent-elles au rayonnement culturel de la France à l'étranger ? Et Internet ? Quel rôle va-t-il jouer dans la diffusion, la production de ces musiques ? <sup>(1)</sup>

Plusieurs pistes avaient alors été tracées et, en dix ans, la production de disques et de spectacles dits de « musiques du monde » s'est développée de manière exponentielle. Au point que de plus en plus de festivals, tous genres confondus, programment ces musiques.

Si les musiques du monde sont désormais partout, c'est que la mondialisation des cultures du monde bat son plein et vient sans doute d'entamer un nouveau cycle traversé par de nombreux conflits. Beaucoup parlent de chocs des civilisations, l'identité de l'Occident est en crise, les frontières sont cadencées et les migrations humaines difficiles, le métissage des cultures semble terminer une première mue, et la question de la pérennité de notre planète et de sa diversité culturelle occupe tous les esprits.

En parallèle de ces profondes transformations, le monde de la musique est, lui aussi, en pleine mutation : internet est passé par là, en révolutionnant totalement les modes de diffusion, mettant à mal l'économie autrefois florissante du disque. Nous n'avons certes jamais autant écouté de musiques - enfin accessibles instantanément et de partout - mais cela pose de sérieuses questions quant au financement de la création artistique et la pérennité des maisons de disques indépendantes, principales sources de ces musiques.

Tous ces changements ont poussé artistes, journalistes, producteurs, chercheurs, praticiens et politiques à se réunir une nouvelle fois en septembre 2009 lors des Etats Généraux des Musiques du Monde pour faire un état des lieux de toutes ces questions.

Le prestigieux Institut des Sciences Politiques de Paris nous a accueilli avec une grande bienveillance permettant que ces États Généraux se déroulent au mieux et fassent se rencontrer le monde de la recherche et le monde professionnel autour d'une thématique certes festive mais qui peut nous aider à penser autrement le monde.

Ces quelques pages tentent de faire la synthèse de ces débats animés posant toujours plus de questions qu'apportant des réponses. Mais comme le disait Claude Lévi Strauss : « Le savant n'est pas l'homme qui fournit les vraies réponses, c'est celui qui pose les vraies questions ».

(1) In *Les Musiques du Monde en question* (Actes Sud, Babel, Internationale de l'Imaginaire 1999) // textes publiés à l'occasion du colloque sur les musiques du monde à La Grande Halle de La Villette.

### **Marc Benäiche**

*Directeur de Mandomix*

*Membre de Zone Franche*



Les États Généraux ont été initiés par Zone Franche et ont été possibles **grâce au soutien de :**

- **L'Adami**
- **Le Ministère de la Culture et de la Communication**
- **Culturesfrance**
- **Equation Musique**
- **L'Organisation Internationale de la Francophonie**
- **La Sacem**
- **Paris Mix**

Zone Franche tient également à remercier de façon toute particulière **Chantal Latour**, chargée de mission des États Généraux des Musiques du Monde 2009.

# Les États Généraux Des Musiques du Monde

## Les Etats Généraux de 2009...

Zone Franche, Sciences Po et Mondomix ont organisé les Etats Généraux des Musiques du monde les **11 et 12 septembre 2009**, à Sciences Po, dans le 7<sup>ème</sup> arrondissement de Paris.

Ce rassemblement, qui a eu lieu 10 ans après le colloque de la Grande Halle de la Villette où fut actée la naissance d'un secteur professionnel des Musiques du monde, a permis de dresser un état des lieux de ces musiques, ainsi que d'engager une réflexion pluridisciplinaire sur les enjeux esthétiques, économiques et politiques qui sont liés à ces musiques.

Pourquoi des Etats Généraux ont-ils été mis en place en 2009 ? Pour mieux appréhender la complexité des Musiques du monde, en approfondir notre compréhension, pour rendre compte du poids économique qu'elles représentent aujourd'hui, et explorer les facteurs de développement dont elles sont porteuses, pour articuler la question des Musiques du monde avec celles de l'intégration, de l'échange inégal, du développement des territoires.

Il s'agissait de resituer ces musiques, qui n'ont entre elles d'autre point commun que celui de signifier l'ailleurs et la rencontre avec l'autre, au sein d'enjeux plus vastes, enjeux qui dépassent le champ de la production culturelle mais où elles prennent leur sens véritable : la mondialisation de la culture, les représentations de la diversité, la mutation des industries culturelles.

Deux journées de conférences et d'ateliers ont réuni des artistes, des professionnels, des chercheurs, des journalistes. Loin d'une volonté de consensus, l'enjeu de ce rendez-vous était de dépasser les schémas anciens, pour insuffler un discours neuf sur une réalité hétérogène et éminemment concrète.





**La mondialisation des cultures bat son plein, traversée par de nombreux conflits. Depuis le 11 septembre 2001 beaucoup parlent de « choc des civilisations » : L'identité de l'Occident est en crise, les frontières cadencées et les migrations difficiles. La question de la pérennité de notre planète et de sa diversité culturelle est sur toutes les bouches.**

**De toute évidence l'irréversible créolisation du monde a fait croître en quelques décennies, et de manière exponentielle, la production de disques et de concerts de musiques dites « du monde ». Tous les festivals de musiques actuelles en France programment aujourd'hui ces musiques, au point que le terme même de « musiques du monde » semble renvoyer à tous les genres musicaux.**

**Infinie variété de musiques de partout, ou vaste supermarché mondial d'une diversité de nulle part... où donc les musiques du monde nous entraînent-elles ? Musiques attachées à des origines, des lieux, des peuples, ou musiques du déplacement, du transport, du déracinement? Les deux sans doute.**





# Politique et Diversité : Créolisation du Monde

Séance plénière  
Vendredi 11 septembre  
10h30-12h30, Amphithéâtre Boutmy



## ANIMATION :

**Antoine Hennion**, Centre de Sociologie de l'Innovation (CSI), École des Mines

## INTERVENANT(E)S :

- **Catherine Humblot**, journaliste, co-auteure de « *Médias et diversité, de la visibilité aux contenus : État des lieux en France, au Royaume-Uni, en Allemagne et aux États-Unis* »
- **Ray Lema**, musicien, compositeur
- **Jean-Michel Lucas**, docteur d'État ès sciences économiques et maître de conférences à l'université Rennes 2, président de l'association Trempolino
- **Coline-Lee Toumson**, directrice du festival « *Vibration Caraïbes* », Paris
- **Jacques Toubon**, ancien ministre, président de la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, ancien député européen, Paris
- **Alain Weber**, conseiller au musée du quai Branly, Cité de la Musique et Salle Pleyel, Paris



Antoine Hennion

Pour le sociologue **Antoine Hennion**, le questionnement sur la diversité est au cœur des musiques du monde. Les nombreuses réalités qui accompagnent ces musiques ont fait émerger des revendications autour de cette question. Auparavant, parler de diversité c'était opposer les variétés à la musique classique. Puis de nouvelles formes sont apparues, toutes occidentalo-centrées (rock puis reggae, rap, électro etc.). Pourtant, avant de porter des revendications sur cette diversité, le sociologue propose de faire la preuve de la réalité (la pluralité des pratiques telles qu'elles sont représentées par tous les acteurs) sur l'ontologie de la musique (les catégories qui classifient les musiques par genre). Ainsi, la tentation d'une définition des musiques du monde est vaine car les notions de frontières et de limites sont au cœur de ces musiques où elles sont mises en cause. Ce que montrent ces Etats Généraux, c'est la capacité de ces musiques à faire surgir des façons de faire que l'on ignorait, que l'on connaissait à un endroit mais pas à un autre. D'un point de vue politique – *qu'est-ce que nous faisons ensemble et pourquoi ?* –, les musiques du monde sont traversées par des dualismes que l'on retrouve dans les revendications portées par les acteurs : universel/racines, globalisation/marché, corps/sens/identité : *Est-ce que l'on est en train de donner la voix à des tas de*

**« Est-ce que l'on est en train de donner la voix à des tas de pays qui ont été dominés, ou est-ce que l'on est en train de créer un vaste supermarché des musiques de partout qui ressemblent aux musiques de nulle part ? »**

*pays qui ont été dominés, ou est-ce que l'on est en train de créer un vaste supermarché des musiques de partout qui ressemblent aux musiques de nulle part ?*

La musique est un mot posé sur des réalités mobiles qu'il faut chaque fois produire. Un chaînage de corps, de gestes, d'attentions, de présences, d'émotions partagées s'est installé et ce sont ces musiques en train de se faire qui peuvent nous apprendre des choses. La musique, si on ne sait pas bien ce que c'est, est surtout présente dans les dispositifs, les espaces, les ambiances. *Dans les musiques du monde, il y a des notes, des musiciens, des instruments mais aussi des billets d'avions, des salles « pas faites pour », des hôtels minables, des concerts « avec des morceaux » (alors que le format local n'a rien à voir avec nos patrons), et des mots « pas adaptés » pour dire ces formats. Faut-il dans ce cas être puristes ? Non, les musiciens font une autre musique par le fait même qu'ils la font ailleurs, pour d'autres et ceci est éminemment politique.*

**Alain Weber** met l'accent sur le rôle politique du programmateur qui questionne le rapport diversité/universalité. C'est un rôle qui dépasse le cadre artistique et esthétique et qui consiste à présenter des musiques venues d'ailleurs. Souvent ces musiques n'ont pas fait le passage vers la création, bien que pour certaines d'entre elles, les musiciens aient fait ce pas en arriant ici. Ils prennent alors conscience de ce nouveau statut, ce que Antoine Hennion appelle le processus de *musicalisation* qui consiste à transformer des gens qui sont « on ne sait pas quoi », en musiciens.

À partir du moment où les musiciens basculent dans le vedettariat, le rôle du programmateur est très important car il devient le porteur et le témoin de leur culture et surtout il se substitue à une économie traditionnelle en faisant venir régulièrement les musiciens. Même si on profite de la mondialisation à laquelle on assiste, il s'agit de s'en démarquer pour maintenir une diversité culturelle.

Comment peut-on créer un pôle de résistance suffisant pour ne pas transformer les musiciens en un produit artistique qui va les dénaturer au fil du temps et qui va faire d'eux des machines à jouer, tout en leur pourvoyant une économie afin de maintenir vivante cette culture musicale ? Il ne s'agit pas seulement de défendre une valeur artistique, il y a aussi une reconnaissance identitaire qui passe par leur désir de se produire ici.

La diversité pour **Ray Lema**, c'est avant tout les multiples appartenances qui caractérisent les musiciens actuels. Né au Congo, dont il connaît de manière approfondie les musiques traditionnelles, Ray Lema a reçu une éducation musicale classique et a effectué une grande partie de son parcours professionnel en France. Il souligne l'aspect « embarrassant » de son métier et l'incapacité à retranscrire, à travers une œuvre finie, le travail de création et la discipline qui ont permis l'avènement de cette œuvre, travail qui restera peut-être à jamais cachée pour le critique.

**Catherine Humblot** a réalisé une étude au sein d'une équipe internationale de l'Institut Panos sur la présence et la représentation de la « diversité » dans les médias en France, en Angleterre, aux États-Unis et en Allemagne. La question de la représentation des populations issues de l'immigration et des « minorités visibles » a commencé à devenir un sujet de préoccupation, de réflexion et de recherche dans le monde anglo-saxon dès les années 1970 alors qu'en France, elle



n'apparaît qu'à la fin des années 1980-début des années 1990. Il existe un blocage dans la société française, pas seulement au niveau politique mais dans l'ensemble de la société encore imprégnée de son histoire coloniale et des stéréotypes qui ont envahi l'imaginaire français. La Loi républicaine, si elle promeut l'égalité entre les citoyens, ne veut pas reconnaître l'existence de minorités ethniques ou de couleur et elle interdit de les nommer. Dans le cahier des charges des chaînes, on est contraint d'employer le mot « diversité », un terme trop flou pour parler des « minorités visibles » ou des Français issus de parents venus du Maghreb, d'Afrique ou d'Asie. Ce qui frappe concernant la question de la présence et de la représentation de la « diversité », c'est la lenteur des réformes, et le fait que si changement il y a eu, c'est parce que la société civile, les institutions, les médias, le pouvoir ont participé à un moment ou à un autre, par interaction, à la prise de conscience. C'est un combat permanent des uns ou des autres pour forcer les uns ou les autres. En 1999, le collectif Égalité tient une conférence de presse au cours de laquelle il



désigne les minorités par leur couleur, dénonce leur sous-représentation, menace de porter plainte pour discrimination et de boycotter les portables Bouygues, propriétaire de TF1, si la première chaîne ne fait pas d'effort. Suite à ce coup d'éclat, le collectif est reçu par le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) qui veut vérifier l'accusation portée et commande une étude qui montre la sous-représentation effective des minorités visibles. Le CSA demande également au Ministère de la Culture de modifier le cahier des charges des grandes chaînes publiques et privées. Aux chaînes d'envoyer une fois par an le bilan de leurs initiatives pour améliorer la présence et la représentation de la « diversité » de la société française sur le petit écran. TF1 reçoit dès 1999 toutes les associations et entretient des améliorations secteur par secteur (fiction, documentaire, divertissement), jusqu'à la nomination spectaculaire d'Harry Roselmack à la tête du journal de 20 heures le 6 mars 2006 ! France Télévisions ensuite, qui veut rattraper son retard sur la chaîne privée et annonce en janvier 2004 le lancement d'un Plan d'action positive pour l'intégration (PAPI) avec des réformes secteur par secteur et du côté des ressources humaines afin d'ouvrir les portes à de nouveaux journalistes et dans l'encadrement. Canal + est la première chaîne à faire venir spontanément nombre d'animateurs devenus cultes. M 6 enfin. Malheureusement, le mouvement de progression, si lent à démarrer, semble à nouveau marquer le pas : les différents comptes-rendus du CSA et des chaînes montrent que « l'année 2007-2008 » a été caractérisée par une vraie régression.



**Coline-Lee Toumson** interroge la diversité à la lumière de la pensée du philosophe martiniquais Edouard Glissant et pose les limites d'une diversité culturelle française qui considère « *l'archipel des Caraïbes* » dans un « à part » tant géographique, culturel que politique alors même que celui-ci est à l'origine des processus de créolisation qui s'étendent désormais à l'échelle du Monde. Vibrations Caraïbes, festival des arts contemporains de la Caraïbe, tente une praxis de cette pensée du divers qui invite d'emblée à s'extraire d'une vision exotique, doudouisante. L'usage du terme Caraïbes réinscrit les Antilles françaises dans leur espace géoculturel naturel. Antilles et Caraïbes tout comme les termes Outre-mer et Amériques n'induisent pas la même représentation dont on peut se faire de ces terres insulaires. Le terme Antilles ne renverrait qu'à la Martinique et à la Guadeloupe. Départements français, leur statut institutionnel les exclut d'un ensemble géopolitique et géoculturel plus global, alors que le festival Vibrations Caraïbes voudrait réinscrire les Antilles françaises à l'intérieur d'un patrimoine culturel commun, travaillé par ses différences internes, un chapelet



d'îles consanguines dont les influences se fécondent du Nord au Sud. D'une certaine manière, le rattachement systématique de la culture des Antilles françaises l'empêche d'intégrer les réseaux « Musiques du monde » et donc d'être reconnu comme l'une d'elle : *pourquoi solliciter les missions internationales, le Ministère des Affaires Étrangères, la francophonie si tous ces territoires relèvent dans leur ensemble du domaine français ? Pourquoi solliciter l'aide de la Région Île-de-France si la part caribéenne de son tissu démographique constitue une minorité invisible ?*

## La diversité pour Ray Lema, c'est avant tout les multiples appartenances qui caractérisent les musiciens actuels.

Le festival « Vibration Caraïbes », né en 2006, envisage le bassin caribéen comme un laboratoire, où se sont développé un multilinguisme et les premières musiques modernes. Il s'agit de montrer la trace du processus diffus de la création des musiques issues de cet archipel. Il n'est ni le festival des Antilles françaises, ni le festival des communautés antillaises de France. C'est une tentative active de dessiner une nouvelle géographie culturelle et artistique précisément selon l'axiome de Glissant : « agis dans ton lieu, le Monde s'y tient, pense avec le Monde, il ressort de ton lieu ». La Caraïbe a vu naître dans les différentes îles de son archipel, les révolutions musicales du XX<sup>ème</sup> siècle. Musiques du monde, elles figurent parmi les principales musiques modernes du siècle passé. Passerelle symbolique entre les deux Amériques, elle est aussi un canevas synchrétique qui tissa et entremêla les continents tout au long d'un processus historique initié par l'émergence d'un « Nouveau Monde », un Nouveau Monde qui est la résultante d'une histoire dont le socle est brutalité et complexité, il convient de le rappeler, car les processus historiques sont au cœur des processus de création artistique, ces entrecroisements sur un même territoire d'éléments culturels venus d'horizons divers, qui, en s'imbriquant et en s'interférant, produisent de la nouveauté, cette fameuse créolisation d'Edouard Glissant.

**Jacques Toubon** interroge les concepts de créolisation, métissage et diversité à la lumière du discours politique actuel sur la colonisation et l'immigration. Il rappelle la mission dévolue à la Cité Nationale de Histoire de l'immigration qui raconte deux siècles d'une histoire au cours de laquelle la France s'est construite par l'apport de millions d'hommes et de femmes, venus d'abord d'Europe, puis à partir du milieu du XX<sup>ème</sup>, des pays du Sud et enfin, depuis les années quatre-vingt, des pays du Sud ou asiatiques. L'identité multiple de la France est née de la fusion et de l'évolution des identités de ceux qui sont venus travailler d'abord, s'installer ensuite. Le mécanisme de l'intégration par la citoyenneté - c'est-à-dire l'intégration par les droits personnels et politiques conférés par la citoyenneté - fabrique des Français à partir de ceux qui ne l'étaient pas à l'origine. La République ne peut pas se concevoir sans la reconnaissance de cette diversité.

En 2010, la France va fêter le cinquantième anniversaire des indépendances de 14 pays de l'Afrique subsaharienne qui vont de la Mauritanie à Madagascar et qui se sont déroulées entre le 1er janvier 1960 (Cameroun) et le 22 septembre 1960 (Mali). Cet anniversaire sera utilisé comme un levier pour réétudier le lien spécifique entre ces pays et la France qui au long de ces cent cinquante ans n'a pas cessé d'exister. D'un côté, ces pays s'inscrivent de plus en plus dans la mondialisation et d'un autre côté, il perdure un lien culturel et linguistique qui continue de donner l'idée d'une sorte de communauté. Il s'est créé depuis l'entre-deux-guerres une



sorte d'art synchrétique. La France et Paris en tant que laboratoire et marché, ont joué un rôle déterminant dans le lien qui unit la musique et le politique. Quel rôle joue l'unicité linguistique ? Quel rôle jouent également par rapport à cette unicité les marges créoles, où la diversité des langues d'Afrique, en particulier à travers la musique, accède à une diffusion beaucoup plus large que leur seule aire géographique d'origine ?

**Jean-Michel Lucas** relie les revendications des acteurs des musiques du monde en France avec les différents accords internationaux de l'Unesco sur la diversité culturelle. Ces accords sont susceptibles, pour peu d'en devenir des acteurs actifs, de servir de mécanismes régulateurs. Pour cela, il propose aux acteurs des musiques du monde, d'être responsables de l'évaluation des engagements signés par les Etats dans les accords internationaux sur la diversité culturelle. Cette responsabilité prend la forme d'une veille active qui consiste à rassembler des témoignages de chacun des acteurs sur ses propres pratiques et d'organiser collectivement ces témoignages autour des différents engagements. Pour expliciter son propos, Jean-Michel Lucas cite quelques exemples d'engagements figurants dans les accords internationaux sur la diversité culturelle :



Jean-Michel Lucas

**« La contribution de notre pays pour alimenter le « fond international pour la diversité culturelle » s'est élevée à 162 000 euros (pour comparaison, le coût par jour du fonctionnement de la Bibliothèque Nationale de France est de 542 000 euros) »**

- « *La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* » (2003, ratifiée par la France en 2007) propose d' « identifier et inventorier les arts du spectacle, les expressions orales, les événements festifs que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel et qui leur procurent un sentiment d'identité et de continuité ».
- Cette même convention considère qu'il est d'intérêt général pour la communauté des êtres humains de permettre la « sauvegarde de ces pratiques culturelles qui font patrimoine ». Sauvegarde dans la convention Unesco veut dire « viabiliser », c'est-à-dire assurer la vie de ces musiques. La politique publique de sauvegarde comprend ainsi le soutien aux activités qui contribuent à « la promotion, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine culturel ». De plus, la convention considère que « ces patrimoines culturels sont recréés en permanence par les communautés ».
- Dans une autre convention, « *Convention pour la promotion et la protection de la diversité des expressions culturelles* » (2005 et ratifiée par la France en 2007), il est question de « coopération pour la réduction de la pauvreté permettant l'émergence d'un secteur culturel dynamique répondant aux besoins spécifiques des pays en développement ». A ce titre, les Etats se sont engagés à faciliter « la mobilité des artistes des pays en développement », « dans la mesure du possible ». Dans ce cas, la règle légitime d'intérêt général est la mobilité même si celle-ci est restreinte par la mention « dans la mesure du possible », ce qui fait que lorsque des restrictions sont apportées à la mobilité des artistes, il y a un droit d'interpellation. Ce ne sont pas aux acteurs

des musiques du monde de prouver que la mobilité est une bonne chose mais aux Etats de fournir des explications sur leur refus d'appliquer le principe de mobilité sur lequel ils se sont engagés au niveau international. D'ailleurs en juin 2009, les Etats adhérents ont réaffirmé leur volonté de « faciliter la mobilité des artistes et autres professionnels et praticiens de la culture des pays en développement, ainsi que leur entrée sur le territoire des pays développés et en développement, entre autres en prenant en considération un régime souple de visas de court séjour à la fois dans les pays développés et en développement pour faciliter les échanges.

Néanmoins, il faut opposer quelques réserves au mouvement positif déclenché par ces conventions, notamment sur le plan financier. La contribution de notre pays pour alimenter le « fond international pour la diversité culturelle » s'est élevée à 162 000 euros (pour comparaison, le coût par jour du fonctionnement de la Bibliothèque Nationale de France est de 542 000 euros). De plus, ces conventions sont souvent interprétées par l'industrie de produits culturels marchands comme un moyen de protéger la rentabilité des industries culturelles nationales. Enfin, les Etats n'ont pas signé les yeux fermés, ils restent souverains dans leurs décisions et ont pris la précaution de mettre des formules (« ils veilleront à », « s'efforceront de », etc) qui veillent à signaler pour qui sait les lire que l'intention ne fait pas l'action.



Cependant, ces conventions ne sont pas enfermées dans une gangue technocratique ou diplomatique qu'il serait impossible de briser. Au contraire, il faut les lire comme des outils dans un Etat de droit que toute force citoyenne peut faire inscrire dans le débat politique. Ces conventions offrent un cadre de négociations pour établir des compromis valant intérêt général. Dès lors, les ignorer et refuser d'apporter sa contribution aux discussions, c'est laisser d'autres acteurs maîtres du terrain politique. C'est aussi réduire son univers aux seuls intérêts personnels ou catégoriels et rester sans boussole dans la confrontation avec le reste du monde. Il y a une place dans les conventions Unesco pour une politique publique relevant de l'économie créative « solidaire », faite d'échanges culturels de personnes à personnes c'est-à-dire de projets construits sur la réciprocité des apports entre les personnes sans les réduire à leur seule dimension « commerciale ». Encore faut-il que des acteurs de la société civile témoignent d'autres alternatives que celle de la rentabilité musicale.



**Aujourd'hui, qu'est-ce que cela signifie de produire un disque et un artiste sur scène dans les musiques du monde ?  
Quelles en sont les conditions économiques ?  
Comment se redéfinissent les métiers de producteur, tourneur, éditeur ?**



Ceci est une synthèse des interventions.  
Retrouvez l'intégralité des débats sur [www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com)

# Comment produire aujourd'hui, sur scène et en studio ?

Atelier n°1  
Vendredi 11 septembre  
14h00-16h00, Amphithéâtre Boutmy



## ANIMATION :

• **Samia Djitli**, directrice de NPE, société de conseil, expertise et montage de projets dans le domaine des musiques actuelles

## INTERVENANT(E)S :

- **Saïd Assadi**, directeur d' « Accords Croisés » (bureau de concerts, maison de production, label) et du festival « Au Fil des Voix », Paris
- **Julien Bassouls**, directeur des « 3 Baudets », Paris
- **François Mauger**, co-auteur de « *La musique assiégée* », label manager Mondomix MP3, Paris
  - **Joël Mespouledé**, tourneur, Agence Sirventès, Aurillac
  - **Gilles Mordant**, musicien, directeur de FairPlayList, Paris
  - **Corinne Serres**, agent d'artistes et tourneur, « Mad Minute Music », Saint-Ouen
  - **Percy Yip Tong**, directeur de Cyper Produktion, Île Maurice

## // LA REDÉFINITION DE LA FIGURE DU PRODUCTEUR DANS LES MUSIQUES DU MONDE

**Saïd Assadi** s'interroge sur la définition du terme production qui reste vague et ambiguë. « *La loi fait de nous des producteurs dès l'établissement des fiches de paie mais quel est le vrai travail du producteur dans les musiques du monde ?* »

C'est en arrivant comme réfugié politique que Saïd Assadi commence à observer ce qui se fait en France autour des musiques venues d'ailleurs. Il y avait alors des « spécialistes », seuls référents dans leurs domaines de compétences (musiques persanes, d'Extrême-Orient, etc.). Certains artistes, programmés, repartaient dans leurs pays et disparaissaient totalement de la scène musicale française. A partir de ces différents constats, Saïd Assadi décide de concentrer son travail de producteur sur le développement de carrière. Le disque lui apparaît rapidement comme un moyen de communication au service du développement de l'artiste. Il a d'abord fallu sortir des appellations généralistes (musique indienne, musique africaine, etc), puis s'attacher à communiquer sur un nom et une image pour chaque artiste et chaque projet. Dans un troisième temps, encourager les artistes interprétant un répertoire traditionnel du monde à s'ouvrir, en participant à des créations avec d'autres artistes d'horizons culturels différents, tout en préservant leur patrimoine musical. Saïd Assadi a choisi la voix comme principal axe de travail. Ce choix est lié à une histoire personnelle.



Saïd Assadi

**« La loi fait de nous des producteurs dès l'établissement des fiches de paie mais quel est le vrai travail du producteur dans les musiques du monde ? » Saïd Assadi**

Arrivé en France sans en connaître ni la langue, ni la culture, il a commencé à écouter des chanteurs français comme Léo Ferré ou Jacques Brel : « *Je ressentais à l'écoute de ces artistes une émotion assez incroyable. L'écoute de ces voix m'interpellait, c'était l'expression d'une culture.* »

Si le disque n'est pas rentable en soit, c'est un formidable moyen de communication au service d'un artiste. Bien que le contexte économique soit difficile, le public des musiques du monde se développe constamment et devient de plus en plus exigeant. C'est pourquoi il a été décidé, dès la création du label, de produire de véritables livres-disques, fruits d'un important travail de conception, de composition musicale et de production sonore.

## // UN CONSTAT ALARMANT, DES NOUVELLES STRATÉGIES À TROUVER

**Corinne Serres** dirige Mad Minute depuis 22 ans, une agence de booking qui s'occupe de la carrière et du développement de musiciens des musiques du monde, majoritairement africains. Au cours de toutes ces années, la profession s'est transformée. D'abord artisanal, le travail de Corinne Serres est devenu « *un métier qui consiste à faire le lien entre le travail de l'artiste et le public avec l'aide de partenaires, comme les maisons de disques et les labels d'un côté, les médias et les diffuseurs de l'autre. Mais avec la crise nous sommes obligés de faire certaines choses par défaut.* »

Dans les années quatre-vingt-dix, l'intérêt des majors pour certains artistes du monde, comme Touré Kunda, Kassav, Salif Keita, Cesaria Evora a permis de bénéficier de campagnes marketing et d'une diffusion internationale. Aujourd'hui, nous assistons à une chute des ventes de disques, un désengagement des majors de manière générale sur la production des artistes, une réduction de leur visibilité et une complication de leur diffusion.

Le métier de producteur dans les musiques du monde est en mutation. Les concerts sont le seul moyen pour les artistes d'atteindre leur public. Mais avec un accès difficile car l'offre est énorme et la concurrence féroce. Cela va contrairement à faire émerger une création de qualité mais n'enlèvera rien à la difficulté à développer de nouveaux talents.

Ces artistes devraient pouvoir se produire dans de gros festivals populaires de rock et de variétés. Les gens n'ont pas envie de cloisonnement, ni les artistes d'être cloisonnés dans les musiques du monde. La musique traditionnelle acoustique marche bien dans le circuit culturel parce que ça correspond aux théâtres et aux centres culturels qui ont de belles salles assises. C'est plus difficile avec les salles de musiques actuelles. Elles ont elles-mêmes leurs difficultés et ont besoin d'une programmation très médiatisée et peu chère. On ne peut pas être concurrentiels au niveau économique avec un groupe de 15 africains. Or, il faudrait toucher le jeune public car il y a un vieillissement du public des musiques du monde.

### // DIVERSITÉ DES STRUCTURES DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION

**L'agence Sirventès** est une structure coopérative qui a pour objet de produire du spectacle vivant, un label qui sort deux disques par an, une agence qui développe des études et du conseil et monte également un festival et de l'événementiel. Au 1<sup>er</sup> janvier 2009, l'association est devenue une coopérative (Société Coopérative Ouvrière de Production), où les artistes (ceux qui ont manifesté l'envie de participer à cette aventure) et l'équipe permanente sont sociétaires. C'est un système à capital variable. L'économie du spectacle est précaire et L'Agence Sirventès dégage 3 à 5 % de marge brute. Pour la production des spectacles et du disque, l'agence fonctionne beaucoup avec les sociétés civiles. Pour le label, ce sont des séries tirées à quatre ou cinq mille exemplaires. La société « L'Autre Distribution » a été un facteur de développement car c'est un distributeur national qui nous permet de mettre nos disques à Caen, à Paris ou à la Fnac.

L'agence possède des groupes occitans tels que Du Bartas, La Mal Coiffée, Laurent Cavalier, Combi trio. Ce sont des groupes qui ont la particularité d'utiliser l'occitan comme langue de création. On produit très rarement de spectacles à Paris car c'est une prise de risque financière. On tourne beaucoup dans le Sud, en Catalogne, vers l'Ouest et l'Atlantique.

*« Nous croyons en une utopie politique où l'on peut être Français et autre chose. Une position qui n'est pas évidente à tenir face aux institutions et aux élus car il y a toujours une notion de peur de la dilution dans le monde. Lorsque nous prendrons conscience que la diversité vient de l'intérieur, il sera plus facile de prendre en compte la diversité des autres. »*

**Julien Bassouls** s'occupe aujourd'hui des « 3 Baudets » à Paris, scène dédiée à l'émergence des jeunes talents dans la chanson francophone et des artistes confirmés sur des projets spécifiques après interruption de carrière ou pas. Le monde de la francophonie a à voir avec une grande partie des musiques du monde. Les « 3 Baudets » produisent la plupart des concerts, avec pas plus de 1 000-1 500 euros. Et pourtant ils reçoivent assez peu de projets musiques du monde.

Les « 3 Baudets » sont une mission du service public ouvert par la mairie de Paris. Ils reçoivent une compensation au titre du service public, ce qui implique des contraintes : être ouvert souvent, prix d'entrée peu cher, être un lieu de création... Ce qui n'empêche pas les « 3 Baudets » d'être une SARL au capital de 90 000 euros, qui essaye d'être lucrative avec 2 à 4 % de marges qui permettent de financer des projets complémentaires. *« Aujourd'hui, faire un concert, c'est simple, avoir du public, c'est plus compliqué. »*



*Des aides ont été signées avec certains pays faisant partie de la francophonie mais ce qui bloque souvent ce sont le transport, l'hébergement et la communication.»*

### // UNE VISION DU SUD...

**Percy Yip Tong** insiste sur le fait que faire travailler les gens localement est une chose qui fait peur au business occidental : « *Le Festival Zangibar à l'île Maurice, c'est plus cool que La Villette ! La création est limitée et bloquée ici (le froid, le métro) alors qu'en Afrique, c'est moins cher et c'est plus facile. Pareil pour les formations : en France, on forme six personnes alors que là-bas, en envoyant le formateur, on pourrait former 40 personnes.* » Cependant Percy Yip Tong souligne que la musique qu'il défend ne serait rien sans l'Europe et la France en particulier, avec les centres culturels. Comme tout le monde, Percy est passionné, il possède une « micro-entreprise » qu'il finance par l'exercice d'un autre métier.



Percy Yip Tong

**« Combien d'argent est généré à destination du Nord par les musiques du monde provenant à 90 % du Sud ? Trop. Il faudrait un commerce équitable. »**

Percy est rentré dans le réseau des musiques du monde il y a quatre ans grâce à un coup de coproduction avec le label Marabi, autour de l'artiste mauricien Menwar. Pendant 20 ans, pour arriver en Europe, l'île Maurice dépendait de l'île de la Réunion. Kaya, la star du reggae et du sega a été la première production de Percy. Il y a 22 ans, le festival Africolor a programmé son premier concert en France, mais AB Production en a fait une soupe formatée FM qui n'a pas marché. Il cite un autre exemple : « *La star du blues mauricien Eric Triton, signé par Universal, par l'intermédiaire d'un producteur de la Réunion, et enregistré dans les studios de Peter Gabriel : c'était très beau pour les oreilles mais l'âme du sega était morte.* »

Avec Menwar, Marabi a eu l'intelligence d'aller enregistrer à l'île Maurice. L'âme de l'île est restée. Bien que toute la presse en ait parlé, le disque ne se vend déjà plus après trois mois. « *Comment peut-on vendre un disque à 22 € à l'île Maurice avec un livret de 16 pages ? On actionne le plan B : disque sans livret, coût de production 1 €, vendu 3 € aux disquaires et 4 € au public. Il y a des Réunionnais qui viennent avec des valises pour le revendre à 15 euros. On vend un peu plus cher que les pirates mais c'est un bel objet. Le piratage permet à Menwar d'être dans toutes les chaumières.* »

Les tournées sont essentielles pour les gens du Sud car on y vend plus de disques que dans les magasins. Après son passage au Womex, Menwar est rentré chez RUN Production mais il n'y a eu aucun concert parce qu'il a trop de groupes dans le catalogue. Il y a eu tout de même une invitation du festival de jazz de Montréal, mais sans un seul billet d'avion payé. À force d'énergie, de l'aide de l'OIF et d'internet qui a permis de trouver 19 dates à Montréal, l'invitation a pu être honorée.

Le programme Equation Musique (CulturesFrance) permet de rencontrer les collègues du Sud. Jusqu'à aujourd'hui, on passait par le Nord. Par exemple, pour faire venir un musicien sud-africain à l'île Maurice, il fallait passer par son agent français, cela coûtait 10 000 euros alors que l'Afrique du Sud est à quatre heures d'avion. En contactant directement l'agent sud-africain, on baisse les coûts à 2 000 euros. « *Combien d'argent est généré à destination du Nord par les musiques du monde provenant à 90 % du Sud ? Trop. Il faudrait un commerce équitable.* »

## // LA POSSIBILITÉ D'UNE ÉCONOMIE CRÉATIVE

Faire rimer commerce équitable et production musicale, c'est l'opportunité pour **François Mauger** de se réconcilier avec un public qui ne comprend pas ce que font les producteurs. Pour le grand public, le producteur de disque, c'est celui que l'on voit de temps en temps à la Star Academy, quelqu'un de cynique, un manipulateur. C'est une image qui ne correspond pas à la réalité parce que la majorité des producteurs sont de petits artisans qui font leur métier par passion. D'où l'idée d'écrire ce livre avec une amie qui était à l'époque responsable de la communication d'Artisans du Monde pour comparer les critères du commerce équitable avec ceux de la musique. C'est un livre spéculatif et théorique.

Voici les onze principes :

- Le juste prix
- La filière courte
- La juste répartition des gains
- L'organisation collective : comment chaque artiste a le droit de prendre les décisions qui le concernent
- Le respect des droits sociaux avec la question des syndicats
- Le respect des droits environnementaux. Comment gère-t-on la pollution que l'on produit, les résidus de pétrole générés par le disque, les montagnes de déchets dans les festivals ?
- Travailler sur le long terme avec l'artiste
- Le préfinancement (dans le commerce équitable, ils préfinancent souvent les récoltes)
- La transparence : Pouvoir dire comment a été utilisé l'argent, d'où vient le produit ;
- La sensibilisation : expliquer tout cela au consommateur pour qu'il devienne un consomm'acteur
- L'action militante en vue d'un changement de réglementation

**Dans le commerce équitable, il ne s'agit pas de supprimer tous les intermédiaires mais de se poser la question : Quels sont ceux qui sont réellement nécessaires et est-ce qu'ils sont rémunérés à leur juste prix ?**

**Gilles Mordant** dirige l'association **FairPlayList** co-fondée en 2003 à partir d'un constat sur la difficulté de vivre de son art d'une part et la crainte d'une perte de la diversité culturelle d'autre part. Il s'agissait de réfléchir sur de nouveaux modèles économiques en prenant en compte la notion de filière de l'artiste jusqu'au mélomane. En 2005, la charte est née à Ménilmontant, imaginée par le collectif et inspirée par les chartes équitables qui existent ailleurs. Puis une compilation a vu le jour : « Le son de Ménilmontant » à télécharger sur [www.fairplaylist.org](http://www.fairplaylist.org). Pour le disque, du carton et de la colle sans solvant ont été utilisés pour réaliser un bel objet au même prix qu'un digipack. Puis il y a eu le festival de Ménilmontant, élu capitale de la musique écologique. D'autres actions ont été imaginées : étendre la notion de labellisation au spectacle vivant et au numérique, mettre en place une distribution alternative (Bio-coop, Altermundi, réseau de proximité. Aujourd'hui, le collectif réfléchit à un prototype de pochette biodégradable).





Proposé en collaboration  
avec PARIS MIX / SPL Paris, capitale des musiques du monde, et le Latts,  
Université Paris-Est.

**Les musiques du monde sont un outil qui contribue à fabriquer nos territoires et à y créer de la solidarité. D'un point de vue économique, dans quelle mesure les musiques du monde peuvent représenter un levier pour le développement de ces territoires ?**



Ceci est une synthèse des interventions.  
Retrouvez l'intégralité des débats sur [www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com)

# La musique, un instrument pour les territoires ?

Atelier n°2  
Vendredi 11 septembre  
14h00-16h00, Salle Leroy-Beaulieu



## ANIMATION :

• **Ludovic Halbert**, chercheur au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), attaché au Laboratoire Techniques, Territoires, Sociétés (LATS) de l'Université Paris-Est

## INTERVENANT(E)S :

- **Pascale Dauriac**, responsable du Centre des Musiques Traditionnelles (CMT) Île-de-France
- **Brahim El Magued**, directeur du festival « Timitar » d'Agadir, Maroc
- **André Falucci**, président de l'association « Villes des Musiques du Monde », Seine-Saint-Denis / Paris
  - **Claire Guiu**, géographe, Université Paris IV-Sorbonne
  - **Romain Holmière**, coordinateur du système productif local Paris Mix
  - **André Ricros**, fondateur de l'Agence des Musiques Traditionnelles en Auvergne (AMTA), musicien et producteur
    - **Manu Théron**, chanteur occitan, fondateur de « Lo Cor de la Plana », Marseille
    - **Nicky Tremblay**, directrice de l'association « Dell'Arte » et des « Rencontres Toucouleurs », Toulouse

## // LES MUSIQUES DU MONDE FAÇONNENT DES GÉOGRAPHIES MULTIPLES

**Claire Guiu** rappelle qu'en France les lois de décentralisation et la multiplication des pratiques, équipements et manifestations culturels ont fait de l'aménagement culturel du territoire l'un des grands enjeux politiques. Les musiques s'inscrivent dans des espaces qu'elles transforment. L'action culturelle porte sur des enjeux sociaux et territoriaux. L'écoute collective est un moment privilégié où il se passe quelque chose, le collectif fait corps et la cohésion passe par un faire ensemble porteur d'identité.

Dans le cas des musiques du monde, ce sont les territoires de l'ailleurs qui sont mis en scène, à la fois comme ethnicisation de la différence et comme ressource politique. On peut se demander quelles sont les formes de réception de ces musiques de la différence dans les contextes locaux. On peut aussi s'interroger sur ce qui pousse des organisateurs à promouvoir ces musiques dans des espaces spécifiques, souvent des quartiers. Les manifestations peuvent provoquer une nouvelle appro-



***Les festivals offrent par exemple aux publics de nouveaux parcours dans la ville, de nouvelles appropriations des lieux, une transfiguration des espaces du quotidien***

priation des espaces. Les festivals offrent par exemple aux publics de nouveaux parcours dans la ville, de nouvelles appropriations des lieux, une transfiguration des espaces du quotidien. Le choix des lieux n'est pas neutre, mais vise à jouer sur les relations entre mobilité spatiale et sociale, par une forme de nouveau partage de l'espace public et de démocratisation de la culture. Les festivals accompagnent souvent des projets de développement territorial.

## // TRADITION ISOLÉE, CULTURE RELIÉE, L'ACTION D'UN FESTIVAL À AGADIR

**Brahim El Magned** est directeur artistique du festival Timitar, dédié aux musiques amazighes et aux musiques du monde. Tout en assurant la valorisation de la culture amazighe, le festival Timitar s'est employé à inviter, depuis 2004, plus de 3000 artistes du monde entier, touchant ainsi, chaque année, plus d'un demi million de spectateurs sur trois grandes scènes de plein air au cœur d'Agadir. L'adhésion du public s'est vue consolidée et encore renforcée par la création d'une dynamique dans les secteurs social, économique et culturel, qui concerne l'ensemble de la région.

Le fait que la culture amazighe soit isolée sur le territoire de l'Afrique du Nord a donné aux artistes et à la population une énergie pour la préserver depuis des siècles. Beaucoup d'artistes produisent des cassettes, des clips, avec les moyens du bord, mais qui se vendent à des milliers d'exemplaires. Avant la création du festival, il n'y avait aucun espace professionnel de diffusion publique pour cette musique.

Quand on a proposé à Brahim El Magned de créer un festival à Agadir, il a voulu qu'il soit en dialogue avec son territoire, que les artistes de la région puissent aussi avoir leur place sans qu'il s'agisse d'un événement communautaire. Pour cette raison, le festival a été baptisé « les artistes amazighes accueillent les musiques du monde ». Beaucoup d'allers-retours ont eu lieu avec l'Occident, beaucoup d'artistes amazighes ont pu se produire en Europe sur des grandes scènes, ce qui apporte au pays un développement extraordinaire et fait évoluer le regard porté sur cette culture qui sort ainsi de la clandestinité.

## // TRANSFORMER UN FESTIVAL EN UNE ACTION À L'ANNÉE

Le festival **Villes des Musiques du Monde**, ce n'est pas un directeur artistique mais un collectif de programmateurs des 18 villes de la Seine-Saint-Denis, mieux placés que quiconque pour savoir ce qu'il faut programmer sur leurs territoires. Les programmations sont définies en fonction de ce qu'elles peuvent permettre d'échanges, de mise en valeur d'une culture ou d'un groupe autour d'un spectacle.

L'idée est d'ancrer les choses dans le temps, avec des animations au fil de l'année. À chaque édition, des ateliers sont proposés, allant du graphisme en passant par la photo, la vidéo, la radio, la pratique d'instruments et l'organisation de master class pour un public plus averti. Il est également possible de participer aux tâches d'organisation : tenir la buvette, installer le matériel, faire l'accueil...

Le festival veut aussi favoriser l'intergénérationnel en ménageant des moments de rencontres et de « faire ensemble » entre les acteurs : service culturel, service jeunesse, services sociaux au sein d'une ville mais aussi d'une ville à l'autre. Tout cela permet de contribuer à la construction d'un territoire du point de vue des acteurs et des habitants. Le festival essaie de relier les programmations artistiques à la vie locale, et particulièrement en ce qui concerne les relations internationales, avec le choix de situer cet événement entre les vacances de la Toussaint pour pouvoir travailler avec les publics des structures enfance et jeunesse, et la semaine de la solidarité internationale, ce qui permet de valoriser l'ensemble des projets que les villes développent en ce sens.

## // LES MUSIQUES DU MONDE ET LE LIEN SOCIAL

**L'association Dell'arte** intervient sur le quartier du Mirail à Toulouse, qui représente 60 000 habitants. Elle utilise les musiques du monde et les cultures urbaines, non pas comme un instrument de solidarité mais comme un instrument de résistance, à la fois pour le quartier comme d'un point de vue international. On ne peut pas ignorer que la crise actuelle mondialise la misère et rapproche inexorablement les populations du sud condamnées à l'exil et les populations paupérisées du nord dans ce qu'on appelle communément les banlieues.

L'objectif du festival **Toucoteurs** est d'utiliser les musiques du monde, pour modifier les représentations sociales, favoriser la rencontre, provoquer la circulation des publics et notamment emmener dans ce quartier des publics de l'extérieur. Le festival s'inscrit dans la durée pour qu'il ne soit pas un lot de consolation pour ces populations. Il est co-construit au fil de l'année avec les acteurs sociaux, culturels et les habitants d'un territoire sans mixité sociale où plus de 80 nationalités sont représentées. La programmation reflète et valorise la diversité culturelle du Mirail pour que les gens se reconnaissent et qu'ils soient reconnus, en choisissant des artistes issus des quartiers, des artistes émergents et aussi des têtes d'affiches.

Partant du constat que le territoire est un désert culturel, l'association a mis en place, avec différents partenaires, des ateliers à l'année. Parallèlement, un groupe du Sud (en général d'Afrique de l'Ouest) est accueilli en résidence et va rencontrer les habitants. Des débats sont également organisés (notamment avec Origines Contrôlées) sur les questions d'Histoire, d'immigration et de déni. Dell'arte est conventionnée dans le cadre de l'IAE (Insertion par l'Activité Economique) et est le seul chantier d'insertion dans le cadre de la production culturelle.



## // L'EXPÉRIENCE D'UN TERRITOIRE RURAL

**André Ricros** rappelle que l'Auvergne compte 1,2 millions d'habitants sur 4 départements (Cantal, Haute Loire, Puy de Dome, Allier). Quasiment un habitant sur deux habite dans le grand Clermont-Ferrand. Il existe une quinzaine de communes. Pendant une vingtaine d'années, l'AMTA a travaillé pour faire exister les musiques traditionnelles, mais le résultat a montré que ce travail s'est concentré sur un microcosme qui se referme aujourd'hui sur lui-même. Il a fallu remettre l'action en cause, et la repenser depuis la sauvegarde du patrimoine jusqu'aux pratiques vivantes de ces musiques, en incitant les politiques à les prendre en compte. La transmission a une importance capitale car le traitement d'un objet du passé dans un temps présent doit être systématiquement projeté vers l'avenir.

Un terrain de réflexion a été ouvert sur le rôle de ces musiques dans le développement et l'aménagement du territoire. L'idéal pour que cela fonctionne est de former un trépied entre la culture, l'économique et le politique. L'AMTA a fait le choix d'intervenir en priorité sur la dimension touristique, l'un des leviers qui permet de débloquent les relations avec le politique. Le travail porte notamment sur l'accueil, une partie de la population étant relativement inerte, rétive à la nouveauté et au passage d'individus qu'elle ne connaît pas. L'AMTA réalise des films sur des



***On ne peut pas ignorer que la crise actuelle mondialise la misère et rapproche inexorablement les populations du sud condamnées à l'exil et les populations paupérisées du nord dans ce qu'on appelle communément les banlieues***

personnes remarquables, en mélangeant toutes les chaînes générationnelles et sociales, de manière à ce qu'elles se réconcilient avec elles-mêmes et prolongent le travail. Dans les régions rurales, le patrimoine immatériel est un vrai levier de développement pour l'aménagement du territoire.

## // LES MUSIQUES DU MONDE, UN LEVIER POUR RÉDUIRE LA FRACTURE TERRITORIALE

Paris et la région Ile-de-France regroupent une grande partie des activités de la filière musiques du monde qui représente plus de 4 000 emplois sur le secteur francilien. Il y a un réel enjeu économique, artistique et culturel. Les musiques du monde sont porteuses de sens et sont créatrices de lien social et de lien intergénérationnel. **Paris Mix** est un club d'entreprises qui regroupe 34 structures et vise à renforcer la filière musiques du monde sur le territoire francilien, pour répondre aux mutations technologiques en cours. Ce Système Productif Local (SPL) souhaite accompagner ses adhérents à passer la crise actuelle, au moyen d'actions qui favorisent leur développement économique et la visibilité des musiques du monde sur le territoire.

Une plateforme de réflexion stratégique sur la musique et les innovations a été mise en place, des groupes de travail ont été créés pour imaginer ensemble de nouveaux services et de nouveaux marchés pour les entreprises. Un groupement d'employeurs a été initié avec 8 entreprises de Paris Mix : il s'agit d'une association à part entière qui mutualise des salariés pour un certain nombre de compétences. L'intention est de favoriser l'embauche de personnes issues de populations défavorisées.

Le SPL s'installe à présent dans un nouveau lieu, au 144 rue des Poissonniers dans le 18<sup>ème</sup> arrondissement où une salle de concerts pourra accueillir les projets des acteurs locaux mais aussi de groupes, d'acteurs, d'entrepreneurs de la banlieue parisienne. Des partenariats seront aussi développés avec des lycées de la Seine-Saint-Denis pour décloisonner les territoires entre Paris et la banlieue.

**Brigitte Riccio** précise que c'est la Politique de la Ville qui a soutenu la création de ce SPL comme levier pour de vrais territoires de relégations qui disposent de forts potentiels : La Goutte d'Or et le Grand Est parisien sont un terreau très fertile, ignoré et déserté par les acteurs économiques. *On a touché les limites d'une approche strictement culturelle, artistique ou sociale de ces questions-là et l'on est en panne, en termes de politiques publiques, pour pérenniser, accompagner, consolider la suite. En ce qui concerne Paris Mix, bien sûr qu'aborder les choses sous l'angle économique est iconoclaste, mais c'est une ruse fine pour faire vivre les musiques du monde dans le paysage parisien.*

### // LES ARTISTES AU SERVICE DE LA DÉMOCRATIE PARTICIPATIVE

**Pascale Dauriac** coordonne un réseau de musiques du monde en Île-de-France qui a travaillé pendant un an à la problématique des musiques du monde et du développement des territoires pour aboutir à un texte fondateur de ce réseau : *permettre à travers le territoire de répondre aux besoins des personnes, travailler du point de vue de leur émancipation et de leur autonomie et, d'un point de vue plus collectif, afin de construire une identité de territoire.*

Qu'est-ce que cela implique de mettre en cohésion l'espace public et l'espace privé avec les musiques et danses du monde ? Cela implique de partir de la pratique des gens et non plus de l'offre et de la demande. Il s'agit de ne pas être hors sol, de « travailler avec » et non pas de « penser pour ». Le choix est celui du débat et de la confrontation. C'est la citoyenneté qui est placée au centre, et non plus le travail de l'oeuvre ou de l'artiste. C'est le processus, la démarche qui est favorisée, ce qui est très rarement financé.

Les musiques et danses du monde permettent de mettre en avant la cohésion sociale face aux élus. Les acteurs des musiques et danses du monde sont directement opérationnels, du côté du sensible, de l'artistique, du patrimoine, mais aussi du côté des rapports sociaux et de la pratique. À partir de là, ils sont aussi opérationnels pour travailler sur un projet de territoire. Dans l'acte d'apprentissage, les musiques et danse du monde sont souvent issues d'une transmission orale, elles relèvent plus de pratiques collectives, portées par le sens que par la performance, ce qui est un atout pour travailler au « vivre ensemble ».

### // UNE COMPAGNIE À LA RENCONTRE DE SON TERRITOIRE

**Lo Cor de la Plana** est parti interroger son territoire par une approche sensible, sans forcément le cerner ou le définir, mais l'aborder sous l'angle de la culture occitane dont il ne reste plus que quelques miettes. Ceci s'est révélé fructueux car la plupart des marseillais d'origine ont dans leur parler, dans ce qui fait musique, quelque chose dans lequel on reconnaît de l'identifiable, plutôt que de l'identité. Ils ont interrogé le territoire en faisant du collectage, en questionnant ceux qui ont quelque chose à dire comme ceux qui n'ont rien à dire, en recueillant aussi des blagues de comptoir dont ils ont fait des chansons. Ils ont ainsi été façonnés par leur territoire. Ils ont choisi de divulguer la culture occitane, de la transmettre en mettant en place des ateliers de transmission à 2 €. L'ensemble de la population du quartier est venue, quelque soit l'origine, avec une envie de s'approprier l'histoire alors que l'occitan n'est pas utilisé pour une question de pudeur. La musique du groupe a été remodelée par ces expériences.





**Comment développer des infrastructures adaptées aux besoins des acteurs locaux, favoriser leur professionnalisation et accompagner le développement économique des entreprises ?**  
**Comment permettre aux structures qui ont été soutenues d'acquérir une réelle autonomie ?**



Ceci est une synthèse des interventions.  
Retrouvez l'intégralité des débats sur [www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com)

# La musique, un instrument pour la coopération internationale ?

Atelier n°3  
Vendredi 11 septembre  
14h00-16h00, Salle Albert Sorel



## ANIMATION :

• **Anne Quentin**, journaliste, critique de théâtre et de cirque contemporain, spécialiste des politiques culturelles. Elle écrit notamment pour La Scène, Les Cahiers de la Comédie Française, le Centre national de documentation pédagogique (CNDP). Elle est par ailleurs responsable pédagogique de formations.

## INTERVENANT(E)S :

- **Bertrand Dupont**, label manager de « Innacor Records / Ton All Produktion » et directeur de « La Grande Boutique », Morbihan
- **Jean-Michel Gibert**, directeur de « Caribbean Music Group », Trinidad-et-Tobago
- **Luc Mayitokou**, directeur de « Zhu Culture », Dakar
- **Christian Mousset**, directeur du festival « Musiques Métisses » à Angoulême et du label « Marabi »
- **Ferdinand Richard**, président de la « Fondation Roberto Cimetta », directeur de l'«AMI » (Aide aux Musiques Innovatrices), Marseille
- **Rémi Sagna**, chef de la division « Langue française, diversité culturelle et linguistique », Organisation Internationale de la Francophonie (OIF), Paris
- **Victor A. Stoichita**, ethnomusicologue, Société française d'ethnomusicologie, Marseille
- **Valérie Thfoin**, coordination Afrique et Caraïbes en Créations, chargée des musiques, Culturesfrance, Paris

**Anne Quentin** précise que la mondialisation a changé la donne de la coopération internationale. Un concept a été créé face à la peur de la globalisation, qui s'est d'abord appelé « exception culturelle », puis « diversité culturelle » quand on a pris en considération l'échelle mondiale. En 2005, une convention de l'UNESCO reconnaît le droit aux Etats d'apporter du soutien aux activités culturelles et le principe de l'égalité des cultures. Elle a été ratifiée par 96 pays.

Le marché de la musique est assez symptomatique de ce qui se passe dans le monde. On sait que la filière est dominée par une poignée de majors qui monopolisent près de 80% des ventes de disques bien qu'elles ne représentent que 20% des titres proposés. C'est certainement pour cette raison que la notion de diversité culturelle trouve une fortune particulière dans le monde de la musique.



Anne Quentin

***Le marché de la musique est assez symptomatique de ce qui se passe dans le monde. On sait que la filière est dominée par une poignée de majors qui monopolisent près de 80% des ventes de disques bien qu'elles ne représentent que 20% des titres proposés.***

En juin 2009, les pays membres de l'UNESCO ont adopté un cadre pour la coopération culturelle qui affirme le rôle de la société civile comme force d'innovation et agent de changement. Ce cadre est important car il vaut loi. Il a été décidé la mise en place d'un fond international de 1,5 milliards de dollars.

### **// QUAND LA COOPÉRATION NE PORTAIT PAS DE NOM...**

**Jean Michel Gibert** est arrivé à Trinidad et Tobago il y a vingt ans. Il a monté la première société de production de l'île. La culture de Trinidad n'intéressait alors personne : sans lui, il n'y aurait pas eu de réhabilitation de cette culture, avec des films sur le calypso, le projet Calypso Rose, etc.

Son expérience personnelle lui a permis de mettre en place une structure de production musicale basée sur des critères économiques rationnels, grâce à des collaborations avec son réseau en Europe. Dans les années 90, créer un label pouvait se faire assez facilement. C'est maintenant difficile car les revenus de ventes de disques se sont effondrés ainsi que ceux des licences à l'export ou des sous éditions internationales. Jean-Michel Gibert a alors créé [www.trinidadtunes.com](http://www.trinidadtunes.com) qui, bien qu'en croissance permanente n'a pas encore équilibré les revenus physiques.

Il a fallu développer un nouveau système, plus seulement basé sur un système financier mais sur des collaborations avec des partenaires institutionnels (locaux ou européens). Aujourd'hui, un disque de qualité visant le marché international coûte au minimum 20 000 euros, impossibles à rentabiliser. Ce sont les apports institutionnels (Culturesfrance, ACP, etc.) qui permettent de continuer à faire exister ces musiques sur les scènes et les radios internationales.

**Christian Mousset** a toujours eu une passion pour la musique noire et africaine en particulier. Il s'est aperçu que les groupes étaient souvent isolés et travaillaient dans des conditions économiques impensables en France. On ne parlait pas à l'époque, d'entrer dans la vie professionnelle (en 1975), la question était de réussir à faire circuler et à faire écouter ces musiques. Il a créé Label Bleu avec Michel Oriet pour aider les artistes, avec lesquels ils avaient établi des relations, et les accompagner. Ils ont travaillé à monter des structures et des studios, en essayant de s'appuyer sur les gouvernements en place, ce qui n'était pas simple à l'époque.

La mise en place d'« Afrique en Créations » et d'autres aides dans les années 90 ont permis de monter des projets, de faire tourner des artistes, de soutenir des carrières. Dans la mesure du possible, il a travaillé avec les professionnels qui étaient sur place : faire les disques dans les studios locaux, travailler avec les structures culturelles en place, qui étaient surtout à l'époque les centres culturels français, allemands ou anglais. Les diffuseurs français et européens se sont mis en réseau pour faire tourner ces groupes. Sur le terrain africain, il est intéressant de voir que beaucoup d'artistes ont commencé à se prendre eux-mêmes en charge et à être leur propre producteur.

Il a fait de la coopération sans le savoir, par la rencontre. Les liens tissés par le festival et le label ont permis à beaucoup d'artistes d'entrer dans la vie professionnelle. L'accompagnement, qui est aujourd'hui très structuré, au moyen des politiques menées par l'OIF, Culturesfrance et d'autres partenaires institutionnels, a permis de faire sortir de l'isolement un certain nombre d'artistes, et ce même dans leur propre pays. Beaucoup de jeunes artistes ont eu besoin d'être reconnus à l'extérieur pour être reconnus chez eux.

### // LA COOPÉRATION, UNE AFFAIRE DE JUSTESSE

Pour **Ferdinand Richard**, il n'y a pas d'attitude 100% éthique ou équitable et tout se fait dans un équilibre quotidien fragile. On n'est jamais sûr d'être juste, on commence des choses et l'on s'aperçoit que, sans le savoir, on est dans une position dominante. L'AMI a été interpellé par des centres culturels français pour y transposer son expérience de La Friche La Belle de Mai à Marseille. Sans maîtrise d'un réseau local, sans une autonomie et les moyens de contrôler leurs propres finances, les bénéficiaires restent dans un circuit fermé et un état de dépendance. L'AMI s'est donc très vite posé la question des moyens de cette autonomie, à Marseille comme en Afrique, au Moyen-Orient, etc.

Dans ces pays-là, il n'y a pas d'aides publiques, si un créateur n'arrive pas à négocier et vendre sa production dans un délai court, il disparaît. La question se pose de reconstruire les circuits courts qui existaient dans les années 70, où les artistes africains tournaient beaucoup plus qu'aujourd'hui à un niveau interafricain. Est-ce que ces circuits courts peuvent être viables ? Comment les construire ? Comment transférer les moyens de cette autonomie aux opérateurs locaux ?

L'idée de l'incubateur que l'AMI va installer au Katanga, en Afrique Centrale, dépend d'un financement de l'Union européenne et n'est possible que dans ce cadre car les aides culturelles françaises interviennent insuffisamment sur ce genre de projet. Il faut donc chercher de l'argent sur des lignes budgétaires européennes, pas nécessairement « culturelles » mais plutôt « développement économique », et adapter les projets culturels à ces appels d'offre.

Pour **Valérie Thfoin**, il faut toujours s'interroger en prenant en considération dans un environnement donné, les effets réels de l'action. Elle précise que Culturesfrance ne donne pas de subventions mais des appuis aux projets. « Afrique en créations » était au départ (1990) une fondation née de l'idée du Ministère de la Coopération et d'un ensemble d'artistes et de professionnels, dont l'objectif était de faire connaître et reconnaître qu'il existe en Afrique une création contemporaine.

Pendant les premières années, l'essentiel de l'action d'« Afrique en Créations » était d'apporter des aides à la création, dans tous les domaines artistiques. En 2000, avec les réformes institutionnelles, « Afrique en Créations » a fusionné avec l'AFAA, et est depuis cette époque, financé par le Fond de Solidarité Prioritaire, qui finance toute la coopération de l'État français avec les pays de cette Zone dite de « Solidarité Prioritaire ». Ce changement d'outil a modifié les orientations des missions qui se sont élargies à l'accompagnement du développement culturel, le renforcement des capacités et les actions en direction de la société civile.



Le travail touche plusieurs secteurs artistiques, l'ensemble d'un continent et depuis peu l'espace caribéen. En ce qui concerne les formations, Culturesfrance a resserré ses initiatives sur des actions portées par la société civile locale. L'effort porte sur l'accompagnement de toutes les grandes étapes du processus artistique : soutien à la création, appui aux opérateurs culturels, aux festivals, soutien à la diffusion, sur le territoire africain et à l'extérieur.

### // L'AUTONOMIE, UN OBJECTIF À LONG TERME

Selon **Luc Majitkou**, la coopération se faisait déjà avec le réseau des Centres Culturels Français qui coopérait vraiment avec le réseau privé. Ces dernières années, grâce à des programmes d'appui, des réseaux de circulation en Afrique ont été créés. Qu'elle soit Nord/Sud ou Sud/Sud, la coopération permet non seulement un acheminement vers une autonomie mais aussi vers une diversité des financements. Aujourd'hui, le travail porte beaucoup sur la formation qui permet de créer des ressources humaines en Afrique. Le MASA, par exemple, avait commencé avec des ressources humaines venant du Nord et au fur et à mesure, l'équipe technique est devenue totalement africaine.



Ferdinand Richard

***il n'y a pas d'attitude 100% éthique ou équitable et tout se fait dans un équilibre quotidien fragile. On n'est jamais sûr d'être juste, on commence des choses et l'on s'aperçoit que, sans le savoir, on est dans une position dominante***

**Rémi Sagna** précise que la coopération a été à la base de la création de l'OIF car ses pères fondateurs pensaient qu'il y avait un réel besoin de se rassembler pour s'entraider, cheminer ensemble et être complémentaires. Les premiers bénéficiaires sont ceux qui ont le moins de moyens. L'OIF est très présente sur le champ de la culture pour accompagner des projets du Nord qui impliquent des acteurs du Sud et des projets du Sud vers le Sud ou vers le Nord. Accompagner est le maître mot de l'OIF : il ne s'agit pas de se substituer aux acteurs, mais de les accompagner en fonction de ce qu'ils veulent devenir. C'est en cela que l'émergence d'opérateurs est extrêmement importante. Les personnes en charge de cet accompagnement sont en majorité issues du Sud et ont donc une certaine compréhension de ces réalités. Cette coopération internationale francophone se heurte aujourd'hui à de nombreuses interrogations sur son avenir, au regard de la crise financière et des politiques nationales qui fragilisent la situation.

### // ETHIQUE OU INTÉRÊT ÉCONOMIQUE ?

**Victor A. Stoichita** précise que le terme « coopération » ne fait pas partie du vocabulaire des ethnomusicologues, qui pourtant participent à la construction d'un savoir commun entre des populations. Depuis longtemps, il y a des musiciens professionnels dans beaucoup de sociétés du monde, sans qu'il y ait de « coopération » ou même de disque ou de droit d'auteur. Il se demande comment est conceptualisé, dans cette question de l'éthique, l'intérêt des deux parties. On comprend qu'il y a un intérêt économique pour des sociétés qui ont moins d'argent d'accueillir des investissements dans leur circuit culturel, mais la musique peut très bien vivre sans cet argent comme elle l'a fait pendant longtemps. Beaucoup de pays ne sont pas touchés par les projets européens, pour des raisons politiques ou d'intérêt. Il se demande quel est l'intérêt de la France ou de l'Union Européenne dans ces actions de coopération, et si l'intérêt est le même de part et d'autre ?

Pour **Jean-Michel Gibert**, les exemples d'artistes professionnels qui n'arrivent pas à survivre sont nombreux et toute aide est éthiquement positive. Il y a très peu de soutien des gouvernements locaux. Les marchés locaux se sont effondrés et les sources de revenus diminuent. La puissance des médias nord-américains fait qu'il n'est plus possible pour les musiques locales d'exister en circuit fermé comme dans le temps.

Selon **Bertrand Dupont**, on parle beaucoup d'argent et d'industries culturelles. Quand on parle d'économie et de moyens vers les pays tiers, pour qui sont ces richesses ? Pour l'artiste ou les intermédiaires ? Il faut remettre les choses à l'endroit. Le commencement de tout est la pratique, l'échange, la transmission, la formation. Il faut réfléchir dans ce sens plutôt que de projeter un modèle occidental.

**Rémi Sagna** ajoute qu'il est vrai qu'à une époque beaucoup de musiciens ne se revendiquaient pas professionnels de la musique. Aujourd'hui, ils veulent vivre de leurs créations, ils sont dans une logique d'économie.

Pour **Valérie Thoin**, beaucoup pensent encore que la musique est une discipline qui fonctionne d'elle-même du fait, entre autres, de l'absence de barrière du langage et de son côté « populaire ». Le défi a donc été de faire reconnaître cette discipline, au même titre que les autres, car dans les pays du Sud, la filière musique a une architecture complexe qui reste fragile et dont la consolidation est un enjeu.

### // LES RAPPORTS DE FORCE ÉCONOMIQUES, UNE LIMITE À LA COOPÉRATION ?

**Jean-Michel Gibert** souligne que quand une demande est faite au niveau des ACP ou de l'Europe, la capacité financière de l'institution qui pose le projet est un critère essentiel. Des acteurs basés dans des pays en voie de développement ne peuvent pas lutter avec des acteurs économiques européens et leurs demandes ne passent pas. Certains critères devraient être revus en fonction des réalités structurelles des pays en voie de développement et basés sur des approches moins théoriques et plus pragmatiques.

**Ferdinand Richard** ajoute que plus de 80 % des chefs de files des projets retenus dans le cadre des appels d'offres européens sont issus du Nord de la Méditerranée. Il faut avoir une structure suffisamment forte pour pouvoir prétendre être chef de file et la plupart des structures qui se positionnent comme telles ne sont pas basées au Sud. Il faut contribuer à consolider les structures du Sud de façon à ce qu'elles puissent émerger en tant que chefs de projets, ce qui est la seule façon de déclencher un cercle vertueux de coopération honnête, de création d'emploi culturel et de marché équitable.

Au lieu d'avoir des centres culturels nationaux ou institutionnels européens, l'ancien président du FEAP, le Forum Européen pour les Arts et le Patrimoine, Dragan Klaić avait écrit un article visionnaire, il y a 5 ou 6 ans, sur ce que pourraient être les plateformes collaboratives entre équipes culturelles du Nord et du Sud, d'égal à égal. On pourrait confier une plateforme de travail dans une capitale africaine à une structure issue d'un partenariat européen et travaillant en compagnonnage avec des structures locales.

**Luc Majitokou** ajoute que les opérateurs d'Afrique recherchent une professionnalisation de tout le secteur et comptent utiliser la coopération internationale pour réussir à créer un marché local. La question de la provenance de l'argent n'a pas été évoquée, il rappelle donc que les états du Sud cotisent aussi à l'OIF. L'aide n'est qu'un juste retour.

En clôture de l'atelier, il est proposé que soit établie une charte en 10 points, composée par l'ensemble des participants, et qui serait remise au Ministère des Affaires Étrangères.





**L'époque actuelle, qui est vécue comme une transition, dure depuis très longtemps sans pour autant trouver de solution.  
Quels sont les modèles économiques possibles à l'ère du numérique ?**



Ceci est une synthèse des interventions.  
Retrouvez l'intégralité des débats sur [www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com)

# Les revenus du numérique dans l'après-HADOPI

Atelier n°4  
Vendredi 11 septembre  
16h30-18h30, Amphithéâtre Boutmy



## ANIMATION :

• **Sylvain Bourmeau**, journaliste à Mediapart et producteur de l'émission « La suite dans les idées » sur France Culture, ancien responsable culture des Inrockuptibles

## INTERVENANT(E)S :

- **Philippe Astor**, journaliste
- **Marc Benaïche**, directeur de Mondomix, Paris
- **Laurent Bigot**, directeur du label « No Format! », Paris
- **Xavier Blanc**, Directeur des Affaires Juridiques et Internationales, SPEDIDAM, Paris
- **Jean-François Dutertre**, délégué général de l'Adami, Paris
- **Damon Forbes**, directeur du label « Sheer Music », Johannesburg
- **Catherine Kerr Vignale**, membre du directoire de la Sacem, Direction des Relations Clientèles, Paris

## // ETAT DES LIEUX

**L'ADAMI** représente les artistes, interprètes principaux de la musique. Une étude, menée conjointement par le CNAM et Paris Tech Télécom avec le soutien de l'ADAMI, a interrogé ces artistes sur la façon dont ils vivent la révolution numérique et notamment sur les revenus qu'ils en retirent. Pour le moment, internet a essentiellement amélioré leur notoriété, mais n'a pas eu d'effets importants en termes de revenus. La distribution numérique est aujourd'hui un modèle qui se cherche. On constate un fort développement de la distribution en streaming, mais lorsque l'on interroge des plateformes telles que Deezer ou Jiva on s'aperçoit que leur économie est plus que fragile. Le streaming rapporte aux artistes des montants infinitésimaux. Quant à la vente en téléchargement, les artistes interprètes sont souvent obligés d'accepter des clauses contractuelles défavorables concernant les exploitations numériques. Avec le disque, ils touchent des redevances assises sur les ventes de supports. Sur le numérique ce sont des recettes nettes, qui subissent souvent un abattement justifié par les producteurs en raison des frais induits par la distribution dématérialisée. Les propriétaires des canaux de diffusion se font beaucoup d'argent avec tout cela, ils font leur publicité sur la musique et le cinéma et sont pour le moment absents de la chaîne de finan-



***Aujourd'hui, Les chiffres baissent même pour un label très spécialisé comme No Format !, alors que pendant longtemps les labels un peu pointus n'ont pas trop souffert de la crise du disque.***

cement de la production. 90 % des artistes interprètes pensent qu'une contribution des fournisseurs d'accès internet (FAI) est justifiée. Il faut en discuter avec l'ensemble de la filière pour voir comment mettre en place cette contribution, qui permettrait de réparer le préjudice subi.

**Xavier Blanc** souligne que les artistes interprètes ne bénéficient en rien de la diffusion de la musique sur internet, ce qui est un vrai problème de fond. Quand on télécharge un titre sur iTunes pour 99 centimes d'euro, 3 à 4 centimes reviennent à l'artiste principal, mais rien ne revient aux autres artistes interprètes. C'est un problème de stratégie et de politique générale sur internet que d'être en face des consommateurs en leur disant de sortir des systèmes illicites pour aller vers un système qui n'a, finalement, pas beaucoup de vertus. Une idée pour l'avenir serait de penser des systèmes de téléchargements commerciaux équitables où les artistes interprètes seraient rémunérés.

Quand la précédente loi du 1<sup>er</sup> août 2006 a été discutée, la SPEDIDAM avait plaidé pour la licence globale, un système où l'illicite ne le serait plus, si les abonnés internet versaient une contribution mensuelle répartie aux différents ayants droits. Une des vertus de la licence globale était de percevoir en contrepartie de quelque chose : l'internaute était autorisé à échanger et en contrepartie, il payait. Mais que fait-on payer aux FAI ?

**Catherine Kerr Vignale** rappelle que la SACEM représente des auteurs-compositeurs et des éditeurs. Le droit d'auteur n'est pas celui qui protège les artistes interprètes et les producteurs, mais celui qui est à l'origine de l'œuvre. L'auteur compositeur n'est pas rémunéré autrement que par la SACEM, il ne touche pas d'indemnité chômage et ne commence à être payé qu'à partir du moment où l'œuvre est un succès.

La SACEM est la seule à percevoir pour le compte des auteurs des revenus dans le domaine du numérique. La base juridique est que l'on ne peut pas utiliser l'œuvre d'un auteur sans son autorisation préalable, autorisation fixée en contrepartie d'une rémunération. Un auteur est en moyenne rémunéré à hauteur d'un tiers des contrats négociés avec des diffu-

seurs télé ou radio, d'un tiers du disque et de la copie privée. Le reste, ce sont les concerts ou la sonorisation des magasins. Le numérique représente moins de 1% des rémunérations.

### // LE POINT DE VUE DU PRODUCTEUR

Cela fait 5 ans que **Laurent Bigot** est producteur indépendant avec une petite structure artisanale dont les projets ne sont pas faciles ni commerciaux. Il note une désintégration du marché de la musique enregistrée qui a perdu la moitié de sa valeur en quelques années. Il travaille beaucoup sur des projets de métissages entre musiciens africains et français. Ce type de production se situe entre 2 000 et 70 000 ventes. Ces chiffres permettent d'agréger à chaque projet une économie, de préparer le projet suivant, de donner à l'artiste un entourage professionnel. Aujourd'hui, les chiffres baissent même pour un label très spécialisé comme le sien, alors que pendant longtemps les labels un peu pointus n'ont pas trop souffert de la crise du disque. Les revenus du numérique sont ridicules. Pour autant, une grande partie de son activité consiste à travailler le numérique car il faut créer de la notoriété sur internet. Il y a un gouffre entre le travail de développement qui est fait et l'absence de monétisation de ce travail.

Avec HADOPI, il a été reconnu qu'il était impossible de continuer comme ça. Il y a maintenant un vrai travail pédagogique à faire pour que, comme aux États-Unis, le légal gagne en importance. Il faudra beaucoup de temps pour arriver à faire survivre tout l'écosystème. Il est favorable à la taxation des FAI car sans contenus, leurs marchés perdent de la valeur.

### // UNE VISION INTERNATIONALE

**Damon Forbes** pense que la solution se trouve dans l'utilisation de la technologie et des logiciels et dans la politique de prix de ces produits. Une étude concernant les États-Unis, montre que le revenu moyen de l'artiste américain est issu à 85 % de la vente de produits hors CD.

La musique est-elle un outil de marketing, ou bien une source de revenus ? Doit-on vraiment respecter tous les droits ? Voulons-nous vendre nos chansons à 100.000 personnes ou à 10 millions de personnes ? Tout le monde est d'accord : la musique n'a jamais été autant consommée qu'aujourd'hui.

Si une personne parmi les 10 millions d'autres ayant acheté le dernier titre de Beyoncé écoute cette chanson, la valeur de cette expérience est de une sur 10 millions. Mais combien cette même personne serait-elle prête à payer pour assister à un spectacle de Beyoncé avec ses dix meilleurs amis ? Le prix serait très différent. En effet, la voir dans une salle de 10.000 places est une expérience unique pour le spectateur, donc sa valeur est 100 fois plus élevée. Pourtant, il est l'une des 10.000 personnes à vivre la même expérience.

La musique peut être consommée par tout le monde ; ce n'est pas une occasion spéciale mais quelque chose d'accessible à tous. Par contre l'expérience est personnelle et unique et, pour cette raison, on paie davantage afin de vivre une telle expérience.

### // ÉQUITÉ, DIVERSITÉ, MARCHÉ

Pour **Marc Bénéaiche**, il faut, bien entendu, trouver une solution qui soit équitable pour l'ensemble de l'écosystème de la musique. En ce qui concerne la diversité, internet n'est malheureusement que le reflet de la distribution physique : en dehors de la tête de gondole, peu de choses se vendent et les masses de ventes sur iTunes se font sur la loi de tail head : 20 % des ventes font 80 % du chiffre d'affaires.



Concernant le marché, même si les volumes sont peu importants, il existe. Aux États-Unis, plus de 50 % des revenus de la musique sont issus de la musique dématérialisée. La question est comment créer les conditions pérennes d'accès à ce marché. Le numérique est complètement parasité par l'opposition entre le gratuit et le payant. Mondomix est un site web gratuit, un magazine papier gratuit et il est dans une véritable économie. Il ne faut pas opposer le gratuit et le payant, mais il faut trouver des modèles hybrides.



Marc Benaïche

Les grands groupes sur internet ont trouvé dans le modèle de la gratuité un paradigme extrêmement intéressant qui est contradictoire avec la question de la diversité et de l'équité : ce qui génère le plus d'audience sur internet induit des revenus publicitaires.

***Aux États-Unis, plus de 50 % des revenus de la musique sont issus de la musique dématérialisée. La question est comment créer les conditions pérennes d'accès à ce marché.***

Aujourd'hui les grands détenteurs de sites qui font le plus de trafic et de revenus favorisent l'UGC (User Generated Content), c'est-à-dire le contenu créé par les utilisateurs eux-mêmes. Ce modèle dévalorise complètement le créateur. Il est aujourd'hui absolument nécessaire de penser le financement de la création.

### // LE SERVICE, L'INNOVATION ET LA VALEUR AJOUTÉE ?

Selon **Philippe Astor**, les trois modes de revenus peuvent être résumés ainsi : le gratuit légal, le payant légal, et une forme de compensation de pratiques qui restent dans un cadre privé. Dans les années 80, on a réussi à compenser des pratiques de copie de la sphère privée. Pourquoi ne pas réfléchir au moyen de compenser des pratiques d'échanges, à partir du moment où l'on a une économie ? Nous sommes dans une société de connaissance dont le principe est le partage, l'échange et l'accès à tout. Il faut donc penser un accès ouvert de tous à tout pour créer de la valeur dans la société de la connaissance.

Les modèles proposés par le gratuit légal sont les services de flux, de streaming. Ces starts up sont très fragiles, avec des modèles économiques non stabilisés. Le financement par la publicité n'est pas viable, les rentrées publicitaires, surtout en période de crise, ne sont pas suffisantes. La seule issue est de basculer sur des modèles payants. Mais il est très difficile de faire payer pour quelque chose qu'on a donné gratuitement.

Il faut donc imaginer ce qu'on va donner comme valeur ajoutée pour que les gens soient prêts à payer. Il faut investir dans de l'innovation. Pour les « digital natives », la copie n'a plus de valeur, c'est une commodité. Ce qui a de la valeur, c'est l'accès, et c'est donc ce qui doit être payé. Sur Deezer, l'accès est gratuit, mais on peut apporter une valeur ajoutée payante. Dans le cadre de Spotify par exemple, il n'y a pas de publicité, une meilleure qualité, et un service de recommandation avec des outils intelligents qui peut servir la diversité.

On diabolise l'internaute qui utilise le peer to peer mais c'est aussi souvent celui qui achète le plus de musique. Transformer cette pratique en délit est contre-productif car il faudra demain trouver des modèles pour la légaliser et la monétiser. Il faut légaliser l'échange de musique entre particuliers car demain le business sera dans l'échange et le public sera un promoteur de la musique.

## // QUELLES PISTES POUR LE FUTUR ?

L'une des pistes pour la **SACEM** est de réfléchir à ce qui s'est passé dans le domaine de la copie privée. Il ne faut pas décourager le consommateur d'écouter de la musique, mais il faut trouver un moyen pour qu'il rémunère les différents acteurs de la filière.

**Jean-François Dutertre** pense que le progrès et la technologie nous ont obligés à réfléchir aux solutions à apporter aux pratiques de masse. Pour la radio, on a trouvé des réponses qui permettaient la diffusion des programmes, avec des solutions de paiement invisibles pour les auditeurs. La copie privée à été une réponse à la problématique des technologies de copie. À chaque fois a été trouvée une réponse collective générale simple. Face à internet, on en est incapable. On a plutôt multiplié les obstacles. Le cas du prix unique du disque en est bien l'exemple : ce sont les majors qui se sont opposées à ce modèle qui a sauvé le livre.

Effectivement, c'est l'innovation qui sera une réponse : le retour à la qualité de service, du produit, de la documentation, la mise en place de systèmes de prescription. On pourrait faire des choses formidables sur les plateformes de téléchargement.

Deux ans auparavant, **Marc Benaïche** avait lancé un manifeste sur internet pour un mode de compensation coercitif vis-à-vis des FAI, basé sur une extension du droit à la copie privée sur la bande passante. Il avait proposé l'abandon des DRM coercitifs anti-copie, qui aujourd'hui ont été abandonnés, et de les substituer par un modèle de tatouage permettant la répartition la plus juste possible. Il reste à aborder le débat sur la répartition. Par rapport à l'assise de cette redevance, la contrepartie n'est pas d'échanger illégalement de la musique, car cela serait une destruction totale de la possibilité de marché. La contrepartie, c'est le droit à la copie. La copie privée prévoyait que l'acte de payer une redevance compensait le droit à copier dans le cercle familial. L'accès au marché, la possibilité de choisir et d'acheter, est un garant de la diversité. Il faut faire un vrai travail pédagogique pour lutter contre la destruction dans l'imaginaire collectif du rôle du producteur et de la rémunération de l'artiste.

**Sylvain Bourmeau** va dans le même sens en insistant sur le fait que l'on raisonne énormément en termes d'audience, en oubliant les publics. Médiapart est conçu sur le principe qu'un journal peut exister pour un public de 50 000 abonnés. Il faut sortir de la logique de raisonnement en termes de public de masse.

**Laurent Bigot** soulève le problème que pour l'artiste, la sortie d'un disque fait vivre toute la chaîne. On ne trouve pas de concerts si on n'a pas de disque qui sort, on n'est pas dans les magazines. Tout est encore lié au disque, ce qui crée un vrai décalage.

**Marc Benaïche** ajoute qu'il faut bien garder en tête que l'œuvre est une création de l'esprit et pas un outil marketing. Il faut créer les conditions d'un marché dématérialisé. Ce qu'on transfère est une œuvre, elle est déjà non matérielle, il faut la revaloriser, à la fois par l'innovation et un financement de la création.





**Malgré une bonne santé économique apparente, une prise en considération nouvelle des pouvoirs publics, le spectacle vivant est traversé par des mutations importantes avec son industrialisation accélérée et l'intervention de groupes multinationaux qui normalisent la diffusion musicale. Le live semble prospère : jusqu'à quand et à quel prix ? Et surtout quid des musiques du monde ? Faiblement industrialisé, ce secteur est composé d'indépendants, de militants, alors que les grands groupes le grignotent.**

**En France, les Entretiens de Valois ont reconnu la nécessité de nouveaux mécanismes de financement pour le spectacle vivant. Le Ministère de la Culture semble faire le constat d'une « nouvelle économie créative », alors que la crise du disque a amené beaucoup d'acteurs à se repositionner.**



# De l'artiste au public : le rôle du diffuseur

Atelier n°5  
Vendredi 11 septembre  
16h30-18h30, Salle Leroy-Beaulieu



## ANIMATION :

• **Emilie Da Lage**, maître de Conférences en Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Lille 3, chercheur à l'Observatoire des Mutations des Industries Culturelles de la MSH Paris Nord, présidente de l'association « ATTACAFA », Lille

## INTERVENANT(E)S :

- **Michaël Christophe**, directeur du label « Transportation », Guyane française
- **Alex Col**, directeur de « Troisquatre! », développeur d'artistes, Bordeaux
- **Catherine Giffard**, directrice du Centre National de la Chanson des Variétés et du Jazz (CNV), Paris
- **Lilian Goldstein**, responsable des musiques actuelles - Action culturelle de la Sacem, Paris
- **Fabien Jannelle**, directeur de l'Office National de Diffusion Artistique (ONDA), Paris
- **Marie-José Justamond**, directrice du festival « Les Suds à Artes »
- **Jacqueline Magnier**, attachée de presse du Théâtre de la Ville, Paris
- **Sophie Mercier**, directrice du Bureau Export de la Musique Française, Paris
  - **Blaise Merlin**, directeur des festivals « La voix est libre » et « Musiques et Jardins », Paris

**Catherine Giffard** donne quelques repères sur l'état du secteur des musiques du monde à travers des statistiques élaborées à partir de la perception de la taxe sur la billetterie. Il y a une difficulté pour les musiques du monde à sortir des lieux spécifiques à ces musiques.

En 2008, dans un contexte où c'est l'organisateur qui coche la case correspondante au spectacle déclaré et où les musiques traditionnelles françaises ne sont pas tenues de payer la taxe sur la billetterie, les musiques du monde représentent 8 % du nombre des représentations et 4 % des recettes. Pour ces musiques, les représentations gratuites et la diffusion en festival sont plus importantes que la moyenne. 20 % des représentations des spectacles de musique du monde et 33 % des recettes en billetterie se font dans le cadre d'un festival. Toujours dans cette catégorie, on constate, entre 2007 et 2008, une augmentation de 7 % des représentations (essentiellement grâce à l'augmentation des séances gratuites) et une hausse du nombre des entrées de 17 %. L'assiette déclarée (correspondant au coût du plateau artistique qui est un compromis réalisé à partir des recettes de billetterie et des contrats de cession) est en augmentation de 27 %.

### // LA LUTTE POUR LE PARTAGE DU SENSIBLE

**Le Théâtre de la Ville** existe depuis 40 ans avec l'objectif de mêler tous les arts vivants, sans hiérarchie, en les maintenant sur un pied d'égalité grâce à une centaine de spectacles par saison. La programmation de spectacles de musiques du monde s'y maintient par une volonté politique des directeurs. Cette programmation s'établit avec l'aide de plusieurs conseillers musicaux qui se rendent sur place à la rencontre



Blaise Merlin

***La frontière aujourd'hui se situe entre des postures engagées vers des recherches esthétiques et politiques et des postures commerciales et marchandes. On constate que ce que le public veut avant tout, c'est cette ouverture, cet art de la rencontre face à un système d'uniformisation et de marchandisation.***

des musiciens. À partir de là il y a un travail spécifique pour que ces musiciens rencontrent leur public. Le Théâtre de la Ville reçoit des subventions pour que le spectacle soit joué, mais c'est un travail autre que celui de le diffuser. Le Théâtre commence à mettre en place des contacts avec d'autres structures pour diffuser avant ou après, même si dans le cas des musiques traditionnelles les artistes, surtout s'ils ne sont jamais sortis, ne veulent pas rester trop longtemps hors de leur pays.

### // UN PUBLIC MOINS CURIEUX ?

**Le festival « Les Suds à Arles »** a commencé avec quelques têtes d'affiches, pour acquérir la notoriété nécessaire, dans cette région au mois de juillet. Puis avec un développement harmonieux, il a pu se passer de ces grands noms pour remplir les 2 500 places du Théâtre Antique d'Arles. À partir de 2003, le remplissage des jauges est devenu plus compliqué et il a fallu revenir aux têtes d'affiches. L'équation a été résolue en reformulant la programmation et en diversifiant les scènes. Il faudrait analyser en profondeur pourquoi les publics n'ont plus la même curiosité qu'avant. Ce n'est pas une question de moyens, puisqu'aujourd'hui, ce sont les places les plus chères qui se vendent le plus rapidement.

**Catherine Giffard** souligne que ce phénomène du public qui paye cher et réserve très tôt pour une star est un phénomène général que l'on retrouve dans toutes les musiques.

## // RECOMMANDATION ET MAILLAGE TERRITORIAL

**L'ONDA** essaie de soutenir la diffusion de rencontres entre des musiciens traditionnels et des musiciens venant d'une autre esthétique musicale. Il s'appuie sur le réseau généraliste. Des lieux qui s'appellent scène nationale, scène conventionnée, théâtre, centre culturel ont une mission de service public sur un territoire, généralement à l'échelle d'une ville, de diffuser l'ensemble des arts du spectacle vivant.

La musique est rentrée beaucoup plus tardivement que les autres arts dans les politiques publiques. D'autre part, elle est arrivée en ordre dispersé. Or les collectivités publiques (État comme collectivités territoriales) mènent des politiques sectorielles, alors même que le public va voir des spectacles extrêmement différents.

Le problème qui a été évoqué des têtes d'affiches et des découvertes est le résultat de l'absence d'un travail en continu en direction du public et pose la question de l'éducation artistique. Or on sait que pour que les gens soient plus curieux et moins dépendants des grands médias et des leaders d'opinion, il faut former des citoyens. Un citoyen est quelqu'un qui est préparé à se faire sa propre opinion.

Le public n'est pas quelque chose qui existe en soi. C'est un produit transformé : des habitants avec lesquels on met en place des processus, c'est cela qui devient du public. Aujourd'hui, du fait du manque de cohérence des politiques, on a des publics complètement labiles. C'est-à-dire qu'il faut chaque fois retrouver des publics nouveaux, ce qui est dommageable pour la formation d'un public pérenne. La société est plus en avance que nous sur ces questions, car on s'aperçoit qu'il y a les mêmes gens dans des concerts très différents.

## // CIRCULATION DU PUBLIC CONTRE CLOISONNEMENT POLITIQUE ET MARKETING

**Blaise Merlin** insiste sur le déclin des petits lieux de diffusion pluridisciplinaires et du bouche à oreille. Il n'y avait pas forcément besoin que les artistes soient médiatisés, du moment qu'ils jouaient dans ces lieux, les gens venaient et en parlaient.

La logique économique d'une croissance effrénée implique un contrepois, une volonté politique énorme, qui vient beaucoup des scientifiques, car ils parlent finalement de culture, de rapports entre les êtres et de rencontres, face à l'esprit de compétition. L'art de la rencontre est quelque chose qui se cultive de plus en plus, des formats tels que le jazz, les musiques du monde tendent à s'effacer. Blaise Merlin a eu la volonté d'introduire une programmation transversale dans un théâtre, celui des Bouffes du Nord où l'on peut, à travers l'oralité et l'improvisation, imaginer toutes sortes de rencontres.

La frontière aujourd'hui se situe entre des postures engagées vers des recherches esthétiques et politiques et des postures commerciales et marchandes. On constate que ce que le public veut avant tout, c'est cette ouverture, cet art de la rencontre face à un système d'uniformisation et de marchandisation.

Pour **Fabien Janelle**, le champ musical a la caractéristique d'être extrêmement diversifié dans ses histoires et dans ses esthétiques, contrairement au théâtre où il existe une plus grande homogénéité, ce qui fait que les pouvoirs publics ont tendance à mettre en place des politiques sectorielles (classique, jazz, etc) et segmentaires. Comme tous ces secteurs ont des lobbyings et que les politiques publiques sont toujours sensibles aux lobbyings, on a un peu de mal à voir émerger une politique respectueuse de la diversité qui créerait un peu plus de cohérence d'ensemble.

## // LA DIFFUSION DES MUSIQUES DU MONDE : L'ÉMERGENCE DE NOUVEAUX ACTEURS

Depuis les années quatre-vingt, il y a des opérateurs mal identifiés que l'on a tous rangés par simplicité dans le secteur marchand (les fameuses « industries culturelles »), sans considérer leur poids dans l'intérêt général et dans le service public, parce qu'ils se



Sophie Mercier

sont construits en parallèle du schéma institutionnel. Ces producteurs de spectacle, de disques, tourneurs, managers et autres éditeurs indépendants, participent au développement d'artistes et ont aujourd'hui fait leurs preuves, entre industrie et artisanat. Il faut donc repenser entièrement la filière et la distinction classique entre création (et l'héritage des « compagnies » du théâtre qui ont montré leurs limites) et lieux de diffusion (qui sont souvent les simples réceptacles de spectacles qui tournent, sans permanence artistique, et trop rarement de réels lieux de production).

Pour **Alex Col**, il y a un chaînon complémentaire : les développeurs d'artistes qui travaillent dans une approche globale, porteuse de sens et de valeurs, en respectant les

### ***Historiquement, les musiques du monde sont avec les musiques électroniques celles qui s'exportent le mieux.***

nécessités du projet artistique qu'ils défendent et qu'ils envisagent comme un projet d'intérêt général inscrit dans une démarche économique.

On pourrait imaginer que dorénavant l'État et les collectivités puissent, dans une refonte devenue nécessaire du spectacle vivant, appréhender ces nouveaux acteurs pour trouver des solutions en particulier aux problèmes de diffusion. En 2007, sur 5 000 représentations référencées, la moyenne de diffusion est de 9. On a posé la dictature de la création et l'on a complètement laissé de côté l'aspect diffusion. Quand on fait venir des artistes de l'étranger ou qu'il s'agisse de musiques traditionnelles « d'ici », l'accompagnement est assuré par ces développeurs qui sont les partenaires quotidiens des diffuseurs, et qui sont d'ailleurs les mieux à même de trouver avec eux des solutions au dictat des têtes d'affiches.

#### **// L'ACCOMPAGNEMENT DE CARRIÈRE VU PAR LA SACEM**

L'action culturelle de la Sacem existe depuis 25 ans avec un double financement : la copie privée et le statutaire. L'action culturelle concerne les musiques actuelles, dont les musiques du monde font partie, les musiques symphoniques et l'audiovisuel. Les musiques du monde sont traitées dans un tout comme le jazz, la chanson, le rock ou l'électro, il n'existe pas de programme spécifique. La Sacem n'est pas directement liée au public. La priorité est d'aider la filière professionnelle dans un accompagnement global qui va de la création à la diffusion en passant par la production. Il a été créé pour cela un « programme d'accompagnement de carrière » : 20 par an pour toutes les musiques actuelles confondues car il y a des limites budgétaires. Depuis 3-4 ans, il y a eu une baisse liée à la copie privée et la Sacem est passée pour son action culturelle de 18 millions d'euros à environ 12,5.

#### **// LA DIFFUSION À L'ÉTRANGER DES MUSIQUES DU MONDE PRODUITES EN FRANCE**

Le **Bureau Export** aide toute la filière : les producteurs phonographiques, les producteurs de spectacles, les éditeurs, les managers à développer les artistes à l'étranger, dans une problématique qui est celle des industries culturelles et pas celle de la diffusion de la culture française à l'étranger. Le Bureau va aider la filière quelle que soit la nationalité de l'artiste et la langue qu'il parle. Pour cela, il se base sur la volonté du triptyque label-éditeur-producteur de spectacle à développer leurs artistes à l'étranger. Le budget du Bureau Export vient pour moitié du Ministère des Affaires Étrangères et du Ministère de la Culture et de l'autre des producteurs phonographiques, des éditeurs de la Sacem, du CNV pour les producteurs de spectacles et du FCM.

Historiquement, les musiques du monde sont avec les musiques électroniques celles qui s'exportent le mieux. Elles représentent de 15 à 20 % des aides données par le Bureau Export. Le spectacle vivant a toujours été le moteur de développement à l'export.

En dehors du réseau des centres culturels français, on se retrouve face à des opérateurs étrangers (festivals) qui ne sont pas subventionnés. Il faut une vraie volonté de l'artiste pour y aller parce qu'il doit repartir de zéro, même si celui-ci est une tête d'affiche en France.

### // PRENDRE DES RISQUE ET DES COUPS : LE QUOTIDIEN DU DIFFUSEUR

**Michaël Christophe** a commencé une action il y a 18 ans dans une petite commune du Maroni (Guyane) où il y avait à l'époque 15 000 habitants, aujourd'hui 30 000 (40 000 officieusement) avec des gens qui ne parlent pas la même langue (une quinzaine sont parlées chaque jour). L'aspect positif c'est une foule de rythmes et de pratiques artistiques très différentes ancrées dans des traditions profondes. Le challenge a été de porter ces musiques-là vers des publics hors de ce département et de rassembler toutes ces communautés autour d'une même dynamique. D'abord un café musique puis très rapidement un festival ont été créés. Dans ce cadre-là, il a été amené à faire une foule de métiers : assistant social, traducteur, manager, producteur. Le festival « Transamazoniennes » a noué des liens avec les pays limitrophes : Brésil, Surinam, Caraïbes. La première édition a été un succès et cela a été perçu par les élus comme un danger car c'était la première fois qu'une manifestation était capable de rassembler tout le monde.

Le festival a très bien fonctionné sans têtes d'affiches jusqu'à l'apparition massive de la télévision en 98, qui a entraîné une réduction des pratiques artistiques traditionnelles. Avec la télévision, les publics sont en demande de stars qu'ils reproduisent de manière insipide. Michaël Christophe et son équipe apportent des solutions partielles à ce recul des pratiques traditionnelles grâce à la constitution d'un réseau fort : une quinzaine de festivals entre le Brésil, la Guyane et le Surinam permettent d'améliorer la circulation et l'organisation des artistes et des œuvres sur ce territoire, d'élargir les marchés locaux, de réduire les coûts de transport. Tout cela est accompagné depuis le début par une action sur le terrain avec des studios de répétitions et des formations (techniques de scène, prise de son).

### // ACCOMPAGNER L'ARTISTE DE MANIÈRE ÉQUITABLE ?

**Fabien Janelle** souligne que ce qui a été dit de l'accompagnement des artistes des musiques du monde est valable pour tous les artistes. Il n'y a qu'à voir le nombre de choses idiotes que l'on fait faire à des artistes de danse, de musique ou de théâtre à qui l'on fait griller des étapes, monter, redescendre, simplement parce qu'ils ne sont pas accompagnés. De plus, il y a une obsolescence des politiques publiques parce que celles-ci ont été fondées sur des institutions qui historiquement étaient majoritaires dans la structuration professionnelle.

Depuis une vingtaine d'années, on assiste à l'émergence d'un secteur indépendant beaucoup plus en phase avec les gestes artistiques qu'il est censé accompagner. Or le problème est que rien n'est prévu dans les politiques publiques pour prendre en compte cette réalité. Il faut absolument que l'ensemble des pouvoirs publics prennent en compte l'existence de ce secteur indépendant afin de sortir de l'opposition public/privé.

### // LE PUBLIC, DE FUTURS PRESCRIPTEURS ?

Pour **Émilie Da Lage**, le public est une formidable ressource. Ce sont souvent des amateurs passionnés qui savent plein de choses et lorsque l'on cherche des médiateurs, il suffit parfois d'ouvrir l'œil sur son public et de valoriser leur compétence et leur savoir.

**Alex Col** ne veut pas terminer l'atelier avec le terme de « public ». Il faut penser les anciens publics comme des *citoyens culturels* et co-construire avec eux des opérations qui soient dans le respect des identités.



 Ceci est une synthèse des interventions.  
Retrouvez l'intégralité des débats sur [www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com)



**Travailler sur des cas concrets, juridiques, soutenir les professionnels dans leurs demandes de visas ne suffit pas, il y a toujours besoin de faire du lobbying politique pour sensibiliser et rappeler l'urgence de cette question.**

## **COMITÉ VISAS ARTISTES**

Mis en place début 2010, le Comité Visas Artistes a pour vocation de soutenir les professionnels du secteur musical quand ceux-ci rencontrent des difficultés dans l'obtention de visas.

Avec un périmètre d'action qui concerne toutes les musiques, ce comité représente les professionnels du secteur : artistes, producteurs, labels, tourneurs, programmateurs (festivals, salles de spectacles, collectivités territoriales...).

Il est composé des organisations professionnelles suivantes : Zone Franche, Diversités, CNV, UPFI, SNAM - CGT, SFA, PRODISS.

L'association Zone Franche est mandatée pour agir en son nom et travailler sur les problèmes concernant l'entrée sur le territoire français des artistes invités et faciliter la circulation des professionnels en tournée. Zone Franche œuvre aussi à promulguer des conseils et sensibiliser les professionnels aux bonnes pratiques.

Ce Comité Visas Artistes collecte également les témoignages de producteurs, tourneurs, festivals qui sont, ou ont été, confrontés à des problèmes d'octroi de visas. Dans cette perspective, l'association Zone Franche invite tous les professionnels qui se heurtent à ce genre de problème, à lui faire part de leurs expériences douloureuses (ou non), ou de leurs bonnes pratiques en termes de mobilité d'artistes, cela pour aider à identifier les problèmes récurrents

**Comité Visas Artistes : [comite-visas-artistes@zonefranche.com](mailto:comite-visas-artistes@zonefranche.com) Tel : 01 71 19 91 53.**



# Circulation des artistes : comment travailler au niveau européen ?

Atelier n°6  
Vendredi 11 septembre  
16h30-18h30, Salle Albert Sorel



## ANIMATION :

• **Sophie Guénebaut**, directrice de Zone Franche, Réseau des Musiques du Monde

## INTERVENANT(E)S :

- **Birgit Ellinghaus**, directrice d'« Alba Kultur », Cologne
- **David Jones**, directeur de Serious Productions, Londres
- **Olivier Manguet**, avocat, Vaughan Avocats, conseiller juridique au PRODISS, Paris
- **Luc Mayitoukou**, directeur de « Zhu Culture », Dakar
- **Sarah Ouaja Ok**, adjointe à la culture de la Ville de Reims
- **Ole Reitou**, directeur des programmes, Freemuse, Copenhague
- **Nicole Tortello Duban**, déléguée générale du PRODISS, Paris  
(Syndicat National des Producteurs, Diffuseurs et Salles de Spectacles)



Sarah Ouaja Ok

### // LE CAS DES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES, L'EXEMPLE DE REIMS

Les lieux où les festivals dépendent de la mairie sont confrontés à des déprogrammations d'urgence d'artistes étrangers qui ne peuvent pas venir. En tant qu'adjointe à la Culture, **Sarah Ouaja Ok** est fréquemment confrontée à ce genre de problèmes. Elle défend un discours fondamental : celui de la liberté des personnes et de leur circulation. Si l'on ne change pas politiquement les idées sur l'accueil des étrangers, le discours relatif aux visas ne mènera à rien. Le politique a là une vraie responsabilité. Il faut aussi porter une parole politique pour que ces questions ne soient plus traitées par le Ministère de l'Intérieur mais par celui de la Culture pour cesser de considérer les artistes comme des immigrés potentiels.

***Il faut aussi porter une parole politique pour que ces questions ne soient plus traitées par le Ministère de l'Intérieur mais par celui de la culture pour cesser de considérer les artistes comme des immigrés potentiels.***

En cas de problèmes, la Maire envoie des courriers qui passent, selon les cas, par la préfecture, les ambassades, l'Etat. Pour l'instant, toutes les tentatives de déblocage se sont soldées par des échecs. La question n'est pas traitée collectivement du point de vue des fédérations de collectivités, des associations de maires. À la FNCC, où tous les partis politiques et collectivités territoriales sont représentés, on commence tout juste à se demander comment se fédérer sur la question.

### // L'ALLEMAGNE : UN BUREAU DÉDIÉ À LA QUESTION

La situation a un peu changé depuis que l'Allemagne a signé la Convention sur la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO, car elle a fait la promesse de mettre en oeuvre cette convention dans les lois nationales. Une solution pratique par rapport à la mobilité des artistes serait d'avoir un seul bureau pour gérer toutes les demandes. Actuellement, les ambassades et leur personnel décident des choses de façon arbitraire, certaines personnes dans les ministères peuvent fournir des papiers, mais ne le savent pas.

**Birgit Ellinghaus** a rencontré une personne au secrétariat national à la culture qui lui a demandé pourquoi elle ne montait pas ce bureau, car cet aspect n'est qu'une petite partie de leur mission et qu'ils n'ont pas les moyens humains et financiers pour cela. Selon elle, il faut faire remonter ce scandale aux médias car il n'est pas possible qu'un pays comme l'Allemagne n'ait pas les moyens de renseigner tous ceux qui ont besoin des informations imposées par la convention de l'UNESCO.

### // L'ANGLETERRE : LES ORGANISATEURS RESPONSABILISÉS

**David Jones** explique le nouveau dispositif mis en place : les organisateurs prennent des décisions et en assument les responsabilités. Ils passent un test pour devenir « sponsor », ce qui leur donne le droit de faire venir un artiste de n'importe où dans le monde, en assurant sa prise en charge et en veillant à ce qu'il rentre chez lui. En théorie, cela permet d'obtenir un visa, et c'est beaucoup moins cher. Si l'on vient d'un pays pour lequel il faut seulement un permis de travail, comme les Etats-Unis, il n'y a aucun coût rattaché à la procédure. S'il faut un visa, il coûtera la moitié ou un tiers du prix demandé auparavant.

Les problèmes connus ont à voir avec les distances qui doivent être parcourues pour obtenir les visas, notamment pour les artistes africains, d'autant que beaucoup d'organismes ne sont pas au courant qu'ils doivent passer ce test pour faire partie du

dispositif. Pour ce test, il faut remplir un formulaire informatique assez complexe dans lequel on présente sa société avec toutes les pièces administratives. Une enquête judiciaire est menée sur les directeurs et l'historique d'immigration de la société. Si tout est conforme, on obtient un grade A, pour des problèmes mineurs on obtient le grade B. En cas de gros problème, on est exclu.

Il faut aussi penser que si l'on donne des droits, il faut aussi mettre en place des représailles pour ceux qui abusent du système. Les artistes aussi ont des droits et devoirs. Ce n'est pas le travail des organisateurs de forcer les artistes à quitter le pays mais c'est leur devoir de dénoncer les artistes qui ne repartent pas.

### // LE SYSTÈME ANGLAIS EST-IL APPLICABLE EN FRANCE ?

**Louis Joinet**, insiste sur la difficulté à importer le système britannique en France. Ce système semble instaurer « la responsabilité pénale du fait d'autrui » ce qui n'est pas un principe admis dans le système juridique français dans des procédures administratives de ce genre. Il voit mal un ministre de la Culture instaurer un système où l'on considérerait un organisateur responsable du non départ d'un artiste et où on lui demanderait de dénoncer. Il faut considérer les situations politiques de chaque pays.

**David Jones** répond que l'ancien système présumait que les artistes qui venaient au Royaume-Uni avaient l'intention d'y rester. Les organisateurs se sont regroupés pour expliquer que la plupart d'entre eux veulent repartir chez eux. En 20 ans d'expérience, il a été confronté à très peu d'artistes qui ont abusé du système.

### // LE VISA UNIQUE

Pour **Freemuse**, l'une des solutions est celle d'un visa unique, obtenu dans une seule ambassade, unifié par un même système biométrique. Pour le moment, il existe des initiatives en Angleterre, en Allemagne, en Autriche, en France, mais elles restent nationales. Il faut inciter les ministères nationaux à travailler ces questions dans une dimension européenne.

Le problème de la convention de l'UNESCO est qu'elle est rattachée aux Ministères de la Culture, de l'Éducation, de la Jeunesse qui sont des ministères considérés comme « mineurs ». Les Ministères des Finances doivent comprendre l'ampleur économique du secteur musical. La plupart des gens qui travaillent sur ces questions sont des petites structures, et ceux qui travaillent d'un point de vue européen ont des moyens très limités. Il faut trouver une façon de travailler en même temps sur les plans nationaux et à un niveau européen. Nous n'avons pas la tradition américaine en Europe : « Appelez votre député ! ». Et c'est ce qu'il faudrait faire. Obtenir des ministres qu'ils parlent à leur personnel dans les ambassades est une priorité.

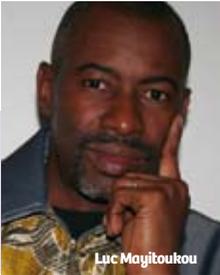
### // QUESTIONS FISCALES ET SOCIALES LIÉES À LA CIRCULATION DES ARTISTES

De nombreuses questions portent sur des refus d'autorisation de travail formulés par les directions départementales de l'emploi avec des demandes de ces dernières qui vont au-delà des textes. Ainsi, certaines DDTE réclament la production de contrats de travail signés par les artistes. Récemment, le **PRODISS** a alerté la Direction générale du travail et le Ministère de l'Immigration sur ces pratiques.

Le PRODISS représente 300 entrepreneurs de spectacles confrontés à ces problèmes, et travaille à leur résolution avec Maître Mainguet. Les pistes qui en résultent sont portées par le PRODISS auprès de l'Élysée et des différents ministères. Un Mémoire complet a été réalisé sur ce point. À la FEPS (Fédération Nationale des Employeurs du Spectacle Vivant Public et Privé), le PRODISS développe un travail plus pragmatique avec la réalisation de fiches pratiques illustrées d'exemples concrets qui proposent des solutions.

**Olivier Mainguet** souligne que ces trois dernières années, beaucoup de choses ont été facilitées en France : les règlements communautaires du point de vue de la sécurité sociale sont maintenant appliqués par beaucoup de pays. Les procédures spéciales d'immigration pour les cadres de haut niveau s'appliquent plus facilement. Des dispositions fiscales particulières sont applicables quand on fait venir des personnes de l'étranger vers la France ou plusieurs autres pays européens.

Malheureusement, pour l'artiste, il existe un imbroglio de règles fiscales et sociales. Les procédures pour faire venir des artistes pour dix ou quinze jours sont beaucoup plus compliquées que lorsqu'on veut les faire venir pour deux ou trois ans. Il y a un renversement de perspective à avoir vis-à-vis de la législation, pas seulement en France car le cas se pose dans tous les autres pays européens. Pour faire venir un artiste dans trois pays, il faut effectuer des démarches disjointes dans trois consulats différents : la personne doit aller dans ces trois consulats pour récupérer son timbre, le faire tamponner dans une autre administration, ce qui n'a pas de sens dans l'Union Européenne et notamment dans l'espace Schengen.



Luc Mayitoukou

***Pour faire une demande de visa, il faut être à une heure précise au rendez-vous avec un numéro et un code secret ce qui est très stressant pour les artistes. Certains responsables de consulats posent toujours la question « Est ce que ces artistes vont revenir ? »***

Il est très délicat de faire changer les législations dans la mesure où on ne sait pas toujours celle qui est véritablement appliquée par les administrations. Les réponses obtenues sont souvent différentes en fonction des régions. Dans un premier temps, il faudrait avoir une documentation claire et une compréhension de la législation identique pour toutes les administrations. Cela pourrait être fait par les administrations, mais aussi en parallèle par les organisateurs de spectacles.

Enfin, les règles fiscales en vigueur vont à l'encontre d'une efficacité économique et fiscale et empêchent la mobilité internationale. Quand une personne vient se produire en France pour un spectacle, se « déclenchent » une imposition en France, une obligation de retenue à la source et d'immatriculation, des mouvements d'argent en France et à l'étranger. Les administrations fiscales sont interrogées et comprennent rarement ce qui a été ou doit être effectué. Il faudrait penser à une taxation différente des revenus générés par les artistes, pas forcément liée au lieu où il se produit, mais au lieu où il réside.

### **// LA CRÉATION DU COMITÉ VISAS ARTISTES**

Les différentes organisations professionnelles se sont rassemblées pour créer un Comité Visas Artistes, qui a vocation à soutenir les professionnels quand ils ont des difficultés à obtenir des visas. Cela permet de joindre les consulats plus facilement et d'attirer leur attention. Quand les problèmes sont insolubles, il est maintenant possible d'appeler le Ministère de l'Immigration. Ce ministère a précisé qu'il travaillerait au cas par cas et envisageait cette relation comme une relation de confiance qu'il ne souhaitait pas institutionnaliser.

Le Comité Visas Artistes tente d'obtenir un guichet unique. Le problème évoqué à plusieurs reprises est celui de l'administration. Il s'agit d'un problème interministériel. Il faut qu'un ministre, désigné par le Premier Ministre et dépendant de lui, ait l'autorité interministérielle sur ce sujet. La première chose à faire du côté de l'administration est de mettre à plat les circuits du processus décisionnel, savoir à qui il faut s'adresser en premier lieu parmi les différents ministères.

## // LE VÉCU DES ARTISTES, LA PAROLE DE LUC MAYITOUKOU

Chaque année, les conditions d'obtention de visas s'alourdissent. Avant, il fallait appeler par téléphone un serveur, trois mois à l'avance (alors qu'on sait rarement qu'on va être programmé), et attendre un rendez-vous. Depuis cette année, il faut aller dans une certaine banque, y acheter un coupon, charger son téléphone avec ce coupon pour pouvoir appeler un serveur vocal, qui n'est pas l'ambassade. Les questions sont posées par téléphone et il faut remplir la fiche de renseignement par téléphone. Aujourd'hui, les frais de visas ne sont plus remboursables quand on a un refus, ce qui est très dur lorsque l'on a un groupe de dix personnes. Pour faire une demande de visa il faut être à une heure précise au rendez-vous avec un numéro et un code secret ce qui est très stressant pour les artistes. Certains responsables de consulats posent toujours la question « Est ce que ces artistes vont revenir ? ».

S'il est si dur pour les artistes d'obtenir les visas, ils peuvent se dire qu'ils ne l'auront pas la fois suivante. Pour les artistes qui ont déjà circulé et sont revenus, on arrive aujourd'hui à avoir des visas d'une année. Pour les artistes qui demandent un visa pour la première fois et pour lesquels on insiste, il y a toujours un papier « Attestation de retour ». Le consulat n'est pas tenu de justifier ses refus. Ce combat ne doit pas s'arrêter avec la création de comités importants au Nord, il faudrait en créer au Sud pour que les artistes et opérateurs puissent appuyer ce combat sur place. Il faudrait aussi démontrer aux artistes que s'ils sont programmés et qu'ils reviennent ils pourront être programmés à nouveau.

## // LA MOBILISATION DE LA SOCIÉTÉ CIVILE

**Anais Lukacs** travaille pour le Bureau d'Accueil des Artistes et Professionnels Etrangers (BAAPE), qui a été créé à la Cité Internationale Universitaire de Paris sur le modèle du bureau des étudiants et chercheurs étrangers. Il s'agit d'informer les structures culturelles qui reçoivent des artistes, et les artistes en direct, sur des problématiques très différentes et dans toutes les disciplines. Il existe des bureaux équivalents dans d'autres pays européens et un début de mise en commun autour d'un projet financé par la Commission européenne. Pour l'instant, quatre centres de ressources se sont rapprochés en Belgique, Pays de Galles, Espagne et Finlande.

**Cendryne Roé**, de Nomades Kultur, auteur du « Guide pratique du spectacle vivant et de la mobilité à l'internationale » (édition Irma) explique que le but de son ouvrage est d'apporter un éclairage sur les réglementations qui évoluent très vite et deviennent rapidement désuètes. Elle a travaillé avec les ministères concernés, pour savoir ce qu'il fallait ou non payer, par exemple en termes de charges sociales. L'ouvrage détaille l'aspect réglementaire, ce qu'il faut faire quand un artiste circule dans les deux sens, mais aussi les stratégies qui existent, les réseaux, etc.

## // L'EUROPE, UNE SOLUTION ?

Pour **Birgit Ellinghaus**, l'Europe est la seule solution. Il faut voir comment on a réussi à obtenir les signatures pour la convention de l'UNESCO. Il y a certains cas où les pays européens sont obligés de travailler en connexions avec tous les autres. Créer des réseaux n'a pas de sens, il faut construire un nouvel état d'esprit.

**Jean-Christophe Bonneau**, du CNV précise qu'en France, la présomption de salarié pour l'artiste est ce qui prévaut, ce qui n'est pas du tout le cas pour les autres pays européens. L'exception culturelle française est due à des moyens alimentés par la puissance publique et à un régime d'assurance chômage essentiel du point de vue des employeurs comme des salariés pour maintenir un niveau d'activité de spectacle important.





**Les musiques du monde n'existeraient pas sans des personnes qui les transmettent, et des structures qui organisent cette transmission. En France comme ailleurs, les cadres d'enseignement sont multiples, foisonnants, hétérogènes. Cette diversité rend d'autant plus nécessaire l'échange d'expériences et le débat sur ce qui réunit et oppose les différentes démarches.**

**Qu'est-ce qui est en jeu quand on enseigne une tradition musicale hors de son contexte d'origine ? Quand on confronte, notamment dans les conservatoires, pédagogies de l'écrit et de l'oral ? Cet atelier axe la discussion sur les expériences concrètes des « passeurs » de musique, enseignants et médiateurs qui ont inventé, expérimenté, transformé au fil de leurs rencontres, leur approche de l'enseignement des musiques (et) du monde.**



Ceci est une synthèse des interventions.

Retrouvez l'intégralité des débats sur [www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com)

# Transmettre : comment enseigner les musiques du monde ?

Atelier n°7  
Samedi 12 septembre  
10h00-12h30, Salle Albert Sorel



## ANIMATION :

- **Talia Bachir**, doctorante et monitrice à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)
- **Denis Laborde**, directeur de recherche au Centre National de Recherche Scientifique (CNRS)

## INTERVENANT(E)S :

- **Farid Bensarsa**, musicien, directeur artistique de l'école de musique araboandalouse « El Mawsili », Saint-Denis
- **Laurent Bigot**, directeur du Conservatoire à Rayonnement Régional de Brest
- **Martina A. Catella**, ethnomusicologue, directrice artistique et pédagogique du centre de recherche et formation les « Glotte-Trotters », directrice artistique d'Accords Croisés, Paris
- **Denis Cuniot**, pianiste klezmer, sous-directeur de l'Ariam Île de France
- **Gilles Delebarre**, responsable de la « Folie Musique », des ateliers et des formations, Cité de la Musique, Paris
- **Jean-Pierre Estival**, inspecteur de la musique à la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS), Paris
- **Daniel Kenigsberg**, directeur du Conservatoire de Bezons, Val d'Oise
- **Marc Loopuyt**, enseigne le oud à l'École Nationale de Musique de Villeurbanne
- **Erik Marchand**, chanteur et clarinettiste, artisan de la musique bretonne actuelle
- **Romain Ponsoit**, directeur de l'école de jazz et de musiques actuelles « JUPO », Le Havre, membre de la Fédération Nationale des Écoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles (FNEIJMA)
- **Henri Tournier**, flûtiste classique, contemporain et bansuri (Inde du Nord)

**Denis Laborde** : Lorsque chacun de nous raconte son propre monde des musiques du monde, nous apercevons que les discours ne convergent pas forcément, que notre façon d'instituer ce monde, de le faire entrer dans nos délibérations, nos pratiques, nos imaginaires et nos arbitrages budgétaires est une façon tout à fait éclatée, plurielle. Nous partions des expériences dont est tissée la vie de tout musicien qui agit dans l'espace social sous la bannière des musiques du monde et qui, parce qu'il agit dans l'espace social, fait que cette vie sociale se trouve traversée, donc modifiée, modelée par les actions conduites sous le label des musiques du monde. Envisagé de cette manière, le label musiques du monde apparaît comme un moteur pour l'action musicienne, un moteur pour l'engagement d'une vie, plus qu'une fin en soi ou qu'une épaisseur de trait de crayon dans le paysage cartographié d'une taxonomie institutionnelle de la pédagogie musicale.



Denis Laborde

***Le label musiques du monde apparaît comme un moteur pour l'action musicienne, un moteur pour l'engagement d'une vie, plus qu'une fin en soi ou qu'une épaisseur de trait de crayon dans le paysage cartographié d'une taxonomie institutionnelle de la pédagogie musicale.***

### // LE MÉTIER DE PASSEUR

Les musiques du monde aujourd'hui sont une éthique, une façon de faire de la musique et l'on arrive à un moment très passionnant où l'échange et la circulation des savoir-faire, le principe d'hospitalité musicale réciproque paraît possible. Dans ce dispositif d'échanges, le travail de **Martina A. Catella**, est d'établir des ponts. Un pied de chaque côté pour faire un disque avec des musiciens qui viennent d'une culture, qui veulent faire passer certains contenus dans une autre culture qui ne possède pas les codes esthétiques, linguistiques et contextuels. Son travail est de créer de l'espace dans la tête et le corps des gens pour que leur parole circule et qu'ils s'ouvrent à d'autres formes de cultures. *Un jour, Bernard Lortat-Jacob m'a dit : « l'ethnomusicologie c'est une manière de travailler sur ce qu'est la musique dans la vie des gens » et je pense qu'en tant que passeur c'est à ça que l'on travaille, à remettre cette musique avec ce qu'elle véhicule dans la vie des gens.*

### // JOUER/TRAVAILLER : UNE FRONTIÈRE ENTRE AMATEURS ET PROFESSIONNELS ?

**Laurent Bigot** « *Je me souviens d'un de mes maîtres. Je lui ai demandé, " Pierre, tu travailles souvent ton instrument ? ". Il m'avait engueulé, " moi, j'ai pas besoin de travailler, je joue ".* »

Pour **Romain Ponsot**, il n'y a pas de différence entre amateurs et professionnels en termes de pratique, d'esthétique. Former des gens pour être professionnels, c'est les emmener vers la possibilité de continuer dans la durée.

**Denis Cuniot** précise que les musiciens tziganes travaillent douze heures par jour dès la naissance. La journée, ils répètent sans arrêt, y compris des répertoires contemporains, le soir ils vont jouer pour faire danser ou pour être dans les standards.

Il y a des domaines où le musicien ne vous dira jamais qu'il a travaillé. Marc Loopuyt a emmené Herman Versteck, spécialiste des Balkans, au Maroc pour enregistrer des Berbères. Ils ne répètent pas. En allant labourer, garder les moutons, en suivant le cours du torrent, le travail se fait.

Selon **Gilles Delebarre**, cette notion de travail ou de non-travail fait partie de l'imaginaire des occidentaux. C'est l'idée que le musicien traditionnel ne travaille pas, vit dans

un univers ludique et plaisant et que toute la journée, il va avoir du plaisir à des choses. Il y a là une petite confusion. Dans la plupart des traditions, il y a un effort considérable à fournir pour ce qui est des apprentissages.

### // LE PROJET PÉDAGOGIQUE D'ERIK MARCHAND

En Occident, l'enseignement structuré du conservatoire a oublié des pans entiers et monstrueux de la connaissance occidentale et notamment l'existence de la modalité qui est reconnue en Orient mais pas en Occident ou extrêmement peu. En Bretagne, le travail qui a été fait au niveau de l'enseignement de la musique populaire concerne le Bagadoù, les ensembles cornemuses, percussions et bombardes. Dans ce domaine, on a emprunté les pires tics du rapport à l'écrit pour transmettre cette musique. Même si elle a donné naissance à des passions chez les musiciens, la catastrophe sur l'appauvrissement musical a été énorme : la loi de la simplification totale (mesure à 4 temps et une gamme diatonique issue du piano occidental).

Le projet vise la réappropriation par de jeunes musiciens bretons et professionnels de cet entendement modal pour s'appuyer dessus à des fins de créativité musicale. Pour cela, on fait appel à des musiciens qui sont de traditions du Maghreb, du Proche-Orient, de Grèce. Ils viennent travailler sur le répertoire breton, écrire des arrangements, susciter la possibilité d'improvisations modales à partir des modes générés par les thèmes bretons. Les jeunes musiciens de notre projet sont des musiciens qui connaissent déjà la tradition bretonne et reçoivent ces éléments à partir de leur propre connaissance.

### // L'ENSEIGNEMENT DES MUSIQUES DU MONDE NÉCESSITE-T-IL UN MODE D'EM- PLOI ?

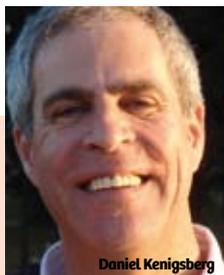
**Farid Bensarsa** : Son expérience parisienne est le fruit du mélange explosif de l'exil, de la recherche de soi, de la réflexion profonde quant au devenir de ses descendants, sur un sol sur lequel nous les avons amenés. Comment allions-nous faire pour que ces jeunes puissent se sentir plus à l'aise dans une société dans laquelle nous les avons installés ? Ils étaient écartelés entre ces 8 à 10 heures qu'ils passaient à l'école et ces 8 ou 10 heures qu'ils passaient à la maison le soir parce que je ne pouvais pas désapprendre, effacer ma mémoire. Ils m'entendaient parler arabe ainsi que la musique que je passais en boucle chez moi pour travailler mon instrument. De là est née l'idée de les insérer dans la société à travers la musique. Le même problème se retrouve chez les parents chez qui il manquait un élément, l'enseignant, celui qui porte le répertoire. Ils auraient voulu apprendre la musique qu'ils n'ont pas pu apprendre dans leur jeune âge. Ils ont un besoin né de cette nouvelle vie car qu'on le veuille ou non, l'exil c'est effacer, recommencer une vie et la musique reste l'un des moyens pour régler ce problème.

### // COMMENT METTRE EN PLACE UN ENSEIGNEMENT RÉGULIER DES MUSIQUES DU MONDE ?

Pour **Daniel Kenigsberg**, il s'agit de se demander comment introduire cette musique dans un contexte où les élèves ne sont pas demandeurs au départ ? Comment les sensibiliser ? Une action de formation continue pour les professeurs a été mise en place, quelque chose qui les a motivés à recevoir des outils pour transmettre une musique qu'ils ne connaissaient pas, afin d'être le passeur du passeur. Pour que ça ait du sens, il fallait qu'il y ait un lien avec la diffusion. Il y a eu un partenariat avec le théâtre Paul Eluard de Bezons, les artistes ont pu s'y produire mais également les élèves en fin de résidence. On ne peut pas dissocier l'enseignement quel qu'il soit de la diffusion. À deux semaines du concert, il y avait encore des élèves qui avaient peur d'improviser. Sur scène, il y a eu une sorte de révélation et ils ne se posaient plus la question. Tout l'enjeu du travail de l'année s'est concrétisé au moment du concert.

Pour **Henri Tournier**, le rôle de passeur est extrêmement délicat. Même si cette musi-





Daniel Kenigsberg

que est très proche de vous pour des questions de sensibilité, on sait qu'on est en porte-à-faux. Le conservatoire de Rotterdam (Codarts) a un département classique, jazz, pop, black music, musiques du monde avec un département indien, flamenco, tango, musique turque, musique brésilienne et afro cubaine, plus du cirque, du théâtre et de la danse. Des maîtres indiens y sont invités en résidence plusieurs mois par an et des musiciens indiens et occidentaux servent de relais toute l'année pour un public d'étudiants en études musicales supérieures en majorité européens. Dans un cadre comme

***À deux semaines du concert, il y avait encore des élèves qui avaient peur d'improviser. Sur scène, il y a eu une sorte de révélation et ils ne se posaient plus la question. Tout l'enjeu du travail de l'année s'est concrétisé au moment du concert.***

Rotterdam ou Begons, on va explorer au maximum l'oralité, mais comme on a en face de nous un public d'élèves et de professeurs qui viennent de l'écrit, il y a un moment où, aussi à cause de contraintes de temps et d'organisation, l'on revient vers un support écrit. Après c'est à chacun de gérer pour qu'il soit le minimum présent possible et que la façon dont il est utilisé soit la plus cohérente possible.

### // L'IMPROVISATION, UNE CLÉ POUR TRANSMETTRE LES MUSIQUES DU MONDE ?

Pour **Henri Tournier**, le vrai verrou des conservatoires, c'est l'usage de l'écrit et la seule façon de faire sauter ce verrou, c'est l'improvisation car c'est le point commun avec d'autres musiques.

Du point de vue de **Denis Cuniot**, l'improvisation peut être techniquement la matière commune avec les musiques écrites d'aujourd'hui, mais la lutte esthétique n'est pas gagnée, car le rapport au beau, le primat de 1720 à 1914 n'a pas disparu.

Dans le cas de la musique arabo-andalouse, explique **Farid Bensarsa**, on peut la transmettre parce qu'au départ de la chaîne, les passeurs et les transmetteurs sont originaires du terroir et qu'ils ont eu affaire à un parterre apte à recevoir le message de la musique. Il ne s'agit pas simplement de venir transmettre un chant, il s'agit peut-être surtout de transmettre la façon de ressentir la musique. Il y a une batterie d'éléments et d'événements satellitaires autour de la musique et c'est tout ce kit qu'il faut transmettre, de l'apprentissage de l'alphabétisation jusqu'aux obligations faites à l'artiste de musique arabo-andalouse de se comporter dans la société. Quand on arrive à constituer une base de départ, les choses peuvent déborder sur un public qui n'aurait peut-être pas été apte à la recevoir.

**Martina A. Catella** a choisi de concentrer le travail sur le corps, d'ouvrir des portes en partant de portes corporelles vers des portes culturelles. en utilisant notamment les techniques vocales inuit katajjaq. La construction est progressive, l'intérêt ayant été posé dans la pratique, il s'agit d'attraper les gens par l'oreille, par le goût, l'émotion, ensuite ils se concentrent davantage vers un style qui fait écho avec ce qu'ils sont et là décident ou pas d'aller vers un maître.

### // LA LANGUE, UN BARRAGE POUR L'APPRENTISSAGE DE LA MUSIQUE ?

Pour **Erik Marchand**, il n'y a pas de problème pour transmettre un savoir, ça fait partie du choix des lieux. Par contre si un jeune veut apprendre un chant breton particulier, il va devoir apprendre la langue, car c'est lié à un accent tonique, à une prononciation. Même pour une musique instrumentale, il est plus intéressant de connaître la langue pour en comprendre la rythmique.

Pour **Farid Bensarsa**, si on ne maîtrise pas l'outil langue, la musique est amputée d'une

très grosse partie d'elle-même. *Dans nos pays d'origine, la méthode orale nous aura fourni comme arme à nous prendre en charge, à ne jamais attendre des institutions étatiques et si cette musique a traversé les siècles c'est grâce aux mécènes et aux mouvements associatifs.*

### // LE TEMPS D'IMPREGNATION D'UNE TRADITION ET LA DURÉE DES COURS EN CONSERVATOIRE SONT-ILS INCOMPATIBLES ?

Depuis 22 ans, le challenge de **Laurent Bigot** est : comment faire quand on reçoit un élève de 14h15 à 14h45 le mercredi pour retranscrire cette connivence qu'il a eu à l'époque avec ses passeurs de mémoire et de musique ? *La demi-heure peut se prolonger un autre jour, je peux aller chez toi, tu peux venir chez moi et de fil en anguille, tout un réseau de bouche à oreille s'est constitué qui fait que ce n'était pas forcément mes élèves qui venaient me voir.* Il a finalement été déchargé d'une bonne partie de ses cours pour être à la disposition des musiciens. On peut être enseignant et transmetteur en musique tout en étant hors les murs. On peut avoir des élèves irréguliers. Ça permet de toucher des publics qui ne seraient jamais venus dans l'école de musique.

### // L'ENSEIGNEMENT DES MUSIQUES TRADITIONNELLES EN FRANCE : ETAT DES LIEUX PAR JEAN-PIERRE ESTIVAL

Il existe entre 3000 et 5000 élèves dans les établissements contrôlés par l'Etat, une dizaine de milliers dans le cadre associatif plus ou moins formel avec certaines formes qui sont identifiables : les communautés où la musique est à usage interne (musique arménienne, portugaise), les musiques régionales, mais aussi des musiques non représentatives de communautés (le djembé porté plutôt par des jeunes gens européens, idem pour les musiques de Cuba et du Brésil). La démographie globale montre des différences selon les régions. Il y a un sens à faire de la musique bretonne car il y a une forte demande sociale et une pratique amateur extrêmement consistante. En Auvergne, la demande sociale est moindre, malgré une pratique de bal, une tradition, des instruments mythiques comme la cabrette. Mais la couverture territoriale est très insuffisante pour ces enseignements dans les écoles de musiques et des associations qui ont du mal à trouver leur envergure, malgré leurs initiatives.

**Gilles Delebarre** qui dirige des programmes de formation à la Cité de la Musique se félicite qu'au plus haut niveau de l'Etat on pense que c'est important de favoriser la découverte des autres musiques du monde. D'ailleurs la Cité de la Musique n'est pas la seule institution en Europe de ce genre. Malheureusement, il n'y a pas assez de formations et celles-ci ne sont pas assez présentes dans les conservatoires et à l'école. C'est un peu comme l'apprentissage des langues, on sait que c'est important de parler plusieurs langues mais on continue d'enseigner les langues à partir de la sixième en commençant par la grammaire. C'est un problème de méthodologie. Il y a beaucoup de djembé dans les classes primaires, mais les gens qui les utilisent le font comme des objets sonores dont ils savent extrêmement peu du contexte.

### // COMPRENDRE LE RECRUTEMENT DE FONCTIONNAIRES PUBLICS TERRITORIAUX (JEAN-PIERRE ESTIVAL)

Au dernier concours CNFPT, il y avait un nombre significatif de places, et l'on a pu constater un certain basculement des musiques du domaine français d'origine régionale vers les musiques du monde : dans ce concours, 2/3 musiques du monde, 1/3 musiques régionales. C'est très nouveau, il y a quinze ans c'était l'inverse. Les jurys sont à géométrie variable : pour chaque aire culturelle, il y a un ou plusieurs spécialistes. Les futurs enseignants doivent être de bons musiciens, bien connaître l'origine des musiques qu'ils enseignent et être capables de réfléchir à la venue de ces musiques dans notre contexte.





**L'ethnomusicologie a beaucoup travaillé sur l'opposition entre musiques orales et musiques occidentales, autour du thème de l'origine, de l'authenticité et de la pureté. Cette opposition est-elle encore pertinente ?**



Ceci est une synthèse des interventions.  
Retrouvez l'intégralité des débats sur [www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com)

# Les dynamiques de la création : de l'authenticité à l'hybridation ?

Atelier n°8  
Samedi 12 septembre  
10h00-12h30, amphithéâtre Boutmy



## ANIMATION :

- **Antoine Hennion**, Centre de Sociologie de l'Innovation (CSI), École des Mines

## INTERVENANT(E)S :

- **Saïd Assadi**, directeur d'« Accords Croisés » (bureau de concerts, maison de production, label) et du festival « Au Fil des Voix », Paris
- **Keyvan Chemirani**, percussionniste, Trio Chemirani
- **Philippe Conrath**, directeur du festival « Africolor », Seine-Saint-Denis
- **Françoise Dastreigne**, directrice du « Chantier, Centre de création des nouvelles musiques traditionnelles et du monde », Correns
  - **Sylvain Girault**, directeur du Nouveau Pavillon, Bouguenais, Loire-Atlantique, vice-président de la Fédération des Association de Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT)
  - **Christine Guillebaud**, ethnomusicologue, chercheuse au CNRS
  - **Jean-Claude Lemenuel**, ethnomusicologue, directeur d'Archipels, Caen
  - **Julien Mallet**, ethnomusicologue, président de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE), Paris
    - **Eric Montbel**, joueur de cornemuse, flûtes, compositeur, ethnomusicologue
    - **Titi Robin**, musicien autodidacte, à la guitare, au oud et au bouzouq



Au Nouveau Pavillon, **Sylvain Girault** se pose la question de savoir comment des artistes d'aujourd'hui, vivants dans des milieux urbanisés, occidentalisés et branchés nouvelles technologies, arrivent à être pertinents. Comment ils arrivent à dire des choses intéressantes pour leurs contemporains en utilisant des langages issus des musiques traditionnelles, c'est-à-dire de musiques issues d'une civilisation rurale européenne et occidentale aujourd'hui révolue. On peut détourner cette apparente opposition entre trahison et authenticité en s'intéressant au langage. Créer c'est forcément trahir, mais en conscience ou en connaissance de cause. C'est souvent le fruit d'un long parcours, qui va de l'acquisition d'un langage, par imprégnation et par transmission orale, à la création, à l'expression d'un art, c'est-à-dire d'une certaine forme de transcendance. Quand on s'intéresse aux artistes des musiques traditionnelles du monde, on ne peut pas simplement s'intéresser au « produit » scénique ou discographique, on est obligé de suivre le parcours, dans une dimension temporelle. Il est impossible de programmer autrement.

***Cela ne veut pas dire que l'on ne peut pas échanger entre deux cultures différentes et deux classes sociales différentes, mais on échangera d'autant mieux si l'on sait d'où l'on vient.***

Pour **Titi Robin**, on est tous issus d'une tradition. Ce qui est important, c'est d'arriver à l'identifier et à le reconnaître, même si le monde change très vite. Dans sa vie privée, comme dans sa vie artistique, Titi a eu le souci, non pas d'être fidèle à une tradition mais à ses sentiments et à ce mariage qu'il essaie de rendre le plus harmonieux possible entre les cultures qui l'ont influencé. Il est issu d'un milieu agricole où on lui a enseigné un certain rapport avec les choses, qui n'était pas lié à la musique parce qu'il n'y avait pas de culture musicale. Titi fait le constat que toute sa vie, à chaque fois qu'il s'est retrouvé avec des créateurs issus d'une culture différente de la sienne, les origines communes étaient très importantes. Cela ne veut pas dire que l'on ne peut pas échanger entre deux cultures différentes et deux classes sociales différentes, mais on échangera d'autant mieux si l'on sait d'où l'on vient.

Quand les musiques extra-européennes sont présentées en Occident, on traite souvent les musiciens comme des ambassadeurs d'un style, d'un pays et c'est toujours une grande souffrance. Titi Robin et Gulabi Sopera ont eu l'intention de monter des projets où l'on traiterait les musiciens du Rajasthan comme on traite les chanteurs et les rockeurs ici, en parlant de leur vie, comme des créateurs contemporains. *Par exemple, que tel musicien chantait comme ça, parce qu'il avait une vie sentimentale décevante et que l'inflexion de sa voix et le choix des poèmes reflètent cette brisure sentimentale. La culture doit nous porter dans notre vécu et nous permettre d'exprimer ce que l'on ressent à notre tour au moyen de sa richesse.*

### // ADAPTATION PLUTÔT QUE CRÉATION

Pour **Christine Guillebaud**, la notion de parcours est très importante. Une des clés pour aborder le processus de création, c'est de remettre au premier plan l'individu et ne pas voir les musiques du monde comme des masses informes, collectives, sans auteur. Christine Guillebaud prend le cas ethnographique de l'Inde. Il y a aujourd'hui une très grande adaptabilité des musiciens au contexte dans lequel ils jouent. C'est très habituel qu'un même musicien s'adapte à la fois à un concert au musée du Quai Branly, à une prestation à la radio nationale indienne, à un travail pour les producteurs de cinéma dans les capitales comme pour des commanditaires de rituels de possession. Il existe un savoir-faire d'adaptation du musicien qui n'est pas explicité par eux, comme un

arrachement ou un travail de distorsion. Le transport peut être tout petit parce que dans une société complexe comme celle de l'Inde, passer d'un rituel à la radio, c'est quelque chose qui va créer une réflexivité chez le musicien. Le musicien devient créateur quand il individualise sa pratique ; non pas dans la reconnaissance que cela implique mais dans l'acte même d'adaptation.

Il y a une certaine autonomie des processus de création. Le fait d'emprunter des musiques d'ici ou d'ailleurs – en particulier dans l'industrie du cinéma en Inde – ne se joue pas en termes d'identité ou en termes d'origine culturelle : les producteurs de musiques de film en Inde vont emprunter tout ce qui passe, de la musique du village local jusqu'à la chanson de pop arabe, en passant par le hip-hop ou la dernière chanson américaine à la mode. Tout cela fait marmite, c'est une manière de créer une esthétique hybride mais qui ne renvoie à aucune identité indienne ou occidentale. Est-ce que le processus de création implique toujours la culture derrière lui ?

### // LA RENCONTRE HUMAINE AVANT LA CRÉATION

**Philippe Conrath** n'a jamais employé les termes d'authenticité, de création ou d'hybridation. Sans compter qu'on ne peut pas employer le terme de création car pour les sociétés civiles, il faut justifier de répétitions, alors qu'il y a rarement de budget pour cela. Le festival Africolor s'est construit sur le fait de pouvoir faire se rencontrer le public d'Ile-de-France et la communauté malienne. Le festival est donc parti d'une rencontre entre les publics qui s'est réalisée sans aucune réflexion sur l'authenticité et sur l'hybridation : les Blancs sont restés Blancs, les Noirs sont restés Noirs. À un moment donné, des musiciens sont venus voir le festival pour faire de la formation professionnelle accélérée, comme Claude Barthélémy, il y a 15 ans qui voulait aller à la rencontre de musiciens maliens afin de comprendre rythmiquement leur musique.

L'expérience du festival en 20 ans d'existence c'est une connaissance des artistes pour proposer à certains d'entre eux une rencontre avec quelqu'un en fonction de qui ils sont. Dans ces rencontres, Philippe Conrath n'est peut-être que l'instrument économique ou humain. Ces histoires de création sont avant tout des rencontres, des dialogues et des apprentissages. C'est une confrontation qui permet l'enrichissement de chacun des artistes, du programmeur et du public qui adoptent la même attitude.

**Keyuan Chemirani** est agacé par le terme de création. Un grand musicien traditionnel est un créateur. Sa propre musique est en mouvement, elle change, évolue ; elle transcende le matériau traditionnel. Dans la rencontre, il est important de prendre du temps car le choix du casting doit être pertinent. Il faut que les gens soient ancrés dans la tradition, mais qu'ils aient envie de transcender ce savoir, ce qui n'est pas toujours le cas. Ensuite, il est important d'aller chez l'artiste : tout le moment autour de la musique est précieux. Les barrières peuvent sauter si aucun ne se sent en danger par rapport à l'autre. C'est tout le terreau humain dans lequel la rencontre peut se dérouler qui va permettre à la création de prendre forme.

Selon **Saïd Assadi**, le nombre de musiciens qui viennent dialoguer avec d'autres musiciens a véritablement augmenté et cela devient un vrai phénomène. Ces initiatives viennent de la part de musiciens occidentaux et elles dénotent d'un vrai partage. La réussite de ce genre de création dépend essentiellement de l'énorme travail entre les acteurs de ces musiques mais rarement des institutions. Par exemple, dans le cas de la rencontre entre Titi Robin et Faïz Ali Faïz, depuis les Escales de Saint-Nazaire en 2006 où elle a été initiée et la sortie du disque en 2009, il a fallu trois ans pour avancer petit à petit, arriver à monter un spectacle puis sortir le disque.



## // LA RENCONTRE, RÉALITÉ OU CONSTRUCTION ?

**Julien Mallet** pense qu'il convient de nuancer l'idée que les structures ne feraient que répondre à une réalité déjà existante, notamment à travers le phénomène des « rencontres ». Il ne s'agit pas de critiquer cette notion de « rencontre » en tant que telle ; il existe des moments, où se joue une spontanéité musicale très intéressante, mais par ailleurs cette idée de « rencontre » peut devenir, à l'inverse, quelque chose de figé.

Beaucoup de musiciens, qu'il faut bel et bien considérer comme des « créateurs » et qui sont porteurs de musiques elles-mêmes métissées de longue date, essaient de s'inscrire dans les réseaux internationaux des musiques du monde. Ils sont souvent bloqués face à des institutions et des mécanismes de financements s'ils n'entrent pas dans le cadre de ces fameuses « rencontres ». Comme si leur propre musique n'était pas « apte » si elle ne rencontrait pas l'Occident, comme si elle n'était pas en elle-même suffisante. Pour que cela soit « intéressant », « nouveau », « créatif », il faut qu'il y ait « rencontre ». Pourquoi ce concept de « rencontres » est omniprésent aujourd'hui dans le discours ambiant et comment s'est-il développé ?



Eric Montbel

***Aujourd'hui, Les musiques du monde ont été totalement appropriées par de jeunes musiciens sans que cela ne soit ni labellisé, ni professionnalisé. Cette pratique amateur, qui est un mouvement européen, est aussi importante que celle des musiciens professionnels.***

Pour **Philippe Conrath**, sur le plan économique et médiatique, l'angle de la nouveauté est omniprésent. Les subventionneurs ne donnent aucun moyen pour la création, mais ne donnent rien non plus si la programmation n'est pas présentée sous la forme de rencontres. Dans les médias, c'est la même chose, les artistes travaillent mais on leur rétorque qu'il n'y a rien de nouveau. Or leur rythme est une alternance de travail personnel et de rencontres.

**Françoise Dastreigne**, directrice d'un lieu de création dédié aux musiques traditionnelles et aux musiques du monde, n'a pas peur d'employer le terme de création car c'est bien de cela dont il s'agit. Les musiques de tradition orale ont leurs propres modes de renouvellement, d'évolution, de transformation ou de composition. La création dans les musiques du monde, c'est la connaissance d'un répertoire patrimonial, la maîtrise d'un instrument ou d'une tradition vocale... Elles ont tout autant que les autres des besoins en réflexion, travail, répétition, composition, voire arrangement ou de recherches sur l'organologie. Des lieux dédiés sont importants pour les valoriser.

## // INVENTION, RÉNOVATION PLUTÔT QUE CRÉATION

**Eric Montbel** préfère employer le terme d'invention à la place de création, ou encore celui de rénovation. Il y a 30 ans, il a participé à « l'invention » d'une cornemuse moderne, fabriquée et conçue par le luthier Bernard Blanc, instrument joué aujourd'hui dans toute l'Europe. À l'époque, la cornemuse faisait partie d'un domaine oublié, d'une tradition morte. Il a inventé une musique sur les bases du collectage mais avec une grande liberté. Il s'agissait de redonner du sens à la tradition orale dans un contexte contemporain.

Aujourd'hui, les musiques du monde ont été totalement appropriées par de jeunes musiciens sans que cela ne soit ni labellisé, ni professionnalisé. Cette pratique amateur,

qui est un mouvement européen, est aussi importante que celle des musiciens professionnels. C'est un mouvement populaire marqué par l'invention. Les jeunes ne se posent pas la question du respect et les rencontres ont lieu quotidiennement avec des étudiants chinois, roms, etc. Ce mouvement a démarré dans les années soixante-dix et il est en train de changer notre vision de la musique et du monde, il y a là quelque chose de politique.

### // D'AUTRES VISIONS

Il y a 20 ans, la hantise de **Philippe Conrath** était le joueur de djembé, il y a 30 ans, on se posait la question de l'existence du jazz européen (c'était également le cas il y a 20 ans avec le rock alternatif), aujourd'hui on ne se pose plus toutes ces questions. Il faudrait créer une case pour placer tous ces jeunes musiciens qui se sont appropriés ces musiques du monde. Il cite l'exemple de Mahmoud Ahmed et du Badume's Band, une passion née de l'écoute des disques de la collection Éthiopiennes de leurs parents. Ce mouvement actuel de réappropriation de ces musiques par de jeunes musiciens est une lame de fond dont il faut s'emparer politiquement et l'institution ne le fait pas assez.

**Éric Montbel** insiste sur le fait que le monde des musiques du monde ne se limite pas à la création scénique : il y a aussi la pratique de la musique. Il revient aux musiques de rue, de bal, tout ce qui concerne la pratique populaire, les anonymes, les amateurs mais aussi les professionnels dans leur contexte de pratique quotidienne. Ce mouvement populaire de pratique amateur est une façon de décontextualiser la musique hors de la scène.

Pour **Julien Mallet**, le métissage ce n'est pas que l'Occident tout puissant capable d'absorber ou de magnifier toutes les cultures. A travers le monde, il y a beaucoup de ce qu'il désigne par le terme « jeunes musiques » ou « musiques métisses », qui sont au cœur d'influences multiples, de processus de création riches et complexes, de modernités locales et qui font sens à l'échelle locale tout en aspirant à dépasser leurs frontières en élargissant leur cercle.





**Réfléchir aux raisons pour lesquelles les musiques du monde peuvent avoir des facilités ou des difficultés à figurer dans les médias**



Ceci est une synthèse des interventions.  
Retrouvez l'intégralité des débats sur [www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com)

# Quelle présence des musiques du monde dans les médias ?

Atelier n°9  
Samedi 12 septembre  
10h00-12h30, salle Leroy-Beaulieu



## ANIMATION :

- **Philippe Krümm**, journaliste, producteur, collecteur, musicien routinier
- **Frank Tenaille**, journaliste, rédacteur en chef du mensuel culturel « César » (Paca/ Languedoc-Roussillon/Midi-Pyrénées/Corse), responsable de la commission « Musiques du monde » de l'Académie Charles Cros

## INTERVENANT(E)S :

- **Marc Benaïche**, directeur de Mondomix, Paris
- **Yves Bigot**, directeur général adjoint en charge des programmes, Endemol France, Paris
- **Caroline Bourguine**, journaliste et productrice, France Culture, Paris
- **Rémy Kolpa Kopoul**, journaliste, Radio Noua, Paris

## // DES PASSIONS DIVERSES

**Caroline Bourguin** est venue à la musique par l'intermédiaire du journalisme, en tant que correspondante pour RFI. Elle a eu un déclin en faisant un reportage au Nord du Congo, sur un groupe de pygmées qui travaillait pour une société forestière. En rentrant en France, elle est allée voir Radio France et a rencontré Jacques Dupont, qui avait une émission intitulée Latitudes, consacrée aux musiques traditionnelles.

**Rémy Kolpa Kopoul** précise qu'il n'est pas un musicien frustré. Deux hommes ont compté dans sa destinée : son père et Mao Tsé Tung. Son père est décédé jeune et lui a légué sa discothèque. Il avait des goûts éclectiques. Il s'est nourri de ses disques et aussi de la radio. En 66 et 67, déjà, il organisait des concerts de jazz et de folk dans une MJC. Dans les années 68/74, il a fait partie d'un mouvement politique maoïste, la Cause du Peuple, qui a fait naître le journal Libération.



Yves Bigot

**La question de la musique à la télé est compliquée car les émissions ne sont pas rentables. La musique n'y est pas assez motivante, le public ne regarde pas. Il est très difficile de savoir pourquoi.**

Deux raisons ont amené **Yves Bigot** à s'intéresser à la musique. D'abord, elle permet de parler de tout. Ensuite, il a grandi à Saint Tropez, où il y avait beaucoup de musiques.

**Marc Benaïche** explique que deux choses ont permis l'émergence de Mondomix : une rencontre musicale avec Nusrat Fateh Ali Khan au milieu des années 90, et la découverte de l'internet en 94/95. L'idée était de raconter le monde et la mondialisation sur internet. La musique lui a paru idéale car elle permet de raconter l'autre de la façon la plus puissante possible : émotionnellement.

## // L'ÉMERGENCE DES MUSIQUES DU MONDE DANS L'ESPACE MÉDIATIQUE

**Rémy Kolpa Kopoul (RKK)** présente ce qu'il appelle « le grand complot » (au sens constructif du terme), en racontant la période charnière des années 80, qui a marqué la fin de l'hégémonie du rock et le développement de la nébuleuse des musiques du monde. À la fin des années 70, la presse musicale est un désert. Il y a des journaux de jazz, qui parlent de jazz, Rock & Folk qui parle de rock (mais pas de folk !). À la radio, les espaces qui étaient dynamiques à la fin des années 60 se sont réduits comme peau de chagrin. À côté, il y a des percées underground, avec une domination de la culture anglo-saxonne. Des îlots se développent, avec des émissions de radio. Des journaux sont arrivés, Actuel en 72 et Libération en 74, avec des propositions fortes. Des radios pirates sont apparues, avec des discothèques underground d'amateurs éclairés de musique. Avec l'arrivée de Mitterrand, les ondes ont été libérées et les frontières se sont ouvertes. Une vingtaine de personnes ont fait surgir quelque chose en France.

Il y avait des relais avec des disques, des événements et des concerts. Le rock a chancelé avec l'arrivée de la new wave, du punk et de toutes les musiques d'ailleurs. Chez Actuel, Jean-François Bigot et ses reporters partaient, fouillaient et ramenaient du son. Ils ont créé Radio Noua. Il y a eu Libération, avec Philippe Conrath qui en était l'un des pionniers, Frank Tenaille au début et RKK. À cette époque, ils pouvaient publier des pages entières sur des artistes inconnus et souvent novateurs. Il y avait aussi les labels comme Celluloïd de Gilbert Castro, Saravah de Pierre Barouh ou Sonodisc. Des soirées étaient organisées qui mélangeaient tous ces artistes. Touré Kunda a reçu le premier disque d'or hexagonal de la musique africaine qui sortait de son communautarisme. D'un coup, les labels construisaient un nouveau paysage. Au niveau des festivals, on

peut rendre hommage à Christian Mousset avec Jagg à Angoulême puis Jagg et Musiques Métisses, Patrick Kader avec Nancy Jagg Pulsations et Bernard Sourouque avec la FERIA des Musiques de Rue à Nîmes. Il y avait aussi des producteurs de shows : Garance Productions a organisé en 79 un festival brésilien à la Halle Baltard avec 17 groupes brésiliens en deux jours et un succès terrible, avant de se consacrer au reggae. On peut aussi parler de tenants de lieux, comme Jean-Luc Fraisse à la Chapelle des Lombards. Plus tard dans les années 80 est né Africa Fête, sous l'impulsion de Mamadou Konté. Ces gens-là, et quelques autres, ont fait dynamiter les frontières et transformé Paris en capitale de la sono mondiale. De ce point de vue là, on était en avance sur Londres ou New-York. Les radios libres ont explosé, le service public s'est aligné, la télé s'est ouverte. Il y a eu beaucoup d'aides institutionnelles. Des festivals, des grands projets ont été soutenus, des événements durables se sont installés, on pouvait sortir des disques avec des budgets conséquents. Aujourd'hui, c'est certainement plus dur, l'État est moins généreux dans ses aides et dans la circulation des musiciens. Le modèle industriel n'est pas forcément favorable à l'émergence de toutes ces cultures. Et en même temps, il y a des moyens de circulation et de communication bien plus rapides.

### // QUE RESTE-T-IL AUJOURD'HUI ?

**Philippe Krümm** donne quelques chiffres des sorties de caisse : pour le premier semestre 2009, le premier du top 100 est « Même pas fatigués » de Magic System et l'album de Khaled qui s'est vendu à 57 600 exemplaires. Le vingtième du classement est « Tu veux mon zigi » de Franky Vincent, (5700 albums). Le centième est une compilation, Salsa Fever, qui a vendu 1 700 albums. Il sort en moyenne 300 disques par mois. Dans la presse papier il y a à peine plus de quarante places par mois pour des chroniques nationales.

**Caroline Bourguine** apporte la vision du service public. Il y a une vingtaine d'années, quand elle est arrivée à France Culture, 25% des programmes étaient dédiés à la musique, soit environ 30 heures par semaine. Aujourd'hui, il ne reste que 2 heures de musique par semaine. Sur France Musique, 2 heures sont consacrées aux musiques du monde avec l'émission de Françoise Degeorges « Couleurs du monde ». Sur France Inter, il y a l'émission de Boulibaï consacrée au reggae, « Le Pont des artistes » où Isabelle Dhordain croise les genres, et « L'Afrique Enchantée » qui n'est pas que musical, mais aborde la musique africaine pour expliquer ce qui se passe culturellement sur le continent. Aujourd'hui, on a l'impression que la culture est pour « France Culture » et la musique pour « France Musique », ce qui devrait faire réfléchir tout le monde sur la façon dont on aborde le monde de la culture. On dit souvent que la musique est le parent pauvre de la Culture. Dans le service public, ce constat est bien réel. Elle a animé son émission « Equinoxe » pendant 12 ans, jusqu'à ce qu'on lui annonce, en juin 2009, qu'elle ne correspondait plus à la ligne éditoriale de la chaîne. Son approche a toujours été de montrer que derrière ces musiques il y a des gens, des histoires, des destins.

### // MUSIQUES DU MONDE ET DIVERSITÉ CULTURELLE.

**Marc Benaïche** pense que la question de la place des musiques du monde dans les médias renvoie à ce qui a été présenté par Catherine Humblot en séance plénière sur la représentativité de la diversité culturelle dans les médias. Paris a peut-être été la capitale de la sono mondiale pendant les années 80, mais pour ce qui est de la représentativité de la France plurielle dans les médias nous sommes vraiment en retard. Il a assisté à une conférence sur la représentation de la diversité dans les médias, organisée par le collectif Auerroès qui avait invité des annonceurs publicitaires. Ces publicitaires comme L'Oréal, se sont approprié le rôle des médias, avec des campagnes pour des cosmétiques où l'on voit enfin des Noirs et des Arabes à la télé. C'est bien sûr du marketing ethnique segmenté, mais ce sont eux les tenants de la diversité. Il y a une inversion de ceux qui sont à l'oeuvre dans le changement de la société.



**Yves Bigot** explique que la place de la musique à la télé est une problématique internationale. En France, la problématique est accentuée du fait que les chaînes sont trop importantes. Aucune chaîne au monde n'a la part de marché et le chiffre d'affaires de TF1, France 2 ou France 3. Elles ont des obligations liées à leur audience qui ne leur permet aucune prise de risque. La France et l'Italie sont les pays les plus en retard en termes de représentation de leur population sur les antennes. Il est incroyable qu'il ait fallu que ce soit TF1 qui ait nommé Harry Roselmack comme présentateur et que personne ne l'ait fait avant. De la même façon, il est sidérant d'avoir attendu l'élection de Nicolas Sarkozy pour qu'apparaissent des ministres issus de la diversité.

La question de la musique à la télé est très compliquée car les émissions ne sont pas rentables. La musique n'y est pas assez motivante, le public ne regarde pas. Il est difficile de savoir pourquoi. Les grandes émissions de variété des années 60 et 70 marchaient très bien car il n'y avait qu'une chaîne et le public était captif, ce qui a beaucoup changé.

**Manu Théron (Lo Cor de la Plana)** précise qu'en France ce sont les élites qui se sont toujours représentées elles-mêmes telles qu'elle souhaitent qu'on les voie, et le peuple tel qu'elles ont envie de le voir. En France, il a fallu 20 ans, tout simplement parce que les minorités visibles sont issues des classes populaires et ce n'est pas ce que les élites veulent représenter.

### // RFI, UN OUTIL FABULEUX POUR L'EXPRESSION DE LA DIVERSITÉ

**Daniel Brown** souligne que la diversité de couleur, politique et sociale dans les médias est primordiale. On prend souvent en exemple les Etats-Unis ou l'Angleterre, en oubliant de préciser que ces gens qui symbolisent la diversité ont été entièrement assimilés à la culture dominante blanche et qu'ils ne reflètent pas la diversité des populations qui les regardent.



Philippe Krimm

***Les labels anglais ont une logique différente : ils prévoient un budget annuel pour la presse. Et en France, les labels se demandent combien de disques ils vendront en plus s'ils prennent une pub.***

La grève à RFI est la plus longue dans l'histoire de l'audiovisuel français. Un mur s'est dressé entre les journalistes et le public qui n'a pas les clés pour comprendre. Le plan social qui va coûter l'emploi d'un quart du personnel ouvre aussi les portes à la fin des conventions collectives et menace l'indépendance du journaliste pour l'ensemble de la profession. En Afrique, le continent sur lequel la direction veut se tourner, c'est la radio qui est dominante, pas la télévision, réservée aux élites. Or, le PDG de Radio France souhaite développer l'image au détriment du son. Il cite un article paru dans un journal malien, titré « Et si les Africains se cotisaient pour sauver RFI ? ». L'auteur, Adam Thiam, explique que la grève de RFI est pour l'Afrique ce que peut être une grève de la SNCF et de la RATP réunies. RFI ne cesse pas de jouer un rôle historique. Les prix RFI Découvertes continuent d'encourager de nouveaux talents. RFI est la radio mondiale qui a le plus d'émissions de musique.

### // QUELQUES PISTES...

**Rémy Kolpa Kopoul** pense qu'il faut raisonner selon le slogan « small is beautiful ». Radio Nova continue à évoluer en gardant son identité et en observant tout ce qu'il y a de nouveau. Des partenariats sont développés avec un certain nombre de festivals (Fiesta Sète, les Escalles de St Nazaire, les Suds à Arles). L'explosion d'Internet et l'atomisation

des supports est aussi une occasion d'aller plus vite et plus fort.

**Philippe Krümm** rappelle que, quand il y avait plus de journaux spécialisés (Diapason, Le Monde de la Musique, etc.), le problème était l'achat de la publicité. Diapason a été le premier à supprimer les musiques du monde car elles ne rapportaient pas assez, avec trop peu d'achats de publicités. Entre 2003 et 2009, les recettes des ventes de disques de musiques du monde ont baissé de 60%. Les labels anglais ont une logique différente : ils prévoient chaque année un budget pour la presse. En France, les labels raisonnent en se demandant combien de disques ils vendront en plus s'ils prennent une pub.

**Marc Benaïche** pense qu'il faut admettre que les musiques du monde ne sont pas aussi populaires qu'on le souhaiterait. Les gros médias souffrent de pertes de marchés très importantes. La culture est financée par la pub, dans un système qui ne fait exister économiquement que des contenus avec une très forte audience. Il commence cependant à y avoir une prise de conscience politique pour penser autrement le financement des contenus numériques et journalistiques sur Internet. Il se peut que d'ici peu il y ait un système de redevance avec une ponction sur les opérateurs Télécom. L'argent collecté permettrait de financer la création de contenus. Vouloir réinvestir les médias nationaux est peine perdue car ils n'existeront plus tels qu'ils ont existé. Aujourd'hui, le premier média est internet, la télé n'est plus du tout consommée par les « digital natives ». Il faut faire un travail de proximité avec du contenu. Il faut aussi contredire Wikipedia qui dit beaucoup de choses fausses sur nos musiques, nos cultures. Il y a un travail à faire pour être dans chaque fragment de cette fragmentation.

**Emmanuelle Honorin**, journaliste musiques du monde à Géo, insiste sur le fait qu'avec les musiques du monde, on a à faire à des territoires, des temps, des langues. Il y a une mise en péril de l'interview classique, des structures traditionnelles. Il faut penser autre chose. Ce qu'a fait Soro Solo sur France Inter est très intéressant, avec une manière de parler de musique très différente et très humble.

**Frank Tenaille** évoque, comme exemple de modèle alternatif, la nouvelle approche rédactionnelle qu'il développe dans le Grand Sud avec le mensuel culturel gratuit César qui accorde une grande place aux musiques du monde et aux enjeux du patrimoine culturel immatériel.

### // LES RÉGIONS, L'ÉTAT ET LE SERVICE PUBLIC :

**Bertrand Obrée**, chanteur gallophone, travaille avec des collectivités territoriales sur des préconisations de politiques linguistiques. Il pense qu'il faut aussi aborder la question de la diversité linguistique, qu'il s'agisse des langues régionales ou de celles des communautés immigrées, dans les programmations musicales. Les radios et télévisions locales de service public évoluent vers une plus grande écoute de la diversité des populations locales.

Pour **Patrick Lauaud** des Nuits Atypiques, le débat a à voir avec ce qu'est devenue l'Éducation Nationale et l'image de la France que l'on apprend dans les cours d'histoire. La loi sur les quotas n'a pas favorisé les cultures régionales. On semble oublier que le français n'est pas la seule langue parlée sur le territoire francophone. Depuis l'an dernier, la constitution française reconnaît les langues régionales comme patrimoine de la France. On a toujours l'impression que la diversité culturelle concerne l'au-delà de la France. Il faut faire en sorte que les médias représentent la totalité du peuple. Mais il faut aussi faire attention au communautarisme en ne créant pas une radio occitane pour les occitans ou une radio gallo pour les gallos : tout cela fait partie de la France et doit être représenté.



# Sigles

- ACSE** : Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances
- ACP** : Pays d'Afrique, Caraïbes et Pacifique
- ADAMI** : Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes
- AMI** : Association Aide aux Musiques Innovatrices
- AMTA** : Agence des Musiques Traditionnelles en Auvergne
- ARIAM** : Association Régionale d'Information et d'Actions Musicales
- BAAPE** : Bureau d'Accueil des Artistes et Professionnels Etrangers
- CAPDIV** : Cercle d'Action Pour la Diversité en France
- CMT** : Centre des Musiques Traditionnelles
- CNC** : Centre National de la Cinématographie
- CNDP** : Centre National de Documentation Pédagogique
- CNFPT** : Centre National de la Fonction Publique Territoriale
- CNRS** : Centre National de Recherche Scientifique
- CNV** : Centre National de la Chanson des Variétés et du Jazz
- CRAN** : Conseil Représentatif des Associations Noires
- CSA** : Conseil Supérieur de l'Audiovisuel
- CSI** : Centre de Sociologie de l'Innovation
- DDTEFP** : Direction Départementale du Travail, de l'Emploi et de la Formation Professionnelle
- DMDTS** : Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles
- DRM** : Digital Rights Management
- EHESS** : École des Hautes Etudes en Sciences Sociales
- ENM** : École nationale de musique
- FAI** : Fournisseur d'Accès Internet
- FCM** : Fonds pour la Création Musicale
- FEPS** : Fédération Nationale des Employeurs du Spectacle Vivant Public et Privé
- FNCC** : Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture
- FNEJMA** : Fédération Nationale des Écoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles
- HADOPI** : Haute Autorité pour la Diffusion des Œuvres et la Protection des droits sur Internet
- HCI** : Haut Conseil de l'Audiovisuel
- LATTS** : Laboratoire Techniques, Territoires, Sociétés
- MASA** : Marché des Arts du Spectacle Africain
- OIF** : Organisation Internationale de la Francophonie
- ONDA** : Office National de Diffusion Artistique
- PAPI** : Plan d'Action Positive pour l'Intégration
- PRODISS** : Syndicat national des PROducteurs, Diffuseurs et Salles de Spectacles.
- SACEM** : Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique
- SPEDIDAM** : Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-interprètes de la Musique et de la danse
- SPL** : Système Productif Local
- UNESCO** : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

# Remerciements

**Zone Franche – Réseau des Musiques du Monde** tient à remercier vivement :

- Les partenaires sans lesquels cet événement n'aurait pu voir le jour : **l'Adami, le Ministère de la Culture et de la Communication, CulturesFrance, l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF), Equation Musique, La Sacem, Paris Mix.**
- Les structures qui ont contribué à la réussite du colloque : **l'Irma, La Mairie de Paris, La Maison des Pratiques Artistiques Amateurs (MPAA), La Région Ile-de-France, la FAMDT – Fédération des Associations de DanSES et Musiques traditionnelles, La Société française d'ethnomusicologie.**
- **Bruno Latour** et son équipe pour avoir accueilli les Etats Généraux dans les locaux de **Sciences-Po Paris.**
- Tous les intervenants qui ont pris part aux conférences et débats.
- **Marc Benaïche** et toute l'équipe de **Mondomix** pour les moyens techniques mis en oeuvre et le soutien à la visibilité de l'évènement.
- Tous les membres de **Zone Franche** qui ont participé à la mise en place de cette rencontre.
- **Chantal Latour**, chargée de mission pour l'organisation de ces Etats Généraux, assistée de **Fabien Recker.**
- L'équipe permanente de Zone Franche qui était en place en septembre 2009 lors des Etats Généraux des Musiques du Monde : **Sophie Guénebaut** (directrice) et **Nathalie Miel** (coordinatrice).

# Intervenants

Saïd <b>Assadi</b>	Catherine <b>Giffard</b>	Eric <b>Montbel</b>
Philippe <b>Astor</b>	Sylvain <b>Girault</b>	Gilles <b>Mordant</b>
Talia <b>Bachir</b>	Lilian <b>Goldstein</b>	Christian <b>Mousset</b>
Julien <b>Bassouls</b>	Sophie <b>Guénébaut</b>	Sarah <b>Ouaja Ok</b>
Marc <b>Benaïche</b>	Christine <b>Guillebaud</b>	Romain <b>Ponsot</b>
Farid <b>Bensarsa</b>	Claire <b>Guiu</b>	Anne <b>Quentin</b>
Laurent <b>Bigot</b>	Ludovic <b>Halbert</b>	Ole <b>Reitou</b>
Yves <b>Bigot</b>	Antoine <b>Hennion</b>	Ferdinand <b>Richard</b>
Laurent <b>Bigot</b>	Romain <b>Holmière</b>	André <b>Ricros</b>
Xavier <b>Blanc</b>	Catherine <b>Humblot</b>	Thierry «Titi» <b>Robin</b>
Caroline <b>Bourgine</b>	Fabien <b>Jannelle</b>	Rémi <b>Sagna</b>
Sylvain <b>Bourmeau</b>	David <b>Jones</b>	Corinne <b>Serres</b>
Martina <b>A.Catella</b>	Marie-José <b>Justamond</b>	Victor <b>A.Stoichita</b>
Keyuan <b>Chemirani</b>	Daniel <b>Kenigsberg</b>	Frank <b>Tenaille</b>
Michaël <b>Christophe</b>	Catherine <b>Kerr Vignale</b>	Manu <b>Théron</b>
Alex <b>Col</b>	Rémy <b>Kolpa Kopoul</b>	Valérie <b>Thfoin</b>
Philippe <b>Conrath</b>	Philippe <b>Krümm</b>	Nicole <b>Tortello Duban</b>
Denis <b>Cuniot</b>	Denis <b>Laborde</b>	Jacques <b>Toubon</b>
Emilie <b>Da Lage</b>	Ray <b>Lema</b>	Coline-Lee <b>Toumson</b>
Françoise <b>Dastreuvigne</b>	Jean-Claude <b>Lemenuel</b>	Henri <b>Tournier</b>
Pascal <b>Dauriac</b>	Marc <b>Loopuyt</b>	Nicky <b>Tremblay</b>
Gilles <b>Delabarre</b>	Jean-Michel <b>Lucas</b>	Alain <b>Weber</b>
Samia <b>Djilti</b>	Jacqueline <b>Magnier</b>	Percy <b>Yip Tong</b>
Bertrand <b>Dupont</b>	Olivier <b>Mainguet</b>	
Jean-François <b>Dutertre</b>	Julien <b>Mallet</b>	
Brahim <b>El Magned</b>	Erik <b>Marchand</b>	
Birgit <b>Ellinghaus</b>	François <b>Mauger</b>	
Jean-Pierre <b>Estival</b>	Luc <b>Mayitoukou</b>	
André <b>Falucci</b>	Sophie <b>Mercier</b>	
Damon <b>Forbes</b>	Blaise <b>Merlin</b>	
Jean-Michel <b>Gibert</b>	Joël <b>Mespouledé</b>	

**Crédit photos** : Blaise Merlin©Christian Ducasse, Daniel Kenigsberg©Gilles Larvor, David Jones©Emile Holba, Lilian Goldstein©Marc Chesneau, Marie-José Justamond©Stéphane Barbier, Ray Lema©Unesco, Keyuan Chemirani©Gilles Abegg, Jean-Claude Lemenuel©Marie-Celine Neouux, Christian Mousset©Fred Pluviaud, Catherine Kerr Vignale©Marc Chesneau, Birgit Ellinghaus©Silvia Salingre, Frank Tenaille©Akwa Bétoté, Philippe Krümm©Akwa Bétoté

Photos des Etats Généraux : Jean-Sébastien Josset



# Zone Franche

## Un réseau professionnel



L'association Zone Franche a vu le jour en 1990. **Premier réseau français consacré aux musiques du monde**, Zone Franche est une organisation transversale qui rassemble toutes les catégories d'acteurs du secteur : festivals, salles, labels et éditeurs, représentants d'artistes, médias, associations culturelles, marchés, etc.

Sa création est venue en réponse au sentiment d'isolement des professionnels de la diffusion, de la production et de la promotion des musiques du monde.

Zone Franche rassemble aujourd'hui 210 structures professionnelles oeuvrant pour la diversité musicale, avec comme objectif général de promouvoir et défendre les musiques du monde, défendre les valeurs qu'elles véhiculent, et soutenir les professionnels du secteur.

Depuis 2006, les axes d'intervention de Zone Franche s'organisent à partir de **5 pôles stratégiques** :

**Représentation et action politique** : présence du réseau dans les instances culturelles représentatives (UFISC, coordination des festivals...), pilotage du « Comité Visas Artistes », projet d'étude sur l'évaluation de l'application des Conventions de l'UNESCO sur la sauvegarde du patrimoine culturel (2003) et la diversité des expressions culturelles (2005) sont quelques unes des actions menées au sein de ce pôle.

**Promotion, médias** : soutien à la visibilité des musiques du monde et valorisation de leur image, publication du Guide Mémo.

**Pôle International** : leader du projet européen de structuration de festivals en pays ACP « ACP music festivals network », actions en faveur de la circulation des artistes, accompagnement à la professionnalisation et structuration des opérateurs culturels du Sud.

**Service aux membres et mutualisation** : délégations sur les marchés internationaux (Womex, Babel Med Music, BIS, etc.), organisation de rencontres thématiques 5 fois par an, mutualisation d'outils de communication ([www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com), Mémo), tarifs préférentiels auprès de prestataires, conseils personnalisés.

**Réalisation d'études et prospectives** : organisation des Etats Généraux des Musiques du Monde (2009-2013), réalisation d'une étude sur la programmation des musiques du monde dans le réseau généraliste, projet d'étude sur la perception des musiques du monde par les publics de festivals, entre autres choses.

## LES MEMBRES DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

**Christian Mousset** - Festival Musiques Métisses, président  
**Marie-José Justamond** – Festival Les Suds à Arles, vice-présidente  
**Frank Tenaille** – Tempo Si/Magazine César, vice-président  
**Philippe Krümm** – Cinq Planètes/L'autre Planète, secrétaire général  
**Marc Benaïche** - Mondomix, secrétaire général adjoint  
**Saïd Assadi** – Accords Croisés, trésorier  
**Jérôme Paul-Hazard** – Nola Musiques, trésorier adjoint

**Alex Col** – Troisquatre!  
**Philippe Conrath** – Festival Africolor  
**Kamel Dafri** – Festival Villes des Musiques du Monde  
**Françoise Dastreigne** – Le Chantier  
**Olivier Delsalle** – Festival d'Île-de-France  
**Habib Dechraoui** – Uni'sons  
**Bertrand Dupont** – Ton All Produktion/Innacor  
**Maité** – LMD Productions  
**Sabine Grenard** – DEDA/A Filetta  
**Claire Leray** – MCE Productions  
**Jean-Guillaume Selmer** – DuNose Productions  
**Corinne Serres** – Mad Minute Music

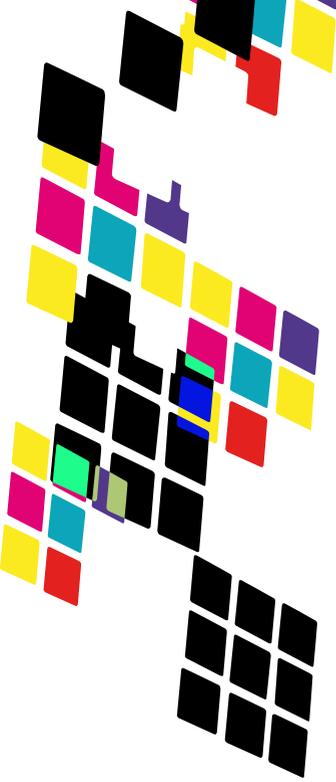
## L'ÉQUIPE PERMANENTE

**Christine Semba**, directrice  
**Rémy Gonthier**, administrateur  
**Camille Damoiseau**, coordinatrice

146 rue des Poissonniers 75018 Paris  
[contact@zonefranche.com](mailto:contact@zonefranche.com) - [www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com)  
Tel : +33 (0) 1 71 19 91 53 – Fax : +33 (0) 1 71 19 91 56.

## PARTENAIRES DE ZONE FRANCHE





Ils ont soutenu les Etats Généraux des Musiques du Monde :



Ils ont contribué à la réussite des Etats Généraux des Musiques du Monde :



Ils ont organisé les Etats Généraux des Musiques du Monde :

