

Analyse des dispositifs de soutien aux musiques actuelles en Suisse romande

Cartographie et propositions d'instruments innovants

fondation
cma


Petzi

REALISÉE DANS LE CADRE D'UN PROJET DE TRANSFORMATION SUR MANDAT DE LA CDAC
FCMA / PETZI – Novembre 2022

Préambule

Cette étude est le résultat d'un mandat donné par la Conférence des chef-fes de service et délégué-es aux affaires culturelles (CDAC) à la Fondation romande pour la chanson et les musiques actuelles (FCMA) et à PETZI, faïtière des salles de concerts et festivals de musiques actuelles à but non lucratif. L'objectif est d'établir une cartographie des soutiens aux musiques actuelles en Suisse Romande ainsi que des recommandations à l'intention des collectivités publiques et des acteur-rices du terrain pour une meilleure prise en compte du secteur, une redéfinition des dispositifs de soutien en place et l'implémentation de dispositifs expérimentaux qui prennent en compte l'ensemble de l'écosystème.

Objectifs du mandat

Le mandat porte, de manière assez large, sur la diffusion des artistes suisses ; quels sont les freins à une meilleure circulation des artistes et des œuvres ? Quels sont les points d'amélioration possibles en vue d'un rayonnement des artistes de Suisse romande ? Comment favoriser les partenariats avec les salles de concerts ? Il s'agit, en parallèle, de penser de nouveaux dispositifs de soutien par une meilleure articulation de ceux-ci et de poser les jalons d'une amélioration des conditions de rémunération des artistes et des professionnel-les du secteur.

Il nous a paru important dans un premier temps de dessiner le paysage des soutiens déjà alloués à ce secteur, afin de réfléchir, dans un second temps, à comment mieux allouer et coordonner ces efforts. Le but étant d'identifier les actions vertueuses à renforcer et les manques existants en termes de soutiens aux différents échelons et étapes de la carrière d'un-e artiste. L'entourage de l'artiste est également intégré dans cette manière de penser les étapes de développement de carrière.

Structure du rapport

Ce rapport est constitué d'une introduction et d'une présentation de l'écosystème des musiques actuelles, ainsi que les modalités de fonctionnement entre ces différent-es acteur-rices puis des étapes de réalisation d'un projet artistique.

La méthodologie sera ensuite explicitée, suivie de la revue de la littérature existante sur l'histoire des musiques actuelles en Suisse romande.

Les résultats de l'analyse chiffrée recensée auprès des collectivités publiques seront détaillés dans le chapitre 4 ainsi qu'un développement sur l'action d'autres organismes de soutien. Vous pourrez ensuite lire les enjeux du secteur à travers la synthèse générale des Open Lab, deux laboratoires participatifs organisés dans le cadre de l'étude.

En fin de rapport, nous présenterons des recommandations au regard des chiffres et des besoins identifiés.

Partenaires et auteur-rices du mandat

La CDAC a mandaté conjointement la FCMA et PETZI pour mener à bien cette étude avec pour objectif une vision globale du secteur et dans l'optique de poser des enjeux et des pistes de travail de manière conjointe.

FCMA¹

Créée en 1997, la Fondation romande pour la chanson et les musiques actuelles (FCMA) accompagne, forme et soutient en Suisse et à l'export les projets des artistes romands en musiques actuelles.

Elle fonctionne grâce aux soutiens financiers des cantons romands et de bon nombre de communes mais aussi de Pro Helvetia, de la Fondation Suisa et de la Loterie Romande. Paléo et des fondations privées telles que la fondation Sandoz ou la fondation des productrices et producteurs de musique soutiennent également la FCMA.

Depuis 2014, la FCMA coordonne le programme de mutualisation des cantons romands Musique+ dont le but est de soutenir des artistes dans leur développement de carrière. Elle développe également depuis 2006 un programme de soutien à des résidences pour des artistes qui sont engagé-es pour un nombre arrêté de dates en Suisse et/ou à l'étranger. Ce programme est soutenu par la Loterie Romande à travers la conférence des présidents des organes de répartition (CPOR). Cette première étape vers une mutualisation des soutiens marque une avancée mais n'est pas suffisante. Depuis 2019, la Fondation cma discute avec ses partenaires et recherche des solutions afin d'augmenter les capacités de soutien aux projets développés dans les musiques actuelles.

PETZI²

Depuis 1996, PETZI lutte pour la reconnaissance sociale et politique des salles de concerts et des festivals de musiques actuelles à but non lucratif.

PETZI est la faîtière nationale de plus de 200 salles de concerts et festivals, dans 20 cantons et dans 3 régions linguistiques de la Suisse. PETZI représente des structures développant leurs activités dans un but culturel et non lucratif ; elle tisse des liens entre ses membres, les différents partenaires politiques, médiatiques et le public. Sa structure et ses activités sont financées grâce aux cotisations de ses membres ainsi qu'un contrat de subventionnement dans le cadre de l'art. 7 al. 1 de la LEEJ avec l'OFAS depuis 2004. PETZI est également membre de Live DMA, réseau européen des faîtières des clubs et festivals. PETZI propose à ses membres un agenda en ligne et un service de billetterie à but à non lucratif.

Les membres de PETZI sont des acteurs majeurs de la vie culturelle, sociale et économique de leurs régions et jouent un rôle primordial dans les communautés dans lesquelles ils s'inscrivent. Les scènes de musique live sont essentielles pour la création artistique : elles servent de tremplin et favorisent l'émergence de nouveaux artistes, ainsi que de nouvelles tendances. Ce sont également des vecteurs de rayonnement de la scène culturelle en Suisse et à l'étranger. PETZI soutient l'accès à la culture tant en milieu urbain que rural et avec une politique de prix accessible. La faîtière et ses membres encouragent à la diversité et à l'égalité et lutte contre toute forme de discrimination. Il s'agit également de favoriser et de promouvoir l'engagement bénévole, son impact et sa reconnaissance.

¹ Une présentation plus détaillée des activités de la FCMA se trouve en annexe 4. Voir aussi : www.fcma.ch.

² Une présentation plus détaillée des activités de PETZI se trouve en annexe 5. Voir aussi : www.petzi.ch.

Comité de pilotage

Afin de bénéficier d'une expertise sur l'analyse des données et la méthodologie de l'étude, nous nous sommes associées à deux sociologues de l'Université de Lausanne, Alexandre Camus et Loïc Riom, tous deux spécialistes de la culture et de l'innovation.

Anya della Croce et Adrien Funk pour PETZI ainsi qu'Albane Schlechten et Rosalie Devaud pour la FCMA ont coordonné le déroulement de l'étude et assuré le suivi avec le terrain et les collectivités publiques.

Notre comité de pilotage ainsi constitué, nous avons décidé d'articuler notre travail autour des chiffres et de leur analyse mais également à travers l'organisation de deux moments participatifs - Open Lab - qui ont regroupés près de 40 professionnel-les du secteur ainsi que des représentant-es des services culturels des villes et cantons romand. Cette démarche sera présentée plus amplement dans la partie méthodologie de ce rapport.

Table des matières

Préambule	2
Introduction	8
1. Les musiques actuelles : enjeux de définitions, écosystème et processus de création	9
Compréhension et définition du terme « musiques actuelles »	9
Ecosystème des musiques actuelles.....	11
Processus et étapes de travail : de la création à la diffusion	12
Filière musicale, modèles économiques et sources de revenus	14
2. Méthodologie et démarche : 3 piliers complémentaires.....	17
3. Revue de la littérature : musiques actuelles et politiques culturelles en Suisse romande	20
État du marché de la musique en Suisse	20
Pratiques musicales en Suisse.....	20
Marché suisse de la musique.....	22
L'industrie musicale suisse.....	24
Le soutien aux musiques actuelles en Suisse romande : histoire et présentation de la situation actuelle	29
« La politique culturelle suisse n'existe pas » : enjeux d'arrangements institutionnels locaux	29
Financement des musiques actuelles : entre institutions publiques et financement privé, des fondations au crowdfunding.....	34
Histoire et préhistoire du soutien aux musiques actuelles : des cultures alternatives à l'émergence d'un secteur économique.....	36
Acteurs et bénéficiaires	38
4. Cartographie des soutiens	40
Traitement des données.....	40
Présentation de l'échantillon.....	40
Codage.....	42
Description générale des données.....	45
L'action des différents niveaux administratifs	47
Les différents types de bénéficiaires	50
Conclusion intermédiaire.....	55

Analyse des bénéficiaires.....	56
Artistes.....	57
Lieux de diffusion.....	64
Conclusion intermédiaire.....	67
Les aides Covid-19 et les projets de transformation	68
Indemnisations et aides spéciales Covid.....	69
Projets de transformation.....	69
Conclusion intermédiaire.....	70
Autres organismes de financement des musiques actuelles sur le territoire romand	71
FCMA	71
Swiss Music Export.....	74
Pro Helvetia	76
Les sociétés de gestion des droits d’auteur	78
Autres organismes de financement	81
Conclusion intermédiaire.....	82
5. Laboratoires participatifs : enjeux du secteur et pistes d’actions	84
Open Lab 1 « Enjeux pratiques du terrain »	85
Objectifs et déroulement de l’Open Lab 1	85
Synthèse des débats	89
Open Lab 2 « Enjeux des collectivités publiques »	95
Objectifs et déroulements de l’Open Lab 2	95
Synthèse des débats	101
6. Analyse et retour des sociologues.....	110
7. Recommandations de la FCMA et PETZI.....	115
Un secteur peu subventionné par les pouvoirs publics	115
Du soutien à chaque étape de travail	116
Une meilleure prise en compte du secteur des musiques actuelles.....	116
Quatre axes de recommandations	117
Conclusion.....	124
Remerciements	126
Table des figures	127
Table des photos	128

Bibliographie	129
Annexes.....	133
Annexe 1: Tableau de la filière musicale	133
Annexe 2 : Questionnaire aux collectivités	135
Annexe 3 : Biographie des personnes présent-es à l'Open Lab 1	139
Annexe 4 : Présentation de la FCMA	150
Annexe 5 : Présentation de PETZI	151

Introduction

Le secteur des musiques actuelles, qui s'est fédéré plus tardivement que d'autres, arrive aujourd'hui à la fin d'un cycle.

Provenant des mouvements autonomes du milieu des années 80, la plupart des acteur-rices de ce secteur n'ont que très peu envisagé les collectivités publiques comme des partenaires de soutien à leur activité. Le secteur s'est depuis professionnalisé et il commence à s'organiser. Se pose dès lors des questions de structuration, là où d'autres branches de la culture ont déjà négocié des conditions de travail et des moyens à la hauteur.

L'écosystème des musiques actuelles est truffé de relations, d'interdépendances et de complémentarités entre les différent-es et nombreux-euses acteur-rices. Si l'on souhaite améliorer la condition des un-es, il faut également prendre en considération la situation des autres. Il s'agit également de concevoir la diffusion de la musique comme une chaîne comportant différentes étapes essentielles pour le développement et la reconnaissance des artistes en Suisse et à l'étranger. En effet, si le travail de l'artiste est la matière première, le lieu dans lequel il ou elle va se produire, faire une résidence ou avoir régulièrement des contacts sera souvent une salle de concert ou un festival de sa région.

Les deux années de pandémie que nous venons de traverser ont accentué le besoin d'échanger avec les pouvoirs publics sur les problématiques vécues au sein de chaque secteur culturel. Les nombreuses rencontres avec la Confédération, les villes et les cantons ont permis à nos faitières de mieux expliquer et définir l'activité des professionnel-les de leur branche respective. Concernant les musiques actuelles, il est vite ressorti qu'un nombre considérable d'artistes et de professionnel-les passaient entre les mailles du filet des aides. La précarité omniprésente dans notre domaine est alors devenue encore plus visible qu'elle ne l'était avant la crise sanitaire.

Il règne une énorme attente du milieu et un besoin urgent de résoudre ces questions de structuration, de définition et de négociation des conditions-cadres permettant aux artistes des musiques actuelles, à leur entourage, ainsi qu'à l'ensemble des professionnel-les recensé-es dans ce secteur de percevoir une rémunération plus juste au regard des heures de travail effectuées.

Le milieu avait déjà interpellé les pouvoirs publics sur cette précarité et sur l'essoufflement de nombre de professionnel-les du secteur à diverses reprises : lors des assises des musiques actuelles menées par le canton de Vaud en 2012, dans le cadre de la première conférence suisse des musiques actuelles organisée par PETZI en 2016 ou encore en 2019 lorsque certaines salles de concerts ont été particulièrement menacées par ce phénomène. C'est dans la suite logique de ces différentes initiatives que s'inscrit cette étude.

1. Les musiques actuelles : enjeux de définitions, écosystème et processus de création

Compréhension et définition du terme « musiques actuelles »

« Comprendre que nous ne comprenons pas la même chose »³

Musiques actuelles, de quoi parle-t-on ?

Difficile de répondre à cette question alors qu'il n'existe pas de définition universelle et que l'utilisation même de ce terme varie d'un territoire francophone à un autre⁴ et plus encore, pour un pays comme la Suisse, d'une langue à l'autre. Les musiques actuelles ne désignent pas un genre en particulier mais englobent un ensemble de pratiques et un grand nombre de "styles".

Afin de délimiter le traitement des données analysées dans la cartographie des soutiens, nous nous sommes appuyé-es sur une définition élaborée par le Ministère de la culture français en 1998 - définition institutionnelle et politique - qui englobe « le jazz et les musiques improvisées, les musiques traditionnelles et du monde, la chanson, le rock et les autres musiques amplifiées (rap, musiques électroniques, etc.) ». On associe souvent le terme de musiques actuelles à celui de musiques amplifiées ou encore comme étant l'ensemble des musiques ayant vu le jour à partir du 20^{ème} siècle. Il s'agit donc d'un spectre très large.

En Suisse, il existe de nombreuses variations entre la Suisse romande, qui a majoritairement tendance à intégrer le style jazz dans la famille des musiques actuelles, et la Suisse alémanique, qui fait plus facilement une distinction entre le jazz et les musiques « pop ». En interaction avec les acteur-rices du terrain d'une part et les collectivités publiques d'autre part, nous avons assez rapidement identifié des différences de compréhension de ces termes. Certains cantons et régions romandes englobent le jazz dans leur définition des musiques actuelles, alors que d'autres collectivités établissent une distinction entre jazz et pop, entre musiques improvisées et musiques pop.

A noter encore que pour les sociétés de gestion collective des droits d'auteur, la notion de musiques actuelles recouvre l'ensemble du répertoire protégé par ce droit. Ainsi toute la musique de moins de 70 ans - délai de protection des œuvres avant que celles-ci ne rejoignent le domaine public - est considérée comme actuelle car protégée.

Ces discussions et échanges ont bien confirmé qu'il n'existe pas de compréhension ou de définition univoque des musiques actuelles. C'est un terrain encore peu étudié et analysé.

On peut toutefois classer ces pratiques musicales dans deux grandes familles : la pop et les musiques improvisées. Il y a une différence considérable en terme administratif et politique quant aux traitements accordés au jazz ainsi qu'à la musique contemporaine (musique concrète, de recherche, électro acoustique, expérimentales) et les musiques dites pop, comme le rock, la chanson, le hip hop

³ Cette phrase est tirée d'un entretien avec le directeur de la Fondation Suisa, Urs Schnell autour de la compréhension du terme musiques actuelles par son institution.

⁴ Le Québec par exemple préférera le terme de musique émergente et utilise le terme de musiques actuelles pour les musiques expérimentales et dites "anti-commerciales" <https://www.ledevoir.com/culture/musique/549583/musique-actuelle-topographie-d-un-genre-de-rejean-beaucage>.

ou les musiques électroniques. Les deux premières grandes familles mentionnées sont plus anciennes et bénéficient dès lors d'un réseau plus consolidé et d'une meilleure reconnaissance institutionnelle.

Comme nous le verrons dans le chapitre sur l'analyse des soutiens, afin de prendre en compte la pluralité des définitions possible et de respecter une vision la plus large possible des musiques actuelles tout en étant au plus proche des réalités du terrain, nous avons fait le choix de retenir quatre typologies d'esthétiques pour le traitement des données : les projets relevant de la pop, les projets conduits sous l'appellation musiques improvisées, les projets pluridisciplinaires comme par exemple le Festival de la Cité, Antigél ou encore l'Usine à Gaz qui proposent une programmation impliquant également d'autres disciplines culturelles - comme la danse ou le théâtre - et pour finir les projets que nous avons appelé "toutes musiques" qui englobent également la musique classique ou contemporaine, comme par exemple le festival Label Suisse.

Ecosystème des musiques actuelles

Au fil des pages de ce rapport, nous mobilisons souvent la notion d'écosystème en référence au paysage fortement diversifié des métiers, des rôles et des interactions entre acteur-rices du monde des musiques actuelles. Cet exercice est ambitieux tant le milieu est divers et complexe, toutefois des idéaux types peuvent être présentés.

Nous devons souligner l'interdépendance qui règne au sein de ces différents îlots d'actrices et d'acteurs, par exemple entre les artistes et les structures d'entourage qui conseillent, produisent, assurent la promotion et la diffusion des projets des artistes (partie orange), ou encore entre les lieux de diffusion, salles de concerts et les métiers qui permettent la tenue de leurs activités (partie verte).

Autour de l'artiste et de son entourage gravitent toute une série de métiers liées à la promotion, distribution et monétisation des œuvres, puis une catégorie formation. Autour des deux cercles centraux, on trouve en satellite, des professions liées à l'image et à la production de contenus créatifs. En bas du tableau, on trouve les différents services juridiques, fiduciaires « professionnel services », les organisations indispensables de vente, location et réparation d'instruments et les acteur-rices qui rentrent en jeu lors des concerts/tournées. Enfin en rouge, on retrouve la partie qui se déploie autour de l'enregistrement, du studio, du travail de production de l'œuvre phonographique.

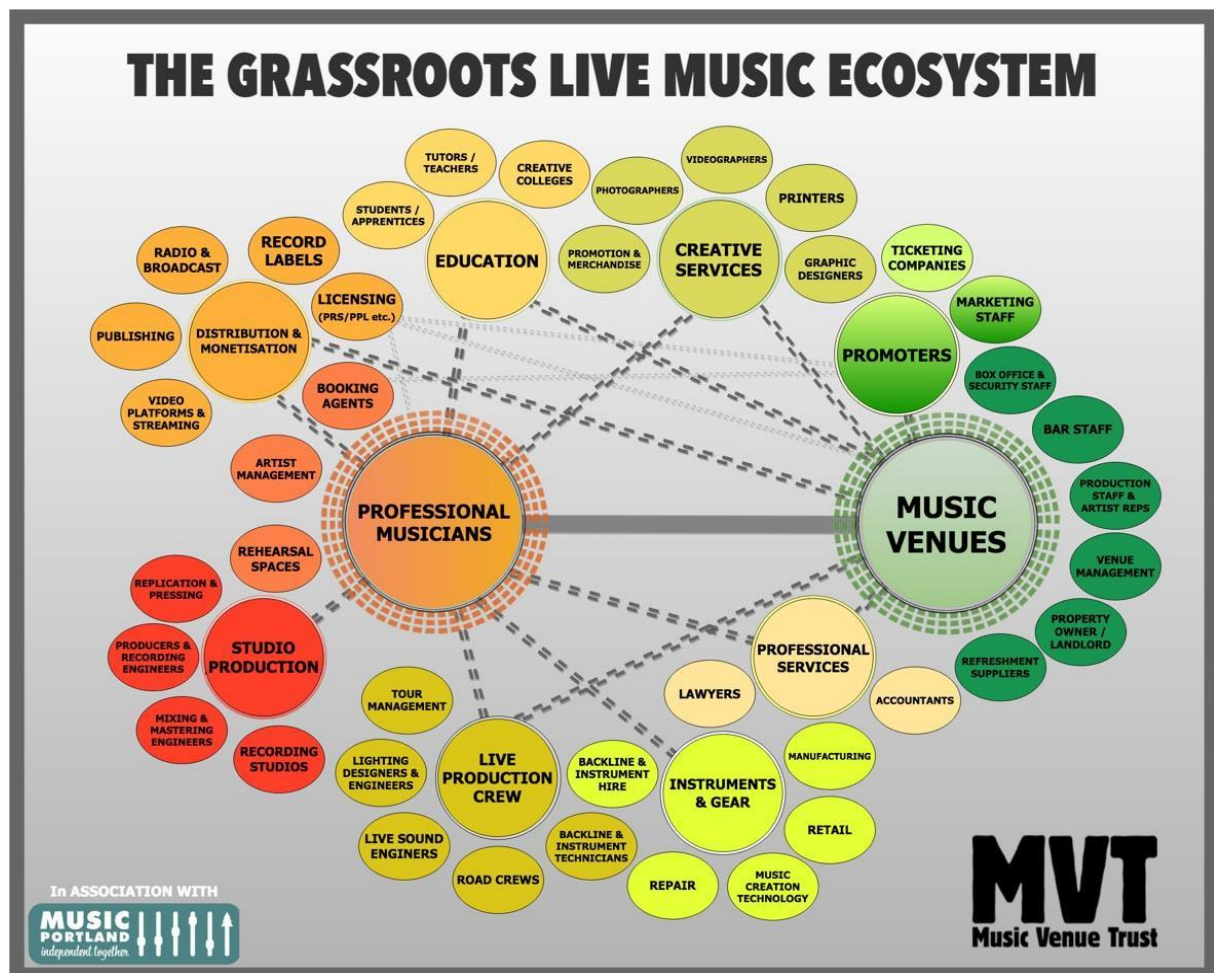


Figure 1 : Écosystème de la filière du live (Source : Music Venue Trust, la faïtière des salles indépendantes au Royaume-Uni.)

Processus et étapes de travail : de la création à la diffusion

Le mandat qui nous a été confié est de comprendre les freins à la diffusion des artistes et de leurs œuvres en Suisse romande. Or, nous le verrons plus loin au niveau des chiffres et sur les retours des laboratoires participatifs, une partie de l'équation réside aussi dans le manque de soutien à la création. Les étapes de création et de diffusion en musiques actuelles sont fortement liées, il nous paraissait donc essentiel d'analyser l'ensemble des étapes afin d'identifier ce qui fait défaut ou peut être amélioré aux différents maillons de la chaîne.

L'enjeu de ces quelques lignes, plus que d'expliquer les rôles et les métiers du secteur des musiques actuelles, est d'illustrer et de synthétiser les différentes étapes du processus de création et de diffusion dans les musiques actuelles.

Création

Composition/recherche

La création identifie avant tout ce qui relève du processus créatif : des moments de composition, d'écriture, de recherches, du travail souvent centré sur soi et son équipe. Cette étape peut prendre plus ou moins de temps selon les artistes et les périodes dans lesquelles ils/elles se trouvent. Cela peut également se faire en parallèle d'une autre étape de travail, l'inspiration en général ne se commande pas. L'étape de création, recherche et composition, représente principalement des heures de travail et de l'investissement dans du matériel ou des espaces (locaux de répétition, lieux de résidence / retraite, etc.)

Enregistrement et production de supports enregistrés (physiques ou digitaux)

Une fois l'écriture et la composition terminée, il s'agit d'enregistrer les œuvres. Cette étape se fait généralement dans un studio d'enregistrement avec des professionnel-les, tels que les ingénieur-es du son ou les producteur-rices, qui contribuent à l'identité sonore du projet. Il faut ensuite mixer l'enregistrement et finalement le masteriser avant que celui-ci ne soit diffusable. Ces étapes ont des coûts parfois conséquents. On note toutefois une évolution des pratiques sur cette question, notamment avec l'arrivée de logiciels qui permettent aujourd'hui de, pour certains styles de musique de travailler de manière plus autonome. Il s'agit ensuite de produire des supports (physique ou digitaux). Ces étapes sont souvent accompagnées par le travail d'un label ou du management qui peut apporter une expertise et un réseau en vue de la production et de la diffusion de l'œuvre.

Matériel à visée promotionnelle (graphisme, clips, images)

La détermination de l'identité visuelle est aussi un élément important dans l'aboutissement du projet. Il s'agit notamment du travail graphique lié à la pochette de l'album, des photos de presse de l'artiste ou encore la réalisation d'un clip. Le clip a toujours été un élément important pour présenter le travail d'un-e artiste, il est aujourd'hui d'autant plus essentiel avec l'importance des médias sociaux. Il permet une identification parfois plus directe au monde de l'artiste, alors que des milliers de choix sont disponibles au quotidien. Ce travail sur l'image nécessite des ressources : la création d'un univers, l'écriture d'un scénario, des costumes et/ou des décors et, bien sûr, une équipe de réalisation.

Résidences de création "live"

Il faut également opérer à la transposition du projet artistique « enregistré » sur scène, avec bien souvent des musicien-nes. Cette étape se concrétise souvent par la mise en place de résidence de création d'un live. Elle se passe généralement dans une salle de concert qui loue ou met à disposition son espace et le personnel technique nécessaire. En fonction de la programmation du lieu et des besoins de l'artiste, la résidence peut se dérouler sur une période type de deux à sept jours. Elle se

termine dans certains cas par une représentation du travail effectué sur place. Les artistes de musiques actuelles ne se rémunèrent pas toujours sur ces journées de résidence, et celles-ci représentent également un coût.

Diffusion

Distribution sur les plateformes et promotion marketing

Une fois l'œuvre terminée, il s'agit alors de la partager avec les publics. Pour mener à bien cette étape, un travail de promotion et de marketing doit être effectué. Il s'agit de créer un discours, une histoire autour de l'objet et du projet, de faire la promotion de l'œuvre et de l'artiste en ciblant les bons réseaux et canaux de diffusion.

Dans ce cadre, il est important de connaître son audience, son public et, si possible, de s'entourer d'intermédiaires ayant une connaissance des territoires en lien avec une stratégie propre au style et à l'identité de l'artiste. Ce n'est pas une science exacte et bien souvent, dans le cas d'un-e artiste en développement, il s'agit de distribuer largement en fonction des réalités financières du projet et d'observer les retombées.

Ce sont aussi les distributeurs, les agences de booking et les labels qui vont pouvoir réaliser ce travail sur les audiences grâce à leurs connaissances des marchés et des réseaux. Les intermédiaires médias vont également jouer un rôle dans ce travail de distribution en diffusant les nouvelles œuvres.

La diffusion passe aussi par les canaux de communication digitale, à travers les plateformes numériques telles que Youtube, Apple, Spotify, Deezer... ainsi que par de la diffusion aux médias (TV, radio, presse écrite, web, etc.).

Cette étape - à mi-chemin entre la création et la diffusion - n'est pas soutenue par les collectivités publiques analysées. Elle requiert la délégation de certaines tâches à des structures professionnelles d'entourage qui ne sont, elles non plus, pas soutenues. Ce sont aussi des heures de travail effectuées par l'artiste lorsqu'il ou elle ne bénéficie pas de cet entourage.

Une autre façon de distribuer sa musique est la synchronisation *ou musique à l'image*. C'est l'art de faire coïncider une musique avec un film, un jeu vidéo, une publicité ou de créer un univers sonore pour un espace réel ou virtuel « sound design ». C'est également une source de revenus précieuse dans un paysage de plus en plus digitalisé et où la vidéo devient prépondérante. Certain-es éditeur-rices de musique ou distributeur-rices l'ont bien compris et dirigent à présent une partie de leur modèle vers ce service.

Concerts/tournées - live

Nous arrivons à la dernière étape de ce processus, la diffusion auprès du public au travers de la scène et des concerts. L'économie du live est prépondérante dans le modèle économique de l'artiste, notamment depuis la chute des ventes de disques. C'est aussi durant cette étape que non seulement il/elle percevra des cachets mais également des revenus de la vente de produits dérivés (merchandising, disques). Le concert génère aussi des recettes liées aux droits d'auteur.

La Suisse, malgré ses nombreux clubs et festivals, est un territoire trop petit pour vivre de sa musique en Suisse uniquement. Un-e artiste suisse doit vite s'exporter vers d'autres territoires s'il/elle veut pouvoir développer sa carrière et garantir des rentrées d'argent (cachet de concert, merchandising et droits d'auteur).

Structuration, formation, accompagnement

Les artistes ont différents modèles possibles de structuration autour de leur projet : se structurer en association, obtenir le statut d'indépendant-e ou encore être salarié-e par une structure d'entourage, lorsqu'ils et elles en ont une. Ces aspects administratifs nécessitent des connaissances et parfois un accompagnement. D'autres intermédiaires entrent alors en jeu avec la mission de proposer des services ou des programmes de soutien, de formation ou de développement. C'est le cas par exemple de la Fondation cma ou encore d'artos et de Sonart.

Les soutiens aux associations faitières sont donc également nécessaires et font partie intégrante de ce champ d'action.

Filière musicale⁵, modèles économiques et sources de revenus

A chaque étape du processus de création et de diffusion de l'artiste et de son œuvre, toute une série de fonctions et d'intermédiaires sont mobilisés. On parle donc d'un circuit dans lequel s'insèrent de multiples acteur-rices aux rôles déterminés.

Pour les structures associatives ou PME qui gèrent ces tâches pour un nouveau projet artistique sur le marché, il s'agit d'un travail d'investissement qui comporte des risques et des pertes financières conséquents. C'est pourquoi l'économie des structures d'entourage reste précaire en Suisse. On dénote un certain essoufflement parmi les professionnel-les de ces structures, alors que cette prise de risque initiale est essentielle au développement d'une carrière.

Rappelons qu'un-e artiste qui ne bénéficie pas ou pas encore d'un entourage professionnel doit accomplir ces tâches elle/lui-même, on parle alors d'artiste « auto-produit ». En France on le désigne de plus en plus comme artiste « auto-entrepreneur », nous proposons aussi la formule d'« artiste-administrateur ou administratrice » de son projet.

En effet, le travail administratif est un travail conséquent pour un-e artiste : déclarer ses œuvres, rédiger des dossiers de demandes de soutien, des dossiers promotionnels pour les radios et les plateformes de diffusion musicale, gérer son budget, établir des bilans.

A côté du travail administratif, on trouve encore toutes les tâches relevant de la promotion de son œuvre, qu'il s'agisse de trouver un distributeur pour son disque/enregistrement, démarcher des salles ou festivals pour des dates de concerts (booking), définir une stratégie de sortie, créer une image de son projet (graphisme, clip, réseaux sociaux). Ce travail est nécessaire à la diffusion de l'œuvre et, selon son degré d'entourage, c'est souvent l'artiste qui se retrouve à devoir gérer ces tâches. Plus un-e artiste bénéficie d'un entourage solide (management, label, agence de booking) plus il est possible de déléguer ces tâches et récupérer du temps de travail créatif.

⁵ Voir tableau de la filière musicale en annexe 1.

Modèles économiques et revenus

Il s'agit ici d'identifier à chaque étape du processus la plus-value en termes de valeur créée ou générée et les éventuelles retombées sous formes de recettes ou de revenus pour les artistes et leur entourage.

Pour la musique, on parle de trois modèles économiques principaux :

- L'économie de la musique enregistrée
- L'économie du live et
- L'économie des médias (musique à l'image, passage en radio-TV).

Chaque économie produit ses sources de revenus ; il s'agit de bien faire la distinction entre le revenu produit du travail, d'un engagement, d'un mandat ou d'une commande, du revenu généré par des recettes de vente (vente directe de disque, merchandising) ou encore des rentrées des droits d'auteur et droits voisins qui sont considéré en Suisse comme des gains accessoires.

Sur la question du revenu, Marc Perrenoud propose une définition de la composition du revenu d'un-e artiste de musique en huit catégories comme suit⁶ :

« **cachets** (rémunération à la prestation, soit comme salarié intermittent, soit comme indépendant), **salarial permanent** (autre qu'enseignement, par exemple un 40% comme salarié d'une association culturelle), **enseignement** (en école ou en cours particuliers), **sessions pour autrui** (accompagnement occasionnel de tiers sur scène ou en studio), **composition et arrangement** (commandes et/ou droits d'auteur et de diffusion), **vente d'enregistrements** (physiques ou numériques), **vente de produits dérivés** (T-shirts, affiches etc.) et **autres**. »

Les artistes en Suisse sont dans leur grande majorité « multi tasking », c'est-à-dire qu'ils et elles effectuent différents types de métiers bénéficiant de conditions d'engagement diverses. Par exemple un-e musicien-ne va travailler sous la forme du salariat dans une salle de concerts, pour une école ou dans un magasin. Ils et elles peuvent aussi enseigner sous le statut d'indépendant ou accomplir d'autres métiers artistiques en parallèle : graphisme, arrangement, production... Certain-es artistes effectuent aussi des activités en dehors du secteur de la culture pour assurer une partie de leur revenu ou par envie de diversification.

La musique est un art qui s'est fortement démocratisé ces dernières décennies, notamment grâce aux possibilités de produire, mixer et diffuser sa musique en ligne. Cette démocratisation permet l'éclosion de nombreuses pratiques amatrices de la musique. Cet élément est autant un aspect positif qu'il constitue un réel enjeu de définition dans notre secteur. Le fait de considérer un-e artiste « à ces heures » et un-e artiste qui souhaite faire carrière de la même manière, et souvent à travers les mêmes dispositifs de soutien, pose un réel problème. Les personnes pratiquant la musique de manière amatrice ont indéniablement leur place et peuvent être intégrées dans le cadre de politique d'encouragement à la culture ; il est en effet important de soutenir ces pratiques, car c'est aussi là qu'on peut trouver le vivier et les artistes professionnel-les de demain. En parallèle, les artistes qui développent une carrière doivent pouvoir trouver des soutiens suffisants aux différents stade de celle-ci.

⁶ Perrenoud Marc et Bataille Pierre (2019), *Vivre de la musique ? Travail et carrières des musicien-nes ordinaires*, Lausanne: Antipodes.

Pour les professionnel-les de l'industrie musicale, le temps partiel, les multifonctions et les bas salaires sont monnaie courante. Par ailleurs dans les entreprises et associations du secteur, de nombreuses personnes travaillent au-delà du pourcentage réellement rémunéré.

De ce fait, une large partie des coûts de production et des heures de travail n'est jamais comptabilisée dans les budgets des acteur-rices du secteur. Il en va de même pour les jurys et commissions d'expert-es, les professionnel-les du terrain membres de ces commissions ne sont pas toujours rémunéré-es correctement au regard des heures travaillées en amont sur la lecture des dossiers.

On parle alors de travail dissimulé.

Ce travail dissimulé engendre des effets négatifs sur les professionnel-les et leurs organisations : épuisement des personnes, tournus très fréquent au sein des équipes. Pour les artistes, il s'illustre à travers le pourcentage important de travail non rémunéré, afin de développer leur projet ; par exemple les heures de création et de recherche ou d'enregistrement qui ne sont quasiment jamais prises en compte.



Photo 1: Performance live de Flèche Love, Septembre 2022 / Crédit: SME / Nils Lucas

2. Méthodologie et démarche : 3 piliers complémentaires

La démarche déployée par la présente étude mobilise 3 piliers complémentaires :

1. Une revue de la littérature
2. Une étude statistique des soutiens effectifs apportés aux musiques actuelles en Suisse romande
3. Un laboratoire participatif

Premier pilier, préalable au reste de l'enquête, **l'analyse de la littérature** puise dans un large corpus de publications académiques comme dans les publications de l'OFS, Pro Helvetia ou d'autres organismes culturels. Elle présente un panorama de la situation des musiques actuelles en Suisse sous le regard des politiques culturelles comme du marché. Cette première pierre à l'édifice de l'enquête constitue une analyse inédite de la situation des musiques actuelles en Suisse. Elle permet de cadrer le propos de cette étude en balisant un terrain complexe et multi-acteur-rices dont la connaissance n'est pas encore aussi partagée que nécessaire. La lecture de cette revue de la littérature permet un premier éclairage de la situation.

Deuxième pilier, **l'analyse quantitative des soutiens effectifs**, repose sur la collecte de données relatives aux aides financières aux musiques actuelles sur la période 2017-2019 en Suisse romande. Première du genre, cette collecte de données s'est déroulée sur la base d'un questionnaire auto-administré⁷ envoyé à l'ensemble des cantons romands (7), un échantillon de 12 communes et 3 agglomérations, ainsi qu'à la Loterie Romande et à l'ensemble de ses délégations cantonales romandes. Son objectif est de cartographier les soutiens financiers ainsi que d'identifier des doublons éventuels et/ou des manques. Il s'agit également de qualifier le poids des différentes catégories de bailleurs et de mieux caractériser leur action. Le détail du traitement des données et des codages sera exposé dans la cartographie des soutiens, au quatrième chapitre.

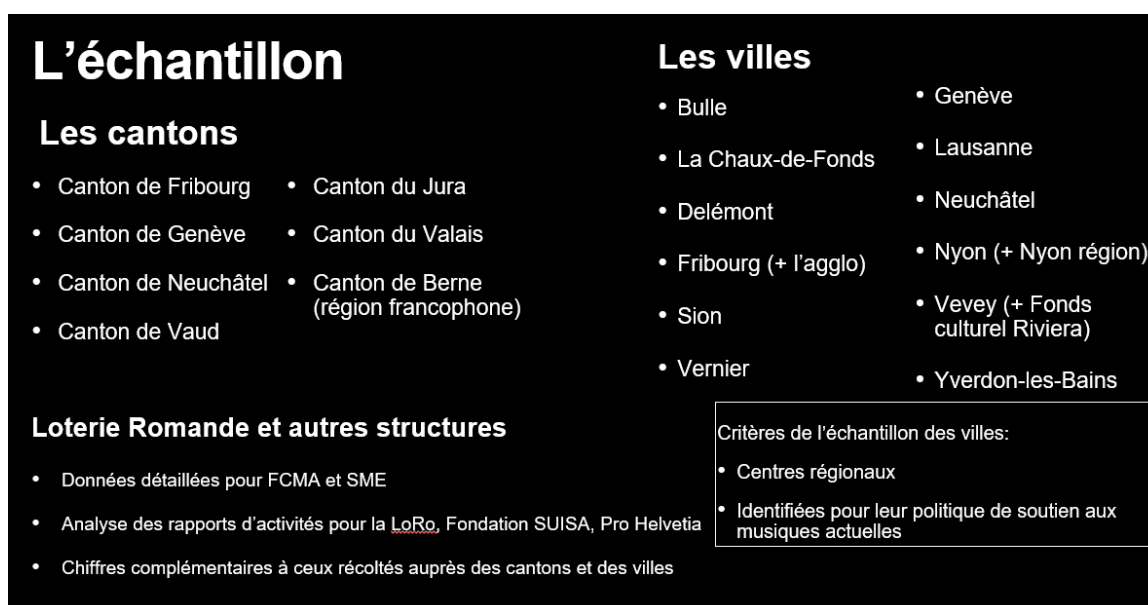


Figure 2 : Échantillon de l'enquête

⁷ Le questionnaire se trouve en annexe 2.

Notons ici qu'il s'agit d'un échantillon qui rassemble 12 communes et 3 agglomérations et qui n'est donc pas représentatif de l'ensemble du territoire romand. Les chiffres, notamment l'enveloppe globale des soutiens aux musiques actuelles, doivent être pris pour ce qu'ils sont : un échantillon, certes large et comprenant les principales collectivités, mais ne comprenant pas l'ensemble des acteurs du territoire. Enfin, il est encore utile de préciser que les données présentées ici ont été récoltées sur une logique déclarative, c'est-à-dire à partir des chiffres communiqués par les répondant-es. Nous n'avons ni vérifié ces montants auprès des bénéficiaires, ni traité directement les comptes des villes et des cantons. Les 7 cantons romands sollicités ont tous répondu. Le critère de recrutement est ici simple : l'exhaustivité. De leur côté, les communes et agglomérations ont été choisies pour leur rôle de centres régionaux et/ou pour leurs politiques de soutien réputées actives dans le domaine. Seule une commune sollicitée n'était pas en mesure de fournir les données au moment de notre appel. Concernant la Loterie Romande, il s'agit du principal acteur parapublic du domaine. Pour autant, son statut de société d'utilité publique lui confère une liberté d'action qui, même si elle est concertée avec les cantons, lui offre un cadre dans lequel elle agit librement et en dehors des politiques publiques. Le traitement de l'action de cet acteur majeur du domaine a été réalisé sur la base des rapports d'activités, à l'exception de deux organes cantonaux de répartition qui nous ont fourni le détail de leurs soutiens.

Troisième et dernier pilier, **le laboratoire participatif**, réparti en deux moments (Open Lab 1 & 2), a mobilisé la communauté des musiques actuelles de Suisse romande pour produire un diagnostic sur les enjeux, problèmes et priorités d'action pour améliorer les soutiens actuels. Ce dispositif d'innovation collaborative repose sur des ateliers de discussion structurés en groupes de travail thématiques et faisant l'objet de synthèses dédiées qui sont exposées dans le troisième chapitre.

Lors de l'Open Lab 1, qui s'est déroulé les 4 et 5 mai 2022 à la résidence d'artistes de la Becque à la Tour-de-Peilz, un échantillon de 40 professionnel-les du terrain a été réuni pour produire :

- La cartographie des problèmes et enjeux pratiques du secteur
- La formulation des besoins de soutiens

L'Open Lab 2, qui s'est déroulé le 18 août 2022 au Théâtre Équilibre à Fribourg, a rassemblé 22 représentant-es des collectivités publiques ayant participé à la collecte de données chiffrées sur les soutiens. Son objectif était triple :

- Analyser les enjeux formulés par le terrain lors de l'Open Lab 1
- Enrichir ces éléments par la formulation des enjeux pratiques des collectivités publiques
- Aboutir à un programme d'action

Ces deux Open Lab ont mobilisé largement la communauté des musiques actuelles de Suisse romande. Comme dans l'étude chiffrée portant sur les soutiens effectifs, la valeur de l'échantillon repose sur la variété des profils représentés. Ces deux événements ont permis de faire émerger des constats forts et partagés ainsi que de raffermir l'envie commune d'améliorer les conditions actuelles, que ce soit sur le terrain ou dans les politiques publiques. La connaissance des réalités mutuelles d'acteur-rices qui n'ont que peu d'occasion de collaborations a considérablement progressé. Cette démarche participative a également permis de rendre compte de l'absence de certain-es acteur-rices de terrain, par exemple les promoteur-rices de spectacles commerciaux, ou encore, du côté bailleurs de fonds, les organes cantonaux de redistribution des bénéfices de la Loterie Romande n'ont malheureusement pas pu répondre présents le jour de l'Open Lab 2.

Ainsi, en combinant une analyse d'un corpus de littérature spécialisée, une analyse quantitative des soutiens financiers octroyés aux musiques actuelles et un laboratoire participatif réunissant plus de 60 personnes, l'étude présentée ici mêle des approches qualitative, quantitative et participative pour produire une connaissance originale des musiques actuelles en Suisse romande.

Ce dispositif ambitieux et largement inédit dans le domaine des musiques actuelles s'est déployé sur une année complète. Il a mobilisé de nombreuses personnes et su compter sur un apport de grande qualité de la part de la communauté. Que toutes et tous en soient ici remercié-es.

3. Revue de la littérature : musiques actuelles et politiques culturelles en Suisse romande

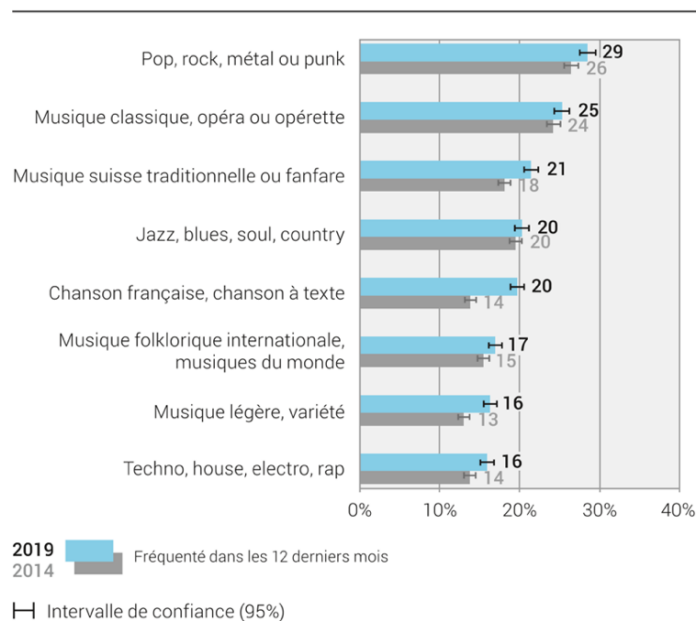
Ce chapitre répond à un double objectif. D'une part, il a pour but de cartographier les travaux et rapports existants sur les musiques actuelles en Suisse romande avec un approfondissement particulier sur les politiques de soutien. D'autre part, il recense certaines évolutions des politiques culturelles identifiées dans la littérature académique. Ainsi, il revient sur le développement des politiques culturelles en Suisse romande et décrit la situation actuelle.

État du marché de la musique en Suisse

Pratiques musicales en Suisse

Pour commencer, il faut relever que la musique occupe une place de premier plan dans les pratiques culturelles en Suisse. Selon l'OFS (Office fédéral de la statistique), les salles de concert sont les deuxièmes lieux culturels les plus fréquentés derrière les sites historiques et devant les musées et les cinémas⁸. En 2019, 72% de la population déclarait s'être rendue au moins une fois dans l'année à un concert ou un spectacle musical et 15% rapportait le faire de manière assidue (sept concerts et plus par année). Parmi les genres musicaux écoutés en concerts, les musiques actuelles sont très bien représentées (voir graphique ci-dessous).

Genres musicaux écoutés en concert, en 2014 et 2019



Source: OFS – Statistique des pratiques culturelles

© OFS 2020

Figure 3 : Genres musicaux écoutés en concert en Suisse (source OFS)

⁸ OFS, « Pratiques culturelles et de loisirs en Suisse » (Neuchâtel : Office Fédéral de la Statistique, 2016).

Cette omniprésence des musiques actuelles se retrouve également dans les genres musicaux écoutés en privé (voir graphique ci-dessous) :

Genres musicaux écoutés en privé, en 2014 et 2019

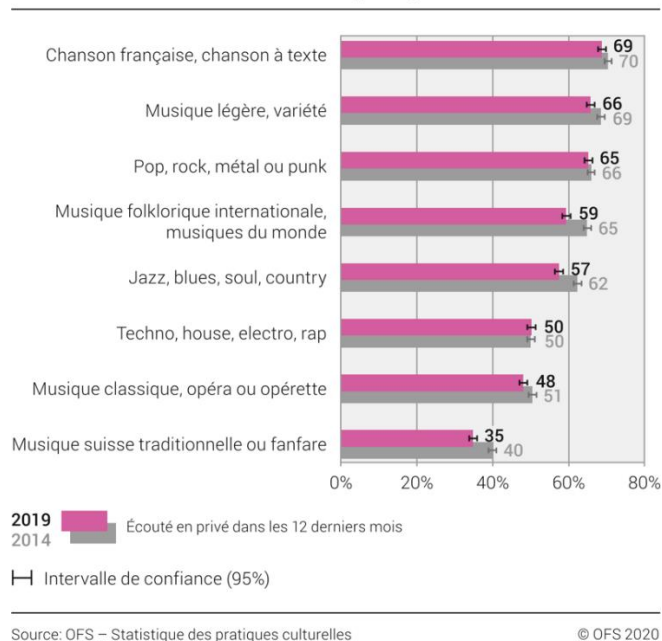


Figure 4 : Genres musicaux écoutés en privé en Suisse (source OFS)

En ce qui concerne les supports d'écoute, les chiffres de l'OFS soulignent la montée en puissance des pratiques d'écoute « numériques » et l'érosion des supports « physiques ». Il est néanmoins intéressant de noter que la radio reste assez largement le principal support d'écoute (voir figure 5 ci-dessous).

Supports de l'écoute musicale, en 2014 et 2019

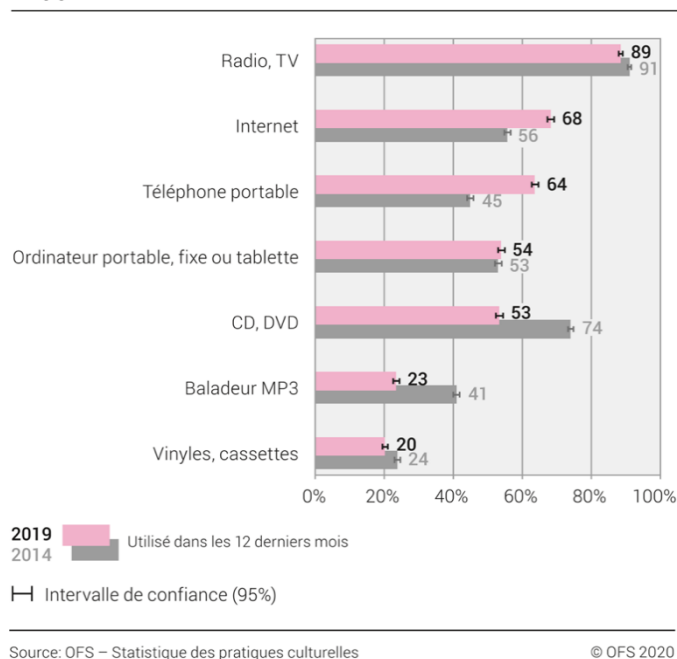


Figure 5 : Supports de l'écoute musicale en Suisse (source OFS)

Marché suisse de la musique

Cette évolution des pratiques se traduit dans les chiffres de vente de musique enregistrée en Suisse. Ainsi, selon l'Ifpi Suisse – l'association de branche des labels de musique (producteurs de phono- et vidéogrammes) en Suisse – les ventes « physiques » sont passées de plus de 350 millions de CHF en 2000 à 24,9 millions de CHF en 2021 (voir figure 6 ci-dessous). Les revenus du *streaming*, eux, augmentent de manière constante depuis 2007 pour atteindre 190,5 millions de CHF en 2021. Si cette augmentation compense une partie de la chute du chiffre d'affaires du secteur, celui-ci reste plus d'un tiers inférieur à ce qu'il était il y a encore 20 ans. Cette évolution – présente dans la plupart des pays occidentaux – constitue une transformation majeure pour le secteur.

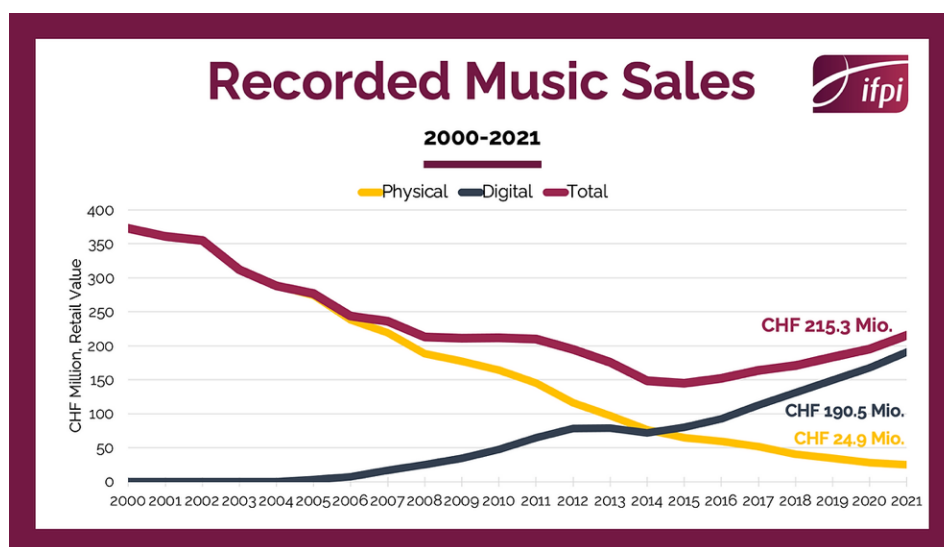


Figure 6 : Vente de musique enregistrée en Suisse (source Ifpi)

Parmi les ventes digitales, la majorité provient du *streaming* payant (voir figure 7). Les revenus provenant de la publicité ne représentent, eux, que 10% (6% pour la vidéo, 4% pour le *streaming* audio), alors que YouTube reste, à l'échelle mondiale, la principale plateforme d'écoute de musique. Cette faiblesse des revenus liés au *streaming* est un problème global au sein de l'industrie musicale⁹. Plusieurs études récentes ont souligné la difficulté pour les artistes de générer des revenus suffisants du *streaming*¹⁰.

⁹ David Arditi, « Digital subscriptions: The unending consumption of music in the digital era », *Popular Music and Society* 41, no 3 (2018): 302-18; Lee Marshall, « Do People Value Recorded Music? », *Cultural Sociology* 13, no 2 (1 juin 2019): 141-58; David Hesmondhalgh, « Is music streaming bad for musicians? Problems of evidence and argument », *New Media & Society*, 2020.

¹⁰ Voir p. ex. David Hesmondhalgh et al., « Music Creators' Earnings in the Digital Era », *Intellectual Property Office Research Paper Forthcoming*, 2021.

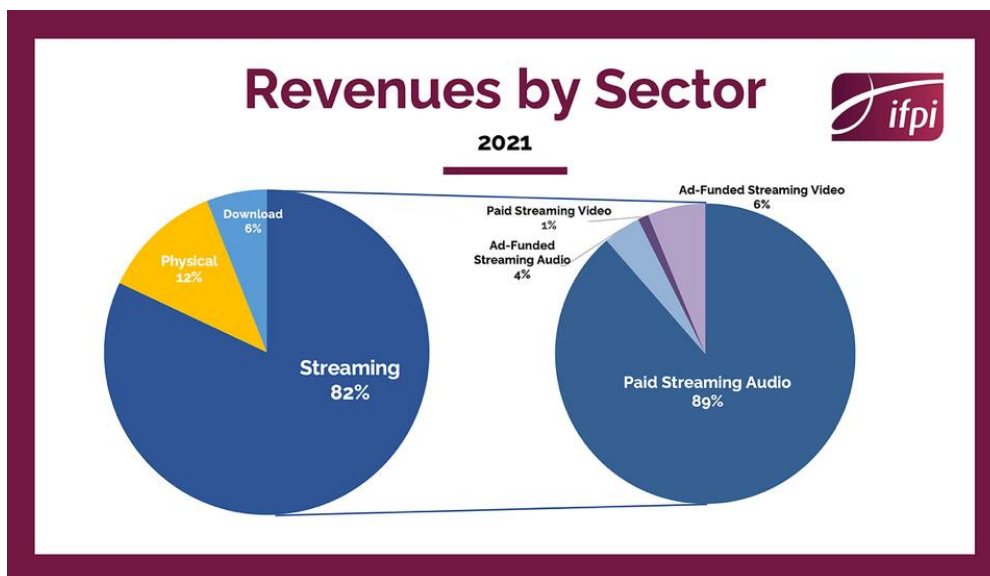


Figure 7 : Revenus de la vente de musique enregistrée par secteur en Suisse (source ifpi)

Cependant, ces chiffres ne reflètent pas entièrement l'état de l'industrie helvétique, mais uniquement celui des ventes de musique enregistrée en Suisse qui, il faut le rappeler, est largement dominé par des artistes internationaux.

Les chiffres de la SUISA (Société suisse pour les droits des auteurs d'œuvres musicales) donnent une meilleure idée des revenus tirés de ce marché par les acteurs suisses. Toutes musiques confondues, en 2021, son chiffre d'affaires était de 165 millions de CHF, dont 121,4 millions de CHF ont été redistribués aux ayants droit¹¹. Ce montant provient principalement des droits d'émissions pour 64 millions (provenant de la diffusion de musique lors d'émission radio ou télévisée) – dont la SSR contribue pour moitié – et des droits d'exécution pour 28 millions (provenant de l'exécution de musique en public¹²). En outre, la SUISA relève que les droits de reproduction liés à la commercialisation de supports musicaux sont en net recul depuis plusieurs années. En 2021, ils ne représentaient plus que 4 millions contre près de 30 millions en 2001. Par ailleurs, les recettes liées au *streaming* ne représentent qu'un peu plus de 7 millions de CHF par an.

L'ensemble du chiffre d'affaires de la SUISA a été redistribué entre 16'877 auteur-rices et 1'521 éditeur-rices. Parmi ce cercle, seul-es 352 auteur-rices et 183 éditeur-rices ont perçu plus de 10'000 CHF en 2021. De plus, la SUISA note que la Suisse est largement importatrice de musique puisqu'elle verse 40 millions à des sociétés de droits d'auteur à l'étranger et ne reçoit que 10 millions de ces mêmes sociétés. A noter également que de nombreuses entreprises étrangères – notamment les *majors* Sony, Universal, Warner – sont directement sociétaires de la SUISA via leurs antennes suisses et ce malgré un catalogue majoritairement international. Il est donc difficile de déterminer exactement ce qui revient aux artistes et éditeur-rices suisses.

Les travaux de Marc Perrenoud et Pierre Bataille¹³, qui se sont intéressés aux revenus des musicien-nes en Suisse romande, montrent que près des trois quarts de leurs répondant-es vivent quasi

11 SUISA, « 2021 Rapport de gestion » (Zürich : SUISA. Coopérative des auteurs et éditeurs de musique, 2022).

12 Lors de concert ou spectacles de danse, mais également de musique d'ambiance ou de fond dans des bars, restaurants, hôtels, etc.

13 « Comment être musicien ? Figures professionnelles des musiciens ordinaires en France et en Suisse », *Sociologies*, 15 novembre 2018, <http://journals.openedition.org/sociologies/8882>; *Vivre de la musique ? Travail et carrières des musicien.ne.s ordinaires* (Lausanne: Antipodes, 2019).

exclusivement des concerts et de l'enseignement musical. Même parmi les musicien-nes qui tirent des revenus des droits d'auteur, ceux-ci ne représentent, en moyenne, qu'un quart de leurs revenus globaux.

A ces données sur la musique enregistrée, il est utile d'ajouter les quelques chiffres disponibles sur l'économie du concert. La SMPA (Swiss Music Promoter Association), qui regroupe les principaux producteurs-rices de concerts du pays, revendique un chiffre d'affaires de 402 millions de CHF pour 2019 (dernières années disponibles avant le Covid-19)¹⁴. Ce chiffre d'affaires provient de l'organisation de 2'088 événements ayant regroupé 5,6 millions de spectateur-rices. En 2017, PETZI annonce 2 millions de spectateur-rices et 11'314 événements pour un chiffre d'affaires d'environ 100 millions de CHF¹⁵. Par ailleurs, la Suisse, comme de nombreux autres pays¹⁶, connaît une forte croissance des pratiques festivières¹⁷. Enfin, il faut relever que le marché du *live* a été marqué ces dernières années par l'implantation en Suisse – à travers le rachat de structures et de festivals – du leader mondial Live Nation¹⁸ ainsi que de nouveaux acteurs de billetterie comme l'allemand Ticket online.

L'industrie musicale suisse

Il existe peu de données précises sur l'industrie de la musique en Suisse. Le panorama le plus détaillé est sans doute celui fourni par Christoph Weckerle et ses collègues¹⁹. Les chiffres de 2015 de la statistique fédérale des entreprises situent l'industrie musicale suisse comme le troisième secteur des industries culturelles en nombres d'entreprises (10'682 entreprises au total), derrière le *design* et l'architecture, mais devant l'édition, le cinéma, la presse ou le jeu vidéo. Elle se place en cinquième position en termes d'emploi (31'849 employé-es pour 16'493 équivalents plein temps), là aussi devant le cinéma, l'édition ou le marché de l'art. Ce dernier chiffre permet, en outre, de relever la généralisation du temps partiel et de la multi-activité. Le rapport relève également que l'industrie musicale suisse est avant tout un secteur de petites et de très petites entreprises : les trois quarts ont moins de 50 employé-es, la moitié moins de 10. De plus, il existe un relatif déséquilibre entre, d'une part, le nombre d'emplois et d'entreprises présentes dans le secteur et, d'autre part, le chiffre d'affaires global et la valeur ajoutée produite. Ce constat rejoint les conclusions d'une publication précédente qui soulignait que, si les petites entreprises constituent l'immense majorité du secteur musicale helvétique, leur contribution au chiffre d'affaires total reste faible²⁰. En outre, Weckerle et al. relèvent que ce déséquilibre s'est accru au cours des deux dernières années, posant ainsi la question de la durabilité de l'économie musicale suisse.

14 Source : https://www.smpa.ch/?action=get_file&language=fr&id=4&resource_link_id=37f (consulté le 17 juin 2022).

15 PETZI, « Rapport de la première conférence suisse des musiques actuelles » (PETZI, 2017).

16 Andy Bennett, Ian Stuart Woodward, et Jodie Taylor, *The festivalization of culture* (Farnham: Ashgate Publishing, 2015).

17 OFS, « Pratiques culturelles et de loisirs en Suisse ».

18 Ce phénomène de rachats et concentration dans le secteur de la musique live a été très bien documenté par le Syndicat des musiques actuelles en France: https://www.vousnetespaslaparhasard.com/wp-content/uploads/2022/06/V7_WEB_Carto-Festivals-europeens-1105.pdf. On y voit l'implantation sur le territoire helvétique non seulement de Live Nation, mais également de l'entreprise allemande CTS Eventim.

19 Christoph Weckerle, Manfred Gerig, et Michael Söndermann, *Creative Industries Switzerland* (Birkhäuser, 2007) ; Christoph Weckerle et Simon Grand, « Creative Economies research venture Entrepreneurial Strategies for a "Positive Economy". 3rd Creative Economies Report Switzerland » (Zurich: Zurich University of The Arts, 2018).

20 Weckerle, Gerig, et Söndermann, *Creative Industries Switzerland*.

Localisation de l'industrie musicale en Suisse en 2015 (source Weckerle et Grand, 2018)

NB : plus le chiffre est petit, plus la concentration d'activités musicales est forte.

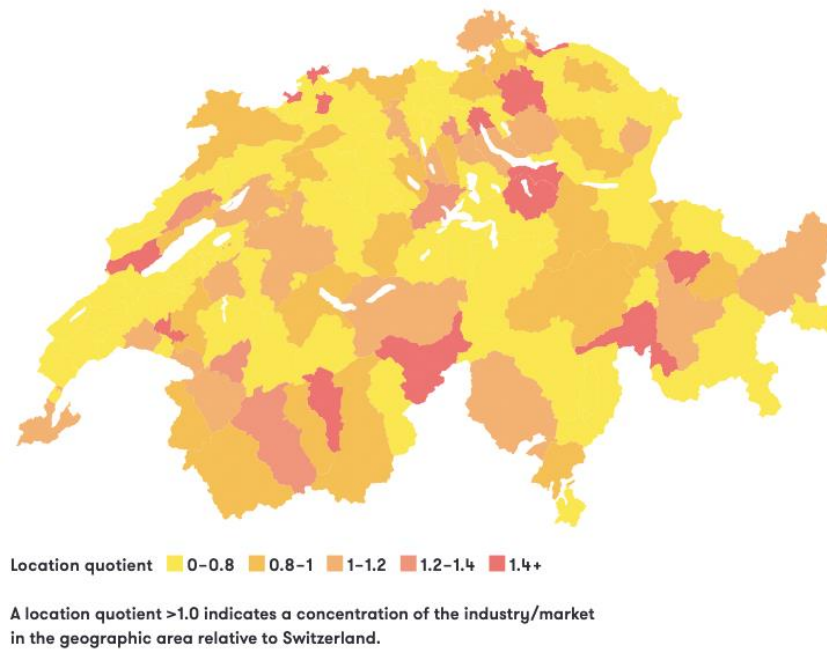


Figure 8 : Concentration de l'industrie musicale en Suisse en 2015 (source Weckerle et Grand, 2018)

Comme le montre la figure 8 ci-dessus, les entreprises actives dans le secteur de la musique sont réparties de manière assez homogène sur le pays. Contrairement à d'autres secteurs des industries créatives, il n'existe pas de forte concentration autour des pôles urbains. Cela est peut-être en partie dû aux festivals que l'on retrouve implantés également dans des territoires ruraux et périurbains.

Le tableau ci-dessous donne un aperçu de l'importance des différents secteurs au sein de la filière.

Panorama de l'industrie musicale en Suisse en 2015 (source Weckerle et Grand, 2018)

Music Industry 2015 Switzerland



Figure 9 : Panorama de l'industrie musicale en Suisse en 2015 (source Weckerle et Grand, 2018)

Plusieurs observations peuvent être faites à partir de la figure 9 sur la page précédente.

Premièrement, les principaux pourvoyeurs d'emploi sont les musicien-nes eux-mêmes et l'enseignement musical. C'est aussi dans ces deux secteurs que l'emploi à temps partiel est le plus massif. Viennent ensuite les lieux de diffusion au sens large : discothèques et *nightclubs*, institutions culturelles et activités de billetterie. On peut noter que l'enregistrement ainsi que l'édition phonographique ne représentent finalement qu'une petite partie en termes d'emploi, alors que c'est elle qui est systématiquement mise en avant lorsqu'on évoque l'industrie musicale.

Deuxièmement, si l'on s'intéresse au chiffre d'affaires et à la création de valeur des différents segments, on peut relever que certains génèrent une importante valeur brute (*Gross value added* dans le tableau), mais ont un faible chiffre d'affaires comme les musicien-nes, l'enseignement musical, ainsi que, dans une moindre mesure, les lieux de diffusion et l'édition phonographique. En revanche, d'autres segments du secteur possèdent un chiffre d'affaires plus important, mais créent peu de valeur : la vente d'instrument, la vente de support audio, les *nightclubs* et discothèques ou encore les billetteries. Sur ce point, les chiffres de 2005 – même si plus anciens – donnaient plus de détail sur l'hétérogénéité entre les différents segments de l'industrie suisse²¹. Ils mettent en avant, notamment, certains segments fortement composés d'organisations non lucratives (associations, fondations) comme les orchestres et chœurs (deux tiers), mais également les écoles d'art (moitié) et, de manière peut-être plus surprenante, les salles de concert (moitié). En revanche, d'autres segments sont quasi entièrement composés d'entreprises privées : éditeurs, reproductions de CDs/DVDs/CD-ROMS ; magasins de disques, fabrication d'instruments, magasins d'instruments de musiques, discothèques. De plus, ces chiffres soulignent une fracture entre l'édition qui réalise principalement son chiffre d'affaires à l'étranger (70%) et le reste du secteur pour qui l'exportation est une source de revenu accessoire.

Troisièmement, un dernier élément peut être relevé : la part encore importante dans le secteur des activités liées à l'enregistrement (éditeurs et reproductions de CDs/DVDs/CD-ROMS) et ceci, malgré la chute des ventes de supports enregistrés depuis 20 ans et le peu d'emplois associés.

Pour la situation en Romandie, il n'existe pas d'analyse approfondie de l'industrie musicale. Néanmoins, on peut noter que l'OFS (voir figure 10), en 2018, dénombrait 9'964 entreprises actives dans les arts scéniques (15,7% de l'ensemble des entreprises culturelles) et 3'645 actives dans la production audiovisuelle (5.7%). Ces entreprises représentaient respectivement 13'670 et 14'901 équivalents pleins temps (8.5% et 9.2% du total du secteur culturel). Ces entreprises sont principalement implantées dans les grands centres urbains de Suisse romande : Lausanne et Genève. Elles sont, pour les arts scéniques, d'abord des raisons individuelles (59.6 %) et des associations (35,3%) et, pour l'audiovisuel, des raisons individuelles (55.2%), des Sàrl (26,3%) et des SA (12,6%). Dans les deux branches, l'écrasante majorité emploie 10 équivalents plein temps ou moins (97,4% et 92,8% respectivement).

²¹ Weckerle, Gerig, et Söndermann.

Entreprises culturelles en Suisse en 2018 (source OFS)

Nombre d'entreprises en 2018	Suisse		Berne		Fribourg		Vaud		Valais		Neuchâtel		Genève		Jura	
Arts scéniques	9 964	1,64	1 336	1,89	276	1,41	766	1,44	424	1,63	191	1,62	462	1,25	94	1,65
Audiovisuel et multimédia	3 645	0,60	361	0,51	75	0,38	386	0,73	113	0,44	61	0,52	314	0,85	27	0,47
Total secteur culturel	63 639		7 007		1 608		5 884		2 295		1 203		4 190		409	
Total économie	608 952		70 722		19 543		53 136		25 938		11 784		36 925		5 708	
Nombre d'emplois en équivalent plein temps) 2018	Suisse		Berne		Fribourg		Vaud		Valais		Neuchâtel		Genève		Jura	
Arts scéniques	13 670	0,33	1 389	0,25	203	0,18	1 334	0,39	296	0,24	248	0,31	1 573	0,55	52	0,17
Audiovisuel et multimédia	14 901	0,36	1 048	0,19	246	0,22	1 368	0,40	328	0,27	186	0,23	1 988	0,69	87	0,28
Total secteur culturel	161 433		17 198		3 870		14 383		4 106		2 983		12 979		825	
Total économie	4 113 221		550 453		110 484		339 803		122 087		79 893		286 505		31 005	

Figure 10 : Entreprises culturelles en Suisse en 2018 (source OFS)

Ces entreprises sont soumises à une forte concurrence. En effet, plusieurs études internationales montrent que le marché suisse est principalement un marché d'importation²² et dominé par des entreprises basées à l'étranger tant dans le secteur de la musique enregistrée que du *live*. Ce panorama interroge la façon dont interviennent les collectivités publiques pour soutenir les différents acteurs de la filière musicale romande. La section suivante est consacrée à l'état des politiques publiques de soutiens aux musiques actuelles en Suisse romande.

²² Paul Rutten, « Global sounds and local brews. Musical developments and music industry in Europe », in *Music, culture and society in Europe*, éd. par Paul Rutten (Bruxelles: European Music Office, 1996), 64-76; Shin-Il Moon, George A. Barnett, et Yon Soo Lim, « The structure of international music flows using network analysis », *New Media & Society* 12, no 3 (2010): 379-99.

Le soutien aux musiques actuelles en Suisse romande : histoire et présentation de la situation actuelle

Cette deuxième section retrace la genèse des politiques de soutien aux musiques actuelles. Les musiques actuelles et les politiques culturelles ont peu fait l'objet de travaux universitaires en Suisse. Malgré tout, quelques publications permettent de dresser une première chronologie.

À ce stade, deux observations peuvent être faites :

1) Les musiques actuelles sont des destinataires relativement récentes des politiques publiques, notamment en ce qui concerne la création et la diffusion. En outre, les musiques actuelles sont encore peu instituées, voire parfois pas du tout, en tant que catégorie d'action publique. Tracer leurs soutiens nécessite alors d'aller les chercher dans d'autres secteurs : le spectacle vivant, le domaine des médias ou du côté des politiques sociales et de la jeunesse. À ce titre, de la fin des années 70 au début des années 2000, ce sont certainement les lieux de musiques – locaux de répétition, mais surtout salles de concert – qui ont été au cœur de l'action publique. Ce premier élément d'analyse doit être interrogé à l'aune de la profonde transformation que traverse l'industrie musicale depuis le tournant des années 2000 et la réorganisation du travail de production qu'il a entraîné. La perte de la rentabilité de la musique enregistrée participe (sans doute) à mettre à l'épreuve le rôle des politiques publiques. La baisse de vente a non seulement mis en danger le financement propre du secteur, mais également les mécanismes de redistribution et de financement de la création en place (p. ex. à travers la Fondation SUISA). En outre, la reprise du marché est d'abord le fait de l'émergence des plateformes de *streaming*. Cette nouvelle donne participe à définir de nouveaux besoins tant pour les artistes que pour les structures qui les accompagnent.

2) Le système suisse, du fait de son organisation administrative, pose des questions à la fois de coordination, mais également sur l'échelle d'action des politiques publiques. Si l'idée d'une véritable politique fédérale n'est sans doute plus à l'ordre du jour, la question de la mutualisation des moyens ainsi que de la consolidation de structures étatiques supra cantonales, voire paraétatique (régies publiques, fondations), apparaît comme centrale.

« La politique culturelle suisse n'existe pas » : enjeux d'arrangements institutionnels locaux

« La politique culturelle suisse n'existe pas » : ces mots sont ceux de Ruth Dreifuss, prononcés en 1997, alors qu'elle était cheffe du Département fédéral de l'intérieur (DFI)²³. Cette formule-choc est depuis régulièrement utilisée pour souligner l'absence d'une véritable politique culturelle fédérale²⁴ comportant des messages clairs à destination de l'ensemble du secteur, mais aussi pour souligner la complexité inhérente à la coordination d'une action commune entre les différent-es acteur-rices qui prennent part au soutien des arts.

²³ cité in Olivier Moeschler, *Cinéma suisse. Une politique culturelle en action : l'État, les professionnels, les publics* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2011).

²⁴ En cela, la Suisse s'oppose au modèle français par exemple Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (Paris : Belin, 1999) ; Vincent Dubois, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re) configurations locales et (dé) politisation de la culture* (Paris : Croquant (Editions du), 2012). ou canadien Richard Sutherland, « Why get involved ? Finding reasons for municipal interventions in the Canadian music industry », *International Journal of Cultural Policy* 19, no 3 (2013): 366-81.

Après plusieurs référendums²⁵ et rapports²⁶, ce n'est en effet qu'en 2009 que la confédération se dote d'une Loi fédérale sur l'encouragement à la culture (LEC). Cette loi donne véritablement à la confédération un rôle en matière de politiques culturelles²⁷. Celui-ci demeure cependant restreint puisque l'article en question commence par réaffirmer que la culture est du ressort des cantons.

Lisa Marx²⁸ explique cette particularité par « deux des principes fondamentaux de fonctionnement de l'action publique en Suisse, le fédéralisme et la subsidiarité ». Ces deux dimensions donnent lieu à « des politiques caractérisées par une priorité accordée à l'initiative privée, mais aussi par des chevauchements de compétences entre les différents niveaux de l'État ». Marx, qui s'intéresse plus particulièrement aux transformations législatives dans les cantons de Berne, Bâle-Ville et Genève, pointe la nécessité de s'intéresser aux spécificités de ces arrangements cantonaux, parfois intercantonaux ou régionaux²⁹. À ce titre, contrairement au modèle allemand où les *Länder* ont la charge principale de la politique culturelle, la Suisse comporte des arrangements très différents selon les cantons.

Contribution de financement à la culture des cantons romands et de leurs communes en milliers de CHF en 2018 (OFS)

	Dépenses culturelles des cantons	%	Dépenses culturelles des communes	%	Dépenses culturelles des cantons et de leurs communes	Par habitant
<i>Berne</i>	97 975	43	130 083	57	226 458	0,219
<i>Fribourg</i>	48 851	67	24 261	33	73 019	0,229
<i>Vaud</i>	148 460	50	151 032	50	299 211	0,374
<i>Valais</i>	45 924	47	53 648	53	98 258	0,287
<i>Neuchâtel</i>	22 386	33	47 320	67	68 222	0,386
<i>Genève</i>	76 505	16	399 402	84	464 446	0,930
<i>Jura</i>	17 095	82	4 840	18	20 967	0,286

Figure 11 : Contribution de financement à la culture des cantons romands et de leurs communes en 2018 en milliers de CHF (chiffres OFS)³⁰

25 Voir Frey et Werner « Public expenditure on the arts and direct democracy: The use of referenda in Switzerland », *International Journal of Cultural Policy* 2, no 1 (1995): 55-65. sur le refus en votations populaires de plusieurs projets de soutien à l'art. Néanmoins, les récentes votations à Genève et à Bâle ont tourné en faveur d'un engagement plus important des pouvoirs publics.

26 Notamment le « Rapport Clottu » publié en 1975, qui fait généralement consensus comme étant un tournant dans la conception des politiques culturelles en Suisse. Commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle suisse (1975), *Éléments pour une politique culturelle en Suisse*, Berne. OFC.

27 Pour un bref aperçu historique voir *Le Dictionnaire historique de la Suisse* à l'entrée « politiques culturelles » : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/010993/2010-07-14/> (consulté 8 septembre 2021).

28 « Configurations d'acteurs, processus de décision et changements dans les politiques culturelles : une comparaison entre trois cantons suisses » (Thèse de doctorat, Université de Genève, 2017), 15.

29 P. ex. à l'échelle de la Romandie, de l'Arc jurassien, de la Riviera vaudoise, de la Grande Genève ou région Nyon.

30 Les chiffres des dépenses culturelles incluent les Loteries. Le tableau complet est consultable en ligne : <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/statistiques/catalogues-banques-donnees/tableaux.assetdetail.19524222.html>

Les chiffres de l'Office fédéral de la statistique sur les dépenses culturelles³¹ donnent à voir ces différences (voir figure 11). D'une part, le montant des dépenses publiques ramené au nombre d'habitant-e varie considérablement entre cantons : le canton de Fribourg et ses communes dépensent 229 CHF par habitant-e alors que, dans le canton de Genève, le montant total des dépenses culturelles atteint 930 CHF par habitant-e. D'autre part, le montant de ces financements assumés par les administrations cantonales et les communes varie lui aussi largement. Dans le Jura, le canton assure 82% du financement de la culture, alors qu'à Genève, ce taux n'est que de 16%. Ces différences soulignent la pluralité des arrangements locaux et de la répartition à la fois des compétences et des ressources entre les différent-es acteur-rices du soutien à la culture.

Si l'on s'intéresse à la manière dont ces sommes sont allouées, là également des différences importantes émergent (voir figure 12). Dans certains cantons, comme Fribourg ou Vaud, les dépenses propres³² absorbent la majorité du budget, alors que d'autres cantons, comme Berne, Genève ou Neuchâtel, versent d'abord des subventions à des tiers.

Dépenses des cantons par type de dépenses en milliers de CHF en 2018 (OFS)

Canton	Dépenses culturelles totales	Dépenses culturelles propres	Subventions à des tiers	Subventions (transferts) à d'autres niveaux et unités administratifs	Subventions à des organisations privées sans but lucratif	Subventions à des entreprises privées	Subventions à des ménages privés ³³	Subventions à l'étranger	Non attribuable
Berne	97 975,1	24 545,7	73 429,4	1 790,6	68 713,3	3 029,3			-104
Fribourg	48 851,3	30 631,1	18 220,2	93,6	18 126,6				
Vaud	148 460,1	95 702,5	52 757,6	273,5	52 054,1	430,0			
Valais	45 924,3	22 746,9	23 177,4	1 167,9	20 439,2	824,1	296,2	450,0	
Neuchâtel	22 386,2	5 794,8	16 591,4	1 669,5	14 615,6		306,3		
Genève	76 504,6	16 068,6	60 436,0	11 468,0	46 785,3		464,8		1 718
Jura	17 095,5	7 845,6	9 249,9	968,6	8 272,3		9,0		

Proportion des dépenses des cantons par type de dépenses en 2018 (OFS)

Canton	Dépenses culturelles totales	Dépenses culturelles propres	Subventions à des tiers	Subventions (transferts) à d'autres niveaux et unités administratifs	Subventions à des organisations privées sans but lucratif	Subventions à des entreprises privées	Subventions à des ménages privés	Subventions à l'étranger	Non attribuable
Berne	100	25,05	74,95	1,83	70,13	3,09	0,00	0,00	-0,11
Fribourg	100	62,70	37,30	0,19	37,11	0,00	0,00	0,00	0,00
Vaud	100	64,46	35,54	0,18	35,06	0,29	0,00	0,00	0,00
Valais	100	49,53	50,47	2,54	44,51	1,79	0,64	0,98	0,00
Neuchâtel	100	25,89	74,11	7,46	65,29	0,00	1,37	0,00	0,00
Genève	100	21,00	79,00	14,99	61,15	0,00	0,61	0,00	2,25
Jura	100	45,89	54,11	5,67	48,39	0,00	0,05	0,00	0,00

Figure 12 : Dépenses des cantons par type de dépenses en milliers de CHF en 2018 (OFS)

31 Cette catégorie fait référence à une catégorie uniformisée qui permet à l'OFS de faire des comparaisons entre les cantons et les différents niveaux institutionnels. Ces dépenses prennent en compte notamment les charges de personnel, les subventions, les frais d'exploitation des institutions culturelles publiques, mais également les investissements dans les bâtiments culturels. En revanche, elles n'incluent pas la redevance radio et télévision. Source : OFS, « Statistique du financement public de la culture. Définitions et méthode » (Neuchâtel : Office Fédéral de la Statistique, 2021), <https://dam-api.bfs.admin.ch/hub/api/dam/assets/19584048/master>.

32 Les dépenses propres sont principalement composées par les dépenses en personnel et en matériel ainsi que le fonctionnement des institutions intégrée aux municipalités.

33 Subventions à des indépendant-es.

Cette spécificité du modèle suisse est également valable pour le soutien aux musiques actuelles. Les dépenses pour le spectacle vivant sont ainsi davantage l'œuvre des cantons et des communes. Pour les cantons, il s'agit principalement de subventions à des tiers, tandis qu'au niveau des communes, elles possèdent des budgets propres importants. Ceux-ci sont probablement liés à des programmations culturelles élaborées par les services culturels.

Contribution pour les catégories « Musique et théâtre » par niveaux administratifs en milliers de CHF en 2018 (OFS)

Niveau administratif	Domaine culturel (fonction)	Dépenses culturelles totales	Dépenses culturelles propres	Subventions à des tiers	Subventions à des tiers en % des dépenses culturelles totales
Confédération	Musique et théâtre	13 749		13 749	100,0
Cantons	Musique et théâtre	317 260	22 093	295 167	93,0
Communes	Musique et théâtre	512 429	207 443	304 986	59,5

Figure 13 : Contribution pour les catégories « Musique et théâtre » par niveaux administratifs en 2018 en milliers de CHF (OFS)

Dépenses des cantons par domaines artistiques en milliers de CHF en 2018 (OFS)

Canton	Total des dépenses culturelles	Musées et arts plastiques	Conservation des monuments historiques et protection du patrimoine	Bibliothèques et littérature	Musique et théâtre	Encouragement général de la culture	Film et cinéma	Médias de masse
Berne	97 975	19 904	38 327	2 180	21 020	16 383	161	-
Fribourg	48 851	6 310	12 879	13 660	40	15 962	-	-
Vaud	148 460	68 810	12 278	22 220	11 575	30 346	3 232	-
Valais	45 924	7 584	7 979	13 711	10 525	5 122	377	627
Neuchâtel	22 386	2 504	4 420	2 442	2 132	10 653	236	-
Genève	76 505	4 510	12 284	5 577	38 704	9 666	5 630	133
Jura	17 095	1 726	7 504	1 784	4 779	987	90	226

Proportion des dépenses des cantons par domaines artistiques en 2018 (OFS)

Canton	Total des dépenses culturelles	Musées et arts plastiques	Conservation des monuments historiques et protection du patrimoine	Bibliothèques et littérature	Musique et théâtre	Encouragement général de la culture	Film et cinéma	Médias de masse
Berne	100	20,32	39,12	2,23	21,45	16,72	0,16	0,00
Fribourg	100	12,92	26,36	27,96	0,08	32,67	0,00	0,00
Vaud	100	46,35	8,27	14,97	7,80	20,44	2,18	0,00
Valais	100	16,51	17,37	29,86	22,92	11,15	0,82	1,37
Neuchâtel	100	11,19	19,74	10,91	9,52	47,59	1,05	0,00
Genève	100	5,90	16,06	7,29	50,59	12,63	7,36	0,17
Jura	100	10,10	43,90	10,44	27,96	5,77	0,53	1,32

Figure 14 : Dépenses des cantons par domaines artistiques en 2018 (OFS)

Dans les parts des dépenses culturelles des cantons vouées à la section Musique et théâtre, celles-ci sont bien représentées à Genève, dans une moindre mesure à Berne, dans le Valais et le Jura, alors qu'elles sont presque complètement absentes des dépenses des cantons de Fribourg, de Vaud et de

Neuchâtel. Rossel et Weingartner³⁴ insistent sur la complexité des raisons qui expliquent ces différences entre les cantons : équilibres politiques, démographie, dynamisme économique, histoire institutionnelle et administrative.

Aux côtés des cantons, les principales villes romandes – en premier lieu, Lausanne et Genève – sont des financeurs très importants de la culture (OFS, 2010, voir tableau ci-dessous). Cette situation n'est pas spécifique à la Suisse. De nombreux travaux internationaux ont montré la montée en puissance ou la remontée des grands centres urbains dans les politiques culturelles, indépendamment d'ailleurs de la centralisation, ou au contraire de la décentralisation, des politiques publiques³⁵. Pour les villes, la politique culturelle est devenue un instrument de développement territorial à la fois économique et social. À ce titre, dans le modèle « fédéral tripartite » entre confédération, cantons et communes, « les politiques culturelles des États ou entités fédérées occupent une place prédominante par rapport au centre fédéral, même si celui-ci peut connaître, dans le cas allemand, une certaine montée en puissance. Dans ce jeu à trois, les communes (et particulièrement les villes) ont acquis une forte capacité dans leurs politiques culturelles (anciennes) en interaction avec les entités fédérées tout en gardant leur autonomie de choix »³⁶. Les chiffres de l'OFS (tableau ci-dessous) mettent en avant une action principalement orientée vers le spectacle vivant dont les grands établissements de musique classique sont les principaux bénéficiaires.

Dépenses culturelles des trois plus grandes villes suisses selon les domaines culturels en 2019 (en milliers de francs – OFS)

Ville	Total dépenses culturelles	Musées et arts plastiques	Conservation des monuments historiques et protection du patrimoine	Bibliothèques et littérature	Musique et théâtre	Encouragement général de la culture	Film et cinéma	Médias de masse
Bienne	12 968	1 712		2 112	6 127	2 941	76	
Lausanne	78 765	4 125		8 498	39 356	25 721	1 064	
Genève	311 870	87 681	1 652	40 868	161 958	15 951	3 444	317

Dépenses culturelles des trois plus grandes villes suisses selon les domaines culturels en 2019 (en pourcentage – OFS)

Ville	Total dépenses culturelles	Musées et arts plastiques	Conservation des monuments historiques et protection du patrimoine	Bibliothèques et littérature	Musique et théâtre	Encouragement général de la culture	Film et cinéma	Médias de masse
Bienne	100	13	0	16	47	23	1	0
Lausanne	100	5	0	11	50	33	1	0
Genève	100	28	1	13	52	5	1	0

Figure 15: Dépenses culturelles des trois plus grandes villes suisses en 2019 (source OFS)

34 « Nothing but the cuckoo clock? Determinants of public funding of culture in Switzerland, 1977–2010 », *Poetics* 49 (2015): 43-59.

35 Olivier Moeschler et Olivier Thévenin, « Vers des politiques culturelles d'agglomération. Réflexions à partir d'une comparaison de trois cas européens », in *Les nouveaux enjeux de politiques culturelles*, éd. par Guy Saez et Jean-Pierre Saez (Paris : La Découverte, 2012), 119-31.

36 Mario d'Angelo, *Gouvernance des politiques publiques de la culture en Europe* (Paris : Idée éditions, 2013), 91.

Néanmoins, contrairement à un pays comme la France où l'enjeu des dernières années a beaucoup été la territorialisation des politiques culturelles et leur reprise en main par les régions³⁷, la Suisse présente l'enjeu inverse. Ainsi, les appels à une politique culturelle fédérale semblent avoir été, ces dernières années, remplacés par le projet d'une meilleure coordination des acteurs et une mise en commun des ressources, sans pour autant opérer de transfert de compétences entre les niveaux institutionnels. Comme le souligne un rapport sur le Valais, la mutualisation des fonds permet de garantir une meilleure stabilité financière et un positionnement artistique plus fort³⁸. Cette gouvernance donne néanmoins lieu à d'importants débats sur les compétences et les moyens de chaque partie prenante de la politique (voir p. ex. le cas genevois dans le travail de Marx³⁹).

Plusieurs auteur-rices ont montré l'importance, mais surtout les difficultés, de construire de tels projets⁴⁰. Plusieurs rapports pointent différents enjeux de cette transformation⁴¹. Ceux-ci soulignent en premier lieu des questions sur la gouvernance des moyens. Plusieurs dispositifs ont été mis en place dans différentes régions pour mutualiser des fonds et des instruments, que ce soit à l'échelle d'une agglomération (Fribourg) ou d'une région (la Riviera vaudoise). Ensuite, ceux-ci mettent en avant les différences importantes dans les moyens investis entre ces acteurs. Dans la région nyonnaise, le soutien à la culture varie ainsi entre 3 CHF et 275 CHF par habitant-e selon les communes (rapport du Conseil régional du district de Nyon, 2009). S'il faut évidemment rapporter ces chiffres aux recettes des différentes collectivités – notamment par rapport à l'activité économique – ces chiffres permettent de prendre la mesure des écarts qui existent entre les centres urbains et les plus petites communes. En outre, cette différence de moyens se double d'un décalage dans les objectifs, les instruments et les acteurs ciblés par les politiques de soutien à la culture. Le même rapport nyonnais souligne également que les petites communes soutiennent principalement la pratique musicale (cours d'instruments), les fanfares et les chœurs, alors que la politique des villes de la région (Nyon, Rolle, Gland et Coppet) est davantage tournée vers la création sous des formes artistiques classiques ou actuelles.

Financement des musiques actuelles : entre institutions publiques et financement privé, des fondations au crowdfunding

La Suisse comporte l'un des taux les plus importants de fondations par habitant⁴². D'ailleurs, elles sont pensées comme partie intégrante du système de financement de la culture. Les auteur-rices du *Glossaire de la politique culturelle en Suisse* notent que : « la politique culturelle suisse fonctionne sur un mode complémentaire »⁴³.

37 Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *La fabrique de la programmation culturelle* (Paris : La Dispute, 2017).

38 Anne-Catherine Sutermeister, « Profil(s) culturel(s) des villes et du canton du Valais » (Conférence des délégués culturels du Valais, 2012).

39 Marx, « Configurations d'acteurs, processus de décision et changements dans les politiques culturelles ».

40 Voir p. ex. Moeschler *Cinéma suisse. Une politique culturelle en action : l'État, les professionnels, les publics. sur le cinéma ou Schwab « Politique culturelle et démocratie. La réalisation du Kultur- und Kongresszentrum Luzern à la lumière de quatre modèles normatifs de démocratie », in Les territoires de la démocratisation culturelle, éd. par Olivier Moeschler et Olivier Thévenin (Paris : L'Harmattan, 2009), 35-51. sur la construction du KKL à Lucerne.*

41 Conseil régional du district de Nyon, « Rapport d'enquête sur les soutiens des communes à la culture » (Région Nyon, 2009); Sutermeister, « Profil(s) culturel(s) des villes et du canton du Valais » ; Jürg Felix et Kuno Schedler, « Finanzierung der Kulturförderung des Kantons Zürich » (IMP-HSG, 2017).

42 Brigitte Bijl-Schwab, « Kulturpolitiken in der Schweiz – Politiques culturelles en Suisse », 2014.

43 Pro Helvetia, *Glossaire de la politique culturelle en Suisse* (Berne, 2005), 43.

Cette situation particulière renforce encore le pluralisme des acteurs présent dans le financement de la culture. Certain-es auteur-rices relèvent que l'apport des fondations est encore peu investigué⁴⁴, même si 23% des fondations suisses sont actives dans « la culture et les loisirs »⁴⁵. Bijl-Schwab⁴⁶ relève néanmoins que le financement est sans doute moins important pour la musique que pour d'autres disciplines comme les arts plastiques.

Cependant, si l'on va au-delà du seul financement des fondations actives dans le mécénat pour s'intéresser au *sponsoring*, notamment à travers l'évènementiel⁴⁷, le rapport de l'OFS sur les financements de la culture par les entreprises souligne que les arts du spectacle représentent le domaine le plus important de soutien⁴⁸. Un exemple de cet investissement dans la musique est celui de la Migros qui, à travers son Pour-cent culturel⁴⁹, contribue à de nombreuses manifestations musicales et à plusieurs instruments de soutien et de promotion des musiques actuelles comme le m4music⁵⁰. On peut également citer le rôle prépondérant que joue la Loterie Romande dans le financement de la culture. En 2019, la somme des montants redistribués s'élevait à plus de 100 millions de CHF pour la Romandie.

Aux fondations et entreprises, il faut ajouter l'action de plusieurs organisations professionnelles qui participent à redistribuer certains soutiens financiers, comme la Fondation SUISA, la Fondation SIS ou encore la Fondation des producteurs de phonogrammes. Celles-ci se retrouvent en tant que financeurs à côté d'acteurs publics (communes et cantons) dans le financement d'organisations comme Swiss Music Export ou la Fondation cma (voir chapitre consacré à ces fondations).

Contributions annuelles des Loteries destinées à la culture, par canton en 2019 (en milliers de francs – OFS)

Berne	24 635
Fribourg	9 718
Vaud	28 805
Valais	14 790
Neuchâtel	11 136
Genève	10 947
Jura	2 597
Total	102 628

Figure 16 : Contributions annuelles des Loteries (source OFS)

44 Bijl-Schwab, « Kulturpolitiken in der Schweiz–Politiques culturelles en Suisse ».

45 OFS, « Statistique de poche de la culture en Suisse 2020 » (Neuchâtel : Office Fédéral de la Statistique, 2020).

46 « Kulturpolitiken in der Schweiz–Politiques culturelles en Suisse ».

47 Pro Helvetia, Glossaire de la politique culturelle en Suisse.

48 OFS, « Financement de la culture par les entreprises. Enquête sur les dépenses culturelles des entreprises en Suisse en 2001. » (Neuchâtel : Office Fédéral de la Statistique, 2001).

49 Olivier Moeschler, « Le «pour-cent culturel Migros» en Suisse ou «quand une entreprise privée joue les pouvoirs publics» », *L'Observatoire*, no 1 (2009): 52-55.

50 Cet engagement du Pour-cent culturel n'est plus le même dix ans plus tard- voire chapitre sur les fondations et organismes de soutien

Enfin, une troisième source de financement privé qui mérite sans doute d'être relevée est le *crowdfunding*. Selon le seul rapport produit sur le sujet à l'heure actuelle en Suisse⁵¹, ce type de financement concerne principalement des projets en rapport avec la musique (devant les *start-ups*). Un peu moins d'un million et demi de CHF ont été ainsi collectés en 2014 par 216 campagnes. À noter qu'en ce qui concerne la musique, le financement moyen par projet (6'844 CHF) est plutôt faible comparé à d'autres domaines (*start-up*, cinéma). Ce résultat permet de relever certaines spécificités du financement des projets musicaux : des budgets de petite envergure, nombreux, et avec différentes sources de financement dont des recettes propres. À ce titre, le rapport insiste dans ses conclusions sur le fait que le crowdfunding doit être considéré comme un complément et non une alternative au financement public.

Histoire et préhistoire du soutien aux musiques actuelles : des cultures alternatives à l'émergence d'un secteur économique

Le soutien aux musiques actuelles a une histoire ou peut-être une préhistoire. Le premier moment important est sans doute à aller chercher du côté des mouvements sociaux et les manifestations pour la demande de centres culturels autonomes à partir des années 70⁵². Plusieurs éléments semblent se cristalliser dans cette première tentative de politique culturelle dirigée vers les musiques actuelles.

Premièrement, la revendication d'un soutien qui se fait « contre » celui apporté aux grandes institutions culturelles, notamment tournée vers la culture « légitime » et la musique classique. L'émeute du « *Züri brännt* » (Zürich brûle) se déclenche après l'octroi d'une subvention de 61 millions de CHF pour la rénovation de l'Opéra⁵³. Cette opposition entre, d'une part, cultures alternatives, jeunes, non institutionnelles et, d'autre part, culture légitime ou classique réémerge périodiquement dans le débat public⁵⁴. Les musiques actuelles et leurs publics – plus jeunes – apparaissent comme les parents pauvres des politiques culturelles.

Deuxièmement, cette nouvelle politique prend comme principale forme la création de salles de concert. Si dans plusieurs cas le soutien des autorités peut comporter des aides pour la création ou l'enregistrement d'album⁵⁵, le cœur de l'activité de ces structures reste l'organisation et la promotion de concerts⁵⁶. La question des équipements – et notamment de leur capacité à accueillir dans de bonnes conditions des concerts de musiques amplifiées – perdure au cœur de cette problématique.

51 Simon Amrein et al., « *Crowdfunding dans le domaine culturel* » (Zug : FH Zentralschweiz, 2016).

52 Dominique Gros, « *La Bâtie - Festival de Genève : 30 ans de connivences et de tensions entre acteur en quête de positionnement social, de légitimité culturelle et de pouvoir politique* », in *Les territoires de la démocratisation culturelle*, éd. par Olivier Moeschler et Olivier Thévenin (Paris : L'Harmattan, 2009), 65-71 ; Pierre Raboud, « *L'hiver des musiques jeunes. La Suisse avant la pop (1960-1989)* », in *La musique en Suisse, sous le regard des sciences sociales*, éd. par Loïc Riom et Marc Perrenoud (Genève : Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, 2017) ; Christian Steulet, « *Nuits de jazz à Super Pop Montreux* », in *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, éd. par Loïc Riom et Marc Perrenoud (Genève : Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, 2018), 27-47.

53 Pierre Raboud, « *Faire fondre la banquise : La difficile ouverture des villes suisses aux cultures jeunes* », *Cidades : Comunidades e Territórios* 31, no 1 (2015), <https://doi.org/10.7749/citiescommunitiesterritories.dec2015.031.art01>.

54 Voir les récentes votations sur la Cité de la musique à Genève ou sur le soutien aux musiques actuelles à Bâle.

55 A Genève, PTR dispose d'un fond d'aide pour les artistes qui fait partie de sa convention avec la Ville, Roderic Mounir et al., *Post Tenebras Rock. Une épopée électrique 1983-2013* (Genève : La Baconnière, 2014).

56 Ce rapport entre lieu, création artistique, mais également développement de nouveaux modes de vie et d'organisation collective a été très bien décrit par Luca Pattaroni et ses collègues *La Contre-culture domestiquée : Art, espace et politique dans la ville gentrifiée* (Genève : Métis Presses, 2020).

Troisièmement, cette politique est pensée, en partie, comme une politique de la jeunesse. Elle se construit notamment par la mise à disposition, en gestion propre, de locaux de répétition et de concerts. On trouve cette tension entre animation socioculturelle et promotion de la culture dans les premiers pas de plusieurs de ces salles de concert⁵⁷. Cette politique passe également par les maisons de quartier ou la mise en place au sein des bibliothèques publiques de secteur « musiques actuelles »⁵⁸. Ce triple héritage donne à ces politiques une consistance tout à fait particulière. De plus, on peut s'interroger sur les manières dont cet héritage se renouvelle au contact, d'une part, des politiques d'accès à la culture et, d'autre part, de promotion de l'économie culturelle auxquelles de nombreuses villes suisses souscrivent largement⁵⁹.

Un deuxième moment du développement des politiques culturelles pour les musiques actuelles est sans doute le début des années 2000. Cette période est marquée par la création de plusieurs institutions, comme la Fondation cma (fondé en 1997), Swiss Music Export (créé en 2003 par Pro Helvetia, la Fondation Suisa, le Pour-cent culturel Migros et la Fondation cma), et la publication de plusieurs rapports pointant l'insuffisance des moyens investis dans les musiques actuelles⁶⁰. Au contraire de leurs prédécesseurs, ces politiques culturelles ne visent pas l'organisation de concerts ou la mise à disposition de locaux de répétition, mais le soutien aux artistes, leur professionnalisation et la diffusion de leur musique. Ces organisations mettent en place d'autres instruments : résidences, aide pour des tournées à l'étranger, *showcase*, réseautage, aide à la promotion. Le soutien aux musiques actuelles rencontre ici une autre histoire, celle de l'action de Pro Helvetia. Cette fondation a la charge de la promotion de la culture suisse notamment à l'étranger. Elle porte l'interrogation sur l'identité de la culture suisse et sa définition qui se rapporte alors en partie sur les musiques pop : quel pourrait être un son suisse ?

L'autre particularité de ces organisations, telles que SME et la FCMA, est leur champ d'action. Elles n'agissent pas simplement à l'échelle d'une ville ou d'un canton, mais au contraire, réunissent souvent différentes sources de financement, dont une partie peut être privée. En outre, ces organismes reposent sur une conception professionnalisée de l'activité de musicien-nes qui s'éloigne pour partie de celle des cultures alternatives ou autonomes davantage organisées autour de notion comme l'autogestion.

57 Les débuts de PTR à Genève sont ainsi marqués par une tension entre tenants d'un mouvement social et ceux d'un secteur économique Mounir et al., *Post Tenebras Rock. Une épopée électrique 1983-2013*. Sur ce point, voir Dubois « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière », *Revue française des affaires sociales* 2 (1994) : p-27. ou Teillet « Publics et politiques des musiques actuelles », *Le (s) public (s) de la culture*, 2003, 155-80.

58 Philippe Teillet, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des " musiques amplifiées " » (*La Documentation Française*, 2002).

59 Mischa Piraud, « Le piège de la créativité : examen sémantique et pragmatique du capitalisme créatif », *Revue Interventions économiques. Papers in Political Economy* 57 (2017), <http://interventionseconomiques.revues.org/3316> ; Mischa Piraud, « Ambiguïtés de la «ville créative» » (Thèse de Doctorat, Lausanne, EPFL, 2017).

60 Frank Hänecke, *Untersuchungen zur einheimischen Rock-/ Pop-Musik im Umfeld von Medien, Markt und Kultur* (Zürich: Seminar für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich, 1991); Bruno Marty et Frank Hänecke, « Pop/Rock – mehr als nur Musik » (Berne: action swiss music, 2003); Sava Stanic, « Musikförderung in der Schweiz » (Winterthur, Zürcher Hochschule Winterthur, 2005); Karin Feusi et Daniela Küttel, « There's no (Swiss) business like (Swedish) showbusiness!: Populärmusikförderung als Basis für einen erfolgreichen Musikexport? Ein Vergleich zwischen Schweden und der Schweiz », *Working paper* (Bâle: University of Basel, 2011).

Acteurs et bénéficiaires

Les différentes études et rapports sur les bénéficiaires ou les destinataires de politiques culturelles permettent de mettre en avant plusieurs éléments importants. Premièrement depuis quelques années, une préoccupation croissante pour la précarité des musicien·nes a mis en avant à la fois leur faible revenu (largement en dessous du revenu médian) et l'accès limité aux assurances sociales⁶¹. En Suisse, le système de l'intermittence convient mal aux emplois musicaux et reste de fait très peu accessible hormis à quelques musicien·nes salarié·es. De fait, les artistes se trouvent dans la position de trouver d'autres sources de revenus, que ce soit dans l'enseignement⁶² ou dans des professions extérieures au monde de la musique⁶³. Cette situation a donné lieu à de nombreux débats et mobilisations sur la précarisation des musicien·nes au cours de leur vie⁶⁴, notamment lorsqu'ils/elles se retrouvent à peu, voire très peu cotiser à l'AVS⁶⁵.

Par ailleurs, l'analyse des revenus des musicien·nes en Suisse romande réalisée par Marc Perrenoud et Pierre Bataille met en avant la part très négligeable, voir complètement absente, des subventions publiques. La transformation des revenus due à la chute des ventes du disque peut à ce titre interroger la manière dont les artistes sont en mesure de vivre de leur musique, même si le concert semble rester leur principale source de revenus⁶⁶.

Dans son rapport sur les dispositifs de bourses pluriannuelles du canton du Valais, Anne-Catherine Sutermeister⁶⁷ insiste sur l'importance du soutien sur le long terme qui permet aux artistes lauréat·es de développer leur projet. En effet, s'il semble qu'il est par exemple assez aisé pour un artiste de toucher une subvention pour la sortie d'un disque ou une tournée à l'étranger⁶⁸, la question se pose de sa rémunération sur le moyen et le long terme au-delà de simplement couvrir des frais de production et de promotion d'un projet en particulier. Déjà en 2007, Weckerle et ses collègues⁶⁹ notaient l'absence de position stable. Ils ajoutaient que la majorité des emplois reposaient sur des projets délimités dans le temps et portés par de petites structures. Ces auteurs appelaient ainsi à une transformation des systèmes de protections sociales pour les rendre plus adaptés au travail créatif et à ses caractéristiques.

De plus, la question de l'accès à ces politiques doit être relevée. La récente étude sur les inégalités de genre dans les industries créatives montre que moins de musiciennes ont accès à des prix ou des

61 Perrenoud et Bataille, *Vivre de la musique? Travail et carrières des musicien·ne·s ordinaires*.

62 Perrenoud et Bataille.

63 Loïc Riom, « *We're from Switzerland, that's a chocolate island in Sweden* » : *Comprendre l'indie rock du point de vue de six groupes suisses* (Mémoire de Master, Genève, Université de Genève, 2015) ; Nuné Nikoghosyan, « *Les Tribute Bands en Suisse. Un monde d'ambivalences.* », in *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales.*, éd. par Loïc Riom et Marc Perrenoud (Genève : Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, 2017), 127-46.

64 Voir Bataille et al. « *Rythmes et ancrages sociaux des carrières musicales "ordinaires". Le cas de la Suisse romande* », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, no 50-2 (2019) : 75-99.

65 Loïc Riom et Marc Perrenoud, « *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales : Premières approches* », in *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, éd. par Loïc Riom et Marc Perrenoud (Genève : Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, 2018).

66 Marc Perrenoud et Pierre Bataille, « *Être musicien·ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi* », *Swiss Journal of Sociology* 43, no 2 (2017) : 309-33 ; Bataille et Perrenoud, « *"One for the money"?* »

67 « *Profil(s) culturel(s) des villes et du canton du Valais* ».

68 Loïc Riom et Vera Vidal, « *Same name but different things? DIY practices in New England and Switzerland* », in *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes (vol. 3, éd. par Paula Guerra et Tânia Moreira (Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2017), 49-54.*

69 *Creative Industries Switzerland*.

subventions publiques en Suisse⁷⁰. De la même manière, Luca Preite⁷¹ montre que les jeunes rappeur-euses issu-es de l’immigration rencontrent davantage d’obstacles pour faire des demandes de soutiens pour leur projet (manque de connaissance du système ou de savoir-faire pour constituer des dossiers, voire même une défiance vis-à-vis des autorités). Enfin, la question de l’adéquation entre les demandes et les moyens à disposition a été régulièrement soulevée. Comme noté plus haut, une large partie de l’action publique, notamment des villes, est orientée sur les équipements⁷² qui peuvent être soit trop chers pour certains acteurs, soit mal adaptés à certains types de pratiques ou esthétiques⁷³.

Du côté des structures, des problèmes similaires semblent se poser. La professionnalisation des salles de concert ouvre la question de l’accès à des postes pérennes assurant autant des emplois à plein temps que des niveaux de salaire qui permettent à des carrières de se développer⁷⁴. Un récent rapport de PETZI⁷⁵ met en lumière que les 175 clubs et festivals membres de l’organisation touchent 25 millions de subventions par an, ce qui est moins en moyenne que le reste des clubs européens. Le rapport pose également la question de la répartition des subventions entre festivals et salles de concert. Cette question se pose également au niveau des labels. Plusieurs rapports ont souligné que ceux-ci étaient généralement exclus du soutien tourné en premier lieu vers les artistes eux-mêmes⁷⁶, même si ce dernier point a récemment (et peut-être temporairement) évolué avec les nouvelles politiques développées en réponse à la « crise Covid ». Il se pose la question de la valorisation de leurs compétences, de leurs formations, voire de leur développement. Ici, l’un des défis consiste à élaborer des dispositifs propres aux entreprises culturelles qui permettent de soutenir une activité à cheval entre la culture et l’économie.

70 Andrea Zimmermann, « Gender relations in the Swiss cultural sector. A qualitative and quantitative analysis focusing on cultural practitioners, institutions and associations » (Bâle: Centre for Gender Studies, 2021).

71 « Baba Uslender : Conquête d’un pouvoir d’agir et «gentrification musicale» », in *La musique en suisse sous le regard des sciences sociales*, éd. par Loïc Riom et Marc Perrenoud (Genève : Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, 2018), 81-100.

72 Voir Schwab « Politique culturelle et démocratie. La réalisation du Kultur- und Kongresszentrum Luzern à la lumière de quatre modèles normatifs de démocratie » sur l’exemple du KKL à Lucerne présentée comme une institution Flag ship à l’instar du Musée Guggenheim de Bilbao.

73 Voir les débats récents autour du projet de Cité de la musique à Genève.

74 Fabien Boissieux, « Les clubs de musiques actuelles sur “la voix” de la professionnalisation » (CAS de manager socioculturel dans le domaine des musiques actuelles, 2015).

75 PETZI, « Rapport de la première conférence suisse des musiques actuelles ».

76 Stanisic, « Musikförderung in der Schweiz » ; Fondation CMA, « Musiques actuelles- Etat des lieux et pistes de réflexion- » (Nyon : Fondation CMA, 2020).

4. Cartographie des soutiens

Traitement des données

Les données présentées dans ce document ont été récoltées à l'aide d'un formulaire autoadministré distribué aux collectivités publiques incluses dans l'échantillon d'enquête. Ces données ont ensuite fait l'objet d'un travail de codage et de différentes analyses statistiques descriptives dont les résultats sont présentés dans ce chapitre.

Présentation de l'échantillon

Afin de constituer un panorama des soutiens publics aux musiques actuelles, nous avons distribué un formulaire⁷⁷ auprès des sept cantons romands, d'un panel de 12 villes suisses romandes, 3 agglomérations ainsi que de la Loterie Romande et ses organes cantonaux de répartition.

L'ÉCHANTILLON SUR UNE CARTE

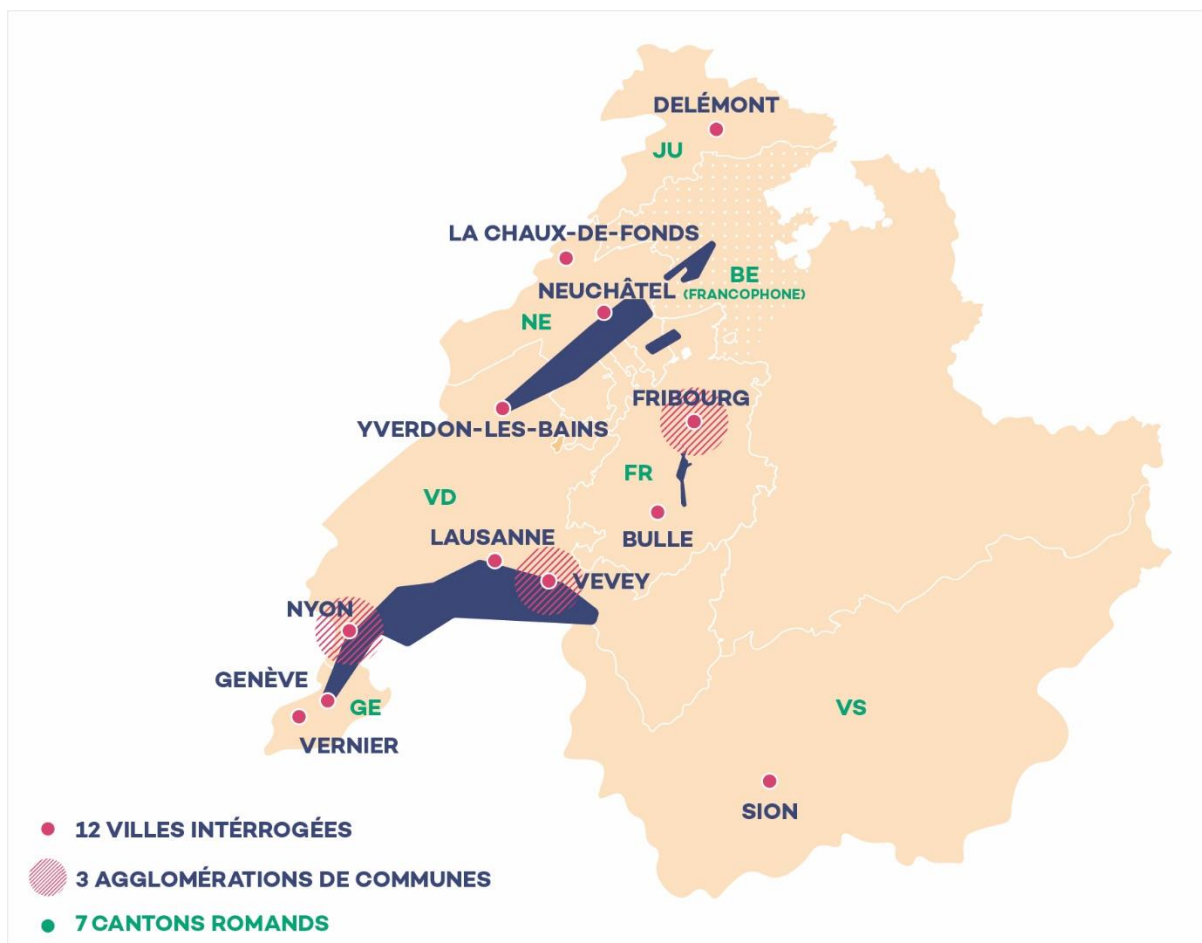


Figure 17 : Carte de l'échantillon

⁷⁷ Le questionnaire se trouve en annexe 2.

Pour le canton de Berne, les chiffres collectés proviennent du Conseil des affaires francophones (CAF) pour la région de Bienne et du Conseil du Jura bernois (CJB).

En plus des cantons, nous avons sélectionné un panel constitué des douze villes romandes suivantes et de 3 agglomérations de communes :

- Bulle
- La Chaux-de-Fonds
- Delémont
- Fribourg (+ agglomération)
- Sion
- Vernier
- Genève
- Lausanne
- Neuchâtel
- Nyon (+Nyon région)
- Vevey (+Fonds culturel Riviera)
- Yverdon-les-Bains

Ce panel a été défini selon deux critères : d'une part, les principales villes-centres de Suisse romande, et, d'autre part, des municipalités identifiées pour leur politique de soutien aux musiques actuelles. En plus de ces douze villes, nous avons contacté la municipalité de Bienne, mais celle-ci n'a malheureusement pas été en mesure de nous fournir dans les temps les éléments chiffrés demandés.

Concernant les organes cantonaux de répartition de la Loterie Romande, seuls les cantons de Vaud et du Jura nous ont transmis des chiffres détaillés, le reste des données présentées ici ont été extraites des rapports d'activités. Une partie importante de ces montants est par conséquent difficile, voire impossible à attribuer. Ces montants sont indiqués comme « non fléchables » dans les tableaux et graphiques à venir. La Conférence des Présidents des organes de répartition (CPOR) nous a quant à elle détaillé ses soutiens aux musiques actuelles.

Codage

Les données récoltées ont fait l'objet d'un codage selon quatre variables : le type d'esthétique, le type de bénéficiaire, le type de subvention et l'activité visée par le soutien.

Au sein des données, nous avons distingué différents **types d'esthétique** :

- Les projets relevant de la *pop*, c'est-à-dire des musiques dont la composition et la production sont principalement organisées autour du support phonographique ;
- Les projets de musiques *improvisées* : jazz, musiques expérimentales ;
- Les projets *pluridisciplinaires* impliquant une autre discipline artistique que la musique ;
- Les projets impliquant des musiques actuelles en plus d'autres esthétiques musicales (y compris de la musique classique), ceux-ci sont regroupés dans la catégorie « *toutes musiques* ».

Ensuite, nous avons codé chaque subvention selon son bénéficiaire. En effet, il est important de prendre en compte que **chaque type de bénéficiaire** fonctionne selon des logiques différentes et possède des besoins de soutien spécifique. Ainsi, les instruments développés ne peuvent s'adresser à l'ensemble des acteur-rices du secteur de la même manière. Nous avons donc distingué les bénéficiaires selon la grille ci-dessous.

TYPE DE BENEFICIAIRES



Figure 18 : Type de bénéficiaires

Concernant les lieux de diffusion, il faut souligner l'hétérogénéité des organisations concernées. S'il s'agit principalement d'associations ou dans certains cas de fondations, leur mode de fonctionnement, leur histoire ainsi que leurs champs d'actions varient considérablement. Parmi les clubs et les salles de concerts répertoriés, on trouve autant de petits lieux avec des jauges parfois de moins de 100 personnes que des salles dont la capacité dépasse les 1'000 spectateur-rices. La catégorie festival, elle, recoupe aussi bien des évènements de quelques centaines de spectateur-rices sur une ou deux soirées, que des grandes manifestations qui regroupent plusieurs milliers de personnes sur plusieurs jours, voire semaines.

Dans la catégorie « Autres », on retrouve des projets variés : un musée (le Swiss Museum & Center for Electronic Music Instruments), des radios (p. ex. Radio Vostok), des projets de médiation (p. ex. Usinesonore, AMR, Ateliers d'ethnomusicologie), des faitières ou d'autres projets spécifiques (p. ex. HelvetiaRockt).

Pour le **type de subvention**, nous avons catégorisé les différentes subventions selon trois modalités :

- *les aides au projet*, qui correspondent à des soutiens ponctuels répondant à une demande de financement sur la base de la présentation d'un projet ;
- *les aides annualisées au fonctionnement*, qui regroupent des modalités de soutien établies dans le temps, parfois dans le cadre de conventions de prestation ;
- *les bourses, prix et conventions* (y compris les conventions pluriannuelles de création), qui regroupent des modalités de soutien hybrides généralement ponctuelles aussi, mais qui dans certains cas peuvent se prolonger sur plusieurs années. Ces modalités font souvent l'objet d'une mise au concours ou alors, pour les prix notamment, servent à récompenser certain-es bénéficiaires.

Pour **l'activité visée par le soutien**, nous nous sommes appuyés sur un travail réalisé préalablement par la Fondation cma⁷⁸ pour construire la typologie suivante :

PRESENTATION DES BENEFICIAIRES ET TYPES D'ACTIVITES






 ARTISTES	CRÉATION	Composition, recherche
		Résidences
		Répétitions
		Enregistrement (CD, Clip)
		Projets spéciaux
		Bourse, Prix, Convention
	DIFFUSION	Concert
Tournée		
Promotion marketing		
STRUCTURATION	Mentorat, réseautage, développement de carrière, formation ponctuelle	
SOUTIEN GLOBAL	Soutien impliquant de la création et de la diffusion	
NON FLÉCHABLE	Manque de détail pour être catégorisé	
 LIEUX DE DIFFUSION CLUBS	FONCTIONNEMENT	
	INFRASTRUCTURE	
	PROGRAMMATION	
	RÉSIDENCE	
	PROJETS SPÉCIAUX	Anniversaire, publication autre
	NON FLÉCHABLE	Manque de détail pour être catégorisé
 LIEUX DE DIFFUSION FESTIVALS	FONCTIONNEMENT	
	INFRASTRUCTURE	
	PROGRAMMATION	
	PROJETS SPÉCIAUX	Anniversaire, publication autre
	NON FLÉCHABLE	Manque de détail pour être catégorisé
	FCMA	
 STRUCTURES D'ENTOURAGE	LABELS, AGENCES DE BOOKING & MANAGEMENT	
 AUTRES	Musée (le Swiss Museum & Center for Electronic Music Instruments), des radios, des projets de médiation (p. ex. UsineSonore, AMR, Ateliers d'ethnomusicologie), HelvetiaRockt ou des activités des faitières.	

Figure 19 : Description des types de bénéficiaires

⁷⁸ Fondation CMA, « Musiques actuelles- Etat des lieux et pistes de réflexion ».

Pour l'analyse générale, nous nous sommes limités à la période 2017-2019, c'est-à-dire avant la pandémie de Covid-19. La période 2020-2021 fait l'objet d'une analyse spécifique. Celle-ci porte sur la façon dont les collectivités publiques ont répondu à la situation et les enseignements qui peuvent être tirés de ces réactions.

Par ailleurs, les soutiens sous forme de gratuités ont été retirés, car ils n'ont pas été indiqués de manière systématique par les différents bailleurs répondants. Cet ensemble représente 49 subventions pour un montant total de 3'761'597 CHF sur la période 2017-2019. Les bénéficiaires en sont en immense partie des lieux de diffusion (en premier lieu des salles de concert) et des organisations de médiations. On ne trouve autrement que deux artistes et un studio d'enregistrement. Enfin, il s'agit ici presque exclusivement de subventions accordées par les villes à travers les services de la culture ou les services des espaces publics, de la voirie, du sport ou de la jeunesse, notamment pour la mise à disposition de matériel ou d'infrastructure.

Il est encore utile de préciser que les données présentées ici ont été récoltées sur une logique déclarative, c'est-à-dire à partir des chiffres communiqués par les répondant-es. Nous n'avons ni vérifié ces montants auprès des bénéficiaires ni traité directement les comptes de l'ensemble des villes et des cantons.

De plus, nous avons complété les données récoltées auprès des collectivités publiques avec différentes informations disponibles sur l'action d'autres organisations de financement, notamment des fondations actives spécifiquement dans le domaine des musiques actuelles comme la FCMA, Swiss Music Export (SME), Pro Helvetia ou encore les fondations liées aux sociétés de gestion des droits d'm.

Pour la période étudiée, nous avons pu bénéficier du détail de l'ensemble des projets soutenus par la FCMA et SME. Pour les autres organisations, nous avons analysé leurs rapports d'activités. Ceux-ci permettent une analyse plus ou moins précise en fonction du détail des informations publiées. Ces résultats sont présentés dans une section dédiée.

Description générale des données

Les données traitées regroupent 2'253 subventions allouées entre 2017 et 2019 et représentent un total de 63'362'164 CHF. Sur la période, le montant annuel moyen octroyé est de 21'120'721 CHF, la subvention moyenne est de 28'123 CHF et la médiane⁷⁹ est de 5'000 CHF. Ces deux derniers chiffres permettent d'établir qu'une large partie de l'aide publique est ventilée sur de nombreux projets pour de petites sommes (moins de 5'000 CHF pour la moitié).

Sur la période, ces subventions se répartissent comme suit :

MONTANT ET NOMBRE DE SUBVENTIONS AUX MUSIQUES ACTUELLES PAR AN

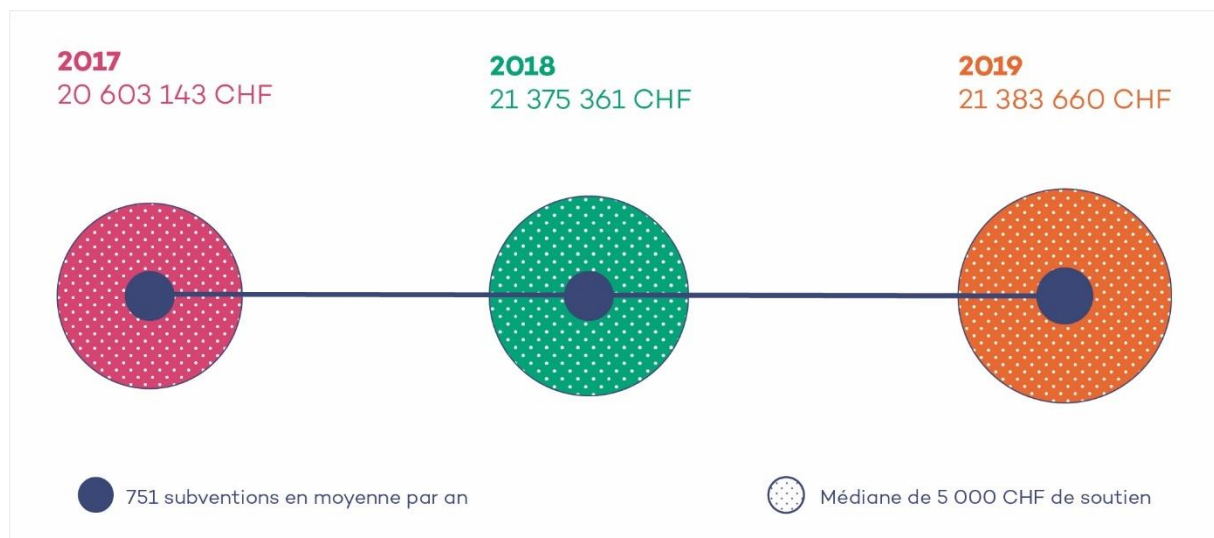


Figure 20 : Montant et nombre de subvention aux musiques actuelles en Suisse romande par an

Pour commencer, on peut noter que tant le montant annuel (autour de 21 millions de CHF) et que le nombre de subventions (751 en moyenne) sont stables sur la période étudiée. Cela permet de raisonner à partir d'un montant annuel moyen entre 2017 et 2019 qui servira de base de calcul dans la suite de ce texte. Ce premier résultat permet aussi de souligner une certaine continuité des soutiens aux musiques actuelles.

Ensuite, il convient de situer ce montant de 21,1 millions de CHF annuel moyen dans le paysage des politiques culturelles romandes. En comparaison avec la danse, pour l'année 2017, les subventions des villes et des cantons romands (hors LoRo) se montaient à 48 millions de CHF⁸⁰. Ensuite, pour l'année 2018, l'OFS chiffre l'ensemble des dépenses publiques des cantons romands (sans le canton de Berne) en matière de culture à 359 millions⁸¹ et le total des dépenses publiques (municipalités, cantons et confédération) en Suisse dans le domaine « Musique et théâtre »⁸² à 831 millions.

⁷⁹ Pour rappel, en statistique, la médiane constitue le point milieu d'un jeu de données, de sorte que 50 % des unités ont une valeur inférieure ou égale à la médiane et 50 % des unités ont une valeur supérieure ou égale.

⁸⁰ Isabelle Vuong, « Encouragement de la danse en Suisse · Panorama 2017 » (Dialogue culturel national, 2019).

⁸¹ Source : OFS, 2018, *Dépenses culturelles des cantons*.

⁸² Source : OFS, 2018, *Financement de la culture par les collectivités publiques selon les domaines culturels et les types de dépenses*.

Pour ce mandat, nous avons adopté une définition large des musiques actuelles. Pour continuer à situer ce montant de 21,1 millions, il est donc utile d'analyser sa ventilation sur les différents types d'esthétique de musique identifiés.

MONTANT DES SUBVENTIONS PAR AN ET PAR TYPE D'ESTHETIQUE

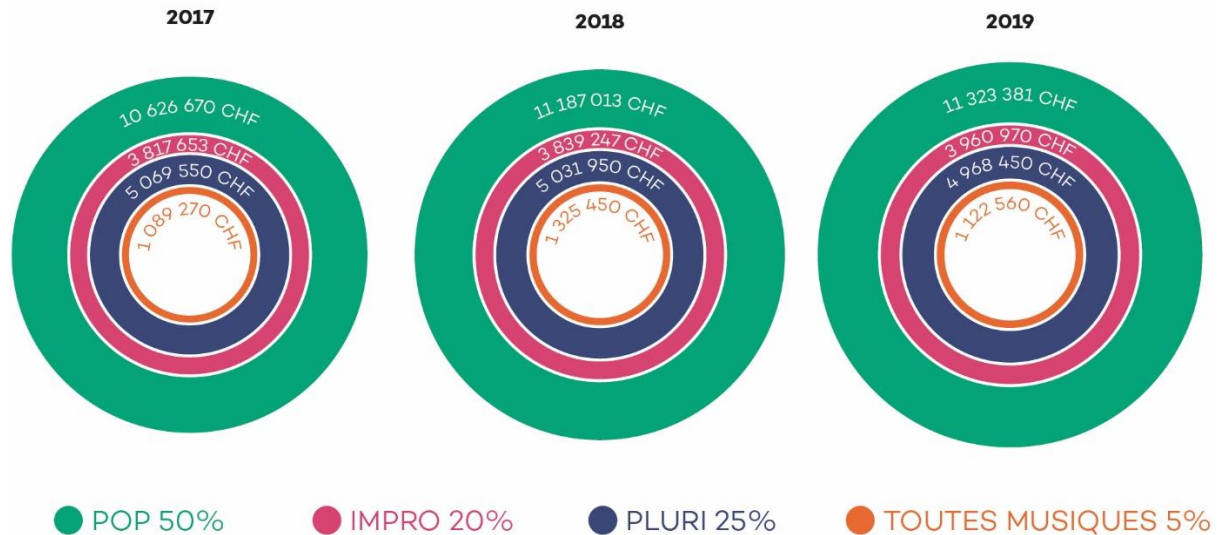


Figure 21 : Montant des subventions par an et par type d'esthétique

Sur les 21,1 millions annuels moyennement répertoriés, une moitié seulement va aux musiques pop à proprement parler (11'187'013 en 2018). Près d'un quart est consacré à des projets pluridisciplinaires (5'031'950 en 2018), un cinquième aux musiques improvisées (3'839'247 en 2018) et les 5% restant (1'325 450 en 2018) à des projets impliquant différentes esthétiques musicales (y compris classique) comme les Fêtes de la musique ou Label Suisse. La part importante des projets pluridisciplinaires et « toutes musiques » est à inscrire dans un mouvement général d'encouragement des projets pluridisciplinaires et surtout de « festivalisation » de la culture⁸³ avec le succès de nombreux événements qui, comme la Bâtie à Genève ou le Festival de la Cité à Lausanne, offrent une large diversité de spectacles. Par ailleurs, des performances musicales sont également incorporées dans des programmations organisées autour d'autres formes esthétiques, comme le Numerik Games à Yverdon-les-Bains qui propose désormais également des concerts. En devenant des outils incontournables pour animer un territoire et augmenter son attractivité, les festivals sont devenus un attracteur important pour les financements publics⁸⁴. Concernant ces deux catégories – toutes musiques et pluridisciplinaires – nous n'avons pas la possibilité de distinguer ce qui revient aux musiques actuelles au sens strict et ce qui est consacré à ces autres esthétiques. Par conséquent, ces montants ne peuvent être considérés exclusivement comme au bénéfice des musiques actuelles.

Il convient encore de noter qu'ici aussi la répartition entre les différents types d'esthétique est stable sur les trois années analysées dans ce rapport.

⁸³ Bennett, Woodward, et Taylor, *The festivalization of culture*.

⁸⁴ Alexandre Camus, « Faire valoir un patrimoine. Comment une école polytechnique investit la numérisation de la collection audiovisuelle d'un festival musical » (Lausanne, Université de Lausanne et CSI Mines-Paristech, Université PSL, 2019) ; Chris Gibson et John Connell, *Music festivals and regional development in Australia* (Routledge, 2016) ; Bennett, Woodward, et Taylor, *The festivalization of culture*.

L'action des différents niveaux administratifs

Cette section a pour but de décrire l'action des différents niveaux administratifs dans le soutien aux musiques actuelles.

Le graphique ci-dessous présente de quelle façon ce montant annuel moyen est réparti entre ces différents échelons institutionnels de la politique culturelle romande.

MONTANT ANNUEL MOYEN DES SUBVENTIONS PAR NIVEAU ADMINISTRATIF ET PAR TYPE D'ESTHETIQUES

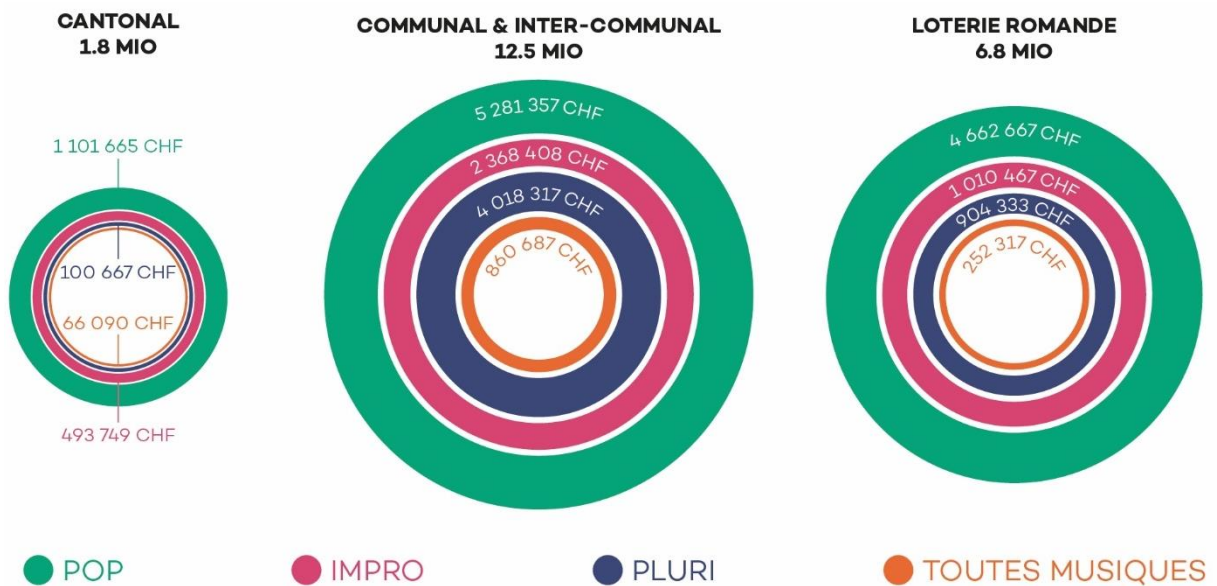


Figure 22 : Montant annuel moyen des subventions par niveau administratif et par type d'esthétiques

Premièrement, on peut observer que la part principale du montant alloué aux musiques actuelles provient des villes et des agglomérations (12,5 millions annuel moyen, soit 59,3% de l'enveloppe totale). Cette manne se distribue entre des projets pluridisciplinaires, des projets pop, et dans une plus faible proportion vers des projets de musiques improvisées ou impliquant différents genres musicaux.

Deuxièmement, la Loterie Romande joue un rôle important dans le financement des musiques actuelles en Suisse romande (6,8 millions annuel moyen, soit 32,4% de l'enveloppe totale). Le total de ce financement compte pour plus du triple de celui des cantons. Ce soutien va pour deux tiers aux musiques pop.

À l'échelle romande, les cantons jouent un rôle mineur (1,8 million annuel moyen soit 8,3% de l'enveloppe totale). Les financements des cantons vont d'abord aux musiques pop (pour les deux tiers), puis aux musiques improvisées (un tiers).

Le graphique suivant détaille les contributions des différentes collectivités interrogées. Celles-ci sont classées par cantons. Les montants moyens ramenés à la population permettent une comparaison sur une base commune entre les cantons, les villes et les agglomérations.

MONTANT ANNUEL MOYEN PAR CONTRIBUTEUR-RICE ET MONTANT MOYEN PAR HABITANT-E

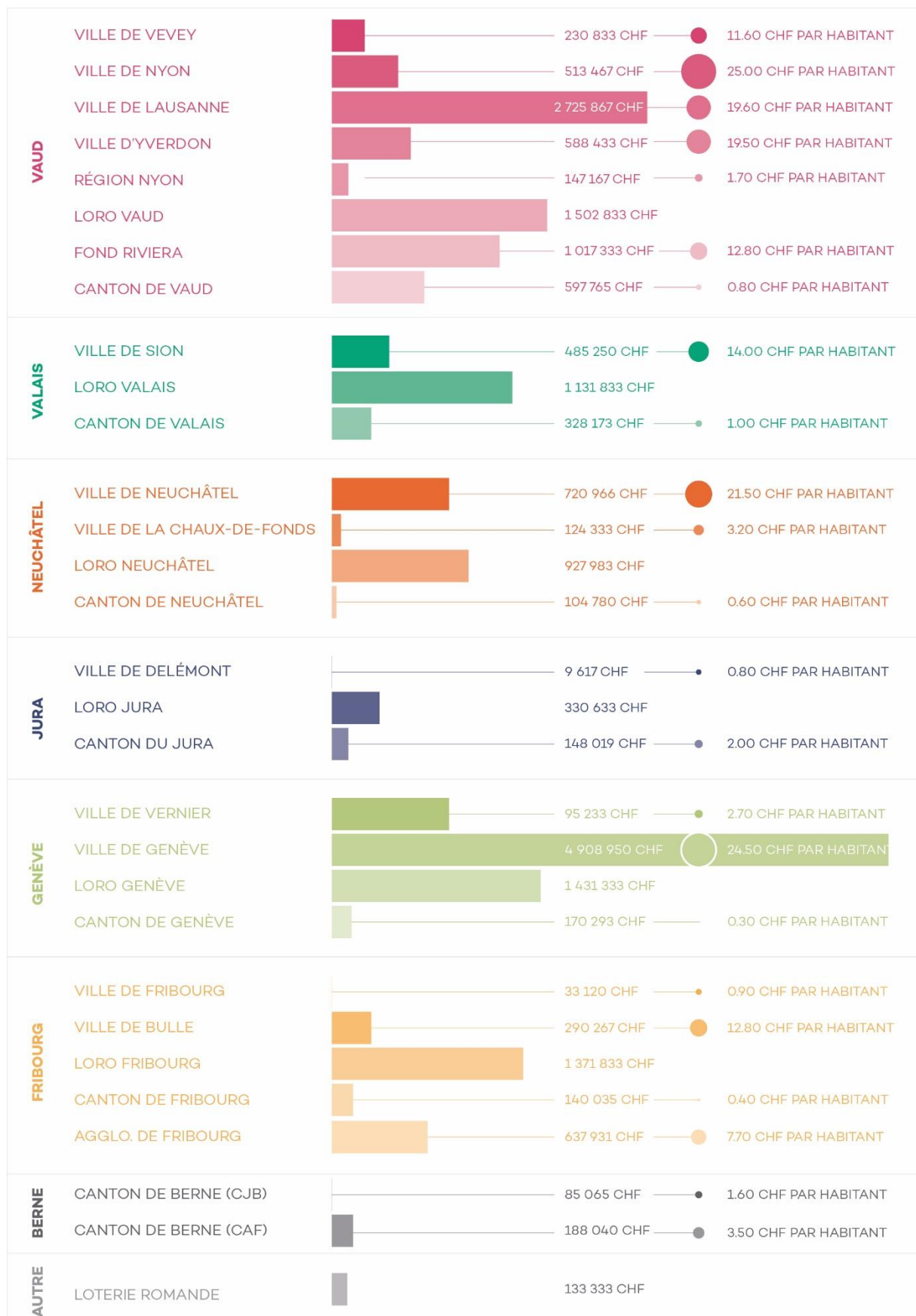


Figure 23 : Montant annuel moyen par contributeur-rice et montant moyen par habitant-e

Ce graphique permet de rendre compte de la situation dans les différents cantons et des arrangements locaux constitués sur les différents territoires de la Suisse romande. Ils mettent également en avant les principaux contributeurs dans le paysage romand.

Cela nous permet de faire plusieurs constats. Pour commencer, en comparaison, tous les cantons contribuent faiblement au soutien des musiques actuelles. Seul le canton du Jura et les institutions francophones du canton de Berne dépensent plus d'1 CHF par habitant-e. A ce titre, il est intéressant de noter que les « petits » cantons contribuent davantage en proportion de leur population que les « gros ». Une explication possible est l'absence ou la rareté de grandes institutions culturelles qui pèsent sur leurs budgets. Ce résultat peut paraître inattendu. En 2019, les chiffres de l'OFS indiquent que les cantons contribuent pour 39,7% des dépenses culturelles. L'investissement des cantons est largement en deçà dans le cas des musiques actuelles, puisqu'ils ne contribuent qu'à hauteur de 8,3%.

Conséquence de ce faible engagement, on note que dans une majorité de cantons, les villes jouent les premiers rôles en termes de financement des musiques actuelles. Ainsi, plusieurs villes soutiennent davantage les musiques actuelles en montant absolu que leur canton : Genève, Lausanne, Sion, Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds, Bulle et l'agglomération fribourgeoise par exemple. Comme nous le verrons, les villes ont développé un soutien aux musiques actuelles en particulier à travers le soutien aux lieux de diffusion.

Toutefois, il faut relever qu'il existe une très grande disparité entre les villes, davantage qu'entre les cantons. Les villes de Genève et de Lausanne sont motrices dans le soutien aux musiques actuelles. Pour certaines villes, le manque de financement s'explique par l'existence d'une structure de mutualisation (Agglomération de Fribourg, Fonds Riviera pour Vevey). Le Fonds Riviera se situe au niveau des villes les plus actives dans leur soutien aux musiques actuelles, comme l'Agglomération fribourgeoise. Le montant des soutiens de la Région Nyon est moindre, mais elle s'ajoute à une politique déjà très active de la Ville de Nyon.

En analysant les montants par habitant-e, on peut faire émerger trois groupes parmi les villes de notre panel :

- a) Genève, Nyon (avec Région Nyon), Lausanne, Neuchâtel, Vevey (avec le Fonds Riviera) et Yverdon (19 CHF par habitant-e et plus)
- b) Sion et Bulle (entre 10 et 15 CHF par habitant-e)
- c) Delémont, La Chaux-de-Fonds, Fribourg (avec l'Agglomération fribourgeoise) et Vernier (moins de 10 CHF par habitant-e).

Les villes du groupe a) et b) contribuent en montant par habitant-e bien davantage que les cantons (pour Lausanne et Genève, même en montant absolu).

Un point intéressant à relever est que cette classification est peu liée à la taille de la ville. On peut donc en déduire une vraie différence en matière de priorisation des politiques culturelles, comme l'illustre le positionnement de Nyon et de Vernier. Malgré sa taille (21'198 habitant-es en 2019 ce qui en fait la troisième plus petite ville de notre panel), la ville de Nyon est la commune qui accorde le plus de moyens aux musiques actuelles en proportion par habitant-e, sans doute car elle entretient un lien historique avec ce secteur, par la présence du Paléo Festival et du siège de la Fondation cma sur son territoire. Au contraire, la ville de Vernier est la septième ville de Suisse romande, mais ne finance que faiblement les musiques actuelles.

Finalement, la Loterie Romande est une source de financement importante dans tous les cantons. La LoRo est même le premier soutien aux musiques actuelles dans les cantons de Fribourg, de Neuchâtel, du Jura et du Valais. Hormis le canton du Jura où ce financement est un peu inférieur, la LoRo apporte un financement relativement similaire dans chaque canton : entre 900'000 CHF et 1,4 millions de CHF.

Les différents types de bénéficiaires

Cette section s'intéresse aux bénéficiaires de ces soutiens.

Le graphique suivant présente la répartition du montant annuel moyen par type de bénéficiaires.

MONTANT ANNUEL MOYEN DES SUBVENTIONS PAR TYPE DE BENEFICIAIRES

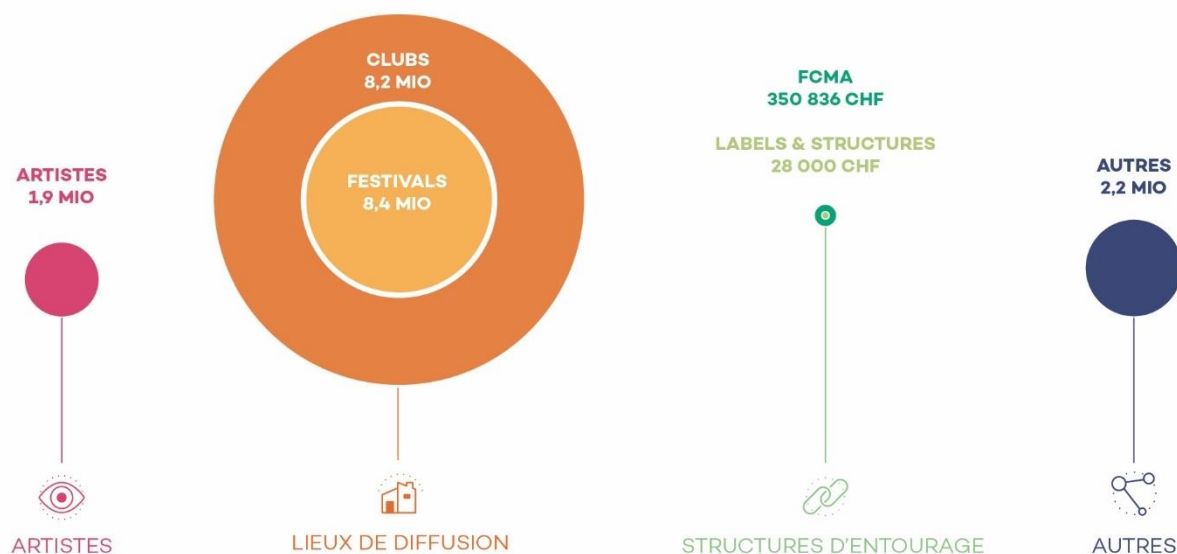


Figure 24 : Montant annuel moyen des subventions par type de bénéficiaires

Pour commencer, ce sont les lieux de diffusion – au sens large (clubs, salles de concert, festivals ou programmation de saison) – qui sont les principaux destinataires des soutiens (79% en cumulé). Ce chiffre s'explique par l'envergure des projets concernés, le nombre de personnes employées au sein de ces organisations ainsi que leurs frais d'exploitation à l'année. Une partie de ces soutiens va également à la programmation ou à des programmes d'accompagnement d'artistes locaux mis en place par certaines salles. Il est en revanche difficile de quantifier la part de ces soutiens qui est redistribuée directement aux artistes.

Les artistes ne sont soutenus directement qu'à hauteur de 1,9 million sur les 21,1 millions annuels (9%).

Le financement de la Fondation cma ne représente qu'une faible part du financement annuel moyen répertorié (moins de 2%).

La catégorie « Autres » - qui recoupe différents types d'acteur-rices : musées, espaces de médiation (les ateliers d'ethnomusicologie ou l'AMR), radios, associations faïtières, projets spéciaux (Helvetiarockt) - obtient un financement plus important que les artistes. Toutefois, celui-ci est principalement dû à deux bénéficiaires importants qui représentent à eux seuls un peu plus de 80% de cette somme.

Enfin, les labels et les structures d'entourage ne sont pas ou très peu aidés (28'000 CHF en montant annuel moyen seulement, soit moins de 0,2% de l'enveloppe totale). Contrairement au secteur du livre ou au cinéma, il n'existe pas de politique de soutien aux producteur-rices et éditeur-rices dans le domaine des musiques actuelles.

Le graphique suivant détaille les soutiens aux différent-es acteur-rices des musiques actuelles par niveau administratif.

MONTANT DES SUBVENTIONS PAR NIVEAU ADMINISTRATIF ET PAR TYPE DE BENEFICIAIRES



Figure 25 : Montant des subventions par niveau administratif et par type de bénéficiaires

Le tableau ci-dessous donne le détail des différents montants représentés sur le graphique précédent :

DETAIL DES MONTANTS PAR TYPE DE BENEFICIAIRES ET NIVEAU ADMINISTRATIF

	 ARTISTES	 LIEUX DE DIFFUSION CLUBS	 LIEUX DE DIFFUSION FESTIVALS	 FCMA	 STRUCTURES D'ENTOURAGE LABELS	 AUTRES	TOTAL PAR NIVEAU ADMIN.
CANTONAL	799 767 45,4 %	370 111 21 %	402 400 22,8 %	158 670 9 %	16 000 0,9 %	15 220 0,9 %	1 762 168 8,3 %
COMMUNAL & INTER-COMMUNAL	750 303 6 %	5 715 865 45,6 %	4 099 848 32,7 %	85 500 0,7 %	2 000 0 %	1 875 250 15 %	12 528 766 59,3 %
LOTERIE ROMANDE	409 483 6 %	2 097 800 30,7 %	3 917 166 57,3 %	106 666 1,6 %	10 000 0,1 %	294 000 4,3 %	6 835 115 32,4 %
TOTAL PAR BÉNÉFICIAIRES	1 959 553 9,3 %	8 183 776 38,7 %	8 419 414 39,9 %	350 836 1,7 %	28 000 0,1 %	2 184 470 10,3 %	21 126 049 100 %

Note : ce tableau se lit en ligne et en colonne. Les % dans le rectangle central se lisent en ligne et permettent de qualifier la part de financement par niveau administratif consacrée aux différentes tâches.

Figure 26 : Montant annuel moyen par type de bénéficiaire et par niveaux administratifs

Plusieurs enseignements peuvent être tirés de ces deux graphiques. Pour commencer, l'action de chaque niveau administratif n'est pas la même. Les cantons aident principalement les artistes (même si les montants restent très faibles). A ces financements s'ajoutent quelques soutiens ponctuels aux lieux de diffusion (salles de concerts et festivals) qui, même s'ils atteignent un peu plus de 40% des montants accordés par les cantons, ne représentent qu'une faible part du soutien public total alloué aux lieux de diffusion en Suisse romande.

Les communes et agglomérations soutiennent, elles, principalement les lieux de diffusion. Les LoRo en font de même. Avec un positionnement plus fort des villes pour les lieux « fixes » de diffusion et de la LoRo pour les festivals et événements.

Cette répartition n'est pas surprenante et correspond à la majorité des lois cantonales qui attribuent aux cantons le soutien à la relève et au rayonnement des œuvres et aux communes les tâches d'animation (notamment en subventionnant les salles de concert et les festivals). De la même manière, la LoRo vise à soutenir des projets « d'utilité publique ». Cependant, il faut relever qu'en chiffre absolu, le soutien aux artistes des villes et des LoRo est proche de celui des cantons.

C'est un premier manque que notre enquête permet d'identifier : alors que dans la majorité des législations cantonales, les cantons ont la responsabilité du soutien des pratiques professionnelles, il existe un sous-investissement de moyens sur cet aspect, notamment sur ce qui relève de l'étape de création. Celui-ci explique le manque de moyens alloués aux artistes, mais aussi aux structures d'accompagnement et d'entourage. Ce constat se reflète également au niveau du financement de la FCMA qui ne représente qu'une part infime de la totalité des soutiens à tous les niveaux administratifs. Cela souligne, en outre, le peu de mutualisation des moyens à l'échelle romande.

Pour poursuivre l'analyse, il est utile de situer la place de ces soutiens dans le financement global des bénéficiaires. Ces chiffres sont malheureusement rares. Seule source à disposition, les chiffres publiés par PETZI pour les salles de concert et les festivals membres de la faïtière sont pertinents. En effet, ces salles de concerts et festivals représentent environ deux tiers de ces deux types de bénéficiaires dans l'échantillon étudié. Ils permettent donc de se faire une bonne idée de la situation du financement des lieux de diffusion en Suisse romande.

Les deux graphiques ci-dessous présentent la part de financement public chez les membres PETZI en 2017⁸⁵.

PART DU FINANCEMENT DES CLUBS ET FESTIVALS PETZI EN 2017

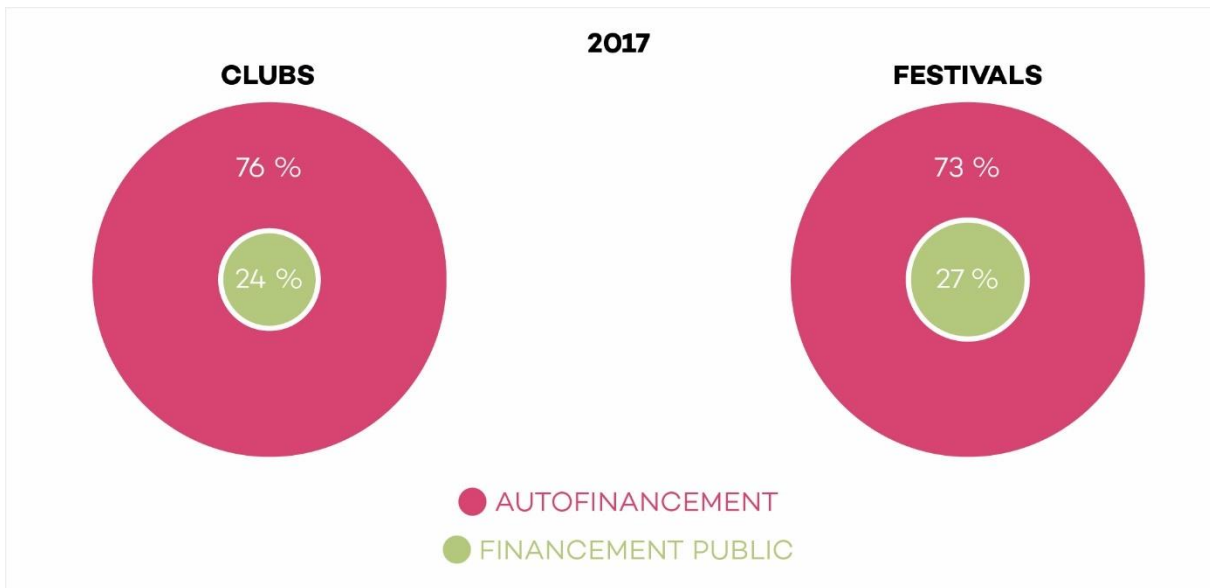


Figure 27 : Source de financement des clubs et des festivals PETZI en 2017

Les chiffres pour les membres PETZI soulignent que, même parmi les acteurs les plus soutenus par les pouvoirs publics, ce financement ne représente qu'un quart au maximum du financement global de ces structures, le reste provenant principalement des recettes de billetterie et de bar. D'ailleurs, en comparaison européenne, ce soutien est inférieur à de nombreux pays. La moyenne européenne se situe à 31% de financement public⁸⁶. En France, la part de financement public chez les membres de la FEDELIMA (équivalent français de PETZI) se chiffre à 58%⁸⁷.

⁸⁵ Source : PETZI, « Rapport de la première conférence suisse des musiques actuelles » (PETZI, 2017).

⁸⁶ Ce chiffre n'est pas tout à fait surprenant. En effet, l'analyse des instruments mis en place par les cantons permet de souligner qu'une partie d'entre eux plafonnent leur soutien à un tiers du financement des projets.

⁸⁷ Source : Live DMA, « The Survey : Les salles de concert et les clubs en Europe – Chiffres clés » (Live DMA, 2020) : https://www.live-dma.eu/wp-content/uploads/2021/03/FR-Live-DMA-Survey-Report-Live-Music-Venues-data-2017-publication-January-2020-1french_version.pdf

En ce qui concerne les artistes, l'enquête de Marc Perrenoud et Pierre Bataille est à ce jour la seule apportant suffisamment de précisions sur la structure de leurs revenus pour être utile ici. Leurs résultats soulignent très clairement que les soutiens publics directs sont très rarement une source de revenus pour les musicien·nes en Suisse romande⁸⁸. Ils et elles vivent avant tout des cachets de concert – qui comme le montrent les chiffres PETZI, sont finalement peu financés par des fonds publics –, de l'enseignement ou des droits d'auteur pour celles et ceux qui ont réussi à structurer un projet artistique.

Ce faible poids du financement public tant pour les artistes que pour les lieux de diffusion est un élément décisif pour la compréhension du secteur. Cette caractéristique marque une claire distinction avec la danse, le théâtre ou même la musique classique où les productions de spectacles sont majoritairement financées par les collectivités publiques. Les musiques actuelles constituent très clairement un « tiers secteur » en grande partie autofinancé et en faible partie subventionné⁸⁹.

Cette observation amène à deux constats. D'une part, les acteurs concernés par les soutiens publics constituent une frange « indépendante » du marché suisse de la musique en marge des principaux producteurs commerciaux de spectacles (p. ex. Live Nation, Opus One, Live Music Production) ou des *majors* du disque (Sony, Warner, Universal)⁹⁰. Comme dans d'autres industries créatives (cinéma, édition, jeu vidéo), cette frange « indépendante » a la particularité d'occuper une position économique difficile tout en contribuant de manière essentielle au développement des artistes et à l'émergence de nouveaux publics⁹¹. Elle est également porteuse d'une vision et de pratiques alternatives de marché⁹².

D'autre part, le financement de ces acteur·rices indépendant·es ne repose qu'en petite partie seulement sur des subventions. Par conséquent, du point de vue du subventionnement, les acteur·rices des musiques actuelles ne peuvent être considéré·es comme des institutions publiques au même titre que certain·es acteur·ices des arts de la scène, notamment dans le théâtre ou la danse.

88 Perrenoud et Bataille, *Vivre de la musique? Travail et carrières des musicien·ne·s ordinaires*.

89 Jérôme Guibert, « Les musiques populaires : commerce, loisir, underground ou tiers-secteur ? », Juillet 2005, 2009, <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1153%20>.

90 On pourrait ajouter à ces entreprises historiques de l'industrie musicale de nouvelles entités en provenance de l'industrie de la musique qu'il s'agisse des GAFAM qui sont massivement en train d'investir le streaming audio ou de « pureplayer » tels que Spotify ou Believe. Sur le sujet, voir Hesmondhalgh, David, et Leslie M. Meier. « What the digitalisation of music tells us about capitalism, culture and the power of the information technology sector ». *Information, Communication & Society* 21, no 11 (2 novembre 2018): 1555-70.

91 Antoine Hennion, *Les professionnels du disque: une sociologie des variétés* (Paris: Editions Métailié, 1981); Keith Negus, *Producing pop: Culture and conflict in the popular music industry* (London: Edward Arnold, 2011).

92 Robert Strachan, « Micro-independent record labels in the UK: Discourse, DIY cultural production and the music industry », *European Journal of Cultural Studies* 10, no 2 (2007): 245-65; Robin den Drijver et Erik Hitters, « The Business of DIY. Characteristics, motives and ideologies of micro-independent record labels », *Cadernos de Arte e Antropologia* 6, no 1 (2017): 17-35; Riom, « « We're from Switzerland, that's a chocolate island in Sweden »: Comprendre l'indie rock du point de vue de six groupes suisses »; Fabian Holt, *Everyone Loves Live Music: A Theory of Performance Institutions* (Chicago: University of Chicago Press, 2020).

Conclusion intermédiaire

En conclusion, l'analyse des contributeurs et des bénéficiaires permet de souligner plusieurs points. Pour commencer, aux niveaux des financeurs, les cantons apparaissent comme des acteurs mineurs dans le financement des musiques actuelles. Comme les cantons sont généralement définis comme étant responsables du soutien à la création et à la promotion de la relève, ce constat se traduit dans la faiblesse des soutiens aux artistes, mais également aux structures d'entourage, y compris la FCMA. Dans la situation actuelle, le financement public des musiques actuelles est principalement le fait des grands centres urbains et de certaines municipalités engagées dans une politique volontaire auprès des musiques actuelles (p. ex. Nyon ou Yverdon). La LoRo est une actrice proportionnellement plus importante que les cantons. Dans certains cantons, les organes de répartition de la Loterie Romande sont les principaux bailleurs de fonds pour les musiques actuelles.

Ensuite, concernant les destinataires de ces soutiens, les principaux bénéficiaires sont les lieux de diffusion, mais ce soutien reste une partie mineure de leur financement. Ce soutien est principalement assuré par les villes et les agglomérations. Ce constat s'explique par le fait que les communes ont généralement la charge de l'animation culturelle et du soutien aux institutions de diffusion. On peut encore relever que la part de financement qui revient aux artistes est faible et que les contributions à la FCMA ne représentent qu'une très petite partie du montant total consacré à la création et à la diffusion. De plus, les labels et structures d'entourage ne sont pas soutenus par les politiques publiques.

Enfin, il est essentiel de noter que les subventions publiques ne représentent qu'une petite proportion du financement total des acteur-rices du secteur, tant pour les artistes que pour les lieux de diffusion. Les musiques actuelles ne doivent donc pas être considérées comme un secteur public au même titre que le spectacle vivant public. Il s'agit d'un « tiers secteur » composé essentiellement d'associations et de petites entreprises culturelles qui évoluent au sein de marchés largement dominés par de grandes entreprises nationales et internationales, mais de manière indépendante.

Analyse des bénéficiaires

Cette section analyse la manière dont les bénéficiaires sont soutenus. Pour ce faire, nous détaillons le type de soutien ainsi que l'activité soutenue.

Le graphique ci-dessous présente les soutiens aux différents bénéficiaires par types d'esthétique en montant annuel moyen.

BENEFICIAIRES PAR TYPES D'ESTHETIQUE EN MONTANT ANNUEL MOYEN

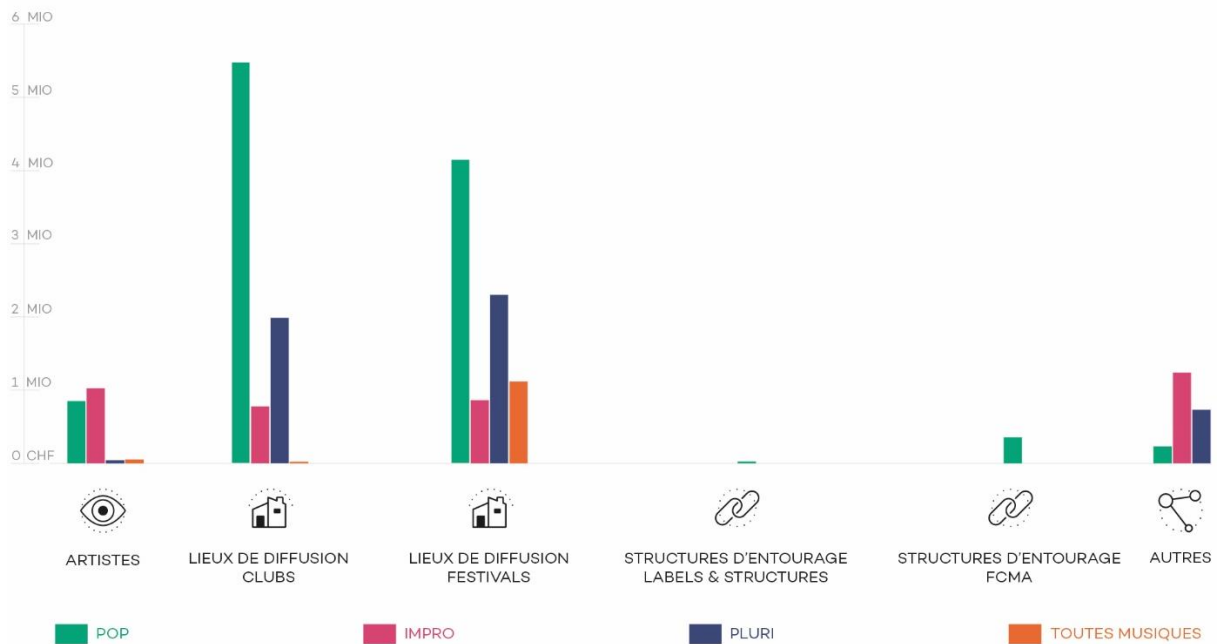


Figure 28 : Montant moyen annuel selon les types de bénéficiaires et le type d'esthétique

Ce graphique permet de faire plusieurs observations. Pour commencer, il existe des différences importantes de soutien entre les esthétiques musicales pour les lieux de diffusion. Chez ces bénéficiaires, l'esthétique pop est mieux représentée. Au vu de l'importance de la *pop* au sein des musiques actuelles, ce segment esthétique est proportionnellement moins soutenu au niveau des artistes, contrairement aux musiques improvisées. Ce constat pourrait soutenir l'hypothèse d'un déficit de reconnaissance des activités de création dans la musique pop au niveau des institutions de financement.

Ensuite, on peut observer que la part des projets pluridisciplinaires et « toutes musiques » est importante pour les salles de concert et les festivals. Cette importance des salles et des festivals pluridisciplinaires traduit le succès de ce genre de manifestation.

La suite de cette section vise à souligner certains des besoins spécifiques pour les différents types de bénéficiaires. Pour ce faire, cette analyse est structurée en deux catégories :

- Artistes
- Lieux de diffusion (clubs, festivals, salles de concert et événements)

Les structures d'entourage n'étant pas soutenues, nous ne pouvons pas ici produire une analyse détaillée de leur situation. Quant à la FCMA, elle fait l'objet d'une analyse spécifique dans la section consacrée aux autres organismes de soutien.

Artistes

Le montant annuel moyen des soutiens aux artistes se chiffre à 1'954'554 CHF, c'est-à-dire 9,3% du montant annuel total. Ce montant est distribué entre 336 subventions en moyenne par an. La moyenne de ces subventions se situe à 5'816 CHF et la médiane à 3'000 CHF (c'est-à-dire que 50% des soutiens sont égal ou inférieur à 3'000 CHF).

Le graphique ci-dessous détaille cette répartition.

REPARTITION DES SOUTIENS AUX ARTISTES PAR TYPE D'ACTIVITES

TOTAL DE L'ENVELOPPE AUX ARTISTES: 1,9 MIO
MÉDIANE DES SUBVENTIONS: 3'000 CHF

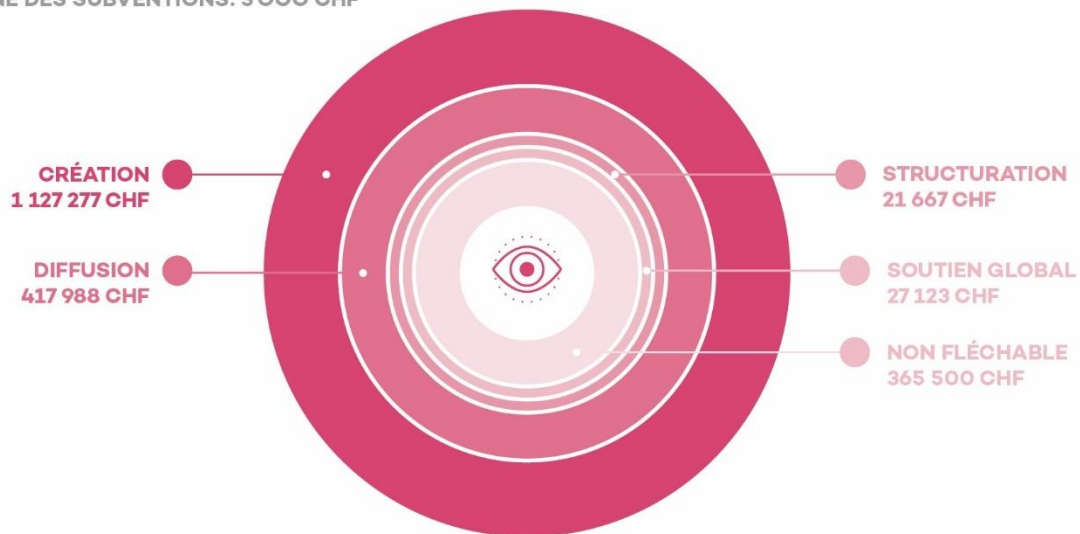


Figure 29 : Répartition des soutiens aux artistes par type d'activités

Avec un montant annuel moyen d'un peu plus de 1,1 million, l'aide à la création compte pour plus de la moitié des soutiens alloués aux artistes. Pour rappel, cette catégorie recoupe non seulement le travail de composition, mais également l'enregistrement (majoritairement soutenu, voir tableau plus bas), les résidences ou encore les répétitions. Cependant, ce montant ne représente que 5,3% des dépenses annuelles moyennes totales. Le soutien à la diffusion (concerts, tournées et promotion) s'élève, lui, à 417'988 CHF annuels moyens, soit un cinquième des montants alloués aux artistes. Enfin, la structuration et les soutiens globaux (qui soutiennent aussi bien la création que la diffusion d'un projet) sont minimes. Ce qui laisse entrevoir une absence d'instruments permettant le développement et la consolidation de carrière. Pour commencer, il faut relever qu'une part importante des montants provenant de la LoRo est non fléchable, car les rapports d'activité ne contiennent pas tous les éléments concernant les tâches effectivement soutenues pour nous permettre d'attribuer exactement l'utilisation des soutiens accordés.

Le tableau ci-dessous détaille le soutien aux artistes selon les différents niveaux administratifs.

DETAIL DES MONTANTS PAR TYPE D'ACTIVITES ET NIVEAUX ADMINISTRATIFS AUX ARTISTES

						
NIVEAU ADMIN.	CRÉATION	DIFFUSION	STRUCTURATION	SOUTIEN GLOBAL	NON FLÉCHABLE	TOTAL PAR NIVEAU ADMIN.
CANTONAL	418 877 52,4 %	315 091 39,4 %	21 667 2,7 %	12 800 1,6 %	31 333 3,9 %	799 768 40,8 %
COMMUNAL ET INTER-COMMUNAL	643 083 85,7 %	86 230 11,5 %	0 0 %	7 657 1 %	13 333 1,8 %	750 303 38,3 %
LOTÉRIE ROMANDE	65 317 16 %	16 667 4,1 %	0 0 %	6 667 1,6 %	320 833 78,4 %	409 483 20,9 %
TOTAL PAR ACTIVITÉ	1 127 277 57,5 %	417 988 21,3 %	21 667 1,1 %	27 123 1,4 %	365 500 18,7 %	1 959 554 100 %

Note : ce tableau se lit en ligne et en colonne. Les % dans le rectangle central se lisent en ligne et permettent de qualifier la part de financement par niveau administratif consacrée aux différentes tâches.

Figure 30 : Montants des subventions aux artistes par type d'activités et niveaux administratifs

Ensuite, le tableau ci-dessus souligne qu'en valeur absolue, mais également relative, la création est davantage soutenue par les villes que les cantons qui, eux, sont les principaux bailleurs de la diffusion.

Pour approfondir cette première analyse, nous avons répertorié les dispositifs mis en place par les cantons romands pour soutenir les artistes de musiques actuelles. Le tableau ci-dessous les présentent de manière synthétique.

TABLEAU RECAPITULATIF DES DISPOSITIFS DE SOUTIEN DANS LES CANTONS ROMANDS PAR TYPE D'ACTIVITES A L'ATTENTION DES ARTISTES

CANTON	Création				Diffusion			Structuration	Remarques
	Composition, écriture, recherche	Répétitions	Résidences	Enregistrement	Concerts	Tournées	Promotion, marketing		
Berne	Aide ponctuelle à la création	Aide ponctuelle à la création	Aide ponctuelle à la création	Aide ponctuelle au projet, max 5'000 CHF pour un support numérique ou physique	Aide ponctuelle à la diffusion	Aide ponctuelle à la diffusion	-	-	En général, maximum 50% des soutiens publics (subsidiarité communale)
Fribourg	Commande de composition, bourse de mobilité et aide pluriannuelle à la création (mais rien dans les données)	-	Programme en faveur des musiques actuelles (max 2'000 CHF)	Non (renvoi vers la FCMA)	Non spécifique à la musique	Oui mais doit être soutenu par un autre organisme de financement (FCMA, SUISA, Pro Helvetia)	-	-	Les montants supérieurs à 50'000 CHF nécessitent une décision du conseil d'Etat
Genève	Non spécifique à la musique	-	-	-	Non spécifique à la musique	Aide aux tournées	-	-	
Jura	Non spécifique à la musique	-	-	-	-	-	-	Bourse de formation continue	10 à 30% du budget (jamais plus de 50%)
Neuchâtel	Aide à la création en général/Résidences à l'étranger	-	-	Oui, max 3'000 CHF et 3 albums par artiste)	Oui	Oui	-	-	
Valais	Encouragement spécial musique avec "Musique pro" (max 30'000 CHF pour une aide pluriannuelle ou 10'000 CHF pour l'aide à la composition)	-	Encouragement musique	Encouragement musique (max 8'000 CHF)	Encouragement musique	Encouragement musique	-	Mentorat pour artistes émergent-es (2'000 - 5'000 CHF)	
Vaud	Aide ponctuelle au projet et Aide pluriannuelle à la création musicale (très peu de musiciens pop)	-	-	Aide ponctuelle au projet	Aide ponctuelle au projet	Aide ponctuelle au projet	-	-	

■ DISPOSITIF EXISTANT

■ PAS DE DISPOSITIF SPÉCIFIQUE À LA MUSIQUE

■ PAS DE DISPOSITIF PRÉVU

Note sur la lecture du tableau : le bleu indique l'absence d'instrument de politique, le vert la présence et le jaune la présence d'un instrument de financement mais non réservé à la musique

Figure 31 : Tableau récapitulatif des dispositifs de soutien dans les cantons

Plusieurs éléments ressortent du tableau ci-dessus (figure 31). Pour commencer, les dispositifs de soutien à la composition et à la recherche existent dans tous les cantons. Toutefois, hormis dans les cantons de Fribourg, du Valais et de Vaud, ces instruments ne sont pas spécifiques aux musiques actuelles, mais s'adressent à toutes les disciplines. De plus, dans le canton de Fribourg, cet instrument s'adresse à tout type de musicien-nes. Comme pour la plupart des cantons, sur la période 2017-2019, on ne trouve d'ailleurs que très peu de ces financements alloués à des artistes de musiques actuelles (18 par an en moyenne pour l'ensemble des cantons romands pour des aides et uniquement six bourses de création pour l'ensemble de la période étudiée). Ce constat pose la question de l'accès aux artistes de musiques actuelles aux fonds généraux de promotion de la culture. Les discussions au cours des deux Open Lab ont permis de soulever certains enjeux sur ce point. Celles-ci ont esquissé deux stratégies d'amélioration possibles : travailler au rapprochement des commissions d'attribution avec les acteur-rices du secteur pour renforcer leur compréhension, ou travailler à l'élaboration de dispositifs spécifiques pour les musiques actuelles que ce soit à l'échelle communale, cantonale ou par une mutualisation intercantonale.

Par ailleurs, on peut noter que les résidences et les répétitions sont très peu soutenues par les cantons. Pourtant, la littérature sur le travail de création musicale⁹³ souligne l'importance de ces moments à la fois pour la pratique des musicien-nes, mais également pour l'affirmation d'un projet esthétique. Il semble qu'il y ait ici un manque tant au niveau des instruments mis en place par les cantons que dans les chiffres que nous avons collectés.

Si les aides à la composition, aux résidences ou pour soutenir les répétitions sont rares, en revanche la plupart des cantons romands offrent des soutiens à la production phonographique. Ceux-ci concernent même deux tiers des subventions accordées pour la création. Toutefois, il faut relever que ceux-ci sont dans de nombreux cas plafonnés (p. ex. 3'000.- dans le canton de Neuchâtel, 8'000.- en Valais). Ce plafonnement amène à s'interroger si le montant maximum est en adéquation avec les coûts actuels de la production d'un album. Il peut aussi expliquer en partie la fragmentation des soutiens et la faiblesse des montants moyens accordés aux artistes. Certains cantons en font de même pour les aides à l'organisation de tournée et de concert. En outre du phénomène de fragmentation des soutiens, on peut interroger ce que ces financements permettent de payer. Or, au vu des frais de production phonographique, il apparaît clairement que les subventions publiques servent avant tout à couvrir des frais imputés à des tiers (location de studio, graphisme, mixage, *mastering*) et non pas à rémunérer les artistes pour le travail de composition, de performance et de production. Enfin, on peut noter que pour trois cantons le soutien public se situe en général à 30% du budget du projet. Cette observation renforce la nécessité d'appréhender le secteur des musiques actuelles dans des termes différents du spectacle vivant public où les collectivités publiques sont généralement les principales bailleuses de fonds.

93 Loïc Riom, « "We got together through the sound of Pink Floyd" : Comprendre la diffusion de l'indie rock en Suisse à travers les carrières d'amateurs des membres de six groupes », in *Circulations musicales transatlantiques au XXe siècle*, éd. par Philippe Poirrier et Lucas Le Texier (Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2021), 281-91 ; Marc Perrenoud, « Partitions ordinaires », *Sociétés* 3 (2004) : 25-34 ; Robert R. Faulkner et Howard S. Becker, *Qu'est-ce qu'on joue maintenant...? Le répertoire de jazz en action* (Paris : La Découverte, 2011) ; François Ribac, « L'autre musique de chambre, comment de jeunes adolescent-es ont appris la musique », in *Enfance et cultures : regards des sciences humaines et sociales*, éd. par Sylvie Octobre et Régine Sirota (Paris, 2010), <http://www.enfanceetcultures.culture.gouv.fr/actes/ribac.pdf> ; H. Stith Bennett, *On becoming a rock musician* (New York : Columbia University Press, 2017) ; Sara Cohen, *Rock culture in Liverpool : Popular music in the making* (Oxford : Oxford University Press, 1991) ; Ruth Finnegan, *The hidden musicians: Music-making in an English town* (Middletown: Wesleyan University Press, 2007).

Sur la diffusion, la plupart des cantons soutiennent des tournées à l'étranger. Celles-ci concernent d'ailleurs les trois quarts des projets de diffusion soutenus au niveau cantonal. Toutefois, on peut ici aussi noter des plafonnements qui participent à limiter les moyens accordés. Nous verrons que d'autres institutions, notamment Pro Helvetia et la Fondation SUISA financent également les tournées à l'étranger. D'ailleurs, certains cantons demandent que le projet soit également soutenu par un autre bailleur de fonds. On peut s'interroger si une meilleure coordination et allocation des moyens ne pourraient pas être possible ici. Enfin, il faut noter une absence presque totale des soutiens à la promotion des artistes. Cela rejoint un constat fait lors des premiers Open Lab : si la production d'album est soutenue (même de manière très faible), les artistes et leur entourage manque de moyens adéquats pour la diffusion notamment à travers les différentes plateformes numériques (*streaming*, vidéo, réseaux sociaux) désormais incontournables pour le marché de la musique.

Dernier enseignement de ce tableau, les cantons ont peu de dispositifs de soutien global des artistes, ni d'aide à la structuration. A ce titre, l'action de la FCMA ainsi que de SME permet de prendre en charge ces aspects en fournissant une aide spécialisée qui n'existe pas ailleurs. Ce point sera approfondi dans les parties dédiées aux activités de la FCMA et de SME.

Pour mieux comprendre ce qu'englobent ces soutiens, le tableau ci-dessous précise l'activité visée au sein de la création (en nombre de projets soutenus).

NOMBRE DE PROJETS SOUTENUS PAR ACTIVITES DE CREATION AUX ARTISTES

NIVEAU ADMIN.	CRÉATION							TOTAL PAR NIVEAU ADMIN.
	COMPOSITION RECHERCHE	RÉSIDENCE	RÉPÉTITION	ENREGISTREMENT	DONT CLIP	PROJETS SPÉCIAUX	BOURSES PRIX CONVENTION	
CANTONAL	18	6	0	50	1	0	6	79 44 %
COMMUNAL ET INTER-COMMUNAL	16	1	0	71	1	0	7	94 53 %
LOTÉRIE ROMANDE	1	0	0	5	1	0	0	6 3 %
TOTAL PAR ACTIVITÉ	35 20 %	7 4 %	0 0 %	126 70 %	3 2 %	0 0 %	13 5 %	179 100 %

Note : ce tableau se lit en ligne et en colonne. Les % dans la dernière colonne correspondent au nombre de projets soutenus par les différents niveaux cantonaux. Attention, certains soutiens peuvent concerner deux catégories ce qui explique que les totaux des lignes peuvent être supérieurs à la dernière colonne.

Figure 32 : Nombre de projets par activités de création

Sur la base du tableau ci-dessus, plusieurs observations peuvent être faites. Pour commencer, il n'existe pas de différence significative entre les différents niveaux administratifs. Ensuite, comme déjà mentionné, en nombre de projets, ce sont principalement les enregistrements qui sont soutenus. Cela confirme que lorsque des dispositifs sont conçus spécifiquement pour les musiques actuelles, ils permettent aux artistes d'être soutenus. Ensuite, la composition-recherche ne concerne qu'un

cinquième des projets soutenus, confirmant les difficultés à accéder à des financements souvent octroyés par des commissions généralistes. Les autres aspects de la production sont très peu, voire pas du tout soutenus ; c'est notamment le cas des résidences et des répétitions (à peine 7 projets). Il en est de même pour les clips (3 projets). Ce manque a été souligné par plusieurs participant-es de l'Open Lab 1. Elles et ils ont expliqué qu'il s'agit d'un format désormais incontournable et qu'il peut être plus intéressant pour un artiste en début de carrière de sortir quelques clips plutôt qu'un album. Toutefois ce format nécessite souvent des moyens conséquents pour engager des professionnel-les compétent-es.

Le tableau ci-dessous détaille l'activité visée dans les aides à la diffusion (en nombre de projets soutenus).

NOMBRE DE PROJETS SOUTENUS PAR ACTIVITES DE DIFFUSION AUX ARTISTES

NIVEAU ADMIN.	DIFFUSION			TOTAL PAR NIVEAU ADMIN.
	CONCERT	TOURNÉE	PROMOTION MARKETING	
CANTONAL	26	78	0	103 78 %
COMMUNAL ET INTER-COMMUNAL	6	21	1	28 21 %
LOTERIE ROMANDE	2	0	0	2 1 %
TOTAL PAR ACTIVITÉ	34 26 %	99 74 %	1 1 %	133 100 %

Note : ce tableau se lit en ligne et en colonne. Les % dans la dernière colonne correspondent au nombre de projets soutenus par les différents niveaux cantonaux. Attention, certains soutiens peuvent concerner deux catégories ce qui explique que les totaux des lignes peuvent être supérieurs à la dernière colonne.

Figure 33 : Nombre de projets soutenus par activités de diffusion

Ici aussi en proportion, il n'y a pas de différence évidente entre les niveaux administratifs. Toutefois, cela peut paraître surprenant que des communes soutiennent des tournées, alors que cette compétence n'est pas instinctivement de leur ressort. On pourrait imaginer ici que les cantons et/ou les villes mutualisent leurs financements afin de soutenir de la promotion et du marketing, deux tâches essentielles qui ne sont pas du tout soutenues.

Enfin, il reste difficile de qualifier l'action de la LoRo, car une large part des financements restent impossibles à flécher précisément. Ce travail serait néanmoins utile pour améliorer la coordination entre les différents financeurs.

Pour continuer l'analyse, nous pouvons détailler l'entier du financement des soutiens aux artistes (1,9 mio) par types de subventions.

FINANCEMENT DES ARTISTES PAR TYPES DE SUBVENTIONS

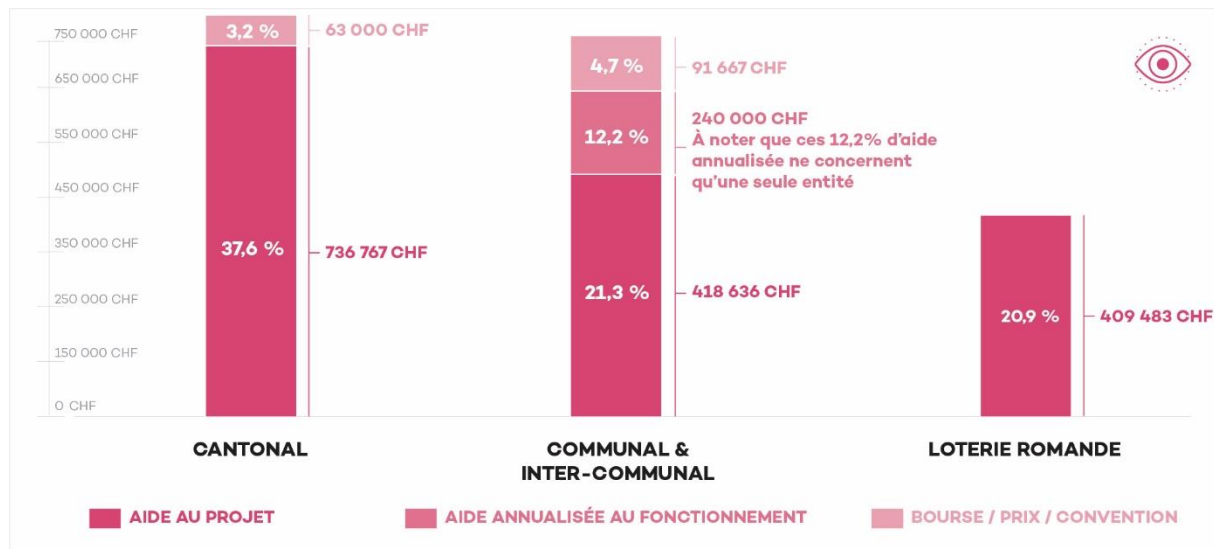


Figure 34 : Financement des artistes par types de subventions

Le tableau ci-dessus permet de souligner que, pour les musiques actuelles, les artistes sont principalement soutenu-es par des aides au projet (79,8%). Contrairement à d'autres domaines artistiques, les possibilités d'être soutenu par une bourse ou une convention pluriannuelle restent très faibles. Les bourses et prix ne représentent qu'une faible part des soutiens (7,9% du total). La seule aide annualisée au fonctionnement ne concerne, elle, qu'un bénéficiaire. Ce constat participe sans doute également à expliquer la fragmentation du soutien aux artistes, c'est-à-dire que ces sommes sont ventilées sur une multitude de projets, comme en témoigne la moyenne et la médiane des subventions allouées aux artistes.

Cependant, l'existence de bourses, mais également d'aide annualisée au fonctionnement montre qu'il est possible d'envisager d'autres modalités de subventionnement des artistes⁹⁴.

⁹⁴ On peut d'ailleurs noter que la ville de Genève vient de créer une convention de subventionnement à l'intention des artistes de musiques actuelles.

Lieux de diffusion

Clubs et salles de concert

Le montant annuel moyen de soutien aux clubs et salles de concert se situe à 8'183'777 CHF soit 38.8% de l'enveloppe totale. Ce montant est distribué en 117 subventions annuelles en moyenne. Le montant moyen de ces subventions est de 70'147 CHF et la médiane est de 15'000 CHF.

Le graphique ci-après détaille la manière dont les clubs et les salles de concert sont soutenus :

FINANCEMENT DES CLUBS ET DES SALLES DE CONCERT PAR TYPE DE SOUTIEN



Figure 35 : Financement des clubs et des salles de concert par type de soutien

Ce graphique permet de souligner que les clubs et les salles de concert sont principalement soutenus par les communes au travers d'aides annualisées (deux tiers des subventions perçues). L'aide des LoRo se fait uniquement sur des projets alors qu'elle représente un quart du total. Le financement des cantons est plus ponctuel et beaucoup moins important en proportion : 4,6% des montants perçus.

Il est intéressant de noter que la moyenne des soutiens pour les clubs et salles de concert se situe à 70'146 CHF et la médiane à 15'000 CHF. Si ces montants sont beaucoup plus importants que pour les soutiens aux artistes, il convient de les mettre en rapport avec les budgets de fonctionnement de ce type de bénéficiaire qui pour beaucoup emploie plusieurs professionnel·les à l'année en plus des frais de production des soirées et de leurs frais de fonctionnement généraux. De plus, cette moyenne élevée est principalement le fait des aides annualisées qui concernent généralement des montants beaucoup plus importants que les aides aux projets. Ce type de subventionnement apparaît donc comme un moyen efficace pour renforcer les aides aux acteurs du secteur. Pour rappel, les subventions publiques ne comptent, pour les lieux les plus soutenus, que pour un tiers au maximum du financement des membres PETZI.

En analysant le détail des subventions perçues par les clubs et les salles de concerts, on peut relever que ce financement concerne principalement l'aide au fonctionnement. Les programmes de résidence passant directement par les clubs et salles de concert sont très peu nombreux. Ils ne représentent qu'une enveloppe annuelle moyenne que de 35'000 CHF. Seul le canton de Fribourg et la ville de Lausanne ont un programme de résidence dédié qui permet à des salles d'offrir un accompagnement spécifique aux artistes. Ce type de soutien pourrait être renforcé et développé pour reconnaître aux lieux de diffusion leur rôle d'accompagnement des artistes en début de parcours en leur donnant davantage de moyens. A ce titre, la Loterie Romande (via la CPOR) soutient un programme de résidence coordonné par la FCMA sur l'ensemble du territoire romand, à destination d'artistes confirmé-es. Renforcer les dispositifs ancrés à l'échelon local à destination des artistes débutant-es sur scène serait indéniablement une piste d'amélioration.

Parmi les montants alloués par les Loteries, 83% ne sont pas fléchables vers les catégories de tâches abordées dans cette étude. Dans la mesure où il s'agit exclusivement d'aide au projet, il serait très utile de pouvoir mieux saisir à quoi servent ces financements et quels sont leurs impacts sur les salles et les clubs. Là aussi, une meilleure analyse de l'action des Loteries permettrait certainement d'améliorer la coordination entre les tâches soutenues par les différent-es acteur-rices, tout en respectant leur indépendance quant aux choix des projets soutenus. De plus, des participant-es à l'Open Lab 1 ont souligné que les soutiens attribués par la LoRo prennent la forme d'aide au projet ou porte principalement sur de l'infrastructure et non sur du fonctionnement. Cela incite à développer de nouveaux projets plutôt que de renforcer l'existant.

Festivals

Le montant annuel moyen de soutien aux clubs et salles de concert se situe à 8'414'416 CHF soit 40% de l'enveloppe totale. Ce montant est distribué en 258 subventions annuelles en moyenne. Le montant moyen de ces subventions est de 32'591 CHF et la médiane est de 10'000 CHF.

Le graphique ci-dessous détaille la manière dont les festivals sont soutenus :

FINANCEMENT DES FESTIVALS PAR TYPES DE SUBVENTIONS

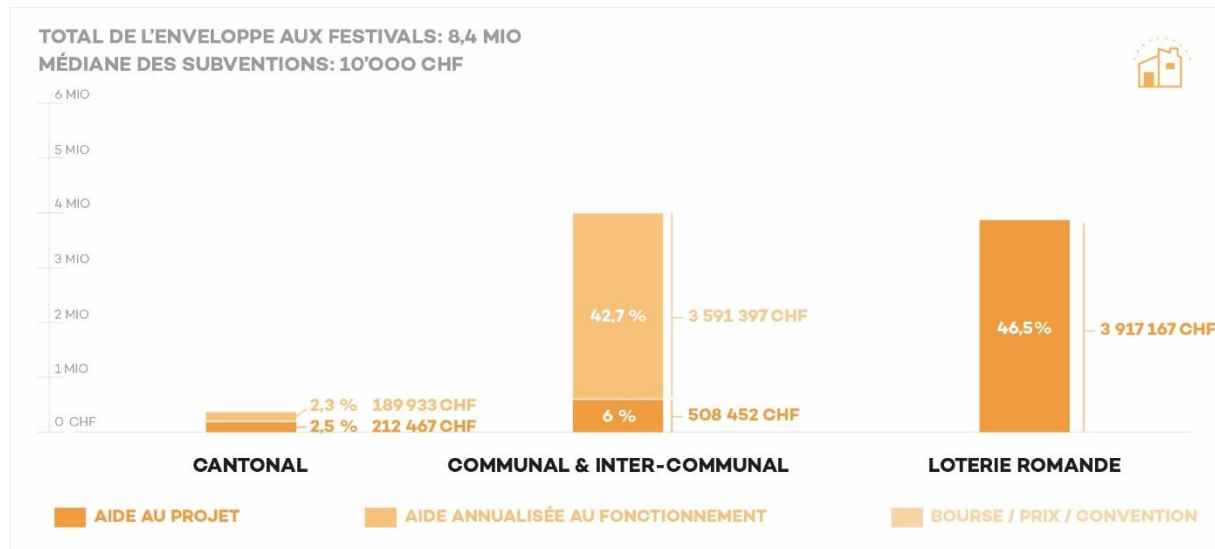


Figure 36 : Financement des festivals par types de subventions

Le graphique ci-dessus permet de souligner plusieurs points. Comme pour les clubs et salles de concert, le soutien vient principalement des communes et de la LoRo. Le soutien de la LoRo est néanmoins plus important que pour les clubs et est presque équivalent à celui des communes. Une part importante de ce soutien – notamment ceux des LoRo – suit ici aussi une logique de projet. Cette part est globalement plus importante que pour les salles, ce qui souligne un fonctionnement davantage organisé sur la logique du projet et peut-être aussi plus vecteur de précarité.

Comme pour les clubs et les salles de concert, la moyenne des soutiens et leur médiane doit être ramenée aux budgets de fonctionnement de ces bénéficiaires. Le fait que ces montants soient plus faibles que ceux des salles de concerts et des clubs s'explique peut-être pour partie par la plus faible proportion d'aide annualisée.

Concernant la LoRo, là aussi, 95% des montants sont non fléchables. L'analyse bénéficierait de davantage de détail pour mieux saisir ce que ces soutiens permettent aux bénéficiaires de faire (financement de l'infrastructure, rémunération des professionnel-les, cachets des artistes, promotion, etc.).

Conclusion intermédiaire

L'analyse approfondie des bénéficiaires permet de souligner plusieurs points. Pour commencer, on peut faire une distinction assez claire entre la structure des soutiens aux lieux de diffusion et celle dédiée aux artistes. Les lieux de diffusion disposent, en moyenne, d'aides plus importantes et, pour une large partie, annualisées. Les lieux de diffusion sont principalement soutenus pour leur fonctionnement. On peut observer un effort pour mettre en place des conventions de subventionnement qui ont permis non seulement de pérenniser les soutiens, mais également de les renforcer. Toutefois, l'aide des LoRo échappe à cet effort et reste exclusivement basée sur le projet. Une analyse détaillée des montants alloués par les Loteries permettrait également de mieux suivre ce que leur financement permet aux acteur-rices de faire. Enfin, il faut souligner les limites du financement par projet, modalité de soutien qui ne permet pas une vision sur le long terme et qui participe certainement à la précarité et à l'essoufflement des professionnel-les travaillant au sein de ces organisations.

Les artistes reçoivent essentiellement des aides aux projets pour des montants faibles. Ce financement est très éparé. Il y a peu de soutien pour des projets plus conséquents (bourse, soutien global, structuration) ou annualisés (conventions), ce qui contribue aux difficultés de consolider une carrière. Ces financements proviennent de tous les niveaux administratifs dans les mêmes proportions. En outre, le soutien aux artistes se concentre surtout sur l'enregistrement, mais avec des montants très limités qui ne sont par conséquent pas en adéquation avec les coûts réels. Certaines activités essentielles (promotion, clips, composition et recherche, répétition, résidence, structuration) sont très peu, voire pas du tout, soutenues.

Pour conclure, nos données ne nous permettent pas d'explorer plus loin l'articulation entre le modèle de soutien des lieux de diffusion et celui aux artistes. On peut toutefois se demander dans quelle mesure le financement des lieux de diffusion bénéficie également aux artistes, et en particulier aux artistes romands. Par exemple, les dépenses des membres PETZI pour la programmation (cachets, frais de production, frais d'accueil) représentent approximativement 30% de leur budget⁹⁵. On pourrait donc extrapoler qu'un tiers des subventions destinées aux lieux de diffusion est utilisé pour les cachets des artistes, locaux, nationaux et internationaux. Cela pose plus largement la question des chaînes de valeur au sein du secteur des musiques actuelles et des interdépendances entre les différent-es acteur-rices. Par ailleurs, cette question pointe également vers un besoin pour davantage de réflexion sur la complémentarité des financements publics avec d'autres sources de financement.

⁹⁵ Source : Live dma page 31 sur ce lien <https://www.live-dma.eu/wp-content/uploads/2020/01/Live-DMA-Survey-Report-Live-Music-Venues-data-2017-publication-January-2020-1.pdf>

Les aides Covid-19 et les projets de transformation

Les confinements qui ont été édictés en réponse à la pandémie de Covid-19 ont particulièrement touché le secteur des musiques actuelles. En effet, comme souligné dans la revue de la littérature, une large partie de ce secteur tire ses revenus de la production de concerts. Ceux-ci ont été interdits à plusieurs reprises durant la durée de la pandémie. Par la suite, leur organisation a souffert de l'évolution des mesures sanitaires. Par conséquent, de nombreux professionnel·les – à commencer par les artistes et leur entourage – se sont vu·es privé·es d'une source importante de revenus. Les données récoltées montrent que la plupart des collectivités publiques de notre échantillon ont réagi à cette situation en mettant en place des aides spécifiques à destination du secteur culturel. Le premier volet d'aide a été mis en place par la Confédération et portait sur des aides à l'emploi⁹⁶.

En ce qui concerne les aides destinées à la culture, des fonds d'indemnisations ont été mis en place avec un financement conjoint entre la confédération et les cantons. Certains cantons et certaines villes ont aussi complété ces aides avec des dispositifs spécifiques comme des bourses de recherches ou des aides ponctuelles pour des résidences.

Ceci a ensuite été complété par la mise en place des projets de transformation – eux aussi cofinancés par les cantons et la confédération. Ce dispositif avait pour objectif de donner les moyens aux actrices du secteur culturel d'« opérer une réorientation structurelle ou à leur faire gagner du public »⁹⁷.

Cette section vise à analyser ces dispositifs sur la base des données récoltées au cours de notre enquête. Il convient, toutefois, de noter que celles-ci sont partielles. En effet, les chiffres ayant été demandés courant octobre 2021, certaines collectivités ont intégré les soutiens délivrés jusqu'alors et d'autres n'étaient pas en mesure de le faire. Par ailleurs, les projets de transformation sont encore en place au moment de la rédaction de ce rapport, par conséquent, l'analyse de ces chiffres ne vise pas à estimer le montant total de ces aides mais davantage à saisir les modalités de ces dispositifs. De cette manière, nous espérons pouvoir tirer certains enseignements de cette situation d'urgence pour faire évoluer les politiques culturelles ainsi que la conception de nouveaux dispositifs de soutien pour les musiques actuelles.

⁹⁶ Confédération suisse : <https://www.bak.admin.ch/bak/fr/home/themes/covid19/massnahmen-covid19/kulturelle-unternehmen.html>

⁹⁷ Les projets de transformation ne représentent qu'environ 10% de l'ensemble de l'argent alloué à la culture au secteur culturel sur la base de l'ordonnance COVID. Une analyse ici par discipline artistique serait toutefois intéressante pour savoir dans quelle proportion les musiques actuelles ont bénéficié des différents instruments mis en place. Source : OFS, 2022, *Statistique de poche de la culture Suisse, Covid-19 édition, Neuchâtel*.

Indemnisations et aides spéciales Covid

Sur notre échantillon et selon les données reçues⁹⁸, cette somme représente un total de 729'050 CHF pour les années 2020 et 2021 (soit 364'525 CHF en moyenne par an, c'est-à-dire une hausse de 1,3% de l'enveloppe globale moyenne annuelle allouée aux musiques actuelles pour la Suisse romande). Ces chiffres sont parcellaires, car nous ne disposons pas des données de l'ensemble de notre échantillon pour 2021. Toutefois, comparer ces dispositifs avec les résultats des années précédentes permet de tirer certains constats intéressants. Concernant les bénéficiaires, 69% des sommes attribuées ont soutenu des artistes, notamment sous la forme de bourse de recherche ou de résidences. Le reste se distribue comme suit : 5% pour les clubs et salles de concert, 20% pour des festivals et 7% pour les autres.

Projets de transformation

Au travers des soutiens aux projets de transformation, nous pouvons noter une augmentation de l'enveloppe globale annuelle allouée aux musiques actuelles d'au moins 7,5 % pour la Suisse romande⁹⁹. Ce dispositif a donc représenté une augmentation très significative des moyens alloués pour les musiques actuelles en période de crise. Rappelons ici que les projets soutenus par le fonds de transformation doivent pouvoir se financer ensuite sans cet apport, il ne s'agit donc pas de créer un nouveau besoin en termes de financement. Ce critère est discutable, car l'on voit déjà que certains projets nés grâce à ce dispositif viennent s'inscrire progressivement dans des demandes de fonds auprès des cantons, des villes et des agglomérations.

Il est aussi intéressant de noter que les sommes impliquées dans ces aides sont beaucoup plus importantes que dans n'importe quel autre type de subvention par projet documenté par l'enquête.

Au total, nous avons répertorié, dans nos données, 50 projets soutenus sur le territoire romand entre 2020 et 2021. On y trouve la production de nouveaux formats de concerts ou de festivals, la structuration d'une nouvelle activité ou d'une offre à l'intention des publics, le développement de nouvelles compétences (p. ex. dans la communication digitale), des travaux de recherche, la création de structure d'accompagnement et de gestion salariale, l'archivage de contenu, l'investissement dans de nouveaux moyens de captation et de diffusion de musique ou la mise en place de nouveaux outils de gestion administrative. La répartition entre les différents bénéficiaires est très différente de celle de l'échantillon global. Elle est aussi plus équilibrée entre les catégories de bénéficiaires. Les artistes sont mieux représenté-es (20% contre 9% sur l'échantillon global), de même pour les labels et structures d'entourage (3% contre 0%). Surtout, ce sont les acteur-rices étiqueté-es comme autres (faitières, musées, radio) qui voient l'augmentation la plus forte. On note également parmi les bénéficiaires des entreprises (SÀRL, SA) qui sont absentes du reste des données. En ce sens, les projets de transformation ont été en direction d'un soutien à un secteur économique permettant des projets de plus grande ampleur, y compris pour les artistes.

98 Selon chiffres récoltés en octobre 2021, ceux-ci ne représentant pas l'ensemble des enveloppes dédiées. A noter également que les cantons de Genève et du Jura n'avaient pas pu remplir les infos concernant les aides COVID.

99 Selon les chiffres récoltés, voir note 98 ci-dessus.

BENEFICIAIRES DES PROJETS DE TRANSFORMATION EN 2020-2021

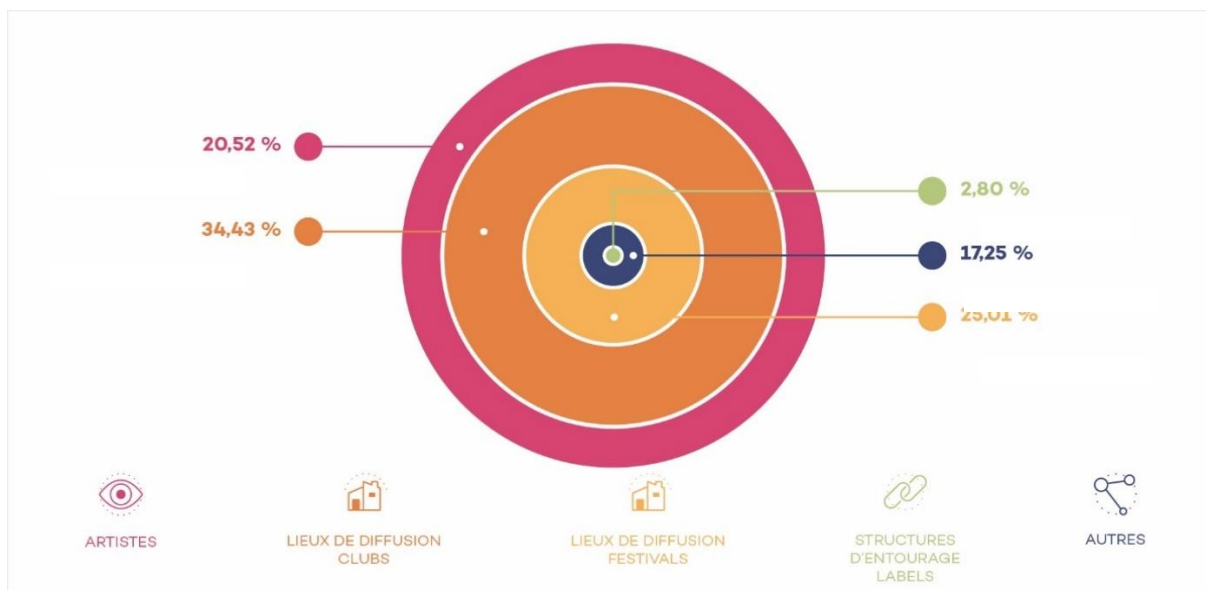


Figure 37 : Bénéficiaires des projets de transformation

Conclusion intermédiaire

En conclusion, les projets de transformation ont esquissé un autre mode de financement. Celui-ci permet de s'adresser à une plus grande diversité d'acteur-rices avec des modalités de soutien permettant d'allouer des sommes plus conséquentes sur du moyen terme. A ce titre, ce mode de financement pourrait servir de modèle dans le développement de nouveaux instruments notamment à l'intention des labels et structures d'entourage. Au-delà du moment de la pandémie, on peut s'interroger sur les impacts qu'auront sur le moyen et le long terme ces projets de transformation. Ceux-ci peuvent en effet nourrir les réflexions sur la création de nouveaux dispositifs de soutien, de par le type de bénéficiaires soutenus ainsi que par les montants alloués. Certains de ces éléments ont été soulignés lors de l'Open Lab 1.

D'autre part, il serait opportun de pouvoir maintenir un certain nombre de dispositifs ayant été mis en place en urgence pendant la crise, on peut notamment penser au programme de résidence pour les artistes locaux mis en place par la Ville de Neuchâtel, aux bourses de recherche développées par Pro Helvetia (work in progress) ou aux bourses de création mises en place par l'état de Vaud, pour ne donner que quelques exemples.

Autres organismes de financement des musiques actuelles sur le territoire romand

À côté des collectivités publiques et de La Loterie Romande, différents organismes viennent en aide de manière significative aux acteur-rices des musiques actuelles. Cette section vise à la répertorier et à dresser un panorama de leurs actions. Nous nous sommes intéressées en particulier aux structures suivantes :

- Fondation romande pour la chanson et les musiques actuelles (FCMA)
- Swiss Music Export (SME)
- La Fondation Pro Helvetia
- La Fondation suisse des artistes interprètes SIS
- La Fondation SUISA
- La Fondation des producteurs de phonogrammes

Pour chacun de ces organismes, nous n'avons pas toujours pu bénéficier de données aussi détaillées que pour les collectivités publiques. En ce qui concerne la FCMA et SME, nous avons pu accéder à l'ensemble des soutiens accordés sur la période étudiée. Pour les autres, nous avons travaillé à partir d'informations communiquées dans les rapports d'activités ou sur leur site internet. De plus, hormis la FCMA, tous ces organismes sont actifs à l'échelle fédérale ; mis à part pour SME, il nous a été ainsi impossible de délimiter précisément leur action à l'échelle romande. Dernière précaution, les sommes répertoriées ici ne peuvent en aucun cas être additionnées à celles des collectivités publiques, car une partie de leur financement est croisé. Ainsi, par exemple, la FCMA est financée par les cantons, les communes et la Loterie Romande. SME est, elle, soutenue par Pro Helvetia et les fondations liées aux sociétés de gestion des droits d'auteur.

La présente section est organisée en cinq parties : a) FCMA, b) SME, c) Pro Helvetia, d) les fondations liées aux sociétés de gestion des droits d'auteur et, e) les autres organismes actifs dans le soutien aux musiques actuelles.

FCMA

La Fondation romande pour la chanson et les musiques actuelles (FCMA) a été créée en 1997 pour répondre à un besoin de soutien et d'accompagnement des artistes sur le territoire romand. Si elle a été très tôt soutenue par les pouvoirs publics, il s'agit d'une initiative issue des acteur-rices du milieu. Dès sa création, la Fondation est subventionnée principalement par les communes et les cantons romands, mais perçoit également des soutiens de fondations privées. Par ailleurs, la FCMA est également financée par Pro Helvetia ou la Fondation SUISA pour mener des projets spécifiques (voir tableau ci-dessous). Son budget global s'élève à 688'880 CHF en 2019. Ce budget couvre aussi bien le soutien direct aux artistes (voir détail ci-dessous) que les frais de fonctionnement de la Fondation.

Les activités de la FCMA se regroupent autour de deux axes principaux : d'une part le soutien direct aux artistes et à leur entourage et, d'autre part, l'accompagnement et le conseil aux acteur-rices du secteur. Sur le volet conseil, la FCMA organise de nombreuses journées de formation, tient des permanences, édite de la documentation en ligne et est partenaire du CAS en Management dans le domaine des musiques actuelles proposé par la Haute école de travail social et de la santé Lausanne (HETSL). Concernant le soutien direct aux artistes, la FCMA possède actuellement quatre programmes : Musique +, Opération Iceberg, Projets Francophones, et un programme de résidences. En tant qu'antenne romande de SME, elle accompagne et soutient également les artistes romands sur des missions d'export.

Musique + soutient plusieurs artistes chaque année au moyen d'une bourse. Ces bourses sont entre 5'000 CHF et 20'000 CHF. Ce programme vise à soutenir la structuration et le développement d'un projet pouvant évoluer sur le marché de la musique. Musique+ est financé par un mécanisme de mutualisation entre les cantons romands. Chaque canton contribue pour un montant fixe, ce qui permet de financer l'ensemble des bourses indépendamment de la provenance de l'artiste, et d'une part variable en fonction du nombre de projet issu du canton soutenu.

Opération Iceberg est un projet franco-suisse en partenariat avec des acteur-rices transfrontalier-ères qui vise à accompagner des artistes émergent-es. Le programme offre des formations, des résidences dans treize clubs partenaires ainsi que la possibilité de se produire en concert.

Projets Francophones est également un projet d'accompagnement à moyen terme à l'intention de jeunes artistes romands s'exprimant en français.

Enfin, le programme des Résidences permet à des artistes de mener une résidence encadrée par des professionnel-les dans une salle de concert en Suisse romande. Ces résidences visent à mettre en place un *set live* et non pas à effectuer un travail de recherche ou de composition.

Au cours de la période étudiée (2017-2019), l'ensemble du financement de ces quatre programmes atteint un montant annuel moyen de 324'201 CHF. Ce montant est stable sur les trois années étudiées. Rapporté aux chiffres des collectivités publiques, les soutiens directs aux artistes de la FCMA se situent au-dessus de la plupart des cantons et au niveau de certaines villes de taille intermédiaire. Cette somme reste néanmoins faible en comparaison avec l'ensemble des moyens consacrés directement aux artistes (1,9 mio CHF annuel moyen, soit 17%). Ce constat permet de souligner la mutualisation encore faible des soutiens et des possibilités pour renforcer les moyens de la FCMA et développer son action.

Cette somme globale se répartit comme suit entre les différents projets :

Programmes FCMA	Montant annuel moyen (2017-2019)	Financement
Musique +	96'333 CHF	Cantons romands
Opération Iceberg	88'908 CHF	Cantons, villes partenaires, Pro Helvetia, Fondation SUISA
Projets Francophones	38'960 CHF	Pro Helvetia
Résidences	100'000 CHF	Loterie Romande (CPOR)

Figure 38: Financement des différents programmes de la FCMA

Le programme de Résidences est donc le projet le plus financé devant Musique + et Opération Iceberg. Il est important de noter que la FCMA n'est pas libre d'organiser le financement de ses projets comme elle le souhaite : chacun de ces programmes est soutenu par des institutions différentes.

À ce titre, Musique + semble être le dispositif le plus à même de renforcer la mutualisation du soutien aux artistes. Cette logique de mutualisation pourrait être élargie à d'autres programmes de la FCMA.

Le tableau ci-dessous donne le détail des modalités du soutien Musique + :

Programme FCMA	NB de projet soutenu entre 2017 et 2019 (sur 3 ans)	Moyenne	Médiane
Musique +	28	10'052 CHF	10'000 CHF

Figure 39 : Modalités de soutien de Musique +

Sur la période étudiée, la FCMA a délivré 28 bourses Musique +, soit une dizaine par année. Le montant moyen de ces bourses est de 10'052 CHF et la médiane de 10'000 CHF. Ces montants sont supérieurs à la moyenne des soutiens aux artistes accordés par les collectivités publiques (pour rappel, moyenne à 5'816 CHF et médiane à 3'000 CHF). La FCMA permet l'allocation de montants bien supérieurs.

Par ailleurs, les bourses Musique + apportent un soutien global, c'est-à-dire à la fois sur la création et la diffusion, mais également sur les aspects de promotion et de marketing. Sur les 28 projets soutenus sur la période, vingt-quatre concernaient une production discographique et sa mise en marché (promotion, marketing, résidence pour préparer la tournée). Les quatre autres projets se concentraient sur des tournées à l'étranger pour développer l'activité de l'artiste concerné-e sur un territoire spécifique.

Le graphique ci-dessous détaille le financement général de la FCMA en 2019 (sur la base des comptes de la FCMA).

FINANCEMENT DE LA FCMA EN 2019



Figure 40 : Financement de la FCMA en 2019

On peut commencer par noter qu'une large part du financement de la FCMA provient des cantons et des villes (plus de la moitié, 56%). Il est utile de repréciser que ces financements sont déjà en partie répertoriés avec le libellé FCMA dans les sections précédentes de ce rapport. Au financement des villes et des cantons, il faut ajouter celui de Pro Helvetia et de la Loterie Romande. Par ailleurs, la FCMA bénéficie d'un financement d'acteurs privés (total 16%) provenant des fondations liées aux sociétés de gestion des droits d'auteur ainsi que la Fondation Sandoz et du Paléo Festival.

Deux points peuvent être mis en avant dans l'analyse des chiffres de la FCMA. D'une part, les moyens dont elle dispose restent relativement limités au vu de l'enveloppe globale des soutiens qui vont aux artistes. D'autre part, son financement repose sur les projets qu'elle développe. Elle ne peut orienter les financements comme elle le souhaite et est tributaire du renouvellement de ces soutiens. Une pérennisation semble ici un point possible d'amélioration. Cela permettrait de consolider les outils existants, Musique + notamment qui permet une montée en puissance des moyens alloués au soutien des artistes pour le développement de leur carrière.

Swiss Music Export

Swiss Music Export a été créé en 2002 à l'initiative de la FCMA, du Pour-cent culturel Migros, de la Fondation SUISA et de Pro Helvetia. L'organisation vise à soutenir les artistes actif-ves principalement dans l'univers des musiques pop qui cherchent à se développer à l'étranger. Comme indiqué dans la revue de la littérature, l'export est un passage obligé pour tout artiste romand-e qui souhaite développer une économie solide autour de son projet. Toutefois, de nombreuses barrières à l'exportation existent : réglementation, réseaux d'acteur-rices compétent-es, promotion¹⁰⁰.

Le montant total des fonds alloués aux artistes romand-es par SME varie selon les années entre 25'000 CHF et 45'000 CHF pour une moyenne de 35'981 CHF sur les trois années de notre étude. Plus encore que la FCMA, cette somme est relativement faible en comparaison avec le montant total des fonds alloués aux artistes de notre échantillon (1,9 mio CHF annuel moyen).

Le soutien de SME aux artistes se concentre sur deux aspects : le développement de réseaux et le financement pour jouer dans des festivals de showcase. Pour ce faire, l'organisation propose deux dispositifs. Le *Business support* vise à soutenir ponctuellement des artistes et leur entourage sur des opérations de développement de marché à l'étranger : opération de networking, rendez-vous professionnels ou marketing. Sur la partie *Festival*, SME finance le déplacement et la promotion d'artistes suisses dans des événements professionnels internationaux de showcase, tels que Reeperbahn (Hambourg), Eurosonic (Groningen), Waves (Vienne) ou le MaMA (Paris). Pour accéder à ces aides, les artistes doivent être structurés et disposer d'un accompagnement professionnel. Enfin, il faut préciser que ces instruments s'adressent à des projets en développement.

¹⁰⁰ Ce point est souligné par plusieurs auteur-rices qui insistent sur la complexité des enjeux du développement sur un nouveau territoire et les moyens – notamment financiers – nécessaires pour réaliser une telle opération. Riom, « « We're from Switzerland, that's a chocolate island in Sweden » : Comprendre l'indie rock du point de vue de six groupes suisses »; Feusi et Küttel, « There's no (Swiss) business like (Swedish) showbusiness!: Populärmusikförderung als Basis für einen erfolgreichen Musikexport? Ein Vergleich zwischen Schweden und der Schweiz ».

Entre 2017 et 2019, pour les artistes romands les deux programmes ont été financés comme suit :

Programmes SME <i>(Uniquement pour les artistes romands)</i>	Montant annuel moyen	% des soutiens SME
Business Support	20'625 CHF	57,32%
Festival	15'357 CHF	42,68%

Figure 41: Financement des différents programmes de SME

Les sommes allouées sont équilibrées entre les deux instruments. Si on s'intéresse à la moyenne et à la médiane de ces soutiens, on note que celles-ci se situent entre 1'300 CHF et 1'500 CHF. Il s'agit principalement de montant relativement faible (aucune subvention ne dépasse 5'000 CHF). Ceci s'explique par le fait que, dans l'état actuel de ses moyens, SME soutient uniquement un projet ponctuel avec un objectif précis et non pas le développement global d'un-e artiste. Ces soutiens concernent exclusivement la promotion et des évènements limités dans le temps, par exemple un concert dans un festival axé sur la promotion de la relève. Dans la situation actuelle, la faiblesse de l'enveloppe globale limite le soutien à des projets de plus grande envergure. Toutefois, si les montants accordés sont très faibles, SME couvre des aspects du développement de carrière liés à l'export qui ne sont pas soutenus par d'autres organismes.

Le tableau ci-dessous détaille les modalités de ces soutiens pour les artistes romands :

Programmes SME <i>(Uniquement pour les artistes romands)</i>	NB de projets soutenus entre 2017 et 2019	Moyenne	Médiane
Business Support	38	1'628 CHF	1'375 CHF
Festival	32	1'439 CHF	1'500 CHF

Figure 42 : Modalités des soutiens de SME

En 2019, SME était financé à hauteur de 21% par la Fondation SUISA, de 9% par le Pour-cent culturel Migros, de 34% par Pro Helvetia, de 11% par la Fondation suisse des artistes interprètes (SIS), de 23% par la Fondation des producteurs de phonogrammes et de 2% par d'autres partenaires. Le Pour-cent culturel Migros a cessé son financement à partir de 2020. Le budget global de l'organisation s'élevait en 2019 à 437'500 CHF. Il faut noter qu'en plus des frais d'administration, une partie des moyens de l'organisation sert à la promotion de la scène suisse dans son ensemble à travers la mise en place d'outils promotionnels (playlists, newsletters, invitations de professionnel-les étrangers-ères sur des évènements en Suisse) ainsi que par la présence de l'organisation lors d'évènements professionnels, en particulier des festivals de showcase¹⁰¹.

¹⁰¹ Festivals offrant des vitrines pour promouvoir les artistes auprès des professionnel-les de l'industrie musicale.

FINANCEMENT DE SWISS MUSIC EXPORT EN 2019

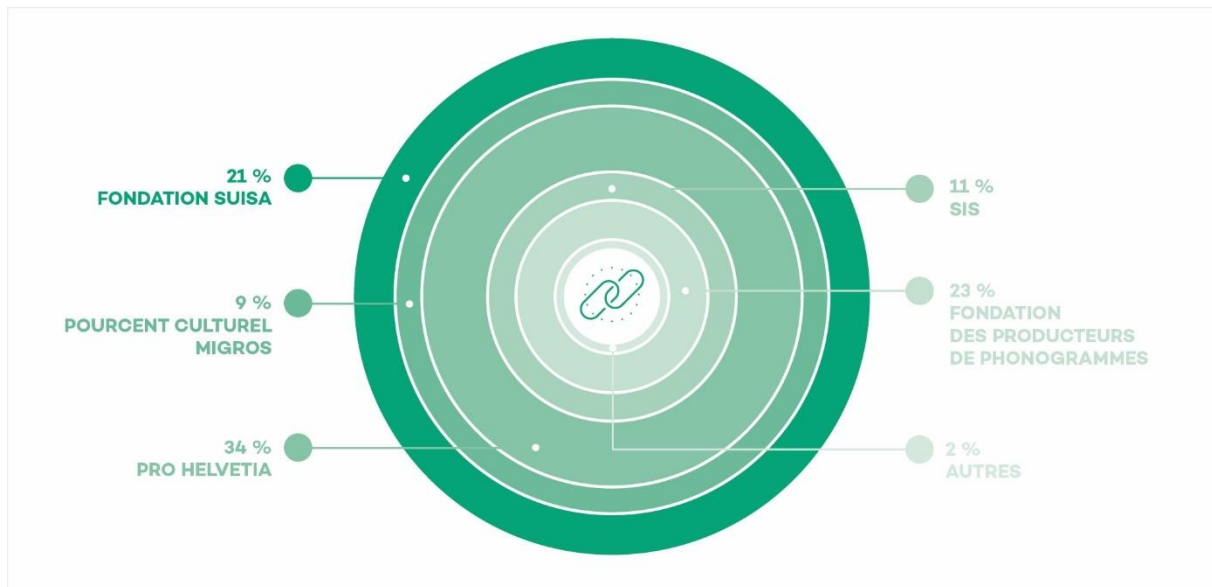


Figure 43 : Financement de SME en 2019

Sur le financement, on peut noter que si SME reçoit une aide de la Confédération par l'intermédiaire de Pro Helvetia, son financement est avant tout assuré par des fonds provenant de l'industrie elle-même, notamment des fondations liées aux sociétés de gestion de droit. Swiss Music Export ne reçoit pas de financement direct des cantons ou des municipalités.

Pro Helvetia

Pro Helvetia est une fondation créée en 1939 par le Conseil fédéral pour promouvoir la culture suisse. Depuis 1965, la loi définit ses missions : a) maintenir le patrimoine spirituel de la Suisse et préserver les caractères originaux de sa culture ; b) encourager en Suisse les créations de l'esprit ; c) promouvoir les échanges culturels entre les différentes régions linguistiques et milieux culturels de Suisse ; et d'entretenir les relations culturelles avec l'étranger. À ce titre, elle suit les objectifs fixés dans le message culture du Conseil fédéral. En 2019, son budget était de 42,4 millions de francs principalement financés par la Confédération.

Nous nous sommes basés sur les rapports d'activités de Pro Helvetia ainsi que sur la liste des bénéficiaires pour détailler son activité de soutien. Dans son rapport d'activité 2019, Pro Helvetia annonce avoir soutenu 1'465 projets en lien avec la musique (toutes esthétiques confondues) pour toute la Suisse. Il s'agit du domaine le plus soutenu en nombre de projets devant les arts visuels et la littérature. Les soutiens orientés sur les musiques actuelles prennent différentes formes (voir tableau récapitulatif ci-dessous).

En ce qui concerne les artistes, les musiques actuelles sont concernées par cinq dispositifs de soutien. Pour commencer, Pro Helvetia finance des "séjours d'atelier" sous la forme de bourses. Ces soutiens concernent quelques artistes par an. Les montants de ces aides sont d'environ 10'000 CHF. La fondation soutient également des séjours de recherche pour des montants plus faibles, mais qui concerne un nombre plus élevé de musicien-nes. Une partie de ces séjours sont le fruit d'appel

spécifique lié à une collaboration ou d'échanges avec d'autres pays. Ensuite, Pro Helvetia finance des aides à la composition. Pour les musiques actuelles, celles-ci concernent principalement des artistes de musiques improvisées. Les montants varient entre 3'000 et 10'000 CHF. En outre, les projets doivent impliquer des musicien-nes établi-es au niveau suprarégional.

En plus des séjours et de la composition, Pro Helvetia finance la production de supports sonores. Les montants varient également entre 3'000 et 10'000 CHF.

Ces soutiens peuvent aussi couvrir des "tournées de sortie d'album" en Suisse ou à l'étranger. En 2019, cinq artistes romand-es de musiques actuelles ont bénéficié de tels soutiens. Les artistes ont également la possibilité de financer des tournées. Ce financement peut couvrir les frais de transport, ainsi que les frais de *booking*. Les montants accordés varient entre 2'000 et 13'000 CHF.

Enfin, un dernier programme s'adresse aux artistes de musiques improvisées : l'encouragement prioritaire du jazz. Ce soutien est une bourse de trois ans qui "s'adresse aux jeunes leaders de *working bands* suisses en début d'une carrière internationale, mais qui ont déjà effectué des tournées à l'étranger et dont l'objectif est de renforcer leur présence à l'international". Les montants alloués varient entre 20'000 et 75'000 CHF.

Pro Helvetia fournit également un soutien aux lieux de diffusion pour la mise en valeur de compositrices suisses, les échanges avec l'international, les projets de promotion de la relève et l'invitation de groupes suisses à l'étranger. Cette aide prend la forme de soutiens à des festivals à l'étranger pour inviter des groupes suisses et en Suisse pour couvrir la programmation d'artistes provenant d'autres régions linguistiques. En 2019, plusieurs événements en Suisse et à l'étranger ont été soutenus. Le montant de ces aides varie entre quelques milliers de CHF et jusqu'à 30'000 CHF pour les contributions les plus importantes. A ces soutiens s'ajoute une contribution importante au financement de SME ainsi qu'à certains projets de la FCMA (voir détail plus haut). Pro Helvetia contribue également aux festivals m4music et Label Suisse ainsi qu'au site internet Swiss Music Portal (swissmusic.ch).

Programmes de Pro Helvetia	Bénéficiaires	Fourchette de montant attribué
Séjours d'atelier et séjours de recherche	Artistes	10'000 CHF
Composition de nouvelles œuvres	Artistes (principalement musiques improvisées)	3'000 à 10'000 CHF
Production de supports sonores	Artistes	3'000 à 10'000 CHF
Tournées	Artistes	2'000 à 13'000 CHF
Encouragement prioritaire du jazz	Artistes (uniquement musiques improvisées)	20'000 à 75'000 CHF
Festivals	Festivals	3'000 à 30'000 CHF
Autres projets	FCMA, autres	

Figure 44 : Récapitulatif des différents programmes de Pro Helvetia

Entre 2 et 2,5 mio CHF sont alloués chaque année directement à des projets de musiques¹⁰². La liste complète des bénéficiaires est disponible sur le site de l'institution¹⁰³.

¹⁰² Chiffres communiqués par la division Musique de Pro Helvetia.

¹⁰³ Voir : <https://prohelvetia.ch/fr/projets-soutenus/>.

Les sociétés de gestion des droits d’auteur

Cette partie revient sur les soutiens provenant des fondations liées aux sociétés de gestion des droits d’auteur. Elle s’intéresse à trois fondations : la Fondation suisse des Artistes Interprètes (SIS), la Fondation des producteurs de phonogrammes et la Fondation SUISA.

En Suisse, le droit d’auteur est soumis par la loi à une gestion collective. Celle-ci prévoit que des sociétés de gestion s’occupent de collecter les droits dans leurs diverses utilisations, puis de redistribuer les bénéfices aux ayants droit. La musique est concernée par les droits de performance – gérés par SWISSPERFORM – et les droits d’auteur et des éditeurs de musique – gérés par la SUISA. Ces deux sociétés versent une partie de leur chiffre d’affaires à des fondations ayant pour but de soutenir la création et des projets sociaux en soutien aux artistes. SWISSPERFORM verse ainsi 10% de ses recettes globales à la Fondation suisse des Artistes Interprètes (SIS) et à la Fondation des producteurs de phonogrammes (Stiftung Phonoproduzierende en allemand). La SUISA verse, elle, 2,5% des droits d’exécution et d’émission perçus en Suisse et dans la Principauté de Liechtenstein à la Fondation SUISA.

Fondation suisse des artistes interprètes - SIS

La Fondation suisse des artistes interprètes SIS est alimentée par une partie des redevances des droits des artistes interprètes (phono et audiovisuel) collectés par SwissPerform. En plus d’une activité de soutien à la création, la fondation possède également un fond social qui permet de financer des projets en lien avec la prévention ou la protection sociale des musicien-nes. Selon le rapport d’activité de la fondation, en 2019, ces fonds s’élevaient respectivement à 25’990 CHF (santé) et 43’429 CHF (social)¹⁰⁴. Pour la suite de notre analyse, nous nous concentrerons uniquement sur le fonds culturel. Celui-ci a pour but « l’encouragement de projets dans le domaine de la musique, de l’art dramatique et de la danse ». Entre 2017 et 2019, le montant moyen de ce fonds s’élevait à 1’124’017 CHF. Ce fonds s’adresse directement aux artistes (les festivals ainsi que l’organisation de prix sont explicitement exclus des critères de soutiens). Chaque soutien s’élève au maximum à 7’000 CHF.

Le tableau ci-dessous présente la moyenne de soutiens alloués aux musiques actuelles pour les artistes de toute la Suisse en CHF :

SIS	Fonds culturel total	Part attribuée aux musiques actuelles	% Musiques actuelles	Dont Pop/rock	% Pop/Rock	Dont Jazz	% Jazz
Moyenne sur la Période 2017-19	1’124’017 CHF	278’167 CHF	25,0%	126’083 CHF	11,3%	152’083 CHF	13,6%
Moyenne du nombre de projets entre 2017 et 2019	647 projets	201 projets		82 projets		119 projets	

Figure 45 : Soutiens de la Fondation SIS

Les musiques actuelles (pop et jazz ensemble) représentent un quart des montants totaux alloués. Par comparaison, c’est autant que la musique classique ou le théâtre.

¹⁰⁴ Source : <https://www.interpretenstiftung.ch/fr/notre-entreprise/la-fondation-pour-les-artistes-interpretes/>.

Le détail des soutiens n'est pas disponible. Nous ne pouvons donc ni caractériser le type de projets soutenus ni identifier ce qui revient à des artistes romand-es. Il est également impossible de calculer la médiane des soutiens. Il est en revanche possible de déterminer leur moyenne. Le tableau ci-dessous présente ces résultats. La moyenne des montants alloués est faible et bien en deçà du montant maximum de 7'000 CHF. Il n'existe pas de différence très significative entre le jazz et le pop/rock.

Moyenne des soutiens du fonds culturel attribué (SIS)	Moyenne des soutiens aux musiques actuelles	Moyenne des soutiens Pop/rock	Moyenne des soutiens Jazz
1'730 CHF	1'387 CHF	1'549 CHF	1'279 CHF

Sur la période 2017-2019 en CHF

Figure 46 : Modalités des soutiens de la Fondation SIS

Parmi ces soutiens, certains projets obtiennent un financement plus important. Pour les musiques actuelles, les organisations suivantes sont concernées, selon le rapport d'activité de la fondation¹⁰⁵, en 2019 : Swiss Music Export (50'000 CHF/an), Swiss Music Awards (30'000 CHF), le festival m4music (8'000 CHF), le festival Label Suisse (10'000 CHF) et depuis 2019 l'association Helvetiarockt (30'000 CHF). En outre, en 2020, plusieurs projets en lien avec la pandémie ont été également soutenus (à hauteur de 66'000 CHF), notamment la SSUDK Fondation pour un projet en lien avec la reconversion professionnelle des artistes.

Fondation des producteurs de phonogrammes

La Fondation des producteurs de phonogrammes vise à « soutenir la culture dans le domaine de la production et l'utilisation de phonogrammes »¹⁰⁶. Ces projets doivent favoriser la production de phonogrammes et leur valorisation dans la vie culturelle. Il ne s'agit pas d'aide directe à la production ou à l'organisation de concert. Selon les chiffres de SWISSPERFORM, son budget total était de 915'148 CHF en 2017, de 978'962 CHF en 2018 et 926'397 CHF en 2019.

¹⁰⁵ Source : https://www.interpretenstiftung.ch/wp-content/uploads/2020/06/SIS_Jahresbericht_2019_fr.pdf.

¹⁰⁶ Source : <https://www.stiftungphonoproduzierende.ch/fr/page-daccueil/>.

Fondation SUISA

La Fondation SUISA (créée en 1989) soutient des concerts et des festivals en Suisse et à l'étranger. Elle ne soutient pas explicitement la production discographique ou les formations.

Selon ses rapports d'activité, la Fondation SUISA apporte un soutien aux musiques actuelles pour toute la Suisse comme suit :

Fondation SUISA	Total des soutiens aux musiques actuelles	NB requêtes individuelles (maximum 15'000 CHF) soutenus total	Moyenne du financement requêtes individuelles (maximum 15'000 CHF)	Dont nombre de projets MA en Suisse romande	Soutien de plus de 15'000 CHF au MA
Moyenne sur la période 2017-2019	2'066'667 CHF	359	3'548 CHF	60	FCMA Helvetiarockt Label Suisse Swiss Music Export

Figure 47 : Soutiens de la fondation SUISA

Selon les rapports d'activités, les projets en lien avec les musiques actuelles en Suisse romande concernent près de 15% des projets soutenus par la Fondation SUISA. On peut également relever que la moyenne des soutiens reste faible, même en comparaison avec le reste des données récoltées dans notre enquête.

En outre, la Fondation SUISA apporte son soutien à des prix comme la « Demotape Clinic » qui vise à encourager les artistes émergent-es ou le Best Swiss Video Clip. Ces deux prix sont remis dans le cadre du festival m4music.

Autres organismes de financement

Si les fondations et organisations présentées jusqu'ici composent la part la plus importante des soutiens de cette catégorie de bailleurs aux musiques actuelles, il faut encore ajouter l'action de quelques acteurs supplémentaires. Cette partie vise à compléter ainsi le panorama des parties prenantes dans le soutien et le financement des musiques actuelles.

SSR

À travers la Charte de la musique suisse, la Société suisse de radiodiffusion et télévision (SSR) s'engage à diffuser une part appropriée de productions musicales suisses sur ses stations de radio. Le tableau ci-dessous décrit la part de la musique suisse sur les différentes antennes radio de la SSR. Celle-ci atteint plus de 50% pour certaines chaînes spécialisées comme Virus, Swiss Pop ou Swiss Jazz. À noter que la part de musique suisse est plus faible sur les chaînes romandes et italiennes.

**Charte de la musique suisse: part de musique suisse diffusée à la radio
(en % du temps d'antenne)**

Station radio	2021		2020 (avril)		2020 (février)		2019	
	Objectif	Part réelle	Objectif*	Part réelle	Objectif*	Part réelle	Objectif	Part réelle
Radio SRF 1	24,0	26,4	–	29,0	–	24,0	20,0	23,0
Radio SRF 2 Kultur	25,0	46,2	–	38,8	–	31,0	25,0	19,8
Radio SRF 3	25,0	44,4	–	54,0	–	25,0	22,0	23,8
Radio SRF Virus	53,0	58,3	–	96,0	–	53,0	50,0	59,3
Radio SRF Musikwelle	47,0	54,0	–	49,0	–	47,0	42,0	48,2
RTS La Première	23,0	26,0	–	33,9	–	20,0	20,0	21,2
RTS Espace 2	20,0	22,5	–	20,6	–	22,5	18,0	19,7
RTS Couleur 3	23,0	24,0	–	30,8	–	19,7	22,0	21,0
RTS Option Musique	24,0	29,7	–	38,5	–	22,6	20,0	21,8
RSI Rete Uno	11,0	16,0	–	16,9	–	10,9	11,0	11,1
RSI Rete Due	20,0	24,8	–	33,4	–	33,0	20,0	28,6
RSI Rete Tre	13,0	15,4	–	16,8	–	13,5	13,0	11,8
Radio RTR	50,0	51,4	–	54,6	–	51,6	50,0	50,4
Radio Swiss Pop	50,0	51,7	–	70,2	–	51,0	50,0	50,3
Radio Swiss Jazz	50,0	56,5	–	70,4	–	50,8	50,0	49,3
Radio Swiss Classic	50,0	60,7	–	64,5	–	52,8	50,0	52,3

En 2021, la SSR et la branche de la musique suisse ont décidé d'un commun accord d'abandonner le système de mesure basé sur une semaine d'échantillonnage au profit d'un relevé annuel. Cette méthode reflète mieux la réalité. Les valeurs 2019 et 2020 ne sont donc pas comparables à celles de 2021.

* En raison de la situation extraordinaire causée par la pandémie de coronavirus, la SSR et la branche de la musique suisse se sont mises d'accord pour ne définir aucune valeur indicative pour l'année 2020.

Figure 48 : Part de la musique suisse diffusée sur les chaînes radio de la SSR (source RTS : « Ce que nous faisons pour la musique suisse »)

De cette manière, la SSR représente une source importante de revenus pour les artistes suisses et leurs éditeur-rices à travers les droits d'auteur. En 2021, elle contribue pour la moitié des 64 millions collectés par la SUISA au titre des droits d'émissions.

Pour-cent culturel Migros

Au cours des récentes années, le Pour-cent culture Migros a diminué ses activités dans le domaine des musiques actuelles, contrairement à la musique classique. Une bourse de soutien aux clubs a ainsi arrêté d'être distribuée en 2019. Dans le même mouvement, l'organisation s'est retirée de SME en 2020. Le Pour-cent reste néanmoins actif dans le panorama du financement des musiques actuelles à travers l'organisation du Festival m4music. Ce festival, qui a lieu tous les ans à la fin du mois de mars à Zürich, est le principal rendez-vous des professionnel-les du secteur, ainsi qu'un évènement de showcase important pour les artistes suisses.

Autres fondations

Parmi les autres fondations qui contribuent au financement des musiques actuelles, on peut encore citer quelques fondations privées.

- La Fondation Philanthropique Famille Sandoz (FPFS) « soutient des projets ou institutions dans les domaines de la culture, de la formation, de l'éducation, du social, de la santé, de l'environnement et de l'humanitaire ». Elle attribue notamment un soutien à la FCMA.
- La Fondation Ernst Göhner est active dans plusieurs domaines, dont la culture. « La diversité est caractéristique du soutien accordé par la Fondation Ernst Göhner dans le domaine de la culture » ainsi elle peut entrer en matière sur des projets particuliers, notamment pour soutenir des lieux de diffusion.

Cependant, on peut relever qu'il est difficile de répertorier avec précision l'action de ces fondations en Suisse en raison de la difficulté à trouver des informations sur les projets soutenus et le montant de ces soutiens.

Conclusion intermédiaire

Cette section a décrit la contribution de différentes organisations publiques, parapubliques et privées dans le domaine des musiques actuelles. Celle-ci complète le panorama commencé dans les sections précédentes. Plusieurs observations méritent d'être relevées à ce stade.

Premièrement, il convient de noter que si les montants engagés par ces différentes organisations ne sont pas insignifiants, ils restent relativement faibles vis-à-vis du financement total relevé dans les autres chapitres. De plus, il existe des financements croisés entre ces organismes. Par exemple, la fondation SUISA finance à la fois directement les artistes ainsi que certains projets de la FCMA ou de Swiss Music Export. Ce mode de gouvernance rend très compliqué d'estimer la contribution globale apportée par ces différents organismes ensemble. De plus, les chiffres pour les artistes romand-es sont rarement disponibles. En outre, on observe chez les fondations privées les mêmes effets de saupoudrage des soutiens que chez les collectivités publiques. À cela s'ajoute que ces financements sont très majoritairement des aides aux projets et qu'il ne semble pas exister de convention pluriannuelle de financement. Ce point fait écho au constat d'une faiblesse évidente des moyens existants à ces différents niveaux, ainsi que la multiplication des instances de soutien. Nous avons notamment montré qu'il existe peu de coordination entre les acteurs et que certaines fondations soutiennent à double certaines activités. Ce phénomène renforce probablement encore la fragmentation des soutiens et la faiblesse des montants accordés.

Deuxièmement, avec respectivement 324'201 CHF et 35'981 CHF de montant annuel moyen alloué directement aux artistes, la FCMA comme SME disposent de moyens faibles vis-à-vis de l'ensemble du financement qui revient aux artistes. Cela situe la FCMA à la hauteur d'un petit canton et SME d'une petite ville. Cette faiblesse des moyens semble limiter leurs actions et surtout le montant des sommes que ces deux organismes sont en mesure de verser directement aux artistes. À ce titre, il est frappant de noter une forme d'inadéquation entre les étapes du parcours de l'artiste et les moyens mis à disposition par les politiques publiques. En effet, ces moyens vont en se réduisant alors que l'avancée dans la carrière demande, au contraire, un investissement de sommes plus importantes. Ainsi, on retrouve les moyens les plus conséquents au niveau des villes et des moyens très limités pour soutenir l'export alors même qu'il s'agit d'opérations souvent très onéreuses. Une plus forte mutualisation permettrait de répondre à cet enjeu.

Troisièmement, l'industrie, elle-même, à travers des mécanismes de redistribution, participe au financement de la création. Si ces montants sont plus faibles que les moyens engagés par les collectivités publiques, ils restent une contribution importante. Cependant, il faut noter que ces mécanismes sont exclusivement liés au droit d'auteur. On peut s'interroger sur l'actualité de ces dispositifs ainsi que leur mise à l'épreuve par les transformations du marché de la musique. À ce titre deux questions se posent : d'une part, alors que les concerts sont désormais une des sources de revenus principale pour les acteurs-rices du secteur, il n'existe pas de mécanisme pareil sur les recettes de billetterie; d'autre part, on peut s'interroger sur la contribution des différentes plateformes numériques qui diffusent de la musique à ces fonds de mutualisation.

Quatrièmement, une partie de ces organismes – notamment à travers les aides à la FCMA et à SME – finance des tâches peu voire non soutenues par notre échantillon de collectivités publiques (export, structuration, promotion, marketing). Ces aspects sont néanmoins essentiels. À ce titre, le soutien provenant des mécanismes de redistribution propres au secteur est essentiel dans la structuration du parcours des artistes et de leur entourage.

Enfin, cinquièmement, contrairement à d'autres domaines artistiques, notamment la musique classique, l'action des fondations privées semble limitée. De plus l'exemple récent du Pour-cent culturel Migros laisse même peut-être entrevoir une forme de désengagement de cet acteur dans le secteur.

5. Laboratoires participatifs : enjeux du secteur et pistes d'actions

Ce chapitre présente les deux sessions de l'Open Lab. Il décrit leurs objectifs et leurs déroulements et propose une synthèse des enjeux du secteur et des pistes d'actions débattues. Cette démarche collaborative aura mobilisé plus de 60 personnes sur 2 sessions en rassemblant des acteur-rices de terrain et des membres des collectivités publiques. Il aura ainsi permis d'avancer significativement sur deux points complémentaires : premièrement, dans un diagnostic de la situation des musiques actuelles et, deuxièmement, dans la priorisation des actions à entreprendre pour améliorer les conditions de développement des activités dans ce secteur.

Si la plus-value concernant la créativité déployée par l'intelligence collective n'est plus à démontrer, la progression dans la connaissance mutuelle des réalités propres du terrain et de l'action publique est également essentielle. L'ampleur de la communauté mobilisée tout comme la richesse des échanges montrent à la fois un grand intérêt pour ce type de démarches collaboratives mais également le besoin d'en multiplier les occurrences.

Un Open Lab ?

Définition : « [...] un lieu et une démarche portés par des acteurs divers, en vue de renouveler les modalités d'innovation et de création par la mise en œuvre de processus collaboratifs et itératifs, ouverts et donnant lieu à une matérialisation physique ou virtuelle » (Mérindol et al., 2016)¹⁰⁷.

Le contenu des réflexions et les mesures et/ou étapes de travail proposées ici sont le fruit des échanges qui se sont tenus durant les deux sessions de l'Open Lab. Ce chapitre est une analyse synthétique produite par le Comité de pilotage du projet. Elle ne représente pas en tous points la position des différentes entités représentées par les participant-es. Aussi, comme l'étude chiffrée, l'Open Lab a mobilisé une communauté large mais qui reste un échantillon d'acteur-rices et ne peut représenter l'ensemble des acteur-rices du territoire.

En dépit de cette limite importante, plusieurs analyses, enjeux du secteur et pistes d'amélioration pertinentes ont été collectivement produites. Elles complètent de manière éclairante les analyses tirées de l'étude quantitative des soutiens effectifs de notre échantillon de bailleurs. Nous les exposerons ici avant d'y revenir plus en détail dans la section suivante portant sur les recommandations.

¹⁰⁷ Valérie Mérindol et al., *Le Livre Blanc Des Open Labs. Quelles Pratiques? Quels Changements En France?* (Paris: Futuris ANRT- NEWPIC, 2016).

Open Lab 1 « Enjeux pratiques du terrain »

Objectifs et déroulement de l'Open Lab 1

40 professionnel-les des musiques actuelles ont été invité-es à prendre part à un Open Lab durant les 4 et 5 mai 2022 à la résidence d'artistes La Becque à La Tour-de-Peilz. Le dispositif mis en œuvre visait deux objectifs complémentaires :

1. La cartographie des problèmes et enjeux pratiques du secteur
2. La formulation des besoins en dispositifs de soutien

Les participant-es¹⁰⁸ ont été choisi-es pour représenter la diversité des acteurs et actrices du terrain des musiques actuelles : salles de concerts, festivals, centres culturels, agent-es d'artistes et management, labels, tourneur-euses, associations professionnelles, artistes, etc. Nous avons opté pour un « échantillonnage » de professionnel-les du secteur en respectant au mieux la diversité des profils, des points de vue, des structures, des âges et du genre. D'autre part, la plupart des participant-es cumulent diverses "casquettes" ce qui a également permis une meilleure expertise quant aux thématiques abordées. Cela témoigne également de la multi-activité dans le secteur.

La grande variété des profils présents durant cet exercice collectif a permis de recueillir un matériau riche. Celui-ci couvre différentes thématiques formulées en dialogue avec la communauté durant les mois précédents tout autant qu'en appui sur les travaux antérieurs des deux institutions co-organisatrices (FCMA et PETZI).

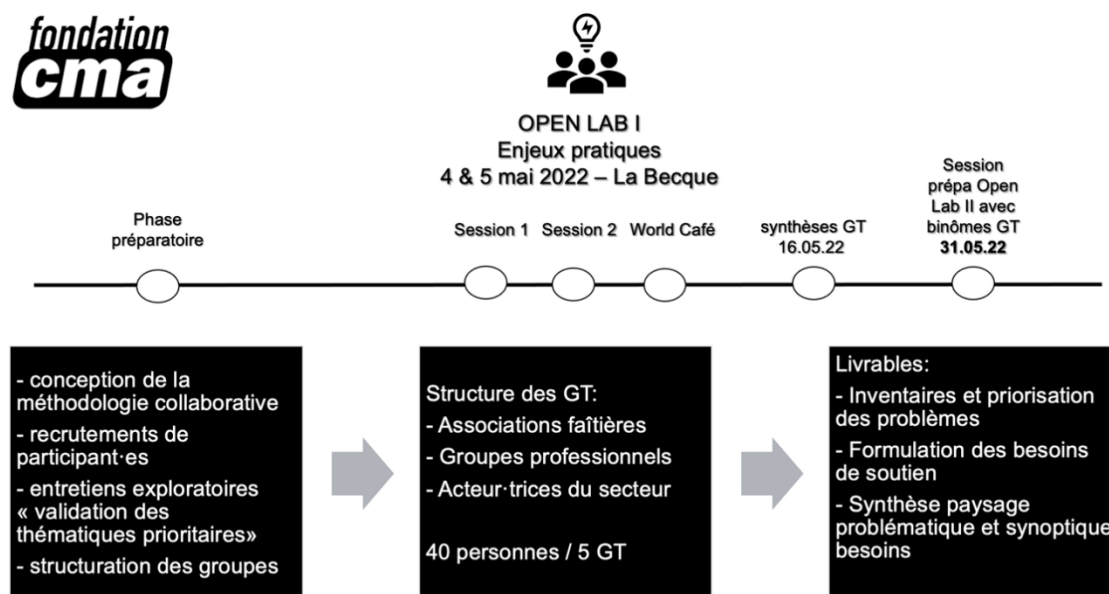


Figure 49 : Schéma Open Lab I

¹⁰⁸ Une brève biographie des participant-es à l'Open Lab 1 se trouvent en annexe 3.

Participant-es dans les groupes de travail et thématiques

Cinq thématiques de départ ont été discutées de manière intensive dans des groupes de travail (GT) co-animés par des expert-es du secteur choisi-es pour leur expérience des sujets traités.

• GT 1 : Conditions de travail et rémunération

Co-animation : Adrien Funk (PETZI), Noémie Merçay (fOrum Culture) & Lionel Gafner (fOrum Culture, musicien)

Participant-es : Alexandre de Charrière (Les Docks, PETZI), Rares Donca (L'abri), Jocelyne Rudasigwa (Sonart, musicienne), Alexandra Sawley (Two Gentlemen), Matthieu Vouga (Case à Chocs), Marco De Freitas (Kling & Klung, musicien) – excusé

>> La question des moyens alloués aux musiques actuelles sur l'ensemble de la chaîne est centrale dans les réflexions autour de la rémunération mais aussi des conditions de travail. Néanmoins, au-delà de la nécessaire allocation de moyens plus adaptés, de nombreuses questions complémentaires se posent : quelles structures administratives et managériales doivent-êtr e mises en place pour gérer ces moyens et leur répartition, et avec l'aide de quels outils ? Comment ces nouvelles structures doivent gérer les questions des statuts des artistes, et comment ces derniers doivent être définis ? Quelles sont, actuellement, les connaissances manquantes dans les différents maillons de la chaîne (artistes, programmation, production, label, subventionneurs) qui pourraient permettre d'améliorer les soutiens existants ?

• GT 2 : Santé et prévention

Co-animation : Alexandre Hugli (Les Docks) & Adélaïde Mader-Wojciechowski (FCMA)

Participant-es : Priscille Alber (Voix de fête, Chat noir), Yvonne Meyer (Helvetiarockt), David Michaud (Sonart, Cully Jazz Festival, Insomniacs, musicien), Maude Paley (Rocking Chair), Thom Van Daele (Les Georges, Jazz Onze Plus, 1066 Festival), Elisabeth Jacquet (*We can dance iT !, Grand Conseil de la Nuit*) – excusée

>> Réfléchir à des outils mutualisés de prévention et de sensibilisation sur les aspects liés à la santé mentale et physique. Comment intégrer de manière non jugeante des informations et des guidelines dans le secteur des musiques actuelles ?

• GT 3 : Parcours de l'artiste, émergence et développement

Co-animation : Jean-Marie Lehmann (Case à Chocs) & Loïc Riom (UNIL) // Rapportrice : Rosalie Devaud (FCMA)

Participant-es : Patrick David (Two Gentlemen), Robin Girod (Cheptel records, musicien), Nadia Mitic (Glad we met, Port Franc), Antonin Rousseau (Festi'neuch), Laurence Vinclair (Les Docks, Label Suisse), Arnaud Martin (*Irascible, musicien*) – excusé, Corinne Taiana (Universal, TCO prod) – excusée

>> Établir ce que serait une chaîne concertée de soutien entre les différents niveaux d'acteurs et d'actrices. Quelles sont les principales difficultés rencontrées et qu'il faut prioritairement dépasser ?

• **GT 4 : Diffusion nationale et export international**

Co-animation : Anya della Croce (PETZI) & Laurence Desarzens (Swiss Music Export)

Participant-es : Rémi Bruggmann (Montreux Jazz Festival, Glad we met), Christian Fighera (Two Gentlemen), Lola Nada (Inouïe), Iannis Valvini (le SAS, musicien), Jean Zuber (Swiss Music Export)

>> Comment mieux soutenir les stratégies de promotion des artistes suisses à l'étranger et créer des synergies entre les régions pour une meilleure circulation des artistes et des professionnel-les en Suisse ?

• **GT 5 : Durabilité et musiques actuelles**

Co-animation : Darius Ghavami (Centre de compétences en Durabilité – UNIL) & Sylvain Aebischer (SAMI, Nouveau Monde, musicien) // Rapportrice : Namuli Pernet (FCMA)

Participant-es : Julien Annoni (Usinesonore, musicien), Maud Hala Chami (ZR021, musicienne), Michèle Müller (Paléo Festival), Jonatan Niedrig (PETZI, Vert le futur, musicien), Léa Romanens (Fri-Son)

>> Quels sont les enjeux de durabilité auxquels font face les musiques actuelles, tant sur le plan environnemental que social ou économique ? Quels soutiens mettre en œuvre pour s'en saisir ?

Déroulement

Les discussions ont très tôt montré un intérêt fort de la part des membres de la communauté. Les échanges aussi vifs que denses ont permis d'établir une cartographie du paysage problématique des différents sujets, en répartissant les différents points par thèmes ainsi que par ordre de priorité. Cette étape de mutualisation des expériences et des points de vue a constitué le socle pour exprimer des besoins partagés.

L'expression des besoins a ensuite servi de base pour compléter un deuxième outil, sous forme de tableau synoptique permettant de décrire les besoins selon plusieurs points, principalement le problème identifié et le type de solution envisagée pour y répondre. Au total, plus de 80 propositions ont émergées. Elles ont fait l'objet d'une discussion collective pendant le World Café du deuxième jour, lors duquel les groupes ont été partagés en binômes pour circuler dans l'ensemble des autres groupes et contribuer à l'amélioration du travail commun. Cet exercice a clos la partie *live* de l'Open Lab.

Les groupes de travail ont par la suite chacun rédigé des synthèses qu'ils et elles ont validé collectivement. Lors d'une nouvelle journée de travail, ce matériau très riche a fait l'objet d'une nouvelle analyse remobilisant l'ensemble des expert-es engagé-es dans l'animation des groupes.



Photo 2: Le GT2 en fin de matinée du jour 1 – Open Lab 1

	A	B	C	F	G
1	GT	thématiques	Problèmes et/ou difficultés rencontrés	Type de solution envisagé	Existence d'un dispositif de soutien à faire évoluer + suggestions
3	GT1	« Gestion financière »	Incapacité dans le modèle actuel à se projeter dans l'avenir, du fait de la gestion annuelle (ou à chaque projet individuellement) des subventions allouées à de nombreux actrices et acteurs. Il en découle un travail seulement à court terme	Possibilité d'avoir des projections à moyen-long terme (financement assuré sur plusieurs années). _Subventions sur plusieurs projets et non au lance-pierre	Conventions pluriannuelles de subventionnement à systématiser, en prévoyant la possibilité de les compléter par subsidiarité avec d'autres demandes.
4	GT1	« Gestion financière »	Financement trop disparates et différents selon les régions, les cantons et les villes : Manque de clarté des sources de financement : incohérence entre les sources de financement et les réalités de la scène.	_Régionalisation des systèmes de soutien _Meilleure coordination entre les cantons	
5	GT1	« Structuration »	Fragmentation du travail en une multitude de petits postes et pourcentages	Favoriser l'émergence de structures indépendantes dédiées aux aspects de production	
6	GT2	Santé liée aux conditions de travail	Manque de ressources techniques	Mise à disposition / achat de matériel commun	<ul style="list-style-type: none"> • Annuaire de personnes / structures ressources, • Développement de soutiens financiers pour l'acquisition / le renouvellement de matériel

Figure 50 : Extrait du tableau synoptique besoins

Synthèse des débats

L'analyse de l'ensemble de la production de l'Open Lab 1 donne lieu à un redécoupage thématique que nous allons maintenant présenter de manière synthétique. Il se compose de trois axes ayant eux-mêmes entre trois et quatre points. Le premier axe concerne **les besoins en soutien à la professionnalisation et à la structuration du secteur des musiques actuelles**. Le second renvoie aux **conditions du marché et à la promotion de la scène suisse**. Le troisième concerne la **coordination, la mutualisation et la gouvernance**. L'ensemble de ces trois axes balaye les enjeux centraux exprimés lors de l'exercice collectif et sur lesquels la coopération avec les collectivités publiques apparaît comme prioritaire.

Axe 1 : Soutien à la professionnalisation et structuration du secteur

Si les axes ne sont pas classés par ordre de priorité, il convient de souligner que ce premier axe rassemble la majorité des contributions de l'Open Lab 1. Cet axe s'organise autour de trois principaux points : **la structuration interne du secteur, les conditions de travail et la gestion des ressources humaines, la valorisation des compétences métiers et la formation**.

Le constat de départ pointe vers l'immense précarité des métiers des musiques actuelles. Souvent qualifiés de métiers-passion, l'abord des métiers du secteur comme relevant du régime vocationnel porte une conséquence dommageable sur la perception de la situation structurellement précaire : les conditions de travail passent au second plan. Cette situation est pourtant difficile pour les professionnel-les qui évoluent, parfois de longue date, dans des conditions jugées potentiellement inacceptables ailleurs. Parmi les conséquences directes de ces mauvaises conditions, l'enjeu de la santé au travail tout comme celui du risque RH sont devenus lourds.

Aborder les musiques actuelles comme un secteur est pertinent du point de vue de l'activité mais reste, encore aujourd'hui, plutôt métaphorique du point de vue de la structuration de la branche. En effet, l'absence d'une convention collective du travail (CCT), l'inexistence d'un syndicat professionnel dédié ou la fragilité structurelle des associations professionnelles dressent le portrait d'un secteur morcelé. Cette faiblesse structurelle se retrouve dans de nombreuses situations problématiques dans lesquelles l'activité réelle dépasse encore trop souvent le cadre du droit du travail. Nous développerons des exemples dans les lignes à venir mais il doit être relevé dès maintenant que le secteur montre un besoin fort de renforcement de ces organes existants ayant le potentiel de structuration de la branche. Les associations professionnelles ont besoin d'un soutien renforcé pour être en mesure de réaliser ce potentiel.

Aux côtés des CCT et syndicat professionnel, les participant-es ont souligné le besoin de développer des outils pour le secteur tels que des annuaires, répertoires, sites ressources, guides de bonnes pratiques ainsi que des formations concernant la sécurité et la santé au travail (prévention, addictions, harcèlement, gestion du bénévolat, assurances sociales). Il a également été souligné que les cas de conflits et/ou harcèlement ne font aujourd'hui pas l'objet de procédures écrites ni même systématiquement recours à une médiation professionnelle. Cette médiation professionnelle est encore à inventer pour le secteur qui propose la création d'un annuaire de personnes ressources et la mise en place de formations permettant de progressivement diffuser des bonnes pratiques.

Les heures de travail ne sont pas systématiquement compatibles, conduisant à des surcharges (et burnout) tout comme au travail dissimulé. Ce dernier point concernant le travail invisible est particulièrement saillant. Le diagnostic est clair et porte conjointement sur des pratiques de gestion des ressources humaines à professionnaliser autant que sur une absence de reconnaissance des coûts réels de l'ensemble des tâches dans les budgets de demandes de soutien. Les activités administratives,

tout comme celles relevant de la création (répétition, écriture, etc.), en pâtissent en premier lieu. Dans des structures fragilisées par un déficit structurel de moyens conduisant à privilégier des effectifs nécessairement réduits et polyvalents, il est devenu « normal » de travailler gratuitement (ou à des taux horaires en dehors de toutes considérations économiques ou morales) pour être en mesure de mener à bien les projets. La valorisation du bénévolat doit être distinguée de celle du travail invisible et/ou dissimulé. Le bénévolat est une activité non rémunérée mais en principe choisie et il n'existe pas de bénévolat professionnel dans le cadre légal du travail.

Au chapitre des ressources humaines, l'assemblée a souligné plusieurs enjeux autour du bénévolat et notamment celui de sa gestion professionnelle qui est perçue comme perfectible. Le souhait de se former auprès des centres de compétences régionaux (ex. Bénévolat Vaud) a également été exprimé et il s'accompagne d'une volonté de développer des formations et outils spécifiques pour le secteur (exemple : renforcer le référentiel de compétences et les certificats pour le bénévolat développés par PETZI). L'enjeu n'est pas exclusivement managérial et recouvre également les dimensions de valorisation de l'activité. En effet, mieux distinguer le travail professionnel du travail bénévole est nécessaire, non seulement symboliquement mais aussi de manière comptable afin de présenter des budgets réalistes.

L'absence d'une valorisation effective du travail professionnel entre en résonance avec un autre point largement partagé : le manque de valorisation des compétences métiers. Le secteur souhaite mettre en place des référentiels métiers aujourd'hui absents et que les formations récentes de type CAS/DAS en gestion culturelle ne semblent améliorer que marginalement. Par ailleurs, nombre de professionnel-les ont commencé leur carrière dans une période antérieure à ces formations certifiantes. Sans référentiels métiers reconnus, la validation des acquis de l'expérience (VAE) n'est aujourd'hui pas possible. Toutefois, dans l'hypothèse où le secteur arriverait à faire reconnaître les qualifications de ces professionnel-les, le déficit structurel de moyens ne permettrait pas de valoriser justement les emplois concernés. Les pratiques salariales ou les capacités de paiement sont bien en dessous des autres secteurs dans lesquels ces personnes qualifiées pourraient travailler. Mais, même sans scénario hypothétique, la fuite des compétences est déjà une réalité tant il est difficile de faire carrière dans les métiers des musiques actuelles. Ajoutons ici que l'accès à la formation continue, tout comme l'offre de formation, devraient être renforcés. Les formations sont bien souvent inaccessibles pour les petites structures financièrement fragiles et ce sujet n'est pas encore pris en compte dans les subventionnements publics qui ne s'intéressent encore que trop peu à la formation.

Si les situations décrites par les participant-es peuvent interpeller l'observateur extérieur (de nombreuses situations sont en dehors des cadres professionnels communément admis), la piste de l'explication par le manque de compétence ou d'envie doit être abandonnée. Ces situations montrent que la précarité structurelle des organisations rend très difficile la professionnalisation sur les enjeux de gestion des ressources humaines comme sur l'ensemble des points mentionnés plus haut. Plus largement, c'est toute la thématique du risque RH qui n'est pas encore implémentée dans le secteur mais qui souhaite développer des outils d'évaluation dont il est encore dépourvu. Les conditions de travail des professionnel-les des musiques actuelles ne doivent ni ne peuvent demeurer ce qu'elles sont. Ces éléments sont ressortis dans l'ensemble des groupes de travail, montrant que le milieu se rend compte du problème mais n'a actuellement pas les moyens de le traiter. Il apparaît donc urgent de permettre la structuration du secteur en accompagnant financièrement les initiatives du terrain ou en transférant des connaissances. Ce mouvement a besoin d'un soutien à la professionnalisation de la part des collectivités publiques.

Axe 2 : Conditions du marché et promotion de la scène suisse

Ce deuxième axe s'organise autour de trois points centraux : **la valorisation et la promotion de la scène suisse, la redistribution de la valeur, le soutien aux acteurs du marché.**

La scène suisse souffre d'un déficit d'image et celui-ci est d'abord interne. En effet, la scène suisse n'est que marginalement considérée comme un secteur économique à part entière et viable. A *contrario* d'autres secteurs de l'économie créative et/ou culturelle comme le livre et le cinéma, des pans entiers du secteur sont encore à la marge des politiques publiques. Le constat de départ de cet axe de réflexion est la nécessaire intégration des acteurs privés et marchands dans les politiques publiques de soutien aux musiques actuelles. Ce tissu de PME (labels, tourneur-euses, management d'artistes, éditeur-rices, professionnel-les de l'enregistrement et de la promotion, etc.), que le secteur désigne comme les structures d'entourage, semble oublié par les politiques publiques qui se concentrent, pour l'heure, sur les artistes et les lieux de diffusion. Cet ensemble d'acteur-rices pointe pourtant vers un tissu économique bien réel et demande du même coup de prendre au sérieux le caractère économique des activités relevant du secteur des musiques actuelles et, par-là, d'aborder conjointement ce secteur par le prisme économique et culturel. La Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) du Québec a plusieurs fois été mentionné en exemple inspirant.

Les leviers de valorisation de la scène suisse semblent perfectibles. La communication gagnerait à être renforcée par des newsletters, la création de playlists et la mise en valeur de succès suisses. La mise en réseau des salles de concerts et des lieux diffusion permettrait également de mieux faire tourner les artistes suisses et pourrait se prolonger par des échanges entre les différentes régions linguistiques du pays (Cf. Réseau PETZI et le programme TransHelvetiQ de la FCMA à développer). Les festivals et salles suisses pourraient être encouragés à systématiser la promotion de la scène nationale et/ou locale par des programmations qui ne soient pas cantonnés aux « petites scènes » ou aux « scènes découvertes » (exemple : Mitte in der Woche à Bâle). Dans le prolongement, le paradigme du soutien actuel à l'exportation interroge. Les modalités de la présence suisse sur les grands festivals étrangers sont jugées discutables quand le concert est également l'occasion de promouvoir simultanément la raclette. En effet, les participant-es notent un risque de dévalorisation de la production artistique qui entre en compétition avec ce qui est jugé comme une folklorisation de la scène suisse. Une réflexion de fond sur les valeurs à promouvoir sur les scènes internationales est pointée comme prioritaire. Le développement et le succès des artistes de musiques actuelles hors du territoire national permet de diffuser une image positive, dynamique et innovante de la Suisse. Dans un processus de professionnalisation et dans une perspective de développement des artistes et de cette industrie, il est important que les artisans de ces succès et de ce développement soient valorisés, soutenus et associés directement aux modalités de la promotion de leur activité.

Toujours sur les relations avec l'extérieur, le besoin de soutien administratif pour la logistique des tournées à l'étranger (nombreuses) ou l'accueil d'artistes étrangers a été souligné. Aux côtés d'un hub de mentors s'adressant aux artistes qui n'ont pas (encore) d'entourage permettant d'accompagner les groupes émergents dans leurs tournées étrangères comme aux petites structures n'ayant pas la force administrative nécessaire, il a été proposé la mise en place d'une succursale européenne regroupant les professionnel-les se dotant d'outils facilitant la circulation des marchandises (TVA, taxes, carnets ATA, etc.). Cette entité pourrait également renforcer les liens avec *Creative Europe* qui représente une manne de financement et de connaissance (formations par exemple) dont la Suisse est aujourd'hui exclue. Enfin, la faiblesse de Swiss Music Export (SME) est notée comme problématique. SME mériterait d'avoir les moyens nécessaires pour devenir un véritable bureau export comme on peut en trouver en Belgique (WBM) ou en France (CNM) et cela passe par un intéressement des cantons et des villes alémaniques et le soutien de bailleurs tiers.

Si les participant-es s'accordent sur le fait que le marché suisse est relativement étroit, ils insistent également sur le fait qu'il est mal structuré. L'oubli des intermédiaires marchands (agent-es, booking, management, label) fait consensus. Il est notamment pointé clairement que les risques financiers assumés par les PME gagneraient à être mutualisés afin de permettre l'éclosion de nouveaux artistes équipés pour le marché national et international (ce qui implique des produits édités professionnellement et un entourage solide). Il est par exemple proposé de créer un fonds d'investissement sur un modèle hybride entre le « matching fund » et la coopérative : le label investit 1 CHF, l'artiste investit 1 CHF (valorisation de son temps de travail), les collectivités publiques investissent 1 CHF. La prise de risque serait ainsi répartie, les bénéfices seraient également répartis et permettraient de financer les prochains artistes à éclore.

La circulation de la valeur sur la scène suisse apparaît comme perfectible. Une meilleure contribution des représentant-es de l'économie florissante des festivals est pointée comme nécessaire. Des pratiques prédatrices issues de multinationales de l'industrie musicale déploient des chaînes de valeur qui échappent aux acteur-rices du secteur qui, pourtant, œuvrent quotidiennement à maintenir la scène suisse qui permet à l'industrie de réaliser son activité. Plusieurs solutions sont proposées : *lex spotify* (ou *lex plateformes*), taxe sur les billetteries des grands événements (dont festivals), l'imposition des commissions aux intermédiaires culturels qui entourent les artistes, régulation des contrats de gestion de salles mis en place par certaines villes ou encore le soutien renforcé des lieux assurant leur propre programmation et n'ayant pas recours à la mise à disposition de leur salle pour des promoteurs de spectacles privés. Plusieurs exemples existent comme la taxe sur les entrées de cinéma réinjectée dans la création locale ou la taxe anglaise de 1% sur la billetterie des grands événements redistribuée dans le milieu local des musiques actuelles. Le marché actuel, largement non régulé, laisse le champ libre aux gros acteurs pour imposer leurs règles, ce qui bouscule les équilibres et menace le tissu économique dans son ensemble. Le risque de voir une partie de la scène locale disparaître au profit de multinationales voraces est pointé comme réel.

Axe 3 : Coordination, mutualisation et gouvernance

Ce dernier axe porte principalement sur quatre points : **le format des subventions ; la simplification des démarches administratives ; l'harmonisation, la mutualisation et l'articulation des soutiens ; les critères et les commissions d'attribution.**

Les enjeux autour des formats de subventions, notamment les financements ponctuels ou par projet et les financements pérennes ainsi que les conventionnements ont retenu l'attention des participant-es. En effet, le financement par projet, largement utilisé aujourd'hui, a pour conséquence d'encourager l'incertitude sur le futur et de rendre difficile la mise en place d'activités de long terme pour les organisations du secteur des musiques actuelles comme pour les artistes. À ce titre, le développement de soutiens pluriannuels en direction des artistes (ex : Convention Ville de Genève) est perçu comme allant dans la bonne direction. Pour les salles et lieux de diffusion, certains soutiens pluriannuels existent même s'ils restent modestes (entre 70% et 90 % d'autofinancement pour les salles et clubs PETZI) et ne font pas systématiquement l'objet de conventions. L'assemblée pointe vers la possibilité de développer le conventionnement entre les lieux de diffusion et les collectivités publiques pour installer une collaboration dans la durée et permettre aux lieux de diffusion de mettre en place, sur le long terme, les nécessaires transformations organisationnelles que nous avons évoquées dans l'axe 1 de ce document. Le conventionnement permettrait aussi d'aborder plus sereinement et sur un temps plus long les activités de programmation culturelle. Enfin, le conventionnement entre pouvoirs publics et salles de concerts permettrait également de faire avancer

la stabilisation d'un statut clair (avec des missions claires) pour ces lieux de diffusion qui pourraient, du même coup, accélérer leur trajectoire d'institutionnalisation, à l'instar des centres et institutions culturelles. L'enjeu du format des subventions concerne également les structures d'entourage et le tissu de PME abordé dans l'axe 2. Nous l'avons vu, il s'agit notamment ici de permettre à ces entreprises culturelles de prendre des risques raisonnables pour mettre en marché la scène romande, particulièrement dynamique par ailleurs. Enfin, le questionnement sur le format des subventions amène inévitablement à interroger les modalités actuelles du soutien public et en particulier ce que les participant-es qualifient de « saupoudrage ». La réalité des pratiques montre en effet qu'il est aujourd'hui plus facile de distribuer des petits montants à une multitude d'acteur-rices (qui ont développé des stratégies coûteuses pour faire avec) plutôt que de faire des choix d'investissement dans des projets que l'on souhaite pérenniser.

Les conséquences de ce qui est qualifié de saupoudrage sont multiples et dépasse le fait, pourtant très important, que les sommes disponibles sont unanimement reconnues comme trop petites. Ce point n'est pas trivial car, mis en regard du poids des démarches nécessaires, il peut parfois être plus avantageux de renoncer à un dossier de demande de subvention coûteux en ce qui concerne le travail administratif et qui ne propose qu'un gain potentiel marginal¹⁰⁹. Les canaux de distribution sont eux aussi très nombreux et plutôt modestes. Une des conséquences est à trouver dans la multiplication des démarches pour réunir les fonds nécessaires au financement des projets (et par suite, le travail administratif toujours plus complexe qui en découle). Les cas où une seule demande suffit à financer un projet sont anecdotiques. Or, les compétences pour identifier les sources de financement et le savoir-faire concernant la requête elle-même sont très inégalement répartis. Le paradoxe est que ce sont les intermédiaires du marché et les structures d'entourage qui, bien que largement exclus de ces financements, ont accumulé l'expertise sur les financements. Il s'en suit que ce sont ces structures qui assurent l'accompagnement des artistes vers les politiques publiques alors que cette compétence ne leur est pas reconnue. Il pourrait pourtant s'agir d'une mission de service public que de faire en sorte que les bénéficiaires des politiques publiques puissent effectivement avoir accès aux services qui leurs sont destinés. Dans d'autres secteurs, cela s'appelle l'animation des politiques publiques. Quoi qu'il en soit, la lisibilité des systèmes de subventionnement ne va pas de soi et le rôle central d'intermédiation des acteur-rices du secteur gagnerait à être reconnu et valorisé.

Poursuivant la métaphore du mille-feuille institutionnel, la question de l'harmonisation des soutiens à l'échelle romande soulève des questions. Le territoire romand est le lieu de circulations artistiques et d'échanges culturels intenses. La polarité des centres et capitales cantonales concentre la production artistique au détriment des périphéries d'où sont, bien souvent, originaires les artistes. En ce sens la mobilité des artistes n'est pas conçue et accompagnée mais plutôt un état de fait. Certaines aberrations interpellent, en particulier lorsque le lieu de résidence devient un enjeu excluant et demande de développer des stratégies de contournement de la part des artistes. De même, dans la perspective d'une intégration des intermédiaires privés que le milieu nomme « structures d'entourage » (label, agence, management), les frontières des cantons apparaissent comme artificielles car une structure lausannoise peut représenter des artistes venant d'autres villes ou d'autre cantons.

109 Les sommes inférieures ou égales à 5'000 CHF représentent 50% des montants attribués par les financeurs du panel inclus dans l'étude chiffrée des soutiens aux musiques actuelles en Romandie.

Les participant-es relèvent également que plus ou moins tous les bailleurs financent un peu tout (cf. saupoudrage) et qu'il pourrait être judicieux de concevoir un financement à plusieurs niveaux selon l'image d'une fusée à trois étages :

- 1er étage : les villes soutiennent les artistes locaux et les projets émergents
- 2ème étage : les cantons soutiennent les projets supra-cantonaux et nationaux
- 3ème étage : la Confédération soutient les projets à l'export

Un tel redécoupage des compétences publiques demanderait une refonte en profondeur du système actuel. Pour autant, de nombreux besoins se sont exprimés en direction d'outils mutualisés supra territoriaux aux ramifications locales : nous avons vu des exemples de Hub d'entraides, d'un guichet unique pour les questions administratives, un bureau export, des centres de compétences sur les questions de santé au travail, un syndicat, ajoutons ici la création d'un véritable département musique à l'Office Fédéral de la Culture (OFC) doté d'un budget et d'axes de travail discutés dans le message culture. Hormis l'action de Pro Helvetia, la seule mesure qui existe au niveau fédéral est le Prix suisse de musique qui est une reconnaissance et une valorisation de carrière plutôt qu'un dispositif de soutien à proprement parler comme c'est le cas pour le cinéma par exemple. Par son positionnement, l'OFC pourrait également faciliter l'harmonisation des politiques sur différents niveaux. Aussi important, les participant-es insistent sur la nécessité de créer une arène de dialogue et des mesures impliquant tous les départements concernés par la scène des musiques actuelles : la culture, la jeunesse, la sécurité et également l'économie. Cette dernière observation porte des implications sur les 3 niveaux territoriaux villes, cantons et Confédération. Le secteur est conscient de l'ampleur de la tâche et renouvelle sa proposition de mettre à disposition ses compétences pour un tel chantier.

Pour clore ce balayage rapide d'enjeux pourtant essentiels, les participant-es ont plusieurs fois souligné un déficit de représentation du secteur dans les commissions d'attribution. De même, les critères d'attribution ne semblent pas suffisamment clairs et lorsqu'ils le sont, montrent également des abords de questions centrales qui sont parfois datés (l'élargissement de ce qui est considéré comme contenu créatif a été souligné) ou très incomplets (l'abord de la question de la création, de la diffusion ou de la promotion montre que des opérations essentielles ne sont pas comprises par les politiques publiques). Le besoin de davantage de transparence dans les critères ou une meilleure diversité dans les commissions ont également fait l'objet de doléances. Une mise à jour des critères plus en prise avec la scène actuelle et qui pensent leurs évolutions à venir apparaît comme nécessaire. L'intégration de l'ensemble des professionnels (par leurs représentant-es légitimes lorsque cela est possible) du secteur dans les commissions d'attribution d'une part mais aussi dans la conception des politiques publiques semblent une bonne solution. Il a également été proposé de passer d'un système de recrutement des commissions par cooptation à un système par postulation, système permettant, entre autres, de veiller à l'inclusion et la diversité des commissions.

>> Une vidéo de l'Open Lab 1 se trouve sur ce lien : <https://youtu.be/OoENndVY7dE>

Open Lab 2 « Enjeux des collectivités publiques »

Objectifs et déroulements de l'Open Lab 2

Sur la base de la cartographie des problèmes et enjeux pratiques issue d'un inventaire des besoins en soutiens publics réalisé lors de l'Open Lab 1, 22 représentant-es des collectivités publiques ayant participé à l'étude chiffrée ont été réuni-es le 18 août 2022 au Théâtre Équilibre de Fribourg pour avancer dans une conceptualisation commune de dispositifs de soutien innovants pour les musiques actuelles en Suisse romande.

L'objectif est triple :

1. Analyser les enjeux formulés par le terrain
2. Enrichir ces éléments par la formulation des enjeux pratiques des collectivités publiques présentes
3. Aboutir à un programme d'action partagé

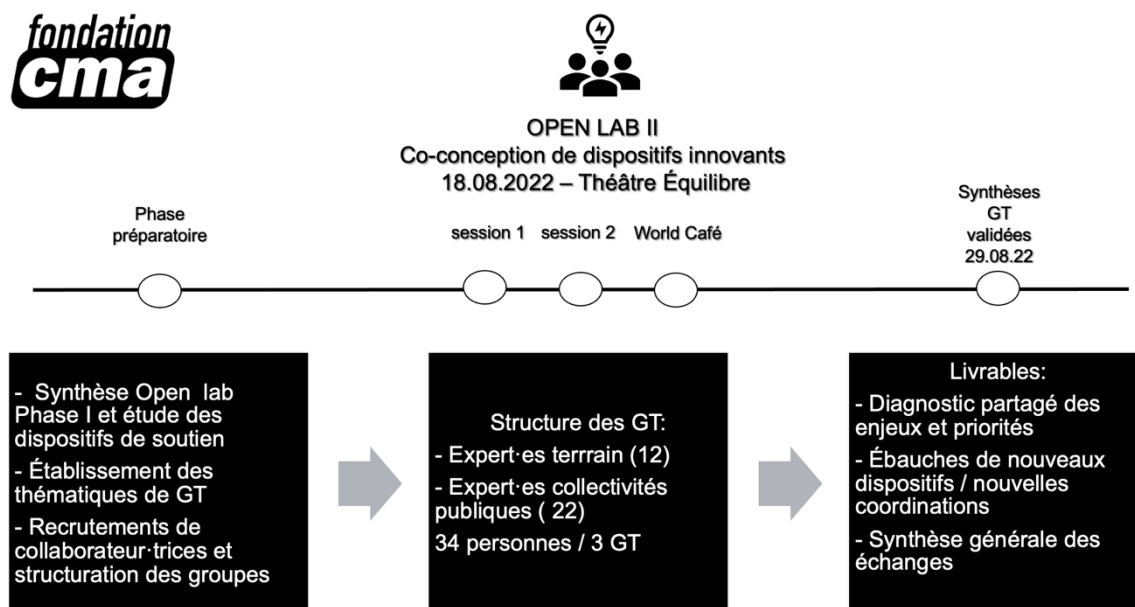


Figure 51 : Schéma Open Lab 2

3 axes de réflexion

Les 3 axes de réflexion ci-dessous proposaient une base de discussion sur laquelle ouvrir le dialogue avec les collectivités publiques. Chaque axe est institué en groupe de travail (GT) lors de l'Open Lab 2. Un ensemble de questions est ajouté pour guider les discussions.

GT 1 : Soutien à la structuration et à la professionnalisation du secteur
--

Co-animation : Sylvain Aebischer (SAMI, Nouveau Monde, musicien), Alexandre Hugli (Les Docks), Noémie Merçay (fOrum Culture // prise de note) & Adélaïde Mader-Wojciechowski (FCMA)

Participant-es : Marie-Thérèse Bonadonna (Canton de Neuchâtel), Jakob Graf (Ville de Genève), Gaëlle Métrailler (Ville de Neuchâtel), Nicole Minder (Canton de Vaud), Gilles Perfetta (Ville de Vevey), Marion Rime (Canton de Fribourg) & Michel Vust (Ville de Bienne)

1. **Structuration interne** : Comment accompagner la structuration interne du secteur des musiques actuelles ? Comment favoriser l'émergence de structures de branche comme un syndicat et une CCT ? Quel type de structuration du secteur permettrait une meilleure collaboration avec les collectivités publiques ? Comment prioriser les étapes de structuration ?
2. **Conditions de travail et gestion RH** : Comment encourager la normalisation des pratiques professionnelles dans le secteur des musiques actuelles ? Comment développer une approche de la valorisation du travail qui ne crée pas de travail dissimulé ? Comment soutenir l'émergence de bonnes pratiques en gestion des ressources humaines ? Comment concevoir de nouvelles ressources professionnelles (annuaires, répertoires, sites ressources) et leur diffusion dans le secteur ? Peut-on envisager une aide des collectivités publiques pour encourager le transfert de connaissance depuis les centres de compétences du bénévolat et développer des formations pour l'encadrement des bénévoles ?
3. **Valorisation des compétences métiers et formation** : Comment favoriser l'émergence de référentiels métiers ? Comment revaloriser les postes de travail et les compétences impliquées ? Par quels moyens endiguer la fuite de compétences ? Comment favoriser le recours à la formation continue pour des structures fragiles ? Comment rendre possible la validation des acquis de l'expérience ? Comment préparer la professionnalisation du secteur et rendre capable financièrement les structures qui emploieront les professionnel-les qualifié-es ?

GT 2 : Conditions du marché et promotion de la scène suisse
--

Co-animation : Laurence Desarzens (Swiss Music Export), Lionel Gafner (fOrum Culture, musicien), Loïc Riou (Unil // prise de note) & Albane Schlechten (FCMA)

Participant-es : Sandy Clavien (Canton du Valais, musique et médiation scolaire), Romain Gomis (Nyon, toutes disciplines), *Myriam Jakir Duran (Ville de Vernier) - excusée*, Cléa Redalié (République et canton de Genève), Yann Riou (Ville de Lausanne, arts de la scène et musique), *Natacha Roos (Ville de Fribourg) - excusée*, Dominique Rovini (Pro Helvetia, musique) & Valentin Zuber (Canton du Jura, arts de la scène)

1. **Redistribution de la valeur** : Comment favoriser la régulation du marché et permettre une meilleure redistribution de la valeur entre l'ensemble des acteurs du marché ? Quel rôle peuvent tenir les collectivités publiques pour concevoir et mettre en œuvre des mécanismes de redistribution tels qu'une *lex plateformes* (incluant les plateformes de billetterie, les plateformes de streaming et les réseaux sociaux) ? Comment promouvoir des pratiques équitables auprès des acteur-rices du territoire romand ? Quels leviers d'incitations mettre en place pour atteindre ces objectifs ?
2. **Valorisation promotion de la scène suisse** : Comment soutenir une meilleure mise en valeur de la scène suisse ? Comment aider la mise en réseau et le développement d'outils de promotion de la scène suisse (plateaux suisses, playlists, tournées romandes, tournées inter-régions linguistiques) ? Quel soutien peuvent apporter les collectivités publiques dans la refonte du paradigme de l'export international ? Quel soutien peuvent apporter les collectivités publiques sur les enjeux de Creative Europe ?
3. **Soutien aux acteurs du marché** : Comment favoriser une meilleure intégration de l'ensemble des acteurs (y.c. PME et acteurs marchands) du tissu des musiques actuelles dans les politiques publiques ? Comment développer la notion d'entreprise culturelle ? Comment mettre en œuvre une réflexion incluant les services de la culture, de la jeunesse et de l'économie ? Comment inventer des dispositifs qui puissent venir efficacement en soutien des structures d'accompagnement en leur permettant de prendre davantage de risques ?

GT 3 : Coordination, mutualisation et gouvernance
--

Co-animation : Anya della Croce (PETZI), Rosalie Devaud (FCMA), Adrien Funk (PETZI // prise de note & Jean-Marie Lehmann (Case à chocs).

Participant-es : Marius Kaeser (Pro Helvetia, musique), Catherine Kohler (Canton de Berne), Raphaël Kummer (Ville d'Yverdon-les-Bains), David La Sala (Ville de Sion), Léonore Menthonnex (Agglo Fribourg, en formation), Jonas Roesti (Canton de Neuchâtel), Inès Roquillas (Agglo Fribourg), Cintia Stucker (Région Nyon), Veronica Tracchia (Canton de Vaud)

1. **Le format des subventions** : Pour les artistes, comment et à quelle échelle créer et développer des soutiens pour la création, domaine peu ou pas soutenu jusqu'à présent ? Comment développer et renforcer le conventionnement des lieux de musique pour leur permettre de planifier leurs activités sur le moyen et le long terme ? De quelle façon réduire les effets de saupoudrage et choisir d'investir dans certains projets ?
2. **La simplification et l'aide aux démarches administratives** : De quelle façon assurer une adéquation entre les démarches administratives et le montant des subventions octroyées ? Comment peut-on homogénéiser les démarches entre les différentes institutions de soutien ? Comment décharger les acteur-rices qui ne possèdent pas de force administrative conséquente ? De quelle manière assurer un accès large aux subventions ?
3. **L'harmonisation, la mutualisation et l'articulation des soutiens** : Comment améliorer la coordination des soutiens entre les villes, les cantons et structures tierces ? De quelle manière favoriser des soutiens communs à des projets pour limiter la multiplication des demandes de fonds ? Comment limiter les différences entre les territoires tout en facilitant la mobilité des artistes ?
4. **Les critères et les commissions d'attribution** : Comment assurer une meilleure représentation des acteur-rices de terrain dans les commissions ? Comment promouvoir davantage de diversité dans les commissions ? Peut-on envisager une définition plus claire et plus transparente dans les critères d'attribution des subventions ? De quelle manière veiller à la diversité du secteur tant dans les esthétiques soutenues que dans les types de carrières et les profils des bénéficiaires ? De quelle façon mieux coordonner les critères d'attribution entre les différentes instances de subventionnement ?

Déroulement

Le groupe complet, soit 34 personnes, a collaboré en 3 temps :

- Session 1 (2h30) : analyse des besoins exprimés par le terrain
- Session 2 (2h00) : co-conception de dispositifs de soutien
- World Café (1h30) : discussion collective des résultats des travaux de groupes

Chaque groupe avait la liberté de proposer les méthodes et dispositifs conversationnels qu'il souhaitait. La matinée a permis de revenir en détail sur la cartographie des enjeux exprimés par le terrain lors de l'Open Lab I et de recueillir les réactions des collectivités publiques. Cette mise en commun a initié une dynamique vertueuse d'apprentissage mutuelle des réalités pratiques des différent-es acteur-rices réuni-es. Un accord, encore à raffermir sur certains points, s'est progressivement construit sur les enjeux prioritaires des musiques actuelles. Et si la bienveillance s'est très tôt installée dans les échanges, ceux-ci n'ont pas perdu de leur vigueur. Les dissensus se sont exprimés et ont permis d'enrichir le paysage dessiné par les acteur-rices de terrain à l'étape précédente et, ainsi, d'inclure de nombreuses contraintes techniques de l'action publique.

L'après-midi a commencé par une session de deux heures consacrée à la production d'ébauches de dispositifs de soutien innovants en profitant des acquis de la matinée. Les différents groupes ont accordé une attention particulière à la distinction des dispositifs, mesures et coordinations existants, à renforcer ou modifier, de ce qui serait à inventer. Une autre distinction a été introduite et celle-ci concerne les temporalités. Le collectif a abordé les priorités ainsi que les besoins en temps des différentes idées produites pour d'éventuelles mises en œuvre.

Le matin comme l'après-midi, beaucoup d'idées ont été discutées. Certaines ont vu le jour et toutes (ou presque) sont passées par une matérialisation sur des *post-it* de plusieurs couleurs qui ont eux-mêmes été disposés sur des tableaux, les parois vitrées des salles de discussion puis classés, déplacés et finalement stabilisés dans un rôle, un temps et une priorité.

Le travail collectif s'est clos autour d'un World Café. Ce dispositif conversationnel a permis deux tours de discussion durant lesquels l'ensemble des participant-es a pu prendre connaissance du travail des autres. Moment important de la journée, le World Café a permis la contribution de toutes et tous dans la mise à l'épreuve et l'amélioration des idées produites par les autres groupes.



Photo 3 : Groupe de travail 3 « Coordination, mutualisation et gouvernance »



Photo 4 : Groupe de travail 2 « Conditions du marché et promotion de la scène suisse »



Photo 5 : Groupe de travail 1 « Soutien à la structuration et à la professionnalisation du secteur »

Synthèse des débats

L'analyse de l'ensemble des productions de la journée a permis de maintenir le découpage thématique initial en 3 axes : **Soutien à la structuration et à la professionnalisation du secteur ; Conditions du marché et promotion de la scène Suisse ; Coordination, mutualisation et gouvernance.**

Toutefois, quelques menus aménagements ont été opérés dans les sous-parties de chacun des axes. Il doit être précisé que les axes ont montré leur interdépendance si bien que, par nécessité, tous les groupes les ont *a minima* tous abordés tout en préservant leur thématique principale. La complémentarité de ces axes débouche sur un balayage plus large que précis des enjeux partagés du secteur. Il donne, et c'est certainement sa principale force, les grandes lignes d'un programme liant les acteur-rices de terrain et les collectivités publiques dans l'amélioration des conditions de l'activité dans le domaine des musiques actuelles. L'apprentissage des réalités mutuelles, favorisé par le climat bienveillant des échanges, a sans doute profité du rapprochement inédit impulsé par la crise Covid et les multiples collaborations entre terrain et collectivités qui se sont intensifiées au cours des deux dernières années.

Enfin, et ce point est essentiel, le collectif a exprimé le souhait de poursuivre et d'instaurer ce type d'échanges dans une perspective de long terme. Cette journée aura permis de démontrer, s'il était nécessaire, la richesse de ce type d'expériences collectives. Aussi, pour parfaire cet agencement déjà fécond, il apparaît tout aussi important d'inclure rapidement les acteur-rices encore absent-es tels que les promoteur-rices de spectacles commerciaux ou encore le secteur parapublic (en particulier la LoRo).

GT 1 : Soutien à la structuration et à la professionnalisation du secteur

Structuration interne

L'enjeu de la structuration du secteur est unanimement perçu comme important. Le premier problème saillant soulevé par la discussion relève d'un glossaire, soit la stabilisation d'un vocabulaire décrivant les différents métiers et activités en jeu dans les musiques actuelles. Secteur d'activité très hétérogène, les musiques actuelles déploient une grande variété de professionnel-les. Les parcours d'artistes sont également complexes et les étapes de la chaîne création-diffusion n'ont pas encore une acception suffisamment commune pour parler de consensus à l'intérieur du secteur ou de vocabulaire réellement partagé. Ceci est valable à l'intérieur du secteur comme dans le paysage plus large formé par les acteur-rices de terrain et les collectivités. Si l'importance du chantier (par ailleurs conséquent) ouvert par la production d'un glossaire des musiques actuelles fait consensus, il reste toutefois à trouver les moyens financiers, humains et techniques pour le mettre en œuvre. Les membres des collectivités publiques soulignent également qu'il serait important d'établir des référentiels partagés permettant de favoriser une meilleure rémunération du secteur. Par exemple, le montant des cachets (avec, en creux, la question d'un cachet minimum), l'établissement d'une convention collective de travail (CCT) ou encore la pertinence de la création d'un syndicat des métiers des musiques actuelles ont été abordés.

L'exemple de l'activité de création et la complexité de sa rémunération est éclairant à plusieurs égards. Qu'entend-on par création ou recherche ? Combien doit-il être payé pour chaque phase ? Doit-il y avoir un tarif global ou une rémunération claire par exemple à la demi-journée ? Il est noté que ces points nécessitent clarifications et précisions afin de pouvoir améliorer les possibilités de rémunération. Il est relevé aussi que l'actuelle forme des bourses de création (qui restent très faibles)

peuvent poser des problèmes car elles sont dans certains cas (Genève par exemple) exemptes de la loi sur la prévoyance. Des solutions pragmatiques doivent donc être trouvées et restent à inventer.

Ces débats suscitent l'accord sur l'importance d'avancer dans la direction d'une meilleure structuration, à la fois normative et descriptive, permettant de stabiliser le paysage et de réduire une part de sa complexité actuelle qui complique passablement l'action concertée entre terrain et collectivités. L'ensemble des participant-es s'accorde sur le fait qu'une meilleure structuration du secteur concourra au renforcement de son financement. Mais ces débats ne manquent pas de soulever des interrogations quant au rôle effectif des collectivités publiques dans un chantier comme celui-là. En effet, l'action publique est encadrée par des lois qui, dans l'état actuel, n'ont dans l'ensemble pas pensé de soutien financier et/ou subventionnement pour de telles actions. Des soutiens ponctuels relevant de l'accompagnement à la structuration du secteur ont toutefois pu être mis en place dans le cadre des mesures pour faire face à la crise Covid. Ces premières expériences laissent entrevoir des pistes pour faire bouger les cadres légaux et, par suite, le rôle effectif des collectivités publiques sur une question comme celle de la structuration du secteur.

Conditions de travail et gestion RH

Prolongeant la thématique de la structuration du secteur, les conditions de travail, mais également d'emploi, sont unanimement reconnues comme perfectibles. Les collectivités publiques soulignent qu'il est, avec leurs ressources actuelles, difficilement envisageable pour elles de mettre en place un contrôle systématique pour s'assurer que les projets soutenus offrent de bonnes conditions d'emploi (minimum salarial, assurances sociales par exemple) et de travail (par exemple les mesures liées à la santé physique et mentale). L'opportunité d'introduire ces considérations dans les dossiers de demandes et les critères d'évaluation des projets est avancée avec, toutefois, une alerte formulée sur le risque d'alourdissement des dossiers déjà conséquents. L'absence de référentiels (en particulier portant sur les salaires) est ici encore pointée comme une des causes de cette situation que toutes et tous souhaitent améliorer. Plusieurs expériences sont en cours à Genève (par exemple : incitation à l'embauche des acteur-rices culturel-les, même sur une courte durée, pour les insérer dans les cadres de protection tel que le chômage). Ces expériences mériteraient d'être partagées largement pour faire avancer cet objectif commun.

Si le diagnostic de pratiques à faire évoluer est partagé autour de plusieurs points (par exemple faire cesser le travail dissimulé, supprimer les paiements de cachets en liquide, favoriser l'embauche chaque fois que c'est possible, veiller aux problèmes de santé au travail), la question des moyens à mettre en œuvre retrouve les tensions de la section précédente : les collectivités n'ont pas véritablement les moyens (administratifs et humains) ni ne perçoivent ces éléments comme relevant du cadre légal actuel, autrement dit de leur mission. On pourrait apercevoir ici une impasse qui se dessine si la volonté d'améliorer les choses n'était pas aussi partagée. La poursuite du dialogue entre collectivités et acteur-rices de terrain est très rapidement posée comme nécessaire. Il s'agirait par ailleurs de capitaliser sur le rapprochement de l'ensemble des acteur-rices du paysage large des musiques actuelles induit par la gestion de la crise Covid et de transformer ces expériences en acquis.

Axe 1 : Soutien à la structuration et à la professionnalisation du secteur, pistes à suivre :

- Produire un glossaire des musiques actuelles pour stabiliser le vocabulaire décrivant le domaine.
- Établir des référentiels salariaux permettant de fixer le cachet minimum et les modalités de paiement des phases de l'activité (par exemple : demi-journée de création / composition).
- Favoriser l'émergence d'une Convention Collective de Travail (CCT).
- Faire cesser le travail dissimulé.
- Interroger la pratique des paiements en liquide des cachets.
- Introduire des conditions d'emploi et de rémunération dans les conditions d'octroi des soutiens.
- Formations continues accessibles et développement de la reconnaissance de la validation des acquis.

GT 2 : Conditions du marché et promotion de la scène suisse

Quelle intervention publique sur les marchés culturels ?

Le terme de marché pose question et fait l'objet de débats vifs entre les participant-es. Une tendance à parfois opposer marché et culture a fait jour comme si ces deux notions étaient en tension, en particulier du point de vue des collectivités dont certaines n'ont pas encore totalement étendu le concept d'industrie culturelle à la musique, ni compris les dynamiques de diffusion de la musique. Clé de voute de la création de valeur dans le domaine musical, la diffusion est d'abord une question de marché, car c'est dans cet espace d'échanges que les œuvres musicales se diffusent ou ne se diffusent pas. Quel peut être le rôle des collectivités publiques sur la mise en marché des œuvres musicales ?

Le marché de la musique est probablement un des marchés de biens culturels les plus concurrentiels, libéralisés et globalisés. Dans ces conditions, il n'est pas évident de protéger ou d'intervenir pour les collectivités publiques. Est-ce que des villes ou des cantons peuvent vraiment avoir un impact ? Est-ce qu'en mettant en avant la possibilité d'entrer sur le marché ou des *success stories*, on n'entretient pas une illusion ? Toutefois, le succès dans les musiques actuelles ne doit pas être uniquement compris comme devenir une « super star ». Il existe un secteur indépendant conséquent avec des marchés de niche qui permettent à des artistes de vivre en développant une musique culturellement intéressante, ne serait-ce que pour sa contribution à la richesse et à la diversité de la scène.

L'hybridité entre le marché et la subvention est exigeante mais nécessaire. Elle demande de trouver des solutions originales et une meilleure compréhension des mécanismes de marché par les actrices de terrain et par les bailleurs publics de la culture. De ce point de vue, la comparaison avec les arts de la scène se révèle peu adéquate. Il existe dans ce domaine une division beaucoup plus claire entre d'une part un monde du spectacle (les arts de la scène) subventionné et de l'autre un monde du spectacle commercial. De plus, il a aussi été rappelé que si l'aide aux structures d'entourage qui évoluent dans une logique de marché doit être développée (typiquement les labels), les aides pour soutenir la recherche et le développement/émergence de nouveaux projets non encore structurés doivent être maintenues et renforcées au sein des politiques de proximité, par exemple à l'échelon communal.

Création de mécanismes de redistribution

La création de mécanismes de redistribution suscite un fort intérêt de la part du collectif. Une *Lex Spotify* sur le modèle de la *lex Netflix* ou encore le prélèvement d'un pourcentage minime sur les ventes de billets ont été avancés. Plusieurs pays ont réussi à faire passer des accords sur des rémunérations minimales sur les plateformes de diffusion de musique en ligne. Des réflexions sont en cours au niveau européen sur la taxation de ces acteurs. Que faire en Suisse ? Ces mécanismes de redistribution sont largement perçus comme un levier très prometteur pour pallier le manque de moyen général qui, lui, est unanimement perçu. Cette manne pourrait permettre de créer de nouveaux fonds mutualisés (exemple de Cineforum). Il est également relevé que les acteurs commerciaux comme les gros festivals et producteurs de spectacles commerciaux manquent à la discussion présente pour faire avancer une vue commune sur la nécessité et les avantages de créer cette nouvelle manne.

Le travail collectif pour avancer la réflexion sur un projet de lex plateformes (incluant les plateformes de billetterie, les plateformes de streaming et les réseaux sociaux) suscite un fort intérêt. Cette piste ne manque pas de soulever l'importance d'un travail coordonné de lobbying conjoint entre les actrices de terrain et les collectivités. Il faudrait par exemple pouvoir inscrire la question d'une loi sur la musique dans le message culture du Conseil fédéral et mobiliser déjà les communes et les cantons romands et suisses alémaniques. Pour commencer, une position romande sur la question serait un pas très intéressant.

Aide à l'export et promotion de la scène suisse

Pro Helvetia soutient les échanges en Suisse entre différentes régions et avec l'étranger au travers notamment d'un soutien aux tournées. Il peut être intéressant, selon le dispositif et les coûts engendrés, de soutenir l'adhésion à certains programmes proposés dans le cadre de Creative Europe ; pour rappel, la Suisse n'étant pas membre de l'UE, elle ne peut pas adhérer à la majorité de ces programmes ou doit maintenant payer sa participation à certains. Il existe des barrières pour l'exportation. Swiss Music Export a besoin de plus de moyens pour aider, soutenir et conseiller. Parmi les solutions envisagées, on trouve celle d'un site web pouvant répondre aux problématiques administratives de base liées aux tournées (TVA, Carnet ATA, Visas, etc.), soutenu par du conseil plus personnalisé via une permanence ressources permettant de traiter les cas problématiques. Il serait également possible sur ce site web de proposer des solutions et des suggestions, des contacts concernant les enjeux de durabilité sur les tournées internationales.

Il serait opportun de clarifier la communication auprès des artistes et structures d'entourage concernant le soutien à l'export. En effet, certaines compétences sont du ressort de Pro Helvetia, d'autres de Swiss Music Export (qui est lui-même financé par Pro Helvetia) ou de la FCMA en temps qu'antenne romande de SME.

Soutiens aux structures d'entourage

Les structures d'entourage (labels, agences, management) sont reconnues absentes des politiques publiques. Là encore, la question est de savoir où et comment les pouvoirs publics peuvent intervenir. Ces structures d'entourage sont aussi saturées de nouvelles demandes et n'ont plus les moyens d'aider les nouveaux artistes. Ces professionnel·les travaillent beaucoup et peinent à se rémunérer sur le travail de développement de projets émergents. L'idée est de produire des dynamiques vertueuses en leur donnant plus de moyens pour effectuer leurs activités d'accompagnement. Cela permettrait de renforcer leur position, mais aussi de créer de nouvelles opportunités pour les artistes ainsi que de solidifier un ensemble d'expertises et de compétences sur le territoire romand. Ici, un parallèle

intéressant peut être fait avec le livre. L'édition est également une industrie avec un caractère hybride. À Genève, le soutien structurel aux maisons d'édition a tendance à permettre d'augmenter leur chiffre d'affaires et le volume de leur activité, tout en réduisant la part de subventionnement (effet multiplicateur).

Soutenir les structures d'accompagnement permet aussi de faire confiance à des acteur-rices qui connaissent ce marché. Parce qu'elles investissent également dans les artistes, ces structures ne vont pas, ne peuvent pas rencontrer de trop nombreux échecs. Elles savent sur qui et comment prendre les risques. Elles peuvent distinguer les projets très amateurs ou encore trop jeunes de ceux qui ont un potentiel de marché/diffusion. Il serait opportun de s'appuyer sur ces expert-es dans la sélection des projets à soutenir. L'entourage professionnel est reconnu comme la pierre angulaire de la trajectoire des artistes.

Il existe pour certain-es participant-es un problème à donner des moyens aux structures d'entourage s'ils ne s'accompagnent pas de garanties sur l'amélioration de la rémunération des artistes, en particulier pour le travail de création. Autre alerte formulée par les participant-es : l'argent public ne peut pas concourir au bénéfice privé. Développer le soutien aux structures d'entourage demanderait donc de mettre en place des critères d'attribution et des limites pour éviter des bénéfices privés qui, et ce point est une des tensions centrales, est incompatible avec l'action publique en matière de culture.

Le soutien aux structures d'entourage est aussi un bon levier pour aller chercher davantage de moyens et argumenter en faveur d'une augmentation des sommes allouées aux musiques actuelles, notamment en faisant valoir le poids de cette industrie culturelle. La possibilité de faire davantage appel aux milieux économiques et travailler de concert avec la promotion de l'économie est une piste également à explorer. L'exemple de la [Sodec](#) (société de développement des entreprises culturelles) au Québec est mentionnée comme un bon exemple de collaboration entre les secteurs de la promotion économique et de la culture.

Axe 2 : Conditions du marché et promotion de la scène suisse, pistes à suivre :

- Soutenir les structures d'entourage qui sont également les intermédiaires de marché par un soutien structurel aux labels et agences sous forme de conventions de 1 à 3 ans avec des fonds romands mutualisés. Mutualisation des investissements entre l'artiste, son entourage et le fonds (1-1-1).
- Favoriser le rapprochement des services culture et économie des collectivités pour faire mûrir l'apport du marché des musiques actuelles et nourrir le concept d'industries culturelles.
- Développer un fonds d'aide au développement de la carrière des artistes « Musique ++ » (renforcement de FCMA Musique +).
- Promouvoir le principe d'un loi plateformes (plateformes de streaming + plateformes de billetterie + réseaux sociaux) pour financer la création et/ou le renforcement de nouveaux fonds.
- Proposer du conseil lié à l'export et à la mobilité du point de vue administratif (Visa, Tva, ATA...) / Hub administratif spécial export.

GT 3 : Coordination, mutualisation et gouvernance

Le format des subventions, simplification et harmonisation

La question du format des subventions ouvre une discussion aussi importante que complexe. Issu de l'étude chiffrée des soutiens publics et parapublics effectifs en Suisse romande sur la période 2017-2019, le montant médian de 5'000 CHF interpelle et est unanimement reconnu comme bas. Le montant des subventions entre 1'000 et 2'000 CHF, souvent attribuées pour la production d'album, amène le double constat d'une forme de saupoudrage des subventions autant que d'une sous-estimation des coûts réels des projets, systématiquement diminués. Cette sous-estimation systématique des coûts interroge le professionnalisme des demandes. Les critères d'attribution ne prennent pas toujours en compte les frais de fonctionnement (dont salaires des artistes et dimensions administrative et logistique). À cela s'ajoute le fait que les montants en jeu étant trop faibles et les demandes toujours plus lourdes, il peut être estimé par les acteur-rices de terrain qu'il est rationnel de renoncer à faire des demandes complémentaires tant l'inadéquation entre le coût administratif de certaines requêtes et le bénéfice incertain de leur succès est forte. De plus, il est souligné que rares sont les projets se finançant entièrement par un seul bailleur. La tendance (qui est également une nécessité et un critère d'attribution dans certains cas) est à la mise en œuvre de plans de financement impliquant plusieurs organismes subventionneurs. Ici, les subventions, même modestes, peuvent agir comme levier pour obtenir d'autres soutiens. Pour autant, si le financement multipartite est une règle, elle est plutôt tacite et cela amène à s'interroger sur la coordination des différents bailleurs publics : Quid de la complémentarité des bailleurs publics ? Est-elle vraiment pensée ou s'agit-il d'un état de fait ? La complémentarité des subventions est-elle maîtrisée par les bailleurs publics ou plutôt un résultat contingent des stratégies des acteur-rices de terrain ? Là encore, pris sous cet angle, la situation est perçue largement comme perfectible par les participant-es.

Actuellement, les coûts du travail de création et de répétition ne figurent que rarement dans les dossiers de demandes de subventions. Cela donne l'impression que le coût du travail y semble calculé de manière aléatoire ou ne figure tout simplement pas, privilégiant les postes de dépenses externes comme l'enregistrement ou le mixage. De fait, les musicien-nes se trouvent à travailler dans des conditions d'amateur-rices sans que le travail de répétition et de création d'œuvres ne soit rémunéré. Cela limite également l'accès au chômage, à la prévoyance vieillesse et autres assurances sociales. Les participant-es s'accordent sur l'importance de veiller à une rémunération à la hauteur de toutes les charges et soulignent le besoin d'aligner des subventions en conséquence. Un chiffrage réaliste des coûts permettrait également de faire augmenter le soutien lorsque celui-ci est limité à un pourcentage du budget du projet (p. ex. pour les LoRo) car l'effacement des coûts du travail diminuent fortement les budgets totaux affichés et donc les possibilités de soutien. C'est un enjeu présent également pour les salles qui devraient faire apparaître dans leur budget l'apport important des heures de bénévolat pour permettre une estimation réelle des coûts d'exploitation. En l'état actuel, la faiblesse des montants à disposition de l'action publique concoure à ces stratégies délétères de sous-estimation qui alimente la précarisation.

Les soutiens aux artistes concernent pour beaucoup l'enregistrement (la production d'un disque). Les enregistrements ont la facilité d'être un objet tangible qui peut facilement être montré comme un résultat de la politique culturelle. Ce soutien est peut-être aussi lié au fait, qu'avant les changements liés à la digitalisation, le disque constituait un moyen de rémunération pour les artistes. Ce n'est plus le cas. Ce sont les concerts et les droits d'édition (notamment radio) qui permettent de générer un revenu plus conséquent, même si, paradoxalement, il est toujours nécessaire de produire des disques et des supports. Que ce soit matériel ou digital, l'étape de l'enregistrement de la musique est une étape indispensable pour un projet de musiques actuelles. Une étape qui coûte. Il est rappelé qu'il faut soutenir les projets en pensant la diffusion dans son ensemble pour que les disques ne finissent

pas simplement dans des caves. Cela demande de soutenir mieux les projets qui ont un potentiel de diffusion (et d'être en mesure de l'évaluer) et d'entrer en matière également pour la production d'outils promotionnels qui vont accompagner l'œuvre musicale vers le marché (opération de promotion/marketing, clip/vidéo).

Les moyens de diffusion ainsi que ceux mobilisés pour générer des revenus avec la musique sont en constante évolution. Ces évolutions sont difficiles à suivre pour les acteurs publics. Il faut, en outre, avoir les moyens de toucher les prescripteurs qui comptent ; médias, publics, programmation de festivals à portée nationale et/ou internationale. C'est une des intentions du programme mutualisé des cantons romands « Musique + », programme créé sous l'impulsion de la FCMA. Il serait important de pouvoir renforcer ce dispositif et ainsi permettre aux artistes un projet de développement sur idéalement deux ou trois ans afin que les artistes puissent se projeter sur le moyen/long terme. Le soutien ne concerne pas nécessairement un nouveau répertoire mais une meilleure mise en marché.

Autre point important, les discussions amènent un questionnement sur le manque de professionnalisme dans les demandes de subvention. Là où les acteur-rices de terrain des musiques actuelles relèvent des difficultés à naviguer entre les différences de critères, de délais et de formulaires entre les villes et cantons, les collectivités publiques rencontrent aussi des problèmes similaires (symétriques) de manque de « rigueur administrative » et de « sérieux » dans les demandes. Dans ce cadre, il est relevé que des clarifications doivent être faites dans les critères des différents organes de subventionnement. De même, une concertation, voire une unification, des délais de dépôt des demandes serait souhaitable notamment pour les questions de subsidiarité. Les formulaires/langages pourraient être également harmonisés. Il est aussi soulevé que le manque d'uniformité entre les différents dispositifs de soutien (qui soutient la création ? qui soutient la diffusion ? à quel montant ? etc.) est un problème pour les acteur-rices culturel-les. Une nécessité symétrique est perçue sur la dimension administrative : il faut mieux accompagner les artistes dans leurs demandes alors qu'un travail d'harmonisation des appels des collectivités publiques pour penser leur complémentarité (articulation) est à faire.

Il existe des dispositifs d'accompagnement pour aider les artistes à perfectionner leurs compétences en management de projet. Des formations, dispensées notamment par artos, la FCMA ou PETZI, devraient être davantage relayées par les collectivités publiques lorsqu'elles en constatent le besoin. La première chose à mettre en œuvre est donc probablement une meilleure communication sur les offres de formations et services pertinents. Toutefois, le souhait de mettre en place des pôles de compétences régionaux et/ou un Hub de ressources administratives capables de fédérer l'offre de conseils et de formation suscite l'intérêt du collectif.

Mutualisation et articulation des soutiens

La mutualisation peut être politiquement difficile à entendre voire encore plus difficile à mettre en œuvre. Elle renvoie à la question de la territorialité qui est centrale et complexe. S'il est difficile de faire comprendre à certains interlocuteur-trices politiques la nécessité de soutenir des projets non exclusivement locaux, la possibilité de transformer certains soutiens en une solution régionalisée est mentionnée à plusieurs reprises. Dans ce cadre, plusieurs personnes évoquent un système de « pots communs » ou de fonds de soutiens à l'échelle romande. L'échelon romand pointe notamment vers les structures existantes comme la FCMA ou PETZI pour la mise en place et la coordination de ce type de nouveaux dispositifs. Il est également proposé de commencer par renforcer le soutien à des programmes existants tels que Musique+ au niveau romand ou Salto, Proxima ou Embrayage sur un territoire cantonal (programmes d'accompagnement de projets émergents de certaines salles de concerts). Dans un autre domaine artistique, l'exemple de Cineforum peut être là encore éclairant.

Cependant, il est également relevé que les subventions à des projets locaux restent très importantes afin de ne pas assécher le terreau d'une région ou d'une commune. Cela permet également de garder le lien entre les collectivités locales et les acteur-rices du secteur. Une mutualisation trop centralisée des moyens peut également créer un système à deux vitesses en renforçant le supra-régional et en défavorisant les projets qui ont un ancrage très local. Il semble ainsi établi qu'il faut maintenir des dispositifs dans les cantons et les villes, mais assurer une meilleure répartition des tâches pour autant maintenir des soutiens locaux que mettre en place des soutiens mutualisés

Malgré ces différents biais et obstacles, la mutualisation des moyens propose une solution reconnue comme prometteuse. Elle permettrait d'améliorer de nombreux points problématiques comme l'allègement du traitement de l'attribution des subventions par les différentes collectivités (mobilisant aujourd'hui beaucoup de ressources et pointant vers des limites bientôt atteintes), le renforcement des structures de terrain nécessairement plus à même d'animer l'évaluation des projets (de leurs potentiels de mise en marché tout comme de leurs besoins d'accompagnement pour aller vers la diffusion) ou encore, la solidification des fonds disponibles et la possibilité de limiter le saupoudrage pointé à plusieurs reprises comme une des sources importantes des problèmes actuels. Cependant, la mutualisation demande de repenser la gouvernance actuelle et notamment de trouver les moyens administratifs et légaux de la délégation d'une partie de l'animation de la politique culturelle à des organisations de terrain.

Critères et commissions d'attribution

La discussion pose explicitement la question des critères de sélection des projets soutenus. Dans les musiques actuelles, cette question est complexe, notamment parce qu'il existe une grande diversité de parcours et une très forte pluriactivité des artistes et des professionnel-les qui contraste avec les univers artistiques marqués par le salariat. Les échanges autour du statut d'artiste et de la difficulté d'établir les critères pertinents du statut de musicien-nes professionnel-les n'aboutissent pas à un consensus. Il serait, on le comprend aisément, plus simple pour les bailleurs publics de pouvoir trier les demandes et structurer des soutiens en fonction de critères permettant de différencier les professionnel-les des autres. Il reste que cette distinction ne peut pas trouver de critères formels simples en dehors de la reconnaissance par les pairs. La FCMA fonctionne beaucoup sur la validation par les pairs et avec des commissions réunissant des personnalités issues du terrain. Les commissions d'attributions des collectivités publiques fonctionnent avec des principes différents, notamment parce qu'à l'échelle romande, il est somme toute exceptionnel que des commissions soient dédiées aux musiques actuelles. Il n'est par exemple pas rare que les commissions culturelles traitent tous les arts en même temps, notamment dans les collectivités plus petites qui doivent partager les subventions entre toutes les musiques, les arts vivants / arts de la scène en fonction des configurations locales. Ces choix sont aussi à comprendre dans la dynamique légale et technique qui les encadre. Ainsi, en l'état, les réalités administratives se heurtent au souhait exprimé par le terrain de systématiser des commissions composées d'expert-es du domaine. Les spécificités du domaine des musiques actuelles ne peuvent trouver qu'une attention limitée et ce résultat, s'il est technique et non pas à attribuer à une prétendue hiérarchisation des disciplines artistiques, reste perfectible. Une bonne piste pour obtenir des commissions d'expert-es et de pairs est proposée par la mise en place (ou le renforcement) d'outils mutualisés dont les vertus potentielles couvrent également l'amélioration de la représentativité et de la diversité dans les commissions.

Axe 3 : Coordination, mutualisation et gouvernance, pistes à suivre :

- Développer des dispositifs de mutualisation des fonds à l'échelle romande.
- Renforcer les programmes existants comme Musique + (vers Musique ++) et les programmes d'accompagnement des clubs tels que Salto, Proxima, Embayage, etc.
- Officialiser une plateforme permanente d'échange pour travailler sur des objectifs communs tous ensemble, faïtières, collectivités, Loterie Romande et autres acteurs parapublics.
- Mettre en place des conventions de soutien avec des ordres de missions clairs (dans l'idéal Ville-Canton-LoRo), particulièrement pour les salles, les festivals et également les structures d'accompagnement.
- Faire évoluer les subventions pour qu'elles concernent toutes les étapes de la création/diffusion et donc qui intègrent les supports de mise en marché comme les clips, les vidéo, le marketing, etc.
- S'appuyer sur les acteur-rices de terrain pour réaliser la veille sur le secteur et faire évoluer des subventions en conséquence.
- Fédérer et renforcer les services d'accompagnement des artistes dans leurs demandes de subventions pour améliorer la qualité des demandes (Hub administratifs régionaux).
- Harmoniser les critères, le vocabulaire, le calendrier des appels à projets pour penser la complémentarité des acteurs publics.
- Favoriser les conventions pluriannuelles et limiter le saupoudrage.
- Simplifier les procédures pour les besoins de financement de projets ponctuels relativement modestes (voir fourchette idéale à définir -> 5'000 CHF ?).

6. Analyse et retour des sociologues

Les différents résultats issus de ce rapport ont permis de tirer au moins deux grands constats. Pour commencer, tant les deux Open Lab que la cartographie des soutiens ont mis en avant la complexité du paysage institutionnel suisse. Il ressort de l'analyse que l'un des enjeux majeurs est de faciliter les échanges entre les différents acteur-rices du secteur afin de permettre une meilleure coordination. À ce titre, les différents moments de rencontre initiés par ce mandat ont permis d'ouvrir un dialogue qui devra être poursuivi à l'avenir. Ce dialogue est certainement indispensable pour améliorer la gouvernance des différents instruments de soutien aux musiques actuelles, les simplifier et améliorer leur compréhension mutuelle des acteur-rices du secteur et des pouvoirs publics. Sur ce point, plusieurs recommandations sont formulées dans la partie dédiée de ce rapport. Ajoutons ici que l'inclusion pleine et entière du secteur parapublic est une des conditions importantes au succès de la mise en œuvre de nouvelles coordinations.

Ensuite, ce rapport permet d'estimer la hauteur des soutiens apportés aux musiques actuelles par les collectivités publiques en Suisse romande. La comparaison avec d'autres disciplines artistiques – ou d'autres pays – a évidemment ses limites. Toutefois, nous avons pu souligner de plusieurs manières que ces montants restent modestes, que ce soit vis-à-vis de la contribution de ces musiques à la vie culturelle, du financement des acteur-rices ou de leur besoin pour être en mesure de développer un secteur indépendant, diversifié et offrant des bonnes conditions de travail. Au moment où semble s'ouvrir des discussions sur le financement de la culture¹¹⁰, ce rapport doit permettre de renseigner les choix qui seront faits en matière de politiques de soutien à la musique.

Surtout, ce que ce rapport s'est efforcé de faire est de dépasser une simple addition des moyens alloués aux musiques actuelles. Au contraire, nous avons cherché à montrer ce que ces subventions font : quels sont leurs bénéficiaires, pour soutenir quelle activité, selon quelles modalités et avec quels effets. Pour ce faire, nous avons cherché à distinguer des instruments¹¹¹ pour mieux envisager la façon dont ils participent à organiser le secteur. Pour mieux le comprendre, il est utile de revenir à la typologie des acteurs que nous avons introduite au début de ce rapport pour faire, si l'on peut le dire ainsi, un portrait type de la subvention publique pour les musiques actuelles.

Commençons par les artistes. Il s'agit des bénéficiaires qui reçoivent le plus grand nombre de subventions. Toutefois, celles-ci représentent moins de 10% de l'enveloppe totale allouée aux musiques actuelles. Cela se traduit par une moyenne et une médiane des montants très faibles. De ce point de vue, les artistes de musiques actuelles semblent pris dans les instruments de soutiens publics davantage comme des « supers amateurs » auxquels sont alloués des moyens pour réaliser des projets spéciaux. L'enregistrement d'un album ou une tournée à l'étranger en sont des exemples typiques. Toutefois, les montants accordés permettent de couvrir les frais extérieurs liés à ce projet mais pas le travail des musicien-nes eux-mêmes qui, dans un geste stratégique proche de l'autocensure, ne renseignent pas ces coûts tant il est établi que le budget réel dépasserait par trop les possibilités actuelles de financement. Il semble qu'ici un changement de perspective est nécessaire pour faire

110 On peut penser aux débats qui ont suivi la pandémie de COVID-19, mais également plusieurs votations municipales (la Cité de la musique à Genève) ou cantonales (p. ex. l'initiative « pour une politique culturelle cohérente à Genève » ou la « Trinkgeldinitiative » à Bâle).

111 Cette compréhension des politiques culturelles comme des instruments est largement inspirée des travaux de Pierre Lascoumes et Patrick Le Gales. Pierre Lascoumes et Patrick Le Galès, Gouverner par les instruments (Presses de Sciences po, 2004).

évoluer les instruments en direction de vraies aides à une activité économique professionnalisée. Plusieurs pistes pour aller dans ce sens sont présentées en conclusion de ce rapport.

Les lieux de diffusions reçoivent eux un soutien plus important en termes de montant alloué. Ceux-ci sont notamment le fruit des revendications portées par les acteur-rices du secteur et des efforts consentis, en grande partie par les villes, pour mettre en place des conventions de subventionnement garantissant l'existence et le fonctionnement de ces lieux. Toutefois, comme nous l'avons souligné, ces financements ne représentent qu'un tiers en moyenne du financement total de ces acteur-rices dont l'essentiel est tiré de l'économie de ces lieux. De plus, ceux-ci sont mis sous pressions sur plusieurs aspects, notamment par une concurrence accrue au niveau international et des exigences nouvelles sur leur organisation et leur fonctionnement. À cela s'ajoutent les enjeux émergents sur la transition écologique qui suscitent des interrogations fortes. Répondre à ces défis, mais aussi assurer de meilleures conditions de travail, nécessite de nouveaux moyens. À ce titre, les projets de transformation ont peut-être esquissé un modèle possible pour renforcer l'aide aux lieux de diffusion. Par ailleurs, le développement d'un secteur plus soutenable dans toutes ces dimensions pourrait permettre d'aller chercher des fonds auprès de bailleurs encore peu investis dans les musiques actuelles.

De leur côté, les labels et les structures d'entourage sont les grands absents des politiques publiques d'aides aux musiques actuelles. Ce constat souligne bien la difficulté encore à considérer le secteur comme un secteur économique. Là aussi, les projets de transformation ont peut-être ouvert une voie intéressante à explorer en permettant à de petites entreprises culturelles de financer certains projets. Une aide plus importante au développement de la carrière des artistes devrait également permettre de mieux intégrer leur travail essentiel d'accompagnement et d'ainsi maintenir et de développer ces compétences sur le territoire romand. Les dernières années ont très clairement souligné que ces acteur-rices étaient essentiels à l'émergence de nouveaux projets artistiques, ce qui devient évident lorsqu'on aborde la question de la diffusion des musiques. L'enjeu est désormais de pérenniser ce réseau d'acteur-rices.

Ce portrait type permet encore de souligner deux observations clés. D'abord, il faut s'interroger sur les mécanismes qui participent à l'émiettement des subventions. Nous avons esquissé plusieurs explications possibles à cette situation : plafonds prévus dans les règlements cantonaux, logiques qui tendent à vouloir aider tout le monde, difficulté d'accès aux fonds généraux de promotion de la culture et aux financements pour la création, manque de coordination entre les acteurs publics qui tous, avec des moyens pourtant modestes, financent parfois les mêmes postes. C'est avec une attention à cette problématique qu'il convient d'évaluer et de repenser les instruments d'aide aux musiques actuelles. Celle-ci nécessitera probablement d'effectuer deux tournants. D'une part, cette inflexion implique une meilleure coopération et gouvernance entre les bailleurs pour mutualiser leurs soutiens et donc de consolider des fonds à la hauteur des enjeux. On pourrait même aller jusqu'à se demander si le financement direct par les cantons des artistes pour la production d'album ou de tournées est encore pertinent. D'autre part, il est sans doute indispensable de mieux choisir les projets à soutenir. Ce changement concerne principalement les niveaux cantonal et intercantonal lorsqu'il s'agit non plus d'aider des artistes amateurs qui expérimentent le début de leur carrière, mais de soutenir le développement de carrière. En somme, il s'agit de rester vigilant sur ce que font faire les instruments de financement et quels sont leurs effets sur le secteur.

Ensuite, ce qui ressort également très fortement de nos analyses, c'est une incapacité des instruments tels qu'ils sont pensés à monter en puissance au fil de la carrière des artistes. Comme les ateliers de l'Open Lab 1 ont pu le souligner, il existe un décalage important entre les besoins d'une production qui vise à toucher un large public, avec notamment des enjeux en matière d'exportation, et les moyens mis à disposition. À ce titre, les moyens de SME et de la FCMA sont sans commune mesure avec ceux de leurs homologues étrangers. Pour changer ce point, il semble indispensable qu'il y ait une montée en puissance des moyens alloués sur les instruments visant à soutenir le développement. Du côté des acteur-rices du secteur, cela doit s'accompagner également d'un changement des pratiques budgétaires afin de faire apparaître plus clairement l'ensemble des coûts (travail compris) engagés dans les productions soutenues. À terme, cela permettra également d'avoir un meilleur aperçu de la circulation des moyens et des interdépendances entre les différents acteur-rices du secteur. De plus, l'introduction d'une aide aux structures d'entourage – sur le modèle du livre ou du cinéma – est également une piste pour permettre ce changement de pratique. En effet, un appui plus fort sur ces acteur-rices professionnel-les du secteur est à privilégier car ils et elles ont les compétences nécessaires non seulement pour évaluer le potentiel de diffusion des projets musicaux, mais également pour mettre en place les moyens adaptés pour la structuration et le développement des projets porteurs. Les structures d'entourage peuvent devenir un rouage essentiel des politiques de soutien.

Enfin, ces deux derniers points nous permettent de revenir sur ce qui constitue peut-être l'enjeu principal ici : quel marché de la musique voulons-nous en Suisse romande ? Cette question est essentielle parce qu'elle permet d'aborder ce secteur dans sa spécificité. Comme souligné tout au long de ce rapport, les musiques actuelles ne peuvent être prises comme un secteur public subventionné. Le terme de marché permet de souligner cette spécificité. Toutefois, il ne s'agit pas de n'importe quel marché, les acteur-rices concerné-es par les soutiens publics s'efforcent d'agir de manière indépendante des grandes entreprises qui dominent le marché de la musique. Pour bien comprendre ce point, il faut comprendre qu'un marché est une organisation sociale et peut prendre des formes différentes. Autrement dit, la façon dont il est collectivement agencé est politique, au sens où elle est le fruit de décisions en matière de réglementation, de financement ou encore d'innovation tout comme le fruit d'un travail de définition sur les acteur-rices qui en font partie. Et c'est bien sur ce point que les collectivités publiques ont une responsabilité pour laquelle elles ne sont pas encore suffisamment équipées, ni financièrement (les outils actuels n'abordent pas cet aspect) ni conceptuellement (l'acceptation de la notion de marché est encore trop étroite). Les musiques actuelles circulent à travers un marché dont leur existence est indissociable de cette manière de faire économie. Il ne peut donc pas y avoir d'action efficace des pouvoirs publics en dehors de ce cadre. Toutefois, les acteur-rices du secteur des musiques actuelles s'efforcent de faire exister cet espace tiers entre le spectacle vivant public et les grandes multinationales de la musique et ont besoin que les pouvoirs publics comprennent les enjeux liés à ce marché.

La notion de marché permet également de revenir sur deux thèmes transversaux des discussions qui ont toujours lieu de manière feutrée, mais jamais abordé directement : le rôle des médias et la qualité ou les qualités des artistes. Plus largement, ces deux points soulèvent la question des intermédiaires et de la manière dont ils participent à faire advenir un marché.

Pour commencer avec les médias, la question de la visibilité des artistes romand-es tant à l'étranger qu'en Suisse est revenue à de nombreuses reprises au cours des différents ateliers de l'Open Lab 1 et 2. Les participant-es ont fait plusieurs constats : manque de prise au sérieux, réduction des effectifs dans la presse écrite ou difficulté à accéder aux prescripteurs qui comptent, notamment les playlists des plateformes de *streaming*. En creux, ces observations soulignent le caractère indispensable des activités de prescription sur le marché de la musique : non seulement elles informent les

consommateur-rices, mais donnent une consistance nouvelle à la musique en participant à la mettre en public, c'est-à-dire à participer à cette activité difficile et risquée qui consiste à former le public d'une musique. Former est ici à comprendre dans le double sens du terme à la fois rassembler des personnes autour d'un-e artiste, mais également l'éduquer, l'enseigner à sa musique. D'une certaine manière, c'est ce que souligne très bien le terme anglais de *tastemaker* : ceux et celles qui font le goût. On pourrait dire que leur travail consiste à faire aimer. Or, comme nous l'avons vu, ces acteur-rices sont encore relativement absent-es du secteur. Les difficultés rencontrées par l'industrie des médias en Suisse - notamment sa concentration - est, de notre point de vue, un problème pour le secteur des musiques actuelles qui participe des difficultés rencontrées par les acteur-rices pour construire une économie viable. Sur un ton provocateur, on pourrait même faire l'hypothèse que le constat qu'un-e artiste suisse a besoin de s'exporter pour connaître un succès national tient, non pas d'un manque d'estime de soi réputé typiquement helvétique mais, au contraire, de l'absence de bon prescripteur. Nous aurions alors besoin des prescripteurs établis à l'international pour être en mesure de faire aimer les artistes romands. Par ailleurs, nous avons souligné notamment que les revenus des passages en radio représentaient une source de revenu importante tant pour les artistes que leurs structures d'accompagnement. Comme nous le confiait un de nos interlocuteurs dans un entretien en marge de ce rapport, son choix de signer un artiste dans son label était en partie basé sur sa capacité à faire des passages en radio. Si cela n'était pas le cas, il perdait tout espoir de couvrir les frais investis pour développer l'artiste. À ce titre, il nous semble indispensable d'ouvrir une discussion avec les acteur-rices du secteur médiatique sur le sujet. Si la SSR a un rôle indispensable à jouer, c'est aussi le cas des médias privés et indépendants.

Ce premier point en amène un second : un marché participe à la qualité ou aux qualités des choses qu'il fait circuler. À ce titre, un marché permet le jugement collectif sur des artistes. On touche là aussi à un aspect politique du marché : la manière de l'organiser contribue à faire la qualité des artistes. Celle des artistes suisses est parfois remise en question ou alors c'est justement leur « suissitude » qui est interrogée. On peut évidemment – et c'est la manière la plus courante d'aborder cet enjeu - parler de formation musicale, d'inspiration ou de génie. Toutefois, aborder cette question du point de vue du marché permet un décalage : ce qui est en jeu n'est plus tellement l'artiste, sa psychologie ou son aspiration, mais les étapes, les épreuves par lesquelles il ou elle est amené-e à passer et les professionnel-les qui l'entourent. Or, comme le souligne ce rapport d'étude, ceux-ci sont peu pris en compte dans la manière justement de soutenir ce marché. L'erreur est d'en faire de simples intermédiaires qui sont là pour mettre en relation les artistes avec le marché. Il apparaît très clairement qu'ils et elles font largement plus que cela : ils et elles participent du même geste à développer l'artiste et son public. Il faut bien comprendre que ni l'un, ni l'autre n'existe *a priori*. Le développement, l'accompagnement et toutes ses activités consistent justement à faire exister un artiste et son public à travers le marché. C'est à travers cette circulation que son existence et sa valeur prennent forme. De nombreuses études ont souligné la contribution du secteur des musiques actuelles à la formation tant des professionnel-les que des artistes ainsi qu'à la diversité des musiques. Parce que promouvoir la diversité culturelle et soutenir la relève fait partie des missions de service public, les collectivités publiques ont un rôle à jouer pour les soutenir. Ainsi, il ne s'agit pas de lutter contre le marché ou de tenter de séparer marché et culture, mais de travailler avec les acteur-rices du secteur de façon à faire exister une autre version du marché de la musique que celui proposé par les grandes multinationales du secteur.

Pour finir, ajoutons que cette enquête aura produit certes des résultats originaux et utiles à la conduite des politiques de soutien mais elle aura également permis d'avancer dans la construction d'outils de description et de veille du secteur. Les différentes analyses devraient être reproduites régulièrement de manière à suivre les évolutions du soutien et du rôle des différents bailleurs. En ce sens, l'enquête propose une méthode et des outils qui mériteraient d'être mobilisés à nouveau dans un travail de

veille continue. Il est par ailleurs probable que les outils de description proposés ici nécessitent encore des aménagements et/ou des reformulations. Il s'agit d'un premier essai de cette ampleur, encore perfectible. L'enjeu de structuration du secteur qui, pris au sens large, demande d'aborder les acteur-rices de terrain avec les collectivités publiques et parapubliques qui les soutiennent, est sans doute un des enjeux transversaux aux différentes problématiques abordées dans ce rapport. Il profitera de l'effort entamé par cette enquête pour stabiliser un vocabulaire descriptif des activités du secteur et des catégories d'observation pertinentes. Du point de vue des collectivités publiques, l'urgence semble être du côté de la coordination et la maîtrise d'une complémentarité des soutiens qui est, aujourd'hui, encore largement laissée à la charge des stratégies d'acteur-rices de terrain. Car si c'est bien par leurs stratégies d'actions que les acteur-rices de terrain construisent une forme de complémentarité des soutiens publics, celle-ci se heurte à un millefeuille institutionnel dont l'intelligibilité est en question. Mais repenser les rôles et les missions des différentes catégories d'acteurs publics n'est évidemment pas un travail simple. Pour autant, il est nécessaire.

7. Recommandations de la FCMA et PETZI

La cartographie des soutiens aux musiques actuelles sur la Suisse romande et les deux moments d'échange lors des sessions d'Open Lab nous invitent à extraire quelques éléments de synthèse avant de passer au déroulé des recommandations.

Un secteur peu subventionné par les pouvoirs publics

S'il y a un élément qui fait consensus c'est bien celui-ci. Comparé à l'engouement que suscitent les différents concerts auprès des publics et au regard de la consommation grandissante de la musique, notamment en ligne, les soutiens publics apportés à ce secteur ne sont de loin pas suffisants.

Les **artistes** et leurs équipes n'arrivent que rarement à ouvrir des cadres d'engagement et pouvoir donc inscrire un revenu, même faible, en tant que musicien-ne. Cela a pour corollaire, la multi-activité nécessaire pour payer ses factures mais qui ralentit considérablement le développement de carrière voire même contraint l'arrêt de l'activité artistique après un certain nombre d'années.

Construire une carrière nécessite un investissement conséquent que peu d'artistes arrivent à assumer; de l'investissement en temps de travail créatif bien sûr, mais aussi administratif, promotionnel, d'enregistrement, de production. Ainsi les œuvres ne sont pas suffisamment portées et diffusées, alors que la Suisse est un pays qui doit tourner rapidement son regard sur l'export.

La part de subventionnement public des **salles de concert et festivals** n'est pas suffisamment élevée pour que ces derniers puissent rémunérer convenablement leurs équipes et assurer un niveau de rémunération correcte aux artistes. Sans une grande part de bénévolat et de travail dissimulé¹¹², ces salles de concert et festivals indépendants ne pourraient pas développer la plupart des activités proposées, de plus en pratiquant une politique de prix accessible à toutes et tous. De même, leur rôle de soutien et d'accompagnement des artistes locaux n'est ni suffisamment reconnu, ni clairement explicité. Il mériterait de faire l'objet de soutiens spécifiques. Enfin, il serait opportun de réfléchir à l'élaboration d'un statut pour les salles de concerts indépendantes ("grassroots music venues"¹¹³) ce qui permettrait de les différencier des lieux à caractère purement commercial.

Les **structures d'entourage**, les labels, agences de booking et management ne perçoivent pas de soutien ce qui n'encourage pas la prise de risque pour développer de nouveaux projets et fragilise de plus l'écosystème de la musique suisse. En effet, ces agences n'arrivent pas à se développer suffisamment pour pouvoir entourer leurs artistes en Suisse et prospecter de nouveaux territoires de manière adéquate, tout en travaillant, en parallèle, sur leur catalogue d'artistes étrangers. Ainsi les structures d'entourage pour les artistes suisses en développement font souvent défaut et les quelques-unes assumant ce travail sont saturées de demandes et ne peuvent plus intégrer de nouveaux projets à leur catalogue. Les politiques publiques de soutien à la culture ne sont pas adaptées pour soutenir des entreprises privées, bien que celles-ci assurent une partie du travail de promotion et de diffusion de la relève. Ce frein a par exemple été levé dans le domaine du cinéma, où on ne craint pas de parler d'industrie.

¹¹² Parce que les ressources ne sont pas suffisantes, de nombreuses personnes travaillant au sein de ces structures travaillent nettement plus que le pourcentage pour lequel elles sont engagées.

¹¹³ En anglais, grassroots music venue : <https://www.musicvenue.trust.com/resources/grassroots-music-venue-gmvs-definition/>.

Par ailleurs, au vu des conditions d'emploi et des rythmes de travail imposés aux professionnel-les du secteur, un essoufflement se fait sentir et des savoirs faire se perdent car les personnes se dirigent vers d'autres métiers. L'état de santé des professionnel-les est reconnu comme problématique; de plus en plus de professionnel-les osent aborder ce sujet encore tabou il y a quelques années.

La Fondation cma, dont les activités portent sur l'ensemble du territoire romand ne perçoit que peu de soutiens; de plus une grande partie de ces derniers s'illustrent par des soutiens à des projets spéciaux ce qui fragilise la structure à moyen terme. La manière dont la fondation est perçue par les collectivités publiques n'est pas clairement définie; constitue-t-elle un début de mutualisation des soutiens sur le territoire ou s'agit-il d'un projet parmi d'autres ?

Les musiques actuelles constituent un secteur qui échappe encore beaucoup aux soutiens des collectivités publiques et qui peut être caractérisé de « tiers secteur ».

Du soutien à chaque étape de travail

A la lecture des activités soutenues par les subventions - la raquette présentée dans le chapitre dédié à la cartographie des dispositifs existants - on peut relever d'une part, un manque de stratégie quant aux projets soutenus, et d'autre part, le fait que ces aides n'englobent pas l'ensemble des étapes nécessaires de la création à la diffusion d'une œuvre.

Ce manque d'intégration de l'ensemble de la chaîne est, sans doute, le plus grand frein à la diffusion des artistes dans le secteur des musiques actuelles.

La "politique de saupoudrage" de certaines subventions ne permet pas aux artistes d'obtenir des montants suffisants pour pouvoir développer leur projet, se rémunérer, tourner en Suisse et à l'international dans des conditions correctes. Ainsi de nombreux projets sont soutenus mais mal ; cela se révèle fortement à travers le soutien aux enregistrements : cette étape est soutenue sans prendre en compte la stratégie de diffusion de l'œuvre qui est par la suite nécessaire. Les étapes suivantes que sont la distribution et la diffusion ne sont donc pas considérées dans les choix d'attribution de ces soutiens ; c'est aussi vrai pour les étapes préliminaires de création (composition, recherche).

Une vision sur le parcours des artistes et des œuvres sur du plus long terme est nécessaire afin de pouvoir pérenniser les projets et les réaliser de manière sereine.

Une meilleure prise en compte du secteur des musiques actuelles

De manière générale un besoin a été exprimé pour plus de concertation entre les représentant-es de ce secteur et les pouvoirs publics. Les pratiques et les types d'interactions présentes au sein des musiques actuelles gagneraient à être mieux comprises et intégrées dans les modalités de soutien des collectivités publiques, des fondations et des Loteries. Il en va de même pour l'Office fédéral de la culture. Cette dernière n'a que peu de compétences propres dans ce secteur mais elle peut toutefois donner des impulsions, par exemple à travers l'intégration des salles de concerts et des festivals indépendants dans son message culture ce qui n'est toujours pas le cas, malgré des demandes répétées par le milieu.

L'action publique dans ce secteur est essentielle, afin d'une part de soutenir l'écosystème des structures et des lieux indépendants et d'autre part de garantir une diversité des propositions artistiques.

Avec la chute du marché physique du disque et face à une forte croissance des groupes privés européens ou nord-américains, la scène indépendante évolue à armes inégales sur un marché de plus en plus compétitif et concentré entre les mains de ces quelques acteurs. L'action des pouvoirs publics peut rétablir une certaine forme d'égalité et d'accès au marché pour cet écosystème de lieux et de structures indépendants. En effet, avec la concentration des entreprises privées entre les mains de quelques groupes mondiaux, on assiste à une standardisation de la musique et des productions. La diversité culturelle, si chère à notre pays, mérite d'être soutenue et encouragée aussi dans les musiques actuelles.

Quatre axes de recommandations

Pour une consolidation des soutiens et une meilleure coordination entre les bailleurs de fonds

Afin de proposer des dispositifs de soutien pouvant répondre en partie à ces constats, nous avons construit un schéma de propositions selon quatre axes. Le premier axe introduit des recommandations portant sur des **problématiques transversales** qui concernent l'ensemble des acteur-rices du terrain, des collectivités publiques et fondations. L'axe 2 propose **une mutualisation verticale** au sein même des cantons/régions des soutiens à destination des lieux de diffusion. L'axe 3 vise à poursuivre la mutualisation des moyens alloués en Suisse romande (**mutualisation horizontale**), afin de renforcer des programmes de la Fondation cma dédiés aux artistes et de créer un fonds d'aide au développement des structures d'entourage. Enfin, le quatrième axe adresse **un message commun romand à la Confédération** et propose de créer de nouveaux flux financiers à destination de l'industrie musicale.

1. Consolidation du réseau et mutualisation de l'information

Il apparaît comme essentiel - à la suite des échanges des laboratoires participatifs - que l'entier du secteur et des collectivités publiques travaillent de concert sur certaines problématiques transversales. Il s'agit là de consolider le réseau et de mutualiser l'information.

La communication entre les collectivités publiques et les acteur-rices des musiques actuelles doit être améliorée et renforcée. La complexité, d'un côté de l'écosystème du secteur, et de l'autre des dispositifs d'aide à disposition, nécessite une meilleure fluidité de l'information. La méconnaissance mutuelle des réalités vécues de part et d'autre a été soulignée et mérite un effort commun vers plus d'échanges et de partage d'informations. Ceci permettrait également au secteur d'avoir une meilleure vision d'ensemble et accessibilité aux différents dispositifs de subvention existants ou à venir.

D'autre part, il a été relevé à plusieurs reprises qu'une **simplification administrative** dans les différentes démarches à entreprendre est nécessaire et permettrait un **allègement de la charge de travail** tant pour les acteur-rices du terrain que pour les collectivités publiques. Qu'il s'agisse de formulaires de demandes, de l'accès à l'information ou encore de démarches administratives très spécifiques liées au secteur des musiques actuelles, une harmonisation serait souhaitable et des pôles de renseignement et d'assistance bienvenus. En effet les démarches sont de plus en plus conséquentes pour obtenir de petits montants. Dès lors, beaucoup de structures ou d'artistes renoncent à faire certaines demandes car le ratio travail consacré / subvention obtenue n'en vaut pas la peine. De plus, les jurys d'attribution « pluridisciplinaire » devraient faire appel à au moins un-e professionnel-le des musiques actuelles pour une meilleure expertise dans l'étude des dossiers déposés.

Il existe de nombreuses formations - certifiantes, informelles ou continues - mais celles-ci ne bénéficient pas toujours d'une communication adéquate à destination du plus grand nombre. Il est dès lors important que les collectivités publiques, les lieux de formations et les faïtières s'unissent pour une **meilleure transmission de l'information** sur les dispositifs existants. Il en va de même en ce qui concerne les mesures et les bonnes pratiques liées aux questions de la santé au travail, du harcèlement, de la prévention ou encore des questions de durabilité.

Nous suggérons les actions suivantes :

- >> Optimiser et mutualiser la communication entre l'entier du secteur et les collectivités publiques.
- >> Simplifier et harmoniser les démarches administratives.
- >> Intégrer des représentant-es du secteur des musiques actuelles dans les jurys et commissions d'attribution.
- >> Répertorier des personnes et structures ressources sur les questions de:
 - Formations
 - Prévention et santé au travail (en collaboration avec Sonart, artos, PETZI et FCMA)
 - Durabilité (en collaboration avec Vert le futur et/ou Music declares emergency)
 - Diversité/Egalité (en collaboration avec HelvetiaRockt, We Can Dance IT !).

2. Mutualisation régionale/cantonale, basée sur des politiques de soutien à la relève et au vivier local

Les salles de concerts et festivals indépendants ont un rôle prépondérant tant au niveau culturel et social qu'économique dans leur région. C'est souvent dans ces structures que les projets émergents font leur première scène mais aussi que la jeunesse découvre le milieu associatif et acquiert des compétences dans les différents secteurs (technique, sécurité, accueil, bar, vestiaire, caisse, etc.), de manière bénévole ou en tant que staff. Nombre de postes dans les administrations publiques sont d'ailleurs aujourd'hui occupés par des personnes ayant fait leurs premiers pas dans de telles structures.

Les salles de concerts et les festivals étant rattachés à des territoires, il nous paraît ici opportun de parler de « mutualisation verticale » ou locale et non de mutualisation romande. En effet, si les villes, cantons, agglomérations et la LoRo s'accordaient pour un soutien plus conséquent à ces structures, cela permettrait d'assurer une meilleure rémunération aux équipes de ces lieux, de leur permettre de continuer à remplir leur mission mais également de pouvoir mettre en place de nouveaux dispositifs, notamment en termes d'accompagnement des artistes ou de médiation culturelle, pratique encore très peu développée dans le secteur des musiques actuelles, ici encore par manque de moyens.

2.1. Adapter et augmenter le soutien aux salles de concerts et aux festivals à but non lucratif

Comme nous le montre l'étude chiffrée ainsi que les statistiques réalisées par PETZI¹¹⁴, la part de soutien public représente entre 0 et 30% du budget de ces structures. Le reste des revenus provient essentiellement des chiffres de billetterie et de bars. Ce manque de soutien ne permet pas aux structures de rémunérer correctement leurs équipes et au vu des conditions d'emploi et des rythmes de travail imposés, un essoufflement se fait sentir et des savoirs faire se perdent au profit d'autres secteurs. La base salariale moyenne dans ces lieux est de 5'000 CHF brut à 100%¹¹⁵, la majeure partie des postes sont des temps partiels, ce qui laisse place à trop de précarité dans ces structures. Il est également important de souligner que l'état de santé des professionnel-les est reconnu comme problématique.

>> Dès lors, une augmentation de l'enveloppe générale de soutien aux salles de concerts et festivals indépendants est nécessaire afin qu'ils puissent engager le personnel nécessaire au bon fonctionnement de leurs lieux et assurer des conditions de rémunération et de travail adéquates pour leurs équipes et les artistes programmé-es.

2.2. Soutenir et reconnaître le travail d'accompagnement et de conseils du tissu local des salles de concerts et festivals

La proximité des salles de concert avec le vivier local leur permet de jouer un rôle de « défricheuse » de nouveaux projets artistiques, c'est un travail que la plupart des salles effectuent soit en organisant des tremplins et des événements de vernissage ou en proposant des premières parties d'artistes confirmés à des artistes régionaux. C'est également dans ce cadre que de jeunes collectifs peuvent profiter de l'espace qui leur est mis à disposition. De plus, certaines salles ont mis en place des programmes d'accompagnement de projets émergents comme c'est le cas aux Docks à Lausanne avec le projet Proxima, au Port Franc en Valais avec le projet Salto ou encore à Neuchâtel avec le projet Embrayage, porté conjointement par la Case à chocs, Festi'neuch et le service de la jeunesse de la ville. Les salles de concert assument par là un rôle de conseils pour les premières démarches à activer pour construire un réseau et structurer un projet.

>> Il est donc primordial que les soutiens à ces programmes soient maintenus voire renforcés et que les collectivités entrent en matière si de tels projets venaient à être mis en place dans d'autres villes et/ou cantons.

>> La mise en place de "hubs" administratifs permettrait également de répondre aux problématiques soulevées quant aux démarches administratives et à l'amélioration de la qualité des dossiers de demande de subventions.

¹¹⁴ Statistiques de PETZI : https://www.petzi.ch/media/documents/15/report_conference_2017_fr.pdf.

¹¹⁵ Cf annonces régulièrement postées sur les sites d'artos et PETZI. De plus, les salaires sont souvent payés sur 12 mois et non 13.

3. Mutualisation romande afin de consolider le développement de carrière des artistes sur le territoire et à l'international

L'enjeu de ce deuxième axe de mutualisation est d'unir les forces des collectivités publiques romandes, afin d'offrir de vraies conditions de développement de carrière aux artistes de musiques actuelles qui ont un potentiel en Suisse et à l'export. Ces mesures permettent également de répondre en partie à l'amélioration des conditions de rémunération des artistes. Les deux premiers points voient l'augmentation de deux programmes de mutualisation déjà existants et portés par la Fondation cma, la troisième s'articule autour de la création d'un nouveau fonds permettant de soutenir les structures d'entourage.

3.1. Augmenter les moyens du programme Musique+

Cette augmentation du fonds FCMA Musique+¹¹⁶ permettra de suivre et de soutenir les projets sur au moins deux ans en fonction des tâches présentées dans la stratégie de développement du projet. Les réquérant-es auront ainsi la possibilité d'inclure des étapes supplémentaires du développement d'une œuvre ; création-composition, création-résidence, enregistrement et production phonographique ainsi que de la promotion. Les artistes pourront aussi bénéficier d'une formation durant ces deux années.

A chacune de ces étapes une partie rémunération des musicien-nes est intégrée en plus des coûts de production, de promotion et des autres partenaires impliqués. Les rémunérations se basent sur les recommandations du Syndicat suisse romand du spectacle (SSRS)¹¹⁷. En effet celles-ci rendent compte des spécificités du travail artistique- engagements de courtes durées à la journée, semaine ou mois. L'intégration de ces rémunérations permet d'ouvrir des cadres d'engagement à certaines étapes du processus de création-promotion- diffusion.

>> Augmentation du fonds Musique + pour un soutien sur deux ans.

3.2. Travailler d'après une vision romande sur le programme de résidences de la FCMA et lui donner les moyens de rémunérer les artistes correctement sur ces jours de travail

L'amélioration de ce programme de résidence¹¹⁸ s'articule autour de deux points : d'une part une réelle prise en considération du territoire romand avec des possibilités de faire circuler des artistes d'un canton à l'autre pour effectuer leur résidence, ce qui leur permet ainsi de travailler avec les équipements les plus adéquats au développement de leur projet. En effet, le blocage des dépenses par territoire cantonal constitue un frein à la diffusion des artistes sur le territoire romand.

D'autre part, s'agissant d'artistes bénéficiant d'un rayonnement supra cantonal, il nous paraît indispensable de rémunérer correctement les journées passées en résidence. Cette façon de rémunérer les jours de travail contribuera à l'ouverture de cadres d'engagement plus conséquents à terme. Les tarifs se basent sur les recommandations du Syndicat suisse romand du spectacle (SSRS).

>> Favoriser la circulation romande des artistes en résidence.

¹¹⁶ Conditions actuelles du programme Musique + porté par la FCMA : <https://www.fcma.ch/soutien#musiqueplus>.

¹¹⁷ Salaire recommandé et échelle salariale du SSRS : <https://ssrs.ch/vos-droits/le-salaire-recommande/>.

¹¹⁸ Conditions actuelles du programme Résidences porté par la FCMA : <https://www.fcma.ch/soutien#residences>.

>> Augmenter les moyens au programme de résidences pour une rémunération correctes des artistes- un exemple d'une résidence rémunérée selon les recommandations du SSRS à la journée est présenté en annexe.

3.3. Intégrer le financement des structures d'entourage dans les politiques publiques

Les structures d'entourage ne sont pas ou très peu soutenues. Or il est important que le travail des personnes entourant les artistes, leur permettant ainsi de se développer tant sur le territoire suisse qu'à l'export soit reconnu et pris en compte dans la chaîne de soutien. La création d'un fonds de soutien mutualisé aux structures d'entourage permettrait cette valorisation. Un modèle imaginé lors des Open Lab inclut une prise de risque partagée et un investissement conjoint par les structures d'entourage (label / agence), l'artiste et l'état. Par exemple, le label/ management investit 1.-, l'artiste aussi (peut être par une valorisation de son temps de travail) et l'état investit 1.-. Ainsi la prise de risque est répartie et un retour sur investissement peut être mis en place : si le projet fonctionne, l'argent est rétribué et redistribué via ce fonds pour un autre artiste.

Ce dispositif devrait être mutualisé ; en effet un label peut être basé dans une ville ou un canton mais représenter des artistes d'autres villes ou d'autres cantons et employer des personnes basées ailleurs en Suisse (exemple d'Anna Aaron basée à Bâle, dont les musicien-nes résident entre Berne, Genève et Vaud et dont le label et l'agence se trouve sur Vaud). Les projets soutenus à travers ce fonds porteraient autant sur du développement d'artistes que sur le développement des structures elles-mêmes. En effet, certaines organisations auraient ainsi la capacité de croître et d'étendre leur activité ; un terreau composé de structures d'entourage fortes permet de proposer des projets artistiques plus consolidés et augmente les possibilités de rayonnement de ces derniers, notamment à l'export.

Des ponts avec les départements de l'économie seraient bienvenus pour la conduite de ce programme mutualisé.

>> Création d'un fonds mutualisé de soutien aux structures d'entourage.

4. Création de nouveaux flux financier et prise en compte du secteur au niveau fédéral

Afin de favoriser la prise en compte et la valorisation du secteur des musiques actuelles il apparaît comme essentiel de produire un cercle vertueux qui bénéficierait à l'entier de l'écosystème de l'industrie musicale suisse. Une meilleure prise en compte et reconnaissance des acteur-ices au niveau fédéral est également indispensable, afin de développer des aides adéquates.

4.1. Lancer le processus législatif pour la création d'une loi "Lex Plateformes" sur le modèle de la Lex Netflix afin de produire de nouveaux flux financiers

Une telle loi permettrait de générer de nouveaux revenus pour soutenir le domaine des musiques actuelles, comme c'est le cas dans le domaine du cinéma. Il nous paraît ici indispensable d'associer toutes les collectivités publiques, les partenaires sociaux (faïtières, associations d'artistes) ainsi que l'OFC dans cette démarche, ceci pour lui donner le maximum de chance d'aboutir.

Plusieurs pays ont réussi à faire passer des accords sur des rémunérations minimales pour les artistes sur les plateformes de diffusion de musique en ligne. Des réflexions sont en cours au sein de l'OCDE sur la taxation de ces entreprises. C'est une solution qui serait également bienvenue en Suisse, afin d'améliorer les conditions de rémunération des artistes et aboutir à un cercle vertueux de redistribution de la valeur générée par la production des œuvres. Les plateformes de streaming seraient taxées sur les recettes dégagées en Suisse à travers les abonnements et la publicité ; le produit de la taxe viendrait alimenter un fonds national de création phonographique, afin de soutenir de nouvelles œuvres. Pour rappel, le chiffre d'affaires du streaming payant en Suisse était de 176,7 millions en 2021.¹¹⁹

>> Elaboration d'une « Lex Plateformes ».

>> Mise en place d'un fonds national de création phonographique sur le modèle du fonds national pour le cinéma¹²⁰.

4.2. Inscrire les salles de concerts et les festivals indépendants comme des acteurs culturels dans le message culture

La promotion de la culture en Suisse doit être en adéquation avec les comportements de consommation des publics. Les musiques actuelles et plus particulièrement la musique Pop/Rock est d'après les "Statistiques de poche de l'OFC" le genre musical le plus écouté en concert en Suisse¹²¹. La musique Pop/Rock devrait dès lors bénéficier d'une place prépondérante dans le message culture et les salles de concerts et festivals de musiques actuelles à but non lucratif y être mentionnés en tant qu'acteurs culturels à part entière. Ces structures ont un fort impact social (intégration et cohésion) et jouent un rôle conséquent dans la formation continue (apprentissage dans la structure et valorisation du bénévolat par l'acquisition de compétences).

¹¹⁹ Recorded music values Switzerland, Ifpi 2021.

¹²⁰ Exemple : <https://www.bak.admin.ch/bak/fr/home/creation-culturelle/cinema/encouragement-du-cinema/promotion-de-l-investissement-dans-la-cinematographie-en-suisse-.html>.

¹²¹ Statistiques de poche 2017 : https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/kulturpolitik/zahlen_und_statistiken/BAK_Taschenstatistik-Kultur_2017_web.pdf.download.pdf/.

4.3. Consolider le rôle du bureau export en lui donnant plus de moyens

La Suisse est un trop petit territoire de diffusion et les artistes ont très vite besoin de s'exporter pour vivre de leur musique. Le bureau export facilite la promotion des artistes à l'étranger à travers sa présence dans des festivals de showcases, festivals dédiés au marché. Pour accompagner au mieux les artistes et leur entourage dans ces démarches de développement, le bureau export a besoin de moyens plus conséquents pour permettre aux artistes de gagner des audiences sur des nouveaux territoires.

Par ailleurs, les acteur-rices de l'industrie musicale travaillant à l'international ont besoin de clarté et de soutien quant aux démarches administratives et juridiques liées à l'export, principalement sur les territoires privilégiés d'export de la musique suisse, à savoir : Allemagne, France, Italie, Belgique, Pays Bas, Québec, ...

>> Augmenter les moyens du bureau export pour lui permettre de renforcer la promotion et la présence des artistes suisse à l'étranger et de mettre à jour régulièrement les informations liées aux partenaires étrangers.

4.4. Proposer et défendre un accord bilatéral et une intégration à Creative Europe

La Suisse n'étant pas dans l'Union européenne et ne bénéficiant pas de nouveaux accords, elle est empêchée d'accéder à des programmes tels que Créative Europe, un programme tout aussi important pour la culture que le sont Erasmus pour l'éducation ou Horizon pour la recherche. Un accord lié à l'accès aux programmes concernant la culture ainsi qu'à la mobilité des artistes et des professionnel-les sur le territoire européen faciliterait énormément les stratégies à l'export et les démarches administratives parfois très lourdes (carnet ATA, formulaires A1, TVA, visa, etc).

>> Permettre l'accès aux programmes Creative Europe ce qui garantirait l'accès à des fonds dédiées à certaines thématiques ainsi que l'amélioration d'échanges de bonnes pratiques

4.5. Considérer les faïtières des musiques actuelles comme des partenaires sociaux

Le COVID a montré l'importance des échanges entre collectivités publiques, politiques et faïtières. Il nous paraît essentiel que ces échanges se poursuivent de manière régulière et que les faïtières soient considérées comme des partenaires dans les discussions, négociations et toutes autres législations qui concernent le secteur des musiques actuelles. Les réalités du terrain sont souvent très spécifiques et ne permettent pas à certains acteurs de « rentrer dans les cases » de certaines décisions. Dès lors, une consultation régulière et en amont des décisions nous paraît opportune afin de faire remonter les difficultés de notre secteur et apporter notre expertise pour la mise en place de dispositifs adéquats.

Conclusion

Cette étude aura nécessité près de deux années de travail et d'échanges réguliers avec nombre de représentant-es du secteur des musiques actuelles, des collectivités publiques et plus particulièrement avec les délégué-es à la culture des cantons romands. Ces échanges nous ont appris beaucoup sur les réalités des différents services cantonaux, ils ont apporté des voix et des éclairages divers et variés sur la même thématique. La cartographie des dispositifs de soutien et les rencontres avec les acteur-rices du terrain nous ont apporté énormément. Ils nous ont permis de mieux comprendre notre domaine d'activité, ses forces et ses caractéristiques à améliorer.

Portées par une motivation parfois, peut-être, trop ambitieuse, nous avons voulu tout citer, tout référencer. Évidemment pour n'importe quel domaine d'activité, et encore plus dans le secteur des musiques actuelles, il s'agit d'une tâche ardue. De plus, nous avons opté pour un travail commun entre nos faïtières et l'équipe de sociologues ; cette manière de fonctionner a enrichi et nourri nos réflexions et compréhensions de l'entier du puzzle des musiques actuelles, elle nous a, de la même manière, complexifié quelque peu la tâche. La surcharge de travail qui en découle a été conséquente, mettant à mal par moment le bon déroulé du travail usuel de nos structures.

Si nous devons faire ressortir quelques éléments de constats, nous citerions sans doute le peu de soutiens publics aux musiques actuelles ; un soutien qui n'entre pas en adéquation avec l'engouement rencontré par ce domaine que ce soit en concert ou en écoute à la maison. Ce manque de soutien à tous les niveaux est un des facteurs expliquant la difficulté pour les artistes romand-es de consolider une carrière et de s'exporter de façon efficiente. Ce manque de financement des activités induit automatiquement une sous rémunération du travail ; soit des étapes de développement qui ne donnent pas lieu à du travail rémunéré et beaucoup trop de travail dissimulé. Ceci est également vrai pour les professionnel-les œuvrant pour et autour du travail des artistes.

Les recommandations présentées dans le dernier chapitre contribuent à résoudre un certain nombre de problèmes au niveau des conditions de travail, elles doivent bien sûr se lire conjointement avec d'autres projets de transformation visant à trouver des outils mutualisés de gestion de salaire et du travail administratif.

Les trois grandes nouveautés apportées aux travaux collectifs se trouvent dans la création de dispositifs permettant d'aider les structures d'entourage qui peuvent être des entreprises privées, dans la création également d'un mécanisme de redistribution d'une taxe sur les recettes des plateformes de streaming à travers un fonds national pour la création phonographique et, enfin, à travers la poursuite d'un processus de mutualisation verticale et horizontale. En premier lieu, au sein du territoire même des cantons avec un soutien renforcé aux clubs et festivals, et en deuxième lieu, entre les cantons par un renforcement des programmes de soutien au développement de carrière et aux résidences de création portés par la Fondation cma.

Les enjeux que nous souhaitons relever suite au processus de rédaction de ce rapport sont de deux natures :

Premièrement, nous devons porter un message romand auprès de la Confédération mais aussi auprès de l'ensemble des collectivités publiques et des institutions mentionnées au cours de ces chapitres.

Deuxièmement, nous devons continuer à fédérer le milieu et à rendre plus efficient la circulation des informations que ce soit sur les modalités administratives nécessaires à la conduite des activités des artistes et de professionnel-les actif-ves principalement dans ce secteur. Un énorme travail de structuration et de consolidation du réseau se poursuit demain au rendu de ce document.

Le changement de mentalités sur les dispositifs de soutien aux musiques actuelles nécessitera beaucoup de travail de remodelage du côté des collectivités publiques mais également du côté des acteur-rices de la scène. Nous avons conscience que nous prenons ici un engagement et une responsabilité pour accompagner ces changements.

De manière générale, que ce soit de la part du secteur ou des collectivités publiques, nous avons plutôt eu à faire à des réactions positives et une volonté d'avancer conjointement. De nature positives (à tendances idéalistes) nous avons bon espoir de voir certaines des recommandations se mettre en place rapidement. Nous avons aussi bon espoir que les collectivités publiques et le secteur des musiques actuelles inaugurent une nouvelle ère de collaboration, quarante ans après les événements qui se sont déroulés en marge du crédit voté par le législatif de la ville de Zürich à destination de l'opéra « Züri brännt ».

Remerciements

Nous tenons à remercier tout particulièrement et en premier les professionnel-les du terrain qui se sont rendu-es disponibles les 4 et 5 mai 2022 à la Becque pour participer à des réflexions intenses et collaboratives :

Priscille Alber, Julien Annoni, Rémi Bruggmann, Maud Hala Chami, Alexandre de Charrière, Patrick David, Rares Donca, Christian Figuera, Robin Girod, Yvonne Meyer, David Michaud, Nadia Mitic, Michèle Müller, Lola Nada, Jonatan Niedrig, Maude Paley, Namuli Pernet, Léa Romanens, Antonin Rousseau, Jocelyne Rudasigwa, Alexandra Sawley, Iannis Valvini, Thomas Van Daele, Laurence Vinclair, Matthieu Vouga et Jean Zuber.

Merci à l'équipe de la Becque et notamment Pyloo et Luc Meier pour l'accueil. Alexandre Milan & Gilles Vieli, Igor Métrailler & Tiziano Zandonella pour le catering de « compète ».

Merci aux animateur-rices des ateliers pour leurs énergie, vision et motivation sans faille : Sylvain Aebischer, Laurence Desarzens, Adrien Funk, Lionel Gafner, Darious Ghavami, Alexandre Hugli, Jean-Marie Lehmann, Noémie Merçay et Adélaïde Mader-Wojciechowski.

Un merci particulier aux collaborateur-rices des collectivités publiques qui, en plus d'avoir livré leurs données, ont partagé leurs savoir-faire et imaginé ensemble des nouveaux dispositifs lors de l'Open Lab 2 à Fribourg le 18 août 2022 :

Marie-Thérèse Bonadonna, Sandy Clavien, Romain Gomis, Jakob Graf, Marius Kaeser, Catherine Kohler, Raphaël Kummer, David La Sala, Gaëlle Métrailler, Nicole Minder, Gilles Perfetta, Cléa Redalié, Marion Rime, Jonas Roesti, Inès Roquillas avec Léonore Menthonnex, Dominique Rovini, Yann Riou, Cintia Stucker, Veronica Tracchia, Michel Vust et Valentin Zuber.

L'accueil au théâtre Equilibre fut possible grâce au service culturel de la Ville de Fribourg et notamment Floriane Pochon & Natacha Roos. Merci au Point commun, la Ville de Fribourg et le canton de Fribourg pour l'accueil.

Merci à toutes et tous les spécialistes pour leurs précieux échanges, retours et informations partagées : Yvan Bing, Katia Fiaux, Lisa Marx, Yves Mermoud, Sophie Michaud, Jonathan Nido, Jean-Pierre Pralong, Matthias Rota, Héloïse Schibler, Urs Schnell, Christian Wicky et Julien Winkelmann.

Merci à chacune des collectivités qui ont livré leurs données.

Sans oublier un merci à l'équipe vidéo et graphisme : Antoine Milesi de la FCMA et Milena Quattrocchi du studio Kanulart.

Merci aux membres du Conseil de la Fondation cma pour le suivi et le soutien.

Et merci aux membres de la CDAC pour ce mandat : Mélanie Cornu, Nicole Minder, Christine Salvadé, Anne-Catherine Sutermeister, Philippe Trinchan et particulièrement à Marie-Thérèse Bonadonna pour le suivi ainsi qu'à Virginie Beyeler.

Table des figures

Figure 1 : Écosystème de la filière du live (Source : Music Venue Trust, la faîtière des salles indépendantes au Royaume-Uni.).....	11
Figure 2 : Échantillon de l'enquête.....	17
Figure 3 : Genres musicaux écoutés en concert en Suisse (source OFS)	20
Figure 4 : Genres musicaux écoutés en privé en Suisse (source OFS)	21
Figure 5 : Supports de l'écoute musicale en Suisse (source OFS)	21
Figure 6 : Vente de musique enregistrée en Suisse (source Ifpi)	22
Figure 7 : Revenus de la vente de musique enregistrée par secteur en Suisse (source ifpi)	23
Figure 8 : Concentration de l'industrie musicale en Suisse en 2015 (source Weckerle et Grand, 2018)	25
Figure 9 : Panorama de l'industrie musicale en Suisse en 2015 (source Weckerle et Grand, 2018)	26
Figure 10 : Entreprises culturelles en Suisse en 2018 (source OFS).....	28
Figure 11 : Contribution de financement à la culture des cantons romands et de leurs communes en 2018 en milliers de CHF (chiffres OFS)	30
Figure 12 : Dépenses des cantons par type de dépenses en milliers de CHF en 2018 (OFS).....	31
Figure 13 : Contribution pour les catégories « Musique et théâtre » par niveaux administratifs en 2018 en milliers de CHF (OFS)	32
Figure 14 : Dépenses des cantons par domaines artistiques en 2018 (OFS)	32
Figure 15: Dépenses culturelles des trois plus grandes villes suisses en 2019 (source OFS).....	33
Figure 16 : Contributions annuelles des Loteries (source OFS).....	35
Figure 17 : Carte de l'échantillon	40
Figure 18 : Type de bénéficiaires.....	42
Figure 19 : Description des types de bénéficiaires.....	43
Figure 20 : Montant et nombre de subvention aux musiques actuelles en Suisse romande par an	45
Figure 21 : Montant des subventions par an et par type d'esthétique	46
Figure 22 : Montant annuel moyen des subventions par niveau administratif et par type d'esthétiques	47
Figure 23 : Montant annuel moyen par contributeur-riche et montant moyen par habitant-e	48
Figure 24 : Montant annuel moyen des subventions par type de bénéficiaires.....	50
Figure 25 : Montant des subventions par niveau administratif et par type de bénéficiaires.....	51
Figure 26 : Montant annuel moyen par type de bénéficiaire et par niveaux administratifs	52
Figure 27 : Source de financement des clubs et des festivals PETZI en 2017	53
Figure 28 : Montant moyen annuel selon les types de bénéficiaires et le type d'esthétique	56
Figure 29 : Répartition des soutiens aux artistes par type d'activités	57
Figure 30 : Montants des subventions aux artistes par type d'activités et niveaux administratifs.....	58
Figure 31 : Tableau récapitulatif des dispositifs de soutien dans les cantons	59
Figure 32 : Nombre de projets par activités de création	61
Figure 33 : Nombre de projets soutenus par activités de diffusion.....	62
Figure 34 : Financement des artistes par types de subventions.....	63
Figure 35 : Financement des clubs et des salles de concert par type de soutien	64
Figure 36 : Financement des festivals par types de subventions.....	66
Figure 37 : Bénéficiaires des projets de transformation	70
Figure 38: Financement des différents programmes de la FCMA.....	72
Figure 39 : Modalités de soutien de Musique +	73
Figure 40 : Financement de la FCMA en 2019.....	73
Figure 41: Financement des différents programmes de SME.....	75
Figure 42 : Modalités des soutiens de SME.....	75

Figure 43 : Financement de SME en 2019.....	76
Figure 44 : Récapitulatif des différents programmes de Pro Helvetia	77
Figure 45 : Soutiens de la Fondation SIS	78
Figure 46 : Modalités des soutiens de la Fondation SIS	79
Figure 47 : Soutiens de la fondation SUISA	80
Figure 48 : Part de la musique suisse diffusée sur les chaînes radio de la SSR (source RTS : « Ce que nous faisons pour la musique suisse »).....	81
Figure 49 : Schéma Open Lab I	85
Figure 50 : Extrait du tableau synoptique besoins	88

Table des photos

Photo 1: Performance live de Flèche Love, Septembre 2022 / Crédit: SME / Nils Lucas.....	16
Photo 2: Le GT2 en fin de matinée du jour 1 – Open Lab 1	88
Photo 3: Groupe de travail 3 « Coordination, mutualisation et gouvernance ».....	100
Photo 4 : Groupe de travail 2 « Conditions du marché et promotion de la scène suisse »	100
Photo 5 : Groupe de travail 1 « Soutien à la structuration et à la professionnalisation du secteur »	100

Bibliographie

- Amrein, Simon, Andreas Dietrich, Christoph Duss, et Reto Wernli. « Crowdfunding dans le domaine culturel ». Zug : FH Zentralschweiz, 2016.
- Angelo, Mario d'. *Gouvernance des politiques publiques de la culture en Europe*. Paris: Idée éditions, 2013.
- Arditi, David. « Digital subscriptions: The unending consumption of music in the digital era ». *Popular Music and Society* 41, n° 3 (2018) : 302-18.
- Bataille, Pierre, Robin Casse, et Marc Perrenoud. « Rythmes et ancrages sociaux des carrières musicales “ordinaires”. Le cas de la Suisse romande ». *Recherches sociologiques et anthropologiques*, n° 50-2 (2019) : 75-99.
- Bataille, Pierre, et Marc Perrenoud. « “One for the money”? The impact of the “disk crisis” on “ordinary musicians” income: The case of French speaking Switzerland ». *Poetics*, 2021.
- Bennett, Andy, Ian Stuart Woodward, et Jodie Taylor. *The festivalization of culture*. Farnham: Ashgate Publishing, 2015.
- Bennett, H. Stith. *On becoming a rock musician*. New York: Columbia University Press, 2017.
- Bijl-Schwab, Brigitte. « Kulturpolitiken in der Schweiz – Politiques culturelles en Suisse », 2014.
- Boissieux, Fabien. « Les clubs de musiques actuelles sur “la voix” de la professionnalisation ». CAS de manager socioculturel dans le domaine des musiques actuelles, 2015.
- Camus, Alexandre. « Faire valoir un patrimoine. Comment une école polytechnique investit la numérisation de la collection audiovisuelle d’un festival musical ». Thèse de doctorat, Université de Lausanne et CSI Mines-Paristech, Université PSL, 2019.
- Cohen, Sara. *Rock culture in Liverpool: Popular music in the making*. Oxford : Oxford University Press, 1991.
- Conseil régional du district de Nyon. « Rapport d’enquête sur les soutiens des communes à la culture ». Région Nyon, 2009.
- Drijver, Robin den, et Erik Hitters. « The Business of DIY. Characteristics, motives and ideologies of micro-independent record labels ». *Cadernos de Arte e Antropologia* 6, n° 1 (2017) : 17-35.
- Dubois, Vincent. « Action culturelle/action sociale : les limites d’une frontière ». *Revue française des affaires sociales* 2 (1994) : p-27.
- . *La politique culturelle. Genèse d’une catégorie d’intervention publique*. Paris : Belin, 1999.
- . *Le politique, l’artiste et le gestionnaire. (Re) configurations locales et (dé) politisation de la culture*. Paris : Croquant (Editions du), 2012.
- Dutheil-Pessin, Catherine, et François Ribac. *La fabrique de la programmation culturelle*. Paris : La Dispute, 2017.
- Faulkner, Robert R., et Howard S. Becker. *Qu’est-ce qu’on joue maintenant... ? Le répertoire de jazz en action*. Paris : La Découverte, 2011.
- Felix, Jürg, et Kuno Schedler. « Finanzierung der Kulturförderung des Kantons Zürich ». IMP-HSG, 2017.
- Feusi, Karin, et Daniela Küttel. « There’s no (Swiss) business like (Swedish) showbusiness!: Populärmusikförderung als Basis für einen erfolgreichen Musikexport? Ein Vergleich zwischen Schweden und der Schweiz ». Working paper. Bâle: University of Basel, 2011.
- Finnegan, Ruth. *The hidden musicians: Music-making in an English town*. Middletown : Wesleyan University Press, 2007.
- Fondation CMA. « Musiques actuelles- Etat des lieux et pistes de réflexion- ». Nyon : Fondation CMA, 2020.
- Frey, Bruno S., et Werner W. Pommerehne. « Public expenditure on the arts and direct democracy: The use of referenda in Switzerland ». *International Journal of Cultural Policy* 2, n° 1 (1995): 55-65.
- Gibson, Chris, et John Connell. *Music festivals and regional development in Australia*. Routledge, 2016.
- Gros, Dominique. « La Bâtie - Festival de Genève : 30 ans de connivences et de tensions entre acteur en quête de positionnement social, de légitimité culturelle et de pouvoir politique ». In *Les territoires de la démocratisation culturelle*, édité par Olivier Moeschler et Olivier Thévenin, 65-71. Paris : Le Harmattan, 2009.

- Guibert, G r me. « Les musiques populaires : commerce, loisir, underground ou tiers-secteur ? »
Juillet 2005, 2009.
<http://odel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1153%20>.
- Hänecke, Frank. *Untersuchungen zur einheimischen Rock-/ Pop-Musik im Umfeld von Medien, Markt und Kultur*. Zürich : Seminar für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich, 1991.
- Hennion, Antoine. *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*. Paris : Editions M talli , 1981.
- Hesmondhalgh, David. « Is music streaming bad for musicians? Problems of evidence and argument ». *New Media & Society*, 2020. <https://doi.org/10.1177/1461444820953541>.
- Hesmondhalgh, David, Richard Osborne, Hyojung Sun, et Kenny Barr. « Music Creators' Earnings in the Digital Era ». *Intellectual Property Office Research Paper Forthcoming*, 2021.
- Holt, Fabian. *Everyone Loves Live Music: A Theory of Performance Institutions*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.
- Lascoumes, Pierre, et Patrick Le Galès. *Gouverner par les instruments*. Presses de Sciences po, 2004.
- Marshall, Lee. « Do People Value Recorded Music? » *Cultural Sociology* 13, n  2 (1 juin 2019) : 141-58.
<https://doi.org/10.1177/1749975519839524>.
- Marty, Bruno, et Frank Hänecke. « Pop/Rock – mehr als nur Musik ». Berne : action swiss music, 2003.
- Marx, Lisa. « Configurations d'acteurs, processus de décision et changements dans les politiques culturelles : une comparaison entre trois cantons suisses ». Thèse de doctorat, Université de Genève, 2017.
- Mérindol, Valérie, Nadège Bouquin, David W. Versailles, Ignasi Capdevila, Nicolas Aubouin, Alexandra Le Chaffotec, Alexis Chiovetta, and Thomas Voisin. 2016. *Le Livre Blanc Des Open Labs. Quelles Pratiques? Quels Changements En France?* Paris: Futuris ANRT- NEWPIC.
- Moeschler, Olivier. *Cinéma suisse. Une politique culturelle en action : l'Etat, les professionnels, les publics*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2011.
- — —. « Le « pour-cent culturel Migros » en Suisse ou « quand une entreprise privée joue les pouvoirs publics » ». *L'Observatoire*, n  1 (2009): 52-55.
- Moeschler, Olivier, et Olivier Thévenin. « Vers des politiques culturelles d'agglomération. Réflexions à partir d'une comparaison de trois cas européens ». In *Les nouveaux enjeux de politiques culturelles*, édité par Guy Saez et Jean-Pierre Saez, 119-31. Paris : La Découverte, 2012.
- Moon, Shin-Il, George A. Barnett, et Yon Soo Lim. « The structure of international music flows using network analysis ». *New Media & Society* 12, n  3 (2010): 379-99.
- Mounir, Roderic, Togni Togni, David Mamie, et Serrati Anny. *Post Tenebras Rock. Une  pop e électrique 1983-2013*. Genève: La Baconnière, 2014.
- Negus, Keith. *Producing pop: Culture and conflict in the popular music industry*. London : Edward Arnold, 2011.
- Nikoghosyan, Nun . « Les Tribute Bands en Suisse. Un monde d'ambivalences. » In *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales.*, édité par Loïc Riom et Marc Perrenoud, 127-46. Genève : Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, 2017.
- OFS. « Financement de la culture par les entreprises. Enquête sur les dépenses culturelles des entreprises en Suisse en 2001. » Neuchâtel : Office Fédéral de la Statistique, 2001.
- — —. « Les dépenses publiques en faveur de la culture en Suisse, 1990–2007 : Contributions de la Confédération, des cantons et des communes ». Neuchâtel : Office Fédéral de la Statistique, 2010.
- — —. « Pratiques culturelles et de loisirs en Suisse ». Neuchâtel : Office Fédéral de la Statistique, 2016.
- — —. « Statistique de poche de la culture en Suisse 2020 ». Neuchâtel : Office Fédéral de la Statistique, 2020.
- Pattaroni, Luca. *La Contre-culture domestiqu e : Art, espace et politique dans la ville gentrifi e*. Genève : M tis Presses, 2020.
- Perrenoud, Marc. « Partitions ordinaires ». *Sociétés* 3 (2004) : 25-34.

- Perrenoud, Marc, et Pierre Bataille. « Comment être musicien ? Figures professionnelles des musiciens ordinaires en France et en Suisse ». *SociologieS*, 15 novembre 2018. <http://journals.openedition.org/sociologies/8882>.
- . « Être musicien-ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi ». *Swiss Journal of Sociology* 43, n° 2 (2017) : 309-33.
- . *Vivre de la musique? Travail et carrières des musicien.ne.s ordinaires*. Lausanne : Antipodes, 2019.
- PETZI. « Rapport de la première conférence suisse des musiques actuelles ». PETZI, 2017.
- Piraud, Mischa. « Ambiguïtés de la « ville créative » ». Thèse de Doctorat, EPFL, 2017.
- . « Le piège de la créativité: examen sémantique et pragmatique du capitalisme créatif ». *Revue Interventions économiques. Papers in Political Economy* 57 (2017). <http://interventionseconomiques.revues.org/3316>.
- Preite, Luca. « Baba Uslender : Conquête d'un pouvoir d'agir et « gentrification musicale » ». In *La musique en suisse sous le regard des sciences sociales*, édité par Loïc Riom et Marc Perrenoud, 81-100. Genève : Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, 2018.
- Pro Helvetia. *Glossaire de la politique culturelle en Suisse*. Berne, 2005.
- Raboud, Pierre. « Faire fondre la banquise : La difficile ouverture des villes suisses aux cultures jeunes ». *Cidades: Comunidades e Territórios* 31, n° 1 (2015). <https://doi.org/10.7749/citiescommunitiesterritories.dec2015.031.art01>.
- . « L'hiver des musiques jeunes. La Suisse avant la pop (1960-1989) ». In *La musique en Suisse, sous le regard des sciences sociales*, édité par Loïc Riom et Marc Perrenoud. Genève : Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, 2017.
- Ribac, François. « L'autre musique de chambre, comment de jeunes adolescent-es ont appris la musique ». In *Enfance et cultures : regards des sciences humaines et sociales*, édité par Sylvie Octobre et Régine Sirota. Paris, 2010. <http://www.enfanceetcultures.culture.gouv.fr/actes/ribac.pdf>.
- Riom, Loïc. « “We got together through the sound of Pink Floyd” : Comprendre la diffusion de l'indie rock en Suisse à travers les carrières d'amateurs des membres de six groupes ». In *Circulations musicales transatlantiques au XXe siècle*, édité par Philippe Poirrier et Lucas Le Texier, 281-91. Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2021.
- . « We're from Switzerland, that's a chocolate island in Sweden » : Comprendre l'indie rock du point de vue de six groupes suisses ». Mémoire de Master, Université de Genève, 2015.
- Riom, Loïc, et Marc Perrenoud. « La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales : Premières approches ». In *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, édité par Loïc Riom et Marc Perrenoud. Genève : Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, 2018.
- Riom, Loïc, et Vera Vidal. « Same name but different things? DIY practices in New England and Switzerland ». In *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes (vol. 3)*, édité par Paula Guerra et Tânia Moreira, 49-54. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2017.
- Rössel, Jörg, et Sebastian Weingartner. « Nothing but the cuckoo clock? Determinants of public funding of culture in Switzerland, 1977–2010 ». *Poetics* 49 (2015): 43-59.
- Rutten, Paul. « Global sounds and local brews. Musical developments and music industry in Europe ». In *Music, culture and society in Europe*, édité par Paul Rutten, 64-76. Bruxelles : European Music Office, 1996.
- Schwab, Brigitte. « Politique culturelle et démocratie. La réalisation du Kultur- und Kongresszentrum Luzern à la lumière de quatre modèles normatifs de démocratie ». In *Les territoires de la démocratisation culturelle*, édité par Olivier Moeschler et Olivier Thévenin, 35-51. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Stanisic, Sava. « Musikförderung in der Schweiz ». Zürcher Hochschule Winterthur, 2005.
- Steulet, Christian. « Nuits de jazz à Super Pop Montreux ». In *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, édité par Loïc Riom et Marc Perrenoud, 27-47. Genève : Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, 2018.

- Strachan, Robert. « Micro-independent record labels in the UK: Discourse, DIY cultural production and the music industry ». *European Journal of Cultural Studies* 10, n° 2 (2007) : 245-65.
- SUISA. « 2021 Rapport de gestion ». Zürich : SUISA. Coopérative des auteurs et éditeurs de musique, 2022.
- Sutermeister, Anne-Catherine. « Profil(s) culturel(s) des villes et du canton du Valais ». Conférence des délégués culturels du Valais, 2012.
- Sutherland, Richard. « Why get involved? Finding reasons for municipal interventions in the Canadian music industry ». *International Journal of Cultural Policy* 19, n° 3 (2013) : 366-81.
- Teillet, Philippe. « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des " musiques amplifiées" ». La Documentation Française, 2002.
- . « Publics et politiques des musiques actuelles ». *Le (s) public (s) de la culture*, 2003, 155-80.
- Vuong, Isabelle. « Encouragement de la danse en Suisse · Panorama 2017 ». Dialogue culturel national, 2019.
- Weckerle, Christoph, Manfred Gerig, et Michael Söndermann. *Creative Industries Switzerland*. Birkhäuser, 2007.
- Weckerle, Christoph, et Simon Grand. « Creative Economies research venture Entrepreneurial Strategies for a "Positive Economy". 3rd Creative Economies Report Switzerland ». Zurich: Zurich University of The Arts, 2018.
- Zimmermann, Andrea. « Gender relations in the Swiss cultural sector. A qualitative and quantitative analysis focusing on cultural practioners, institutions and associations ». Bâle: Centre for Gender Studies, 2021.

Annexes

Annexe 1: Tableau de la filière musicale

Filière des musiques actuelles										
	Etape de la chaîne	Tâches	Qui	Valeur	Revenu	Investissement	Qui soutient	Constat	Tâches périphériques	
CREATION	Création - composition	Ecriture, composition, recherches	Artistes, auteurs, interprètes	Capital social, culturel, formations, technique, œuvre		Temps, loyer local de répétition ou espace de travail	Communes, cantons bourses, Pro Helvetia (jazz prioritaire), Musique +, Musique pro, mise à disposition locaux de répétitions, studios	Bourse de création, travail, recherches, peuvent être des résidences à l'étranger plus longues	Formations, réseau de collaboration artistique	
		Commande pour une production dans les arts vivants	Artistes, auteurs, interprètes, producteurs de spectacles	Capital social, culturel, formations, technique, œuvre, réseau	Cession de la musique originale et/ou engagement pour la jouer sur scène	Temps, loyer local de répétition ou espace de travail	La compagnie qui engage l'artiste compositeur-trice a obtenu des ressources pour créer la musique en amont ou jouée sur scène		Connaissance des scènes de danse, théâtres	
		Résidence de création d'un spectacle, son, lumière, scénographie	Artistes, salles de concerts, label, producteurs de spectacle	Création d'un live		Travail, salle, ingés son/lumière, regard artistique	Programme de résidences : Communes, Cantons, Fcma	On parle souvent de résidence de création	Direction artistique, constitution d'un entourage	
	Production	Enregistrement d'un support phonographique	Artistes, producteurs, label	Mix, mastering, produit à commercialiser			Studio, production, mixage	Communes, Cantons, Musique+, Pro Helvetia		Déclaration de l'œuvre, préparation de la production (travail en studio) choix/connaissance de la production
		Création de visuels, cover de l'album, artwork associé, video clip	Artistes, producteurs visuels, graphistes, designer	Création des images			Travail, équipe de réalisation, matériel	Communes, Cantons	Plus beaucoup de soutiens aux clips alors que l'image devient de plus en plus importante	Création d'un univers en lien avec la musique

	Etape de la chaîne	Tâches	Qui	Valeur	Revenu	Investissement	Qui soutient	Constat	Tâches périphériques	
DIFFUSION	Distribution	Promotion, marketing, placement du produit en Suisse et à l'étranger	Distributeurs, plateformes en ligne, label, tourneurs	Outils promotionnels, création d'un dossier de presse, travail sur l'image, l'identité					Développement de la ligne artistique, cibler son audience, connaissance des outils de distribution/communication	
		Réseautage, promotion	Festivals, plateformes de réseautage distributeurs, label, tourneurs	Developpement entourage, capital social	Cachet festivals ou concerts dans une salle, droits d'auteurs	Temps, frais de déplacement/hébergement, matériel	Musique +, Bourses, Swiss music export à l'étranger...aide à la diffusion?	Est-ce que c'est inclus dans les soutiens à la diffusion?	Entregent, développer son réseau, s'associer aux bonnes personnes et structures	
		Diffusion radios/TV, playlists	Radios, TV, médias sociaux	Capital attention/ se faire connaître des professionnels, du milieu, du public	Redevance droits d'auteurs, streaming	Promotion			Savoir pitcher son œuvre	
		Musique à l'image/synchronisation	Industrie audiovisuelle, cinéma, publicité, jeux videos	Générer de la visibilité et des droits	Droits de cession des œuvres employées	Réseau, connaissance de ces parts de marchés			Accès aux marchés de l'audiovisuel, de la pub, du gaming	
	Diffusion - concerts	Première scène, découverte, vernissage	Artistes, festivals, salles de concerts, soirées tremplin,	Capital attention/ se faire connaître des professionnels, du milieu...	Cachet festivals ou concerts dans une salle, droits d'auteurs, éventuellement merchandising	Temps,matériel, déplacement, promotion		Communes, régions, salles de concerts, festivals	Aisance scénique	
		Tournée en Suisse	Artistes, festivals, salles de concerts, agence de booking, label, producteurs de spectacle	Augmenter son audience hors de sa région, élargir son territoire d'impact	Cachet festivals ou concerts dans une salle, droits d'auteurs, merchandising vente de supports enregistrés	Temps,matériel, déplacement, promotion		Communes, cantons, Pro Helvetia	Aide à la diffusion	Connaissance de l'éco système du marché du live en Suisse
		Tournée à l'étranger	Artistes, festivals, salles de concerts, agence de booking, label, producteurs de spectacle	Augmenter son audience sur d'autres territoires, s'exporter	Cachet festivals ou concerts dans une salle, droits d'auteurs, merchandising vente de supports enregistrés	Temps,matériel, déplacement, promotion		Cantons, Pro Helvetia, Swiss music export	Aide à la diffusion et business support pour les relations autour de la tournée	Connaissance de l'éco système du marché du live international. Prioriser ses territoires de développement et cibler son audience
									FCMA / 2022	

QUESTIONNAIRE sur les politiques de soutiens aux Musiques actuelles (MA) en Suisse romande

INTRODUCTION

Ce projet de transformation romand fait suite à une demande de la CDAC de mieux définir et comprendre les soutiens aux MA, nous vous demandons aujourd'hui votre coopération afin de renseigner ces informations de votre service pour comparer, étudier et identifier les aides financières actuelles données.

Cette étude permettra de mieux identifier les soutiens aux musiques actuelles sur le territoire romand.

Nous vous remercions d'avance de votre coopération et restons à votre entière disponibilité en cas de questions.

La Fondation cma coordonne ce projet et s'est associée à Petzi et l'UNIL pour une démarche cohérente.

ANNEXES A FOURNIR

Pour chaque type de soutien, merci de joindre des documents en annexe avec les infos suivantes :

- Année concernée / Structure bénéficiaire / forme juridique / groupe concerné / projet / montant attribué >> voir exemple listes pages suivantes
- Les critères pour déposer un dossier pour chaque type de soutien

AIDES FINANCIERES ATTRIBUEES DANS LES MUSIQUES ACTUELLES

Cases grises à remplir

Merci de noter le montant total attribué par catégorie et par année >>> le détail de ces chiffres sont à compiler dans les onglets suivants

Montant total à donner par année ci-dessous

Artistes	2017	2018	2019	2020
Bourse de création (processus créatif)				
Subventions/aides ponctuelles ou <u>au projet</u>				
Subventions/aides ponctuelles <u>à la diffusion</u>				
Mise à disposition d'ateliers de travail, locaux de répétitions, ...				
Autres catégories de soutien				

Clubs / Salle de concerts	2017	2018	2019	2020
Subventions annualisées au fonctionnement de salles de concerts/clubs (lignes nominales)				
Subventions ponctuelles à une programmation de salles de concerts/clubs				
Prises en charges des coûts fonciers d'une salle (gratuité)				
Avez-vous d'autres moyens de soutien : Gratuités, subventions nature/matériel/services/prise en charge des salaires ?				

Festivals / Evénements	2017	2018	2019	2020
Subventions annualisées au fonctionnement de festivals/événements (lignes nominales)				
Subventions ponctuelles à une programmation à une manifestation unique ou d'un festival				
Avez-vous d'autres moyens de soutien : Gratuités, subventions nature/ matériel/ services/ prise en charge des salaires ?				

Autres	2017	2018	2019	2020
Autre type de soutien en faveur des MA ?				
Organisez-vous des événements dans le domaine des MA ? (si oui, merci de décrire ces évènements ci-dessous)				

Questions bonus sur les actions mises en place durant la pandémie

Qu'avez-vous mis en place comme mesures de soutien supplémentaires depuis le début de la pandémie de Covid-19 ? (joindre les critères pour déposer un dossier)

Merci de préciser la liste des structures/artistes soutenus / projet/ montants > le détail est à remplir sur le dernier onglet

--

Quels dispositifs sont appelés à perdurer après la sortie de crise ?

--

SPECIAL

CANTONS

:

Combien de projets de transformation issus des musiques actuelles avez-vous soutenu jusqu'à présent ? pour un montant total de ?

Merci de préciser la liste des structures/artistes soutenus / projet/ montants > le détail est à remplir sur le dernier onglet

Nbre de projet de transformation soutenu :	
Montant total attribué :	

Remarques, autres informations à donner en général, ...

--

DEFINITIONS

MA (musique actuelles) : Définition du ministère de la Culture français au milieu des années 90 qui englobe le jazz et les musiques improvisées, les musiques traditionnelles et du monde, la chanson, le rock et les autres musiques amplifiées (rap, musiques électroniques...).

Enseignement musical : L'enseignement de la musique constitue une part conséquente des budgets cantonaux et fait partie des guidelines de l'encouragement à la culture.

C'est une compétence guidée par le fédéral, l'office fédéral de la culture, à travers son message. Nous n'englobons pas cette politique dans notre étude, notre focus portant sur les dispositifs de soutien aux actrices et acteurs du terrain des MA.

Lignes ponctuelles ou nominales* : Pour comprendre la base du soutien aux MA, nous avons fait la distinction entre les soutiens ponctuelles/casuelles et les soutiens aux structures ou lignes nominales. Ces lignes-ci de soutien peuvent faire l'objet de convention passées avec des lieux, des institutions, des ensembles...sur plusieurs années. Les soutiens ponctuels sont, en règle générale, alloués plusieurs fois dans l'année et les projets retenus sont sélectionnés par des commissions internes ou faisant appel à des personnes professionnelles externes à l'institution.

**nominales ou inscrites au budget*

Les bourses constituent un soutien alloué à un-e artiste, à un projet/groupe identifié qui lui permet de travailler sur son projet sur un laps de temps défini d'une année à trois ans.

CONTACTS

N'hésitez pas à nous contacter en cas de questions, remarques ou si besoin de précisions

Albane Schlechten (fcma): albane@fcma.ch / 022 363 75 92

Rosalie Cosandey-Devaud (fcma): rosalie@fcma.ch / 022 363 75 94

*Envoyé le 21
septembre 2021
Délai de retour au 20
octobre 2021*

Annexe 3 : Biographie des personnes présent-es à l'Open Lab 1

COMITE DE PILOTAGE

Alexandre Camus

Alexandre Camus est consultant et responsable de recherche au ColLaboratoire de l'UNIL, unité de recherche-action, collaborative et participative. Après un Master en sociologie de la culture, il a réalisé une thèse de doctorat portant sur la valorisation technologique du patrimoine culturel dans les dynamiques de numérisation. Il a notamment contribué au Monteux Jazz Digital Project entre 2014 et 2021. Ses recherches et enseignements portent sur la numérisation des cultures ainsi que sur les modalités collaboratives de recherche. Il conseille régulièrement les acteurs d'intérêt public sur les enjeux en matière de culture, de participation et de transition numérique. Il a réalisé plusieurs enquêtes sur les pratiques culturelles et l'impact socioéconomique de la culture, principalement dans les domaines des musiques actuelles et des arts plastiques.

Rosalie Cosandey-Devaud

Après des études de gestionnaire en tourisme, Rosalie Devaud se tourne naturellement vers l'événementiel culturel. Elle est engagée en 2008 au sein du bureau permanent du Paléo Festival. A côté elle poursuit son engagement bénévole au Romandie et au Cully Jazz Festival notamment. Dès 2011, elle s'investit avec le collectif pluridisciplinaire (théâtre, danse, cinéma, perfo), Zooscope, en tant qu'administratrice. Elle organise et participe aux tournées, tournages, événements et gère les demandes de fonds, le suivi comptable ainsi que la communication. En parallèle, elle travaille à la RTS à Lausanne en tant que planificatrice des programmes et des technicien-nes, et participe activement à la 30^{ème} Schubertiade d'Espace 2 à Yverdon-les-Bains. En 2019, elle rejoint la Fondation romande pour la chanson et les musiques actuelles (FCMA) en tant que responsable administration et chargée de projets.

Anya della Croce

Anya est active dans le secteur des musiques actuelles et de la culture depuis plus de 20 ans. Elle a occupé différentes positions : agente concert, attachée de presse ou encore chargée de production, avant de devenir programmatrice au For Noise Festival en 2008 et à Fri-Son entre 2014 et 2018. En 2011, elle co-fonde la structure PASS PASS qui propose des services de communication et production dans différents domaines culturels. Elle travaille depuis de nombreuses années avec The Young Gods en tant que chargée de production et directrice de tournée. Depuis 2019, elle est coordinatrice romande de PETZI, la fédération suisse des clubs et festivals de musiques actuelles à but non lucratif. Au bénéfice d'un diplôme d'animatrice socioculturelle et d'un CAS de praticienne-formatrice, elle poursuit en ce moment ses études pour l'obtention d'un Master of Arts in Legal Studies à l'Université de Fribourg. Elle fait partie depuis peu du Forum des 100, élue en 2021.

Adrien Funk

En parallèle de ses études en Français et philosophie, Adrien Funk s'est vite initié au monde de la culture vivante et des musiques actuelles grâce à son engagement à ZELIG (4 ans, programmateur puis président). A la sortie des études, c'est donc tout naturellement qu'il s'est lui-même lancé dans la culture, d'abord avec divers mandats et stages (Livre sur les quais, Romandie, Service de la culture d'Yverdon, Schubertiade d'Espace 2), puis en tant que responsable administratif au Service de la culture à Yverdon-les-Bains. Malgré cette institutionnalisation, Adrien est resté très attaché au côté organisationnel, que ce soit via son engagement bénévole au Romandie (président jusqu'en 2021) ou à Petzi (comité national depuis 2019).

Loïc Riom

Loïc Riom travaille à l'Université de Lausanne et enseigne à l'EPFL. Il est titulaire d'un doctorat en études des sciences et des techniques (Centre de sociologie de l'innovation de l'École supérieure des Mines de Paris). Sa thèse porte sur l'économisation de formats intimistes et secrets de concerts. Plus largement, ses intérêts de recherche se situent à l'intersection de la sociologie de la musique et des études sociales des techniques avec un intérêt particulier pour les marchés de la musique. Ses enquêtes actuelles se concentrent sur la Music Tech et les investissements financiers dans l'industrie musicale. Il est le lauréat du prix jeune chercheur de la branche francophone d'Europe l'IASPM (2015) et a coédité avec Marc Perrenoud le livre *Musique en Suisse sous le regard des sciences sociales* (2018).

Albane Schlechten

Militante pour la scène alternative au sein de l'Usine, Albane Schlechten monte le club la Gravière en 2011 et le quitte fin 2016 pour rejoindre la fâtière suisse des clubs et des festivals, PETZI. Depuis le début de l'année 2019 elle a repris la direction de la Fondation romande pour la chanson et les musiques actuelles (FCMA). Elle a également co-fondé le label We Can Dance iT en 2016, label de promotion d'une vie nocturne festive et égalitaire.

RESPONSABLES ANIMATION DES GROUPES DE TRAVAIL

Sylvain Aebischer

Actuellement responsable de la coordination de projets au Nouveau Monde de Fribourg, Sylvain Aebischer s'est d'abord nourri d'expériences en communication visuelle puis comme designer industriel pour des marques de chaussures internationales. En parallèle, une consommation assez intense de concerts a provoqué l'envie de jouer de la basse et de la guitare électrique il y a bientôt 20 ans, avec comme chouettes conséquences jusqu'ici, la création du groupe DARIUS, la sortie de 3 disques et une centaine de concerts pour les défendre sur scène. Dans le but de mixer ses différentes expériences, Sylvain a fondé l'association SAMI en 2019 : un atelier à l'esprit «DIY» qui propose une solution locale pour faciliter la concrétisation et la valorisation de projets créatifs liés aux musiques indépendantes. Se focalisant pour l'instant sur un modèle simple de production de merchandising en sérigraphie, le but est d'y consacrer plus de temps pour rechercher et développer d'autres solutions basées sur le bon sens.

Laurence Desarzens

Cosmopolite, active depuis plus de 30 ans dans la scène musicale suisse, Laurence Desarzens, est passionnée par les courants musicaux et artistiques et commence par organiser des concerts à la fin des années septante. Activiste culturelle venant de la mouvance DIY elle est programmatrice dans des lieux pionniers à Lausanne et Genève, en parallèle de ses études en arts visuels à l'ESAV à Genève. Par la suite elle est programmatrice à la Rote Fabrik, au Moods (Zürich) et à la Kaserne Basel (Bâle) ainsi que pour plusieurs festivals dont Montreux Jazz. Première manager du groupe The Young Gods, elle conseille aujourd'hui encore de jeunes artistes suisses. A Bruxelles, au sein du label PIAS elle est A&R et european label manager. A Paris, pour Red Bull elle est responsable du marketing culturel pour la France. Elle a été directrice stratégique et opérationnelle des départements de jazz et de musiques actuelles de l'HEMU à Lausanne. Aujourd'hui elle est présidente de Swiss Music Export. Dès le début des années nonante, elle comprend le potentiel du web et développe plusieurs projets phares qui ont été primés. Elle dispose d'une expérience pointue des nouvelles technologies qu'elle tient à intégrer à ses missions, faisant souvent figure de pionnière dans ce domaine.

Lionel Gafner

Actif dès 2004 en tant qu'organisateur de concerts et de festivals, Lionel Gafner est musicien et coordinateur culturel. Il a notamment travaillé en tant qu'administrateur au SAS (Delémont) de 2013 à 2019. Titulaire d'un Master pédagogique de la Jazzschule de Lucerne et d'un diplôme en gestion culturelle de l'Université de Lausanne, il gère la coordination administrative et financière du fOrum culture depuis l'été 2017. Il se consacre également à différents projets tels que son projet d'expérimentation sonore Mess Noir, ou la curation de la série dédiée aux arts sonores Kopfhörer @ Lokal-Int.

Darius Ghavami

Titulaire d'un Master en fondements et pratiques de la durabilité de l'Université de Lausanne depuis 2019, Darius Ghavami est coordinateur de la durabilité et collabore conjointement avec le Centre de compétences en durabilité de l'UNIL et le Théâtre Vidy-Lausanne. Associé aux projets transdisciplinaires que ces deux institutions entretiennent entre écologie et arts vivants, il est spécialisé dans les processus participatifs et culturels qui cherchent à se confronter aux enjeux environnementaux actuels et à interroger les nouveaux imaginaires possibles de la transition écologique. Darius est également membre du collectif ShanjuLAB, *Laboratoire de recherche théâtrale sur la présence animale*.

Alexandre Hugli

Formé à la HETSL en animation socioculturelle, Alexandre Hugli est actif dans le milieu culturel depuis plus de 10 ans. Depuis 2014, il occupe la fonction de chargé de production à la salle de concert des Docks à Lausanne. En parallèle à ses fonctions de coordination, il s'occupe du secteur de soutien à la scène locale *Pôle Suisse* et participe activement aux questions de formation et de sensibilisation culturelle. Sensible aux problématiques de santé et de prévention, il vient d'achever une formation en sécurité événementiel et conduit un travail autour de l'accueil et de la sécurité des publics au sein des Docks.

Jean-Marie Lehmann

Actif dans le milieu associatif de Neuchâtel depuis 2001. Promoteur et organisateur d'évènement impliqué autant dans les clubs qu'à la Case à Chocs. Il participe à remise en place de la salle de concert après la faillite de l'ancienne association (AMN) en 2005. D'abord membre du comité et ensuite sur le terrain depuis 2007. Un parcours global allant de la (re)définition d'un projet, en accord avec les autorités locales et tous les aspects pratique de la gestion d'une salle de concert. Faisant évoluer la Case à Chocs d'une salle associative & bénévole à une salle professionnelle faisant partie de l'organigramme de la ville de Neuchâtel.

Noémie Merçay

Politologue et sociologue, Noémie Merçay est indépendante dans le social (responsable de Bénévolat Jura) et la culture (Festivals Conte&Cies/le Mois du film documentaire de 2017 à 2022 / Collectif Les FAC depuis 2015 / Esch-Mars, Ville européenne de la culture 2022) depuis plus de 10 ans. Elle assure actuellement la présidence du fOrum Culture, le réseau des arts de la scène de la Bienne - Jura bernois - Jura. Elle est programmatrice au SAS à Delémont depuis 2013 (responsable de la communication de 2013 à 2018) ; depuis 2010, elle est également membre du collectif Glaucal et du comité de la maison de disque Glaucal Prod' à Courfaivre (Jura). En 2014 et 2015, elle a travaillé pour le projet de recherche « Musicians lives » à l'UNIL auprès de Marc Perrenoud - étude mixte sur la diversité des carrières de musiciens en Suisse - ainsi que sur ses propres recherches sur l'entrepreneuriat musical.

Adélaïde Mader-Wojciechowski

Adélaïde Mader-Wojciechowski est responsable de projets et de formation pour la FCMA depuis de nombreuses années. Elle a accompagné de nombreux artistes romands dans leurs projets en lien avec la FCMA. Elle développe et coordonne notamment les activités de résidences et le projet de soutien romand aux artistes Musique +. En 2021, elle a coordonné pour la FCMA la mise en place de cinq premières rencontres autour de la santé au travail dans le milieu culturel en collaboration avec artos, PETZI et Sonart.

Priscille Alber

Fille d'artiste et passionnée de musique, Priscille Alber a entrepris un virage professionnel à l'aube de ses trente ans. Formée au commerce et à la gestion d'entreprise, elle débute sa carrière dans les secteurs du bâtiment et des services. En parallèle, elle coordonne et programme la fête de la musique d'Yverdon-les-Bains et tisse des liens avec le monde de la création artistique en devenant l'administratrice et la régisseuse des tournées de Thierry Romanens. Des contacts lui font alors découvrir l'ASMV (Association de Soutien à la Musique Vivante) qu'elle intègre en 2010, en se spécialisant dans la gestion des ressources humaines, des finances et de la production générale. Lors du départ en retraite du fondateur Roland Le Blévenec, Priscille se replonge dans les études et décroche un diplôme (DAS) en gestion d'événements culturels à l'Université de Lausanne. Elle prend alors la codirection de l'ASMV en 2015 avec son binôme Guillaume Noyé, et devient la programmatrice des deux principales activités de l'association – le Festival Voix de Fête et L'emblématique salle de concert carougeoise, le Chat Noir. Inépuisable, Priscille met à profit l'assise de son expérience au service de son autre passion : les chevaux. Installée en campagne alpine, elle crée un festival proche de la nature et de l'humain « Over The Môle », dans son lieu baptisé « Gaïana, Terre des Possibles » en 2022, et qui propose des stages bien-être axés sur la voix, le rythme, la méditation, et l'observation et le partage avec le meilleur ami de l'homme.

Julien Annoni

Julien Annoni est un percussionniste, médiateur culturel et créateur d'événements. Sa vie d'artiste se caractérise par un mélange subtil de chacun de ces ingrédients. A la fois co-directeur, initiateur et interprète (We Spoke, Usinesonore) au service d'autres productions comme interprète (Olivia Pedroli, The Lion King Musical), les projets auxquels il participe lui donnent la chance de côtoyer de magnifiques artistes et de s'inspirer de toutes les expériences artistiques ainsi vécues. En collaborant régulièrement avec des compositeurs, performers et artistes d'autres disciplines artistiques et artisanales, il travaille sur de nouvelles œuvres et propose des activités de médiation culturelle originales et novatrices. Actif pendant plusieurs années dans l'association Coordination Jeune Public, il a initié de nouvelles formes d'expérimentations musicales lors de semaines de créations avec les enfants. Julien Annoni est cofondateur de l'association Usinesonore (2006) qu'il co-dirige avec Olivier Membrez. Usinesonore explore les possibilités de proposer des événements contemporains dans un esprit de découvertes artistiques renouvelé. Pour ce projet principalement, il reçoit le prix de la médiation culturelle 2019 du Canton de Berne. Il reprend la direction artistique de l'ensemble We Spoke en 2018 qui joue régulièrement dans toute l'Europe. Depuis 2019, il est responsable de la nouvelle saison musicale « Les Battements de l'Abbatiale » de l'Abbatiale de Bellelay. Investi dans la vie culturelle, il a été membre du conseil de fondation du Théâtre du Jura jusqu'en 2021 (mandat de 5 ans), il est membre du comité de l'association La Marmite, et directeur adjoint de l'Ecole de Musique du Jura bernois depuis 2020.

Rémi Bruggmann

Après avoir terminé ses études à l'Ecole Suisse de Tourisme à Sierre, Il commence à travailler dans une agence de booking de 2009 à 2014, avant de reprendre la direction artistique du Romandie de 2015 à 2017. Puis en 2017, il devient programmateur au Montreux Jazz Festival dont il a été bénévole durant de nombreuses années. Il cofonde en 2017 la structure Glad We Met, qui représente des artistes suisses et internationaux.

Maud Hala Chami (Mulah)

En 2017, Maud Hala Chami créa l'association ZRO21, un label indépendant de musique et une maison d'édition, spécialisé dans le développement d'artistes et la gestion de la culture urbaine. Elle organise des événements à travers la Suisse, dans différents lieux et festivals. En 2017, elle ajoute dj à ses compétences, commençant à mixer dans ses événements, elle devient vite mandatée pour jouer dans les clubs et festivals suisses et européens... Le but étant de créer de nouveaux concepts et de construire un nouveau mouvement musical. Mulah est une artiste polyvalente, aimant mélanger la technicité de la production musicale avec le monde festif de la performance live et du divertissement. Les Quinch Quinch font appel à sa créativité et sa pertinence musicale, pour lancer le concept "Happy Hype". Incluant 4 danseurs contemporains, une performance qui les amènera à tourner jusqu'à aujourd'hui, en Suisse et en Europe. En 2018, Maud Hala Chami devient une représentante des femmes dans le monde du mix. Aidant par ses performances live à mettre en avant l'égalité sous toutes ses formes.

Patrick David

Patrick David œuvre dans la musique depuis plus de 30 ans. Il fait ses premiers pas en créant Najkine Distribution, l'un des premiers distributeurs indépendants. Il rejoint ensuite la Dolce Vita à Lausanne en tant que programmateur et crée parallèlement Unik Records, en tant que manager de Sens Unik et d'autres artistes émergents. Il part ensuite à Paris pendant plusieurs années où il occupe d'abord le poste de directeur artistique chez V2 / Virgin Records, puis chez Sony Music Entertainment pour le label Epic. En 2001, il revient en Suisse et crée AMG. Il développe notamment le projet Cargo dans le cadre d'expo 02 tout en reprenant des activités de management et de booking. En 2009, il s'associe à Christian Fighera et co-fonde Two Gentlemen, acteur majeur de la scène suisse qui travaille aujourd'hui avec des artistes comme Sophie Hunger, Erik Truffaz, The Young Gods ou Dino Brandao.

Alexandre de Charrière

Alexandre de Charrière est actif dans les musiques actuelles et pluridisciplinaire, reconnu comme une personne ressource dans le milieu, il a gardé une sensibilité et un intérêt politique de son engagement des années 2000 dans le mouvement altermondialiste puis de ses études en Sciences politiques. Il a commencé son parcours dans le milieu culturel par un engagement pour le LUFF, puis dans communication, notamment deux ans auprès de l'Electron Festival à Genève, le FIFF à Fribourg ou dans le cadre d'une collaboration en agence privée avec la Nuit des Musées de Lausanne. Administrateur au Romandie 2010 à 2016, il a activement contribué à l'évolution de cette salle, dont les valeurs associatives et d'engagement pour la jeunesse sont reconnues loin à la ronde, dans sa mue d'institution culturelle, tout en gardant ses spécificités et d'impertinence en parallèle à une organisation pointue et sérieuse. En parallèle, il a travaillé dans le spectacle vivant en collaborant avec Michael Monney pour une quinzaine de compagnie de théâtres contemporaines tel la 2b Company de François Gremaud. Administrateur des Docks de Lausanne depuis 2016, il contribue avec une équipe de grande qualité à porter cette institution professionnelle et d'importante régionale et de la faire évoluer avec le souci constant d'un délicat équilibre entre la satisfaction du public, des artistes, de l'objectif culturel et du marché international de la musique. Il est actif également depuis 2015 au sein du Comité National de PETZI, l'association suisse faîtière des salles de concerts et festivals de musiques actuelles à but non-lucratif et représentant plus de 200 membres dans les trois régions linguistiques. Co-président depuis 2018, il vise à développer la faîtière ainsi que ses membres afin d'atteindre une reconnaissance du rôle social et culturel fondamental de ces derniers, tant par les autorités que le grand public.

Rares Donca

Rares Donca a suivi des études de lettres – norvégien et italien – à l'Université de Cluj en Roumanie, avant de poursuivre avec un bachelor et un master en histoire de l'art, à Genève. C'est en Roumanie d'abord qu'il se frotte pour la première fois au monde de la culture, en travaillant pour l'Institut français. Arrivé en Suisse, il officie un temps comme médiateur culturel au Mamco et au Musée International de la Croix Rouge, prend le poste d'administrateur pour la compagnie de La Ribot, avant de rejoindre Pro Helvetia, à Zurich, au sein de la division promotion, en particulier pour la danse et le pluridisciplinaire. En 2018 il prend la direction de L'Abri à Genève, un espace de création et de production artistique dédié à la découverte, à la promotion et à l'accompagnement d'artistes émergents.

Christian Fighera

Actif dans le milieu de la musique depuis plus de 20 ans, Christian Fighera commencera sa carrière en tant que programmateur au Pully For Noise. En parallèle, il crée à Lausanne Gentlemen Music / Records: agence de management, booking et label indépendant. Il est également musicien et se produit partout en Europe avec les groupes lausannois Favez et Magicrays. En 2009, il s'associe avec Patrick David et monte la structure Two Gentlemen, acteur majeur de la scène suisse qui assure le management d'artistes comme Sophie Hunger, The Young Gods, Erik Truffaz ou encore The Animen et représente en Suisse un grand nombre d'artistes internationaux. Il donne également de nombreuses formations et siège au conseil de la SUISA depuis 2014.

Robin Girod

Musicien et producteur genevois anti-conformiste, anti-institutionnel et infatigable, il a depuis plus de 15 ans participé à l'émancipation culturelle de la scène musicale suisse avec ses groupes Mama Rosin et Duck Duck Grey Duck. Il est fondateur de Moi J'Connais Records et de Bongo Joe, et a mis sur pied avec Dunja Stanic l'association Rock This Town Extrafine qui, entre 2008 et 2014, a organisé plus de 200 concerts et sorti une dizaine d'albums (L'Eclair, La Cabane de Baldwin, Selva Nuda ...). Il a produit plus d'une centaine d'albums d'artistes en développement ou confirmés, en Suisse, en Allemagne, en Angleterre, au Brésil et aux USA. Il a aidé à lancer plusieurs carrières surtout auprès de jeunes musiciennes et a fondé il y a 6 ans le label Cheptel Records. Avec plus de 60 sorties, une vingtaine de groupes, plus d'une centaine de musiciens, main dans la main avec son collègue et ami Nicolas Scaringella (Adieu Gary Cooper), il est l'homme à tout faire de Cheptel Records, producteur, curateur, et propose sa vision au gré des sorties. Cheptel Records a aujourd'hui une renommée internationale. Il a produit notamment le groupe Barrio Colette, Musique Chienne et la chanteuse Milla Pluton pour le label. Il officie aujourd'hui au sein de Bandit Voyage, duo qui fêtera ses 5 ans d'existence et qui a signé l'an passé avec Sony Music - Entreprise pour 5 albums. Il est aussi membre actif de L'Orage et des Space Age Sunset, deux formations originales pour qui il compose et se déplace entre guitare et basse. Il vient de signer son premier album en solo sous le nom de Komet City avec le label anglais Soul Beat. L'album sortira cet automne. Son studio est à Genève mais une grande partie de son travail se passe à l'étranger. Il est depuis 2021 en contrat d'artiste avec Universal qui lui a racheté une grande partie de son catalogue.

Lola Nada

Lola Nada travaille depuis plus de 15 ans dans le développement de projet musicaux en Suisse et bénéficie d'un solide réseau de partenaires en Suisse et à l'étranger. Après 12 ans à travailler chez Opus One / Paléo au booking et à la programmation, elle co-fonde en 2021 Inouié, la première agence de booking et de communication ayant pour vocation de mettre en avant les musicienne.x.s sur les scènes suisses. Engagée et déterminée, elle met son énergie au service d'un meilleur rayonnement des musicienne.x.s dans l'industrie musicale.

Jonatan Niedrig

Jonatan Niedrig is the managing director of the Swiss German part of PETZI – the association of live music clubs and festivals in Switzerland since 2018. He has been active in the alternative club scene in the Zurich region for a long time in various roles and is currently co-organizer of the transdisciplinary Backlash festival that takes place each November. Holding a master's degree in international law with a focus on human rights, he has also been a strong advocate for sustainability in the field of culture for years, co-founding the association "Vert le Future" in 2020 with the mission that working within culture without taking account of ecological and social sustainability becomes a thing of the past.

Yvonne Meyer

Yvonne Meyer is Co-Projektmanager Helvetiarockt on Tour & Diversity Roadmap: Yvonne Meyer has been project manager at Helvetiarockt – the coordination and networking center for female musicians* in jazz, pop and rock – since 2016. She has been co-managing director of the concert organiser bee-flat in the PROGR in Bern for many years. Previously she studied cultural management at the University of Vienna. In 2018 she conceived and developed the "Diversity Roadmap" in cooperation with various partners*.

David Michaud

David Michaud, basé à Lausanne, je suis collaborateur chez SONART depuis 2020 en tant qu'administrateur pour la Suisse Romande et depuis janvier 2022, je suis également responsable du département jazz pour toute la Suisse. En parallèle à cela, je suis programmateur au Cully Jazz Festival et agent d'artistes pour des groupes de jazz et de musiques actuelles émergents.

Nadia Mitic

Après un rapide passage par l'enseignement, puis un master en Lettres, Nadia Mitic se consacre depuis 2009 à la musique actuelle. Elle est agente d'artiste depuis 10 ans, fondatrice et associée de l'agence de booking suisse Glad We Met, manager d'artiste en musique actuelle. Depuis 2020, Nadia Mitic est également programmatrice au Port Franc à Sion. En 2022, elle a développé et s'occupe en duo de la coordination du projet d'accompagnement et de soutien à la professionnalisation pour jeunes artistes valaisan.ne.s, SALTO! Depuis cette même année elle est en charge de la permanence d'aide et soutien aux artistes en musique actuelle, offerte par l'association Culture Valais / Kulturwallis. Forte de plus de 10 ans de pratique et d'un réseau solide en Suisse et à l'étranger, elle partage régulièrement son expérience et ses connaissances professionnelles lors de formations ou tables rondes pour la FCMA, l'HEMU, la SAE, l'EJMA-VS ou encore Culture Valais.

Michèle Müller

Michèle Müller plonge tôt dans le bain associatif. Lors de ses études en sciences sociales et politiques à l'Université de Lausanne, elle reprend la présidence de l'Association « Zelig », la salle de concert/bar autogérée de l'UNIL. En parallèle à ses études, elle s'engage bénévolement dans un certain nombre de Festivals (Label Suisse, LUFF, Festival de la Cité, Jazz Onze, Paléo Festival, etc.). Ses études terminées, elle travaille quelques mois au Service de Presse du Paléo Festival, puis effectue un détour de 3 ans dans le domaine de la psychogériatrie, en tant que responsable des événements. Elle revient à ses premières amours lorsqu'elle reprend le poste de responsable du Service de Presse à Paléo en 2015. Depuis 2019, elle occupe le poste de responsable Communication et Presse au sein du même Festival.

Maude Paley

Née en 1980 au bord du lac Léman, Maude Paley passe son adolescence dans les musées, les salles de concert alternatives et les squats de la Suisse romande. Parallèlement à un brevet d'enseignement et un master en cinéma, histoire de l'art et communication, elle ouvre avec des ami·e·s l'Espace Guinguette à Vevey, un lieu culturel auto-géré et associatif. Entre 2001 et 2009, elle se forge une expérience solide et touchera à tous les domaines de la gestion d'un lieu culturel. En 2009, elle rejoint l'équipe du Rocking Chair (RKC) en tant que programmatrice et chargée de communication. Après moins de deux ans avec ses collègues, elle co-fonde le festival Nox Orae où elle restera durant 10 éditions co-programmatrice, entre autres. Durant ces dernières années au RKC, en tant que directrice artistique, elle a mis sur pied divers projets, comme les Fundays (ateliers découverte pour les enfants), les soirées I <3 Guinguette party ou la FFIFA – Festival de Femme·x·s Insoumie·x·s et Fièr·e·x·s en Action. En parallèle, elle continue à enseigner et fait partie de plusieurs associations culturelles ou comités. Elle s'investit pour une culture ouverte et inclusive, et pour que les musiques actuelles soient reconnues et soutenues.

Léa Romanens

Après des études en communication et management, j'ai travaillé dans diverses structures culturelles : L'Amalgame (Yverdon), Le Nouveau Monde (Fribourg), Le Castrum (Yverdon), et plusieurs autres sous forme de petits mandats. J'ai occupé des postes principalement de production mais ai aussi touché à la communication, à la programmation et à l'administration. J'occupe actuellement le poste de secrétaire générale (direction générale) pour la salle Fri-Son. Je suis impliquée dans plusieurs comités d'associations culturelles (Association K / Verein C, La Gustav) et depuis quelques années, je suis élue au niveau législatif de la commune d'Yverdon-les-Bains.

Antonin Rousseau

Né en 1981, titulaire d'une licence en science politique à l'université de Genève, Antonin Rousseau est l'un des fondateurs du **Festi'neuch openair festival à Neuchâtel en 2001**. Il est depuis 2014 le directeur et le programmateur du festival, à la tête d'une équipe de 13 collaborateurs et collaboratrices salarié·e·s. Il a également créé en 2005 **LokoMotion agency**, structure d'encadrement d'artistes regroupant des activités de management, de booking et de production. Antonin Rousseau a ainsi collaboré avec de nombreux artistes suisses (Olivia Pedroli, les Moonraisers, Junior Tshaka, The Rambling Wheels etc.). Aujourd'hui, en parallèle de Festi'neuch, il s'occupe du co-management Psycho Weazel, duo de musique électronique neuchâtelois."

Jocelyne Rudasigwa

D'origine suisse et rwandaise, Jocelyne Rudasigwa est née à la Chaux-de-Fonds en 1975. Elle commence la contrebasse à l'âge de 16 ans et décide deux ans plus tard, d'en faire son métier après avoir longuement hésité avec le théâtre. Les différentes productions auxquelles elle participe l'amène à renouer très vite avec ses anciennes amours et elle décide en 2016 de lier toutes ses disciplines dans son projet solo. Par ailleurs, elle se produit dans différentes formations privilégiant la musique d'aujourd'hui, aussi bien dans le classique et le jazz que la musique dite populaire et l'improvisation (Boulouris 5, Eustache, Vortex). C'est dans cette modernité qu'elle développe la recherche de son langage musical. Jocelyne Rudasigwa est cheffe de projet musique contemporaine chez Sonart depuis 2019. En outre, elle vient de terminer une formation de coaching spécialisé en neurosciences (INA) et développe cette nouvelle compétence spécifiquement dans le domaine musical.

Alexandra Sawley

Diplômée d'un master en management d'HEC Lausanne, Alexandra Sawley est responsable administration, finances et ressources humaines chez Two Gentlemen à Lausanne. Depuis 2018, elle est notamment en charge de la gestion administrative des tournées artistiques, de la tenue des décomptes de production d'album et de royalties ainsi que des revenus d'édition. Alexandra a également travaillé chez Irascible en tant qu'administratrice, au département des accréditations au Montreux Jazz Festival et comme attachée de presse à la grande scène du Paléo Festival. Demeurant en contact régulier avec les autorités cantonales et nationales sur les questions relatives aux charges sociales et au droit du travail, Alexandra conseille régulièrement divers artistes et acteurs culturels sur les différentes problématiques qu'ils rencontrent dans leurs activités en Suisse ou à l'étranger.

Iannis Valvini

Âgé de 28 ans, Iannis vit à la Chaux-de-Fonds depuis maintenant 7 ans après avoir grandi majoritairement aux alentours de Neuchâtel. Il grandit dans la culture depuis maintenant un peu plus de 10 ans en passant de simple bénévole dans une salle de concert à maintenant ingénieur, musicien et programmeur. Il a la chance de pouvoir évoluer dans ce beau milieu et d'avoir appris des meilleures. Grâce à sa vision 360 sur la scène il a pu se forger une certaine expérience quant à la gestion d'une production musicale de A à Z. Il a eu la chance de faire de nombreux concerts avec ses groupes (Bunkr/Sxokondo/Apéritif/YRRE) et de nombreuses dates internationales en tant qu'ingénieur au prêt de Baby Volcano, Meril Wubslin, Los Orioles, Edmond Jefferson & Son et Strommorts.

Thomas Van Daele

J'ai 32 ans et je vis à Fribourg. J'ai commencé ma carrière en tant que stagiaire chez Irascible, puis au Nouveau Monde à Fribourg, tout en étant impliqué bénévolement auprès de Fri-Son et d'autres structures associatives. De 2017 à 2020, j'ai été programmeur à Ebullition. Aujourd'hui, je continue à l'être pour le festival Les Georges, ainsi que pour JazzOnze+ et le 1066. À côté de cela, je travaille également comme production manager et tour manager pour Erik Truffaz. Je suis également membre du comité romand de Petzi, fédération des salles de concerts et festivals de musiques actuelles à but non-lucratif.

Laurence Vinclair

Titulaire du diplôme de Manager du Monde de la Musique (IRMA – France), Laurence Vinclair, passionnée de musique, travaille depuis près de 30 ans dans le domaine des Musiques Actuelles, dont depuis un peu plus de 25 ans en Suisse. Elle est actuellement directrice et programmatrice de la salle de concerts les Docks à Lausanne. Elle a été manager de divers groupes suisses. Elle a été programmatrice et permanente pour l'association Post Tenebras Rock à l'Usine à Genève pendant 3 ans. Elle a œuvré durant plusieurs années à divers postes (production, accueil, service de presse) au sein du Montreux Jazz Festival. En 2007 on lui propose de reprendre la programmation des Docks, dès 2008 elle en devient co-directrice et en 2013 elle sera seule maîtresse à bord. Elle fut durant plusieurs éditions programmatrice Musiques Actuelles pour le Festival Label Suisse, et également Coordinatrice de la programmation pour les éditions 2018 et 2020. Elle est maintenant uniquement membre du comité de l'association. Elle est experte au sein de différentes commissions culturelles du Canton de Vaud, de la FCMA, du Prix Suisse de Musique, et anciennement à Genève. Membres plusieurs années du jury des Swiss Live Talents à Berne. Elle est également intervenante au CAS de Management Socioculturel dans le Domaine des Musiques Actuelles à la HETSSL. Elle a été distinguée dans le cadre de l'édition 2020 du Forum des 100.

Matthieu Vouga

Depuis 18 ans, je travaille à la Case à Chocs de Neuchâtel en tant qu'administrateur à 80%. En plus de cet emploi, j'ai un statut d'indépendant à titre accessoire pour divers mandats tels que stage-manager (Festineuch, Rock Altitude), coordinateur de lieux (NIFFF) ou DJ set.

Jean Zuber, Managing Director, Swiss Music Export - Zürich

SME est l'organisation suisse de référence pour l'export des musiques actuelles. Swiss Music Export travaille avec des artistes qui ont une chance réaliste sur un marché cible défini. Leur musique fait preuve d'un évident potentiel d'export et l'entourage des artistes fait valoir un plan d'export prometteur. Les actions de Swiss Music Export se concentrent en règle générale sur l'Europe, prioritairement sur les marchés francophone et germanophone. Jean Zuber est également un musicien et un performeur actif. Avant de rejoindre SME, il a travaillé pour une agence de consulting et recherche, et a ensuite géré son propre label de disques, organisé des concerts et se consacrait au management d'artistes. Il est titulaire d'un diplôme d'ingénierie de l'EPF de Zurich.

Annexe 4 : Présentation de la FCMA

La FCMA

La Fondation pour la chanson et les musiques actuelles est la référence pour les musiciens et musiciennes professionnel-le-x-s qui veulent développer leur carrière en Suisse et à l'étranger.

La Fondation cma développe des programmes d'accompagnement, des formations, des conseils personnalisés et des outils afin de comprendre, réseauter et évoluer dans le business de la musique. Elle se définit sous 3 axes :

LE POLE ROMAND DES MUSIQUES ACTUELLES

- le pôle de formation dédié au business et aux métiers de la Musique
- des conseils personnalisés à destination des artistes professionnel-le-x-s
- la référence en musiques actuelles avec un centre de documentation
- des compilations d'artistes suisses
- un programme digital « Icône Micro »
- un engagement en faveur de l'égalité et de la diversité
- un laboratoire d'idées sur les cadres d'engagement et conditions de travail des artistes
- des conseils aux collectivités publiques
- du lobbying communal, cantonal et fédéral en faveur des musiques actuelles
- une Fondation subventionnée principalement par les cantons, les villes et les communes romandes, soutenue par Pro Helvetia, la Loterie Romande, la Fondation Suisa et par des mécènes privés.

UN INCUBATEUR DE PROJETS ARTISTIQUES

- l'accompagnement d'artistes vers une professionnalisation
- le développement d'artistes à travers différents projets transfrontaliers et suisses
- des résidences d'artistes sur tout le territoire
- un « Swiss Music Lab » proposant des résidences de création, du coaching, des rencontres entre artistes et des showcases.

L'ANTENNE ROMANDE DE SWISS MUSIC EXPORT (SME)

- une présence dans les festivals de showcases pour faciliter le réseautage
- l'organisation d'événements spéciaux lors de festivals pour les professionnel-le-x-s du métier
- un programme de réseautage novateur initié avec le Québec et Wallonie-Bruxelles.

fondation
cma

CONTACT

Usine à Gaz
Vy-Creuse 3
1260 Nyon

022 363 75 90
cma@fcma.ch
www.fcma.ch

Annexe 5 : Présentation de PETZI



VERBAND SCHWEIZER MUSIKCLUBS UND FESTIVALS
FEDERATION SUISSE DES CLUBS ET DES FESTIVALS DE MUSIQUES ACTUELLES

DEPUIS 1996 UN ENGAGEMENT SANS FAILLE POUR LA CULTURE ET LE DEVELOPPEMENT DES MUSIQUES ACTUELLES.

PETZI LUTTE POUR LA RECONNAISSANCE SOCIALE ET POLITIQUE DES SALLES DE CONCERTS ET DES FESTIVALS À BUT NON LUCRATIF.

PETZI est la faïtière nationale de plus de 200 clubs et festivals de musiques actuelles, dans 20 cantons et dans les 3 régions linguistiques de la Suisse. ^[1]_[SEP]PETZI représente des clubs et des festivals développant leurs activités dans un but culturel et non lucratif; elle tisse des liens entre ses membres, les différents partenaires politiques, médiatiques et le public.

PETZI finance sa structure et ses activités grâce aux cotisations de ses membres et bénéficie depuis 2004 d'un contrat de subventionnement dans le cadre de l'art. 7 al. 1 de la LEEJ avec l'OFAS.

PETZI est également membre de LIVE DMA, réseau européen des faïtières des salles de concerts et festivals.

Buts de PETZI

- Encourager la collaboration et l'échange d'informations entre ses membres ;
- Représenter les intérêts des clubs et des festivals et fonctionner comme interlocutrice vis-à-vis des autorités et entités locales, cantonales et nationales ;
- Soutenir et conseiller les membres sur les problématiques actuelles et sur des questions relatives à des moyens logistiques ou de gestion; intervenir comme médiatrice ;
- Suivre l'évolution de la législation et des dispositions légales concernant les organisateur-trices de concerts et participer aux processus de consultation notamment par des prises de position ;
- Organiser des formations continues et des conférences thématiques en lien avec l'activité de ses membres ;
- Collaborer avec les organisations poursuivant des buts semblables sur le plan national et international, dans le domaine des musiques actuelles et de l'offre culturelle s'adressant à la jeunesse ;

Valeurs et rôles des membres PETZI

Les membres de PETZI sont des acteurs majeurs de la vie culturelle, sociale et économique de leurs régions et jouent un rôle primordial dans les communautés dans lesquelles ils s'inscrivent.

- > Les scènes de musique live sont essentielles pour la création artistique : elles servent de tremplin et favorisent l'émergence de nouveaux artistes, ainsi que de nouvelles tendances.
- > Les clubs et festivals PETZI sont des vecteurs de rayonnement de la scène culturelle en Suisse et à l'étranger.
- > Au travers de la diversité de ses membres, PETZI soutient l'accès à la culture tant en milieu urbain que rural.
- > Les clubs et les festivals sont des lieux d'échange, de rencontres et d'apprentissage à destination notamment de la jeunesse.
- > PETZI et ses membres favorisent au quotidien l'accès à la culture pour toutes et tous, notamment au travers de prix accessibles.
- > PETZI encourage à la diversité et à l'égalité et lutte contre toute forme de discrimination (notamment au travers de projet tel que la Diversity Roadmap).
- > PETZI et ses membres favorisent et promeuvent l'engagement bénévole, son impact et sa reconnaissance.
- > Au travers d'une formation continue des bénévoles et d'une importante professionnalisation du secteur, les membres PETZI sont créateurs d'emplois.
- > les membres PETZI ont un impact conséquent sur l'économie régionale et le tourisme au travers de nombreuses collaborations avec des partenaires locaux (hôtels, imprimeurs, prestataires techniques, restaurants,...)

Activités et prestations

- ⇒ Mise à disposition d'un agenda en ligne et d'une billetterie à but non lucratif
- ⇒ Commissions membres (réunions d'échanges entre les membres)
- ⇒ Formations
- ⇒ Consulting
- ⇒ Centre de documentation dans les bureaux de Fribourg et Zürich
- ⇒ Coordination de l'« Open Club Day », la journée portes ouvertes des salles de concerts a lieu chaque année partout en Europe
- ⇒ Participation à diverses conférences et événements aux niveaux local, national et international pour sensibiliser à la réalité du secteur des musiques actuelles

Nous tenons à remercier
toutes les personnes qui
ont participé à l'élaboration
de cette étude.

Avec l'aide financière des cantons romands

**Mit Unterstützung des Bundesamts für Kultur
Avec le soutien de l'Office fédéral de la culture
Con il sostegno dell'Ufficio federale della cultura**



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

**Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC**

**fondation
cma**

Petzi

REALISÉE DANS LE CADRE D'UN PROJET DE TRANSFORMATION SUR MANDAT DE LA CDAC
FCMA / PETZI – Novembre 2022