

**Dess « Direction d'équipements et de projets musiques amplifiées et actuelles »  
2002 –2003**

**Fred Jumel**

Scènes de musiques actuelles et amplifiées :  
entre institutionnalisation et professionnalisation,  
quelle place pour le militantisme ?

Les scènes de musiques amplifiées, sont-elles condamnées  
en s'institutionnalisant à perdre leur âme ?



**- Sommaire -**

## Remerciements

## Introduction

<b>Première partie : le secteur et son environnement, évolution historique</b>	p. 8
Chapitre 1 - Le métier d'entrepreneur de spectacle, évolution d'une profession.	p. 9
1 - L'activité d'entrepreneur de spectacle avant la prise en compte des MA	p. 9
2 - Emergence, affirmation et marginalisation des musiques amplifiées	p. 11
3 - L'intégration des musiques amplifiées dans le champ du spectacle vivant	p. 15
Chapitre 2 – L'intégration des MA dans les politiques culturelles de l'Etat	p. 20
1 – Le Ministère de la culture et la « démocratisation culturelle »	p. 20
2 – La mutation des années Lang	p. 23
3 – Les effets de l'orientation politique au plan social et économique	p. 28
Chapitre 3 – Les collectivités territoriales face aux MA	p. 35
1 – Les collectivités locales et la culture	p. 35
2 – Les logiques municipales	p. 38
3 – Décentralisation et perspectives	p. 40
<b>Deuxième partie : la structuration politique et professionnelle</b>	p. 45
Chapitre 1 – Les caractères de la professionnalisation du secteur des MA.	p. 46
1 – La tendance à l'institutionnalisation	p. 47
2 – Le mouvement de professionnalisation	p. 53
3 – L'idéologie	p. 58
Chapitre 2 – Le caractère singulier des démarches syndicales	p. 68
1 – Le refus de la démarche syndicale	p. 69
2 – l'atomisation des mouvements	p. 70
Chapitre 3 – Les démarches fédératives	p. 72
1 – Une démarche spécifique aux salles	p. 72
2 – L'ambiguïté	p. 75
<b>Troisième partie : Militance et perspectives</b>	p. 77
Chapitre 1 – Le secteur des MA et la militance	p. 78

1 – La militance sectorielle	p. 80
2 – La militance socio-politique	p. 87
Chapitre 2 – Fonctionnement des lieux : perspectives	p. 95
1 – le Forum social européen	p. 95
2 – La gouvernance partagée	p. 98
3 – La prééminence des valeurs	p. 107
<b>Conclusion</b>	p. 109
<b>Bibliographie</b>	p. 112

## **PREMIERE PARTIE**

### **Le secteur et son environnement, évolution historique**

## Chapitre 1

### Le métier d'entrepreneur de spectacle, évolution d'une profession

#### 1 - L'activité d'entrepreneur de spectacle avant la prise en compte des musiques amplifiées

Les professions regroupées sous la dénomination « d'entrepreneur de spectacle » sont des professions dites réglementées. Ces professions nécessitent une autorisation d'exercer et sont soumises à l'obligation de détenir une licence de spectacle (garante du droit en usage dans ces professions). Cette « autorisation d'exercer » est délivrée jusqu'en 1992, par le ministère de tutelle, à la Direction du Théâtre et du Spectacle (DTS)

L'attribution de la licence d'entrepreneur de spectacle est là pour attester que la structure qui la reçoit exerce son activité conformément à la loi.

L'activité liée à l'organisation de spectacles est régie par l'ordonnance du 13 octobre 1945<sup>2</sup>.

La loi définit la notion de spectacle vivant professionnel et distingue cette activité du spectacle amateur : « *La présente ordonnance s'applique aux spectacles vivants, produits ou diffusés par des personnes qui, en vue de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit, s'assurent la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération* »<sup>3</sup>. Cette distinction se fonde donc sur le critère de rémunération des artistes. Ainsi tout artiste percevant une rémunération de sa prestation en public fait entrer le spectacle dans un cadre professionnel.

---

<sup>2</sup> Ordonnance n°45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles, Journal Officiel du 14 octobre 1945 et rectificatif au Journal Officiel du 28 octobre 1945.

<sup>3</sup> Article 1 de l'ordonnance de 1945 (modifiée par la loi du 18 mars 1999).

Dès lors qu'un artiste se produit à travers une transaction financière, l'organisateur de spectacle est présumé employeur (présomption de salariat) en vertu de l'article L. 762 al. du Code du travail. La loi du 26 décembre 1969, relative au placement et à la situation juridique des artistes du spectacle, stipule que tout contrat liant un artiste à un organisateur occasionnel ou permanent, professionnel ou associatif, est présumé être un contrat de travail. Ce contrat est ainsi soumis aux dispositions de la législation du travail. « *Toute rétribution obtenue dans ce cadre implique le respect des obligations sociales* ». Faute de quoi, il sera considéré comme travailleur clandestin.

L'ordonnance de 1945 définit l'activité d'entrepreneur de spectacle comme acte de commerce. Ce parti pris commercial est défini dans l'article 632 du Code de commerce, et l'inscrit dans une démarche économique classique : « *toute entreprise de fourniture, d'agence, bureaux d'affaires, établissement de vente à l'encan, de spectacles publics* ».

Cependant l'ordonnance dans sa première mouture délimite aussi la forme juridique du statut de « l'entrepreneur » qui doit être constituée sous forme commerciale, excluant systématiquement les associations régies par la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1901 de ce corps de métier (notion de corporatisme qui limitait la licence aux entrepreneurs professionnels du secteur économique). L'absence d'un cadre législatif qui reconnaît l'existence d'une activité d'un tiers secteur (non lucratif, service aux populations, proximité, solidarité...) ne permettait donc pas aux associations de pouvoir exercer légalement cette profession.

Ces associations gardent cependant le droit d'organiser des spectacles, mais de manière occasionnelle, dans la limite de six représentations publiques par an (article 10 de l'ordonnance de 1945). Cette autorisation s'adresse donc aux associations n'ayant pas pour objet premier la production ou la diffusion de spectacles vivants. L'organisateur occasionnel sera soumis, malgré tout, aux mêmes réglementations que l'organisateur professionnel.

## **2 – Emergence, affirmation et marginalisation des musiques amplifiées**

Les difficultés, pour les institutions, à appréhender le secteur des musiques amplifiées ont largement contribué à l'émergence d'un militantisme et d'un dynamisme associatif oeuvrant pour la reconnaissance et la promotion de ce domaine spécifique d'expression artistique.

Jusqu'au début des années 70, le rock « à la française » n'est que la célébration d'un mythe américain et d'un produit commercial de substitution, le phénomène « Yéyés ». La force de la chanson française traditionnelle a été un obstacle au développement d'un rock français autonome. L'absence ou le coût très élevé des instruments de musique, l'inadaptation et la rareté des salles de concerts, ont entraîné un manque d'une réelle expression musicale au plan national. Il faudra attendre la fin des années 70 (sauf à quelques rares exceptions) pour voir émerger un rock authentiquement français accepté par des labels plus importants.

L'apparition des musiques amplifiées, en France, à la fin des années 70, et la diffusion de ces pratiques sont le fait de l'amateurisme. L'avènement de la musique punk, à la même époque, fait apparaître une multitude de petits groupes amateurs, décomplexés de leurs faibles connaissances musicales, qui investissent le créneau des pratiques amateurs. Ce mouvement a démystifié le star-système en démontrant que le rock était à portée de tous, ce qui a eu un effet considérable sur le développement des musiques amplifiées à un niveau local et associatif. Le rock devient alors une forme active de rapport à la société en investissant des usines pour y installer des salles de concerts, en créant des réseaux de bars pour y écouter de la musique, en donnant le jour à des labels indépendants...

Le rock apparaît donc comme une rupture face aux pratiques musicales dominantes avec des caractères spécifiques : les modes d'apprentissages sont



autarciques et sont basés sur l'échange et le partage ; la musique n'est pas forcément écrite ; la maîtrise du solfège est peu présente chez les musiciens.

C'est aussi une rupture avec la variété française car c'est une musique de groupe. La pratique musicale est collective. Cette notion de groupe est en opposition à la pratique dominante de la variété française où le chanteur est seul sous les feux de la rampe (c'est l'artiste) et où les musiciens ne sont que des accompagnateurs chargés de le mettre en valeur.

La troisième rupture se trouve dans la nature des instruments utilisés : instruments amplifiés à « haut niveau sonore » ; ils sont fréquemment source de nombreux conflits de voisinage, notamment par les nuisances sonores qu'ils produisent.

Cependant dans la crise de dépolitisation des individus du milieu des années 70, le rock apparaît comme une forme active d'action, de revendication, de contestation sociale rompant avec les formes traditionnelles d'action politique. Il se situe à la marge et s'exprime surtout dans les fêtes politiques d'extrême gauche.

Dans ce mouvement qui s'étale sur vingt ans, « *le rock va gagner ses galons de phénomène culturel et s'installer dans le paysage français et dans l'imaginaire du temps, en profitant d'une énergie militante qui change d'objet* »<sup>4</sup>.

Cette véritable éclosion a mis en évidence le sous-équipement de beaucoup de villes en salles de répétition et en salles de concerts : « *La reconnaissance par le ministère de la culture de ces musiques ne s'est pas traduite immédiatement par la couverture du territoire en équipements spécialisés en partie soutenus par ses subventions. Les lieux culturels voués au spectacle vivant et faisant partie de son champ d'intervention traditionnel n'ont que très exceptionnellement accueilli les*

---

<sup>4</sup> Patrick Mignon, Évolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques, in *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Gema/ Florida 1997, p.25.

*musiques amplifiées, réservant leurs interventions en faveur des musiques actuelles au jazz, à la chanson et aux musiques du monde »<sup>5</sup>.*

Les musiques amplifiées se sont donc développées sur des logiques de revendication, sur des demandes ponctuelles de musiciens et de publics et non selon la logique classique de l'offre. Les MJC, structures qui accompagnent les activités des jeunes et qui travaillent sur l'émergence, ont été, tout naturellement, parmi les premiers lieux d'accueil de ces pratiques. Le conflit entre le socio-culturel et le culturel, qui existait depuis les origines du Ministère de la culture, n'a cessé de se durcir.

Ne trouvant pas leur légitimité dans les institutions culturelles les musiques amplifiées se sont donc prises en main, se sont structurées et se sont auto-gérées. Les initiatives ont trouvé un appui avec la création d'associations militantes fondées sur le bénévolat où le principal souci n'était ni la gestion, ni le respect du droit et encore moins la problématique de gestion de ressources humaines. *« A l'époque personne ne respectait, ne se souciait de la réglementation. La commission des licences était nationale. Le courrier se faisait à la DTS (Direction du Théâtre et du spectacle), avec dérogation au ministre directement pour pouvoir avoir plusieurs licences. Il n'y avait aucun contrôle pour les acteurs locaux. La Drac n'avait pas du tout cette compétence »<sup>6</sup>.* Aujourd'hui, avec les services déconcentrés du ministère, les Drac depuis 1995, les contrôles et les relations sont beaucoup plus proches des acteurs.

*« La structuration associative était, quant à elle, le seul mode juridique que l'on connaissait. Les associations étaient alors de vrais associations, avec plusieurs membres, une équipe de départ. On était vraiment dans la logique de la loi 1901. C'était un schéma tout à fait naturel. »<sup>7</sup>.*

---

<sup>5</sup> Philippe Teillet, Publics et politiques des musiques actuelles. *Texte inédit*, version provisoire du 21 février 2003.

<sup>6</sup> Béatrice Macé, Trésorière de l'Association Trans-Musicales, Directrice de la SARL Transaction, gestionnaire de la salle de spectacle Ubu à Rennes, Entretien du 25/07/03.

<sup>7</sup> *Idem*.

Cette dynamique (celle du « *Do it yourself* ») a explosé dans les années 80, et a vu naître en France un nouveau mouvement : le Rock alternatif. Un mouvement violemment opposé au système du show-business qui jusqu'à présent restait la seule issue au développement des musiques amplifiées. Le Rock alternatif revendiquait une vision autre de la société qui ne serait plus uniquement basée sur le gain et sur l'argent. Il a conduit à une véritable prise de conscience de l'identité culturelle de chacun des mouvements qui le composaient. Parallèlement la popularité grandissante de ces musiques faisait apparaître une dimension économique non négligeable qui s'amplifiait et modifiait le regard qu'on lui portait.

Cependant, selon Béatrice Macé, pour beaucoup des acteurs et des promoteurs « *le choix de la structuration commerciale a été uniquement fait pour l'obtention de la licence* » permettant ainsi de développer les activités de manière professionnelle en intégrant des lieux de diffusion. « *On passait d'un événement par an (les Trans-musicales) à 60 spectacles par an avec l'Ubu* ». Le choix de la forme juridique s'est donc imposé pour respecter la législation et sortir d'une issue. Ce choix n'était donc souvent qu'un outil : « *on n'a jamais fait une redistribution de bénéfice entre les gérants de la SARL. Chez nous la SARL appartient à 100% à l'association.* »<sup>8</sup>

De fait, le développement des musiques amplifiées s'est partagé entre initiatives privées, initiatives associatives et initiatives commerciales : la structuration commerciale assurant une légitimité et le respect de la législation, la structuration associative, par sa facilité de création, assurant, quant à elle, par sa structure juridique, la défense de valeurs militantes et désintéressées.

Le secteur du spectacle vivant est donc aujourd'hui très hétérogène. On y trouve des sociétés commerciales (SA, SARL, SCOP, SEM), mais les associations y restent toutefois très majoritaires. Ainsi dès les années 1980, 80% des spectacles sont organisés par des associations loi 1901.

---

<sup>8</sup> Béatrice Macé, Trésorière de l'Association Trans-Musicales, Directrice de la SARL Transaction, gestionnaire de la salle de spectacle Ubu à Rennes, Entretien du 25/07/03.

L'hégémonie associative du secteur des musiques amplifiées a donc trouvé ses sources dans l'appréciation et la reconnaissance de ces esthétiques artistiques dites « mineures », qui ne trouvèrent pas leur place dans les structures culturelles soutenues par le Ministère de la culture. Faiblement esthétisant, déficit de légitimité, audience réduite, la « *difficulté éprouvée par les quelques responsables ministériels concernés (s'estimant trop peu compétents sur ce terrain particulier) à envisager une action à dimension artistique* »<sup>9</sup> a toujours ses effets sur les politiques culturelles d'aujourd'hui.

### **3 - L'intégration des musiques amplifiées dans le champ du spectacle vivant**

Nous venons de voir que, dès les années 1980, que le cadre associatif militant accueille les mouvements émergents. Ainsi, 80 % des spectacles sont organisés par des associations. Mais ces associations ne concernent pas uniquement les musiques amplifiées. En effet, depuis 1945, date de l'ordonnance de l'activité de spectacle, la société a évolué ; un ministère de la culture a été créé ; de nouveaux équipements sont apparus, beaucoup sous la forme associative : Maisons de la Culture, Scènes nationales, Centres chorégraphiques, Centres dramatiques (Cf. le « Rapport Coralière » sur les EPCC).

Devant ce foisonnement d'acteurs associatifs, dès le début des années 90, l'État prend la décision de réviser l'ordonnance de 1945. La loi de décembre 1992 stipule que, désormais « *les dispositions de la présente ordonnance s'appliquent aux associations qui ont pour activité habituelle la production de spectacles* ». Cet aménagement législatif reconnaît donc au monde associatif, près de quarante ans plus tard, les mêmes droits que les sociétés commerciales en leur donnant la possibilité d'exercer de manière professionnelle cette activité, tout en leur imposant

---

<sup>9</sup> Philippe Teillet, Publics et politiques des musiques actuelles. *Texte inédit*, version provisoire du 21 février 2003

les mêmes obligations. L'objectif principal était de contraindre ces associations à respecter la législation sociale et ainsi de lutter contre le travail clandestin.

Il faudra attendre la fin des années 90 (loi du 18 mars 1999) pour que l'ordonnance de 1945 soit encore remaniée : tout en définissant clairement le spectacle vivant, ce texte vise à repréciser les activités de ce secteur et à redéfinir les acteurs dits « entrepreneurs de spectacles ». Ainsi, « *est entrepreneur de spectacles vivants toute personne qui exerce une activité d'exploitation de lieux de spectacles, de production ou de diffusion de spectacles, seul ou dans le cadre de contrats conclus avec d'autres entrepreneurs de spectacles vivants, quel que soit le mode de gestion, public ou privé, à but lucratif ou non, de ces activités.* »<sup>10</sup>. Cette évolution de la notion d'acteurs se répercute donc sur la licence d'entrepreneur de spectacles qui, à cette même période, classe les activités artistiques non plus sur des critères purement esthétiques mais sur des critères professionnels. Ainsi les six licences correspondant aux catégories d'entreprises (théâtres nationaux, autres théâtres fixes, tournées théâtrales et théâtres démontables d'art dramatique, lyrique ou chorégraphique, concerts symphoniques, orchestres divers et chorales, théâtres de marionnettes, cabarets artistiques, cafés-concerts, music-halls et cirques, spectacles forains, chant et danse, spectacles de curiosité ou de variétés) se transforment en trois licences d'entrepreneurs : les exploitants de lieux<sup>11</sup> ; les producteurs de spectacles ou de tournées<sup>12</sup> ; les diffuseurs<sup>13</sup>.

Les réformes intervenues ont eu pour objet d'assurer le respect du droit du travail et l'application de la législation sociale, du droit de la propriété littéraire et artistique ainsi que de la réglementation relative à la sécurité.

---

<sup>10</sup> Loi n°99-198 du 18 mars 1999, portant modification de l'ordonnance n°45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles. *Journal Officiel* Numéro 66 du 19 mars 1999, page 4047.

<sup>11</sup> Licence n°1 : « les exploitants de lieux de spectacles aménagés pour les représentations publiques »

<sup>12</sup> Licence n°2 : « Les producteurs de spectacles ou entrepreneurs de tournées, qui ont la responsabilité d'un spectacle et notamment celle d'employeur à l'égard du plateau artistique ».

<sup>13</sup> Licence n°3 : Les diffuseurs de spectacles qui ont la charge dans le cadre d'un contrat, de l'accueil du public, de la billetterie et de la sécurité des spectacles et les entrepreneurs de tournées qui n'ont pas la responsabilité d'employeur à l'égard du plateau artistique ».

La politique du ministère de la culture a donc été d'inscrire les salles diffusant des musiques amplifiées dans l'appareil réglementaire de la SACEM, des congés spectacle, du Griss et de la protection sociale des artistes.

Cette mise en place de normes et de nouvelles règles ont eu pour objet la régulation de la situation des associations en leur reconnaissant le droit de produire des spectacles (et donc l'ouverture et l'obligation de détenir la licence) mais aussi en, en retour, l'imposition de contrôles.

Cependant, selon Philippe Audubert (Tremolino, Nantes) le fait d'obliger les associations à détenir la licence d'entrepreneur de spectacle « *contribue à faire adopter par ces structures un fonctionnement d'entreprise* »<sup>14</sup>. La modification de l'ordonnance de 45 en instaurant un « *régime unique applicable à toutes les entreprises, qu'elles soient publiques ou privées, à but lucratif ou non* » renforce cette orientation du législateur. La législation contribue ainsi à la professionnalisation des acteurs associatifs.

De plus cet aménagement législatif, et cette reconnaissance du statut associatif dans l'activité de « spectacle vivant » semblent se construire sans négociation avec les acteurs de terrain : ainsi on reconnaît l'existence et la légitimité des acteurs des musiques amplifiées, mais on ne reconnaît pas les spécificités de leurs pratiques dont l'émergence repose sur le champ des pratiques dites amateurs.

*« Le champ professionnel a d'abord posé ses marques et ne permet pas la pratique amateur : droit du travail, présomption de salariat... Il y a une non-prise en compte de cette pratique qui est nécessaire. Nous ne pouvons avoir uniquement cette vision économique et professionnelle. On est là sur de vrais débats de fond. Les lieux sont de plus en plus dans la position de revendiquer la pratique amateur. Il est nécessaire d'avoir une réglementation qui permet de pouvoir pratiquer en amateur ».*

15

---

<sup>14</sup> Philippe Audubert, *Profession entrepreneur de spectacles*, édition Irma, octobre 2001, p.21.

<sup>15</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

En effet les pratiques des musiques amplifiées, s'exercent, en dehors de toute « confrontation avec les compétences du monde professionnel classique de la musique »<sup>16</sup>. Ce sont généralement des pratiques collectives, caractérisées par des attitudes autarciques et des comportements d'échange et de partage. La reconnaissance artistique ne venant que du public, des pairs et des diffuseurs dans leurs démarches vers la scène. Cependant la notion de spectacle vivant, nous l'avons vu, a toujours été considérée comme une activité « de nature commerciale ». En intégrant les associations à cette activité professionnelle, l'État ne reconnaît pas pour autant la spécificité et la singularité de ces musiques, basées sur l'amateurisme. Ainsi « *La notion d'amateur introduite par le décret du 19 décembre 1953 qui concerne le spectacle n'a pas la même réalité que la notion d'amateur concernant d'autres activités (sportives par exemple) plus largement répandue.* »<sup>17</sup>.

De plus l'article L. 762-1 du Code du travail, réforme introduite par la loi du 18 mars 1999, présume que toute rémunération versée à un artiste est un salaire, et donc, celui qui la verse est un employeur qui doit être soumis, de ce fait, à toutes les obligations d'un contrat de travail, indépendamment du caractère lucratif ou non de l'activité. Par conséquent, « *soit les amateurs reçoivent une rémunération et, dans ce cas, ils ne peuvent échapper à la présomption de salariat selon les dispositions de l'article L.762-1 du code de travail, soit ils ne perçoivent aucune rémunération, et ils ne peuvent se faire rembourser les frais réellement engagés pour l'exécution de leur prestation* »<sup>18</sup>.

Il semble important de préciser que la présence d'amateurs non-rémunérés dans un spectacle payant n'a, quant à lui, toujours pas trouvé à ce jour de réponse claire des tutelles. « *C'est le ministère qui refuse de renégocier le décret de 1953 sur*

---

<sup>16</sup> Thierry Duval, Le groupe comme outil de formation, in *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Gema Florida, 1997.

<sup>17</sup> Philippe Audubert, *Profession entrepreneur de spectacles*, édition Irma, octobre 2001, p. 29.

<sup>18</sup> *idem*, p. 33.

*la pratique amateur. Même la CGT (fervent défenseur des musiciens professionnels) était d'accord pour le revoir. C'est le ministère qui bloque. »<sup>19</sup>*

On peut donc considérer que la reconnaissance par l'État des musiques amplifiées se fait dans une absence de négociation avec les musiciens des pratiques amateurs. Elle est donc vécue comme une radicalisation du système étatique qui désire occuper et réglementer le terrain. Elle donne l'impression de reconnaître les esthétiques artistiques mais sans en reconnaître les pratiques, elles-mêmes, qui les génèrent.

Le législateur ferme donc les portes à l'amateurisme, et de ce fait, aux spécificités mêmes des musiques amplifiées.

---

<sup>19</sup> Béatrice Macé, Trésorière de l'Association Trans-Musicales, Directrice de la SARL Transaction, gestionnaire de la salle de spectacle Ubu à Rennes, Entretien du 25/07/03.



## Chapitre 2

### L'intégration des musiques amplifiées dans les politiques culturelles de l'Etat

La forte présence des pouvoirs publics dans les activités artistiques et culturelles ne conduit pas à un paysage institutionnel aussi uniforme qu'on pourrait le croire, ni aussi stable que l'on pourrait l'espérer.

*« Les intérêts de ceux qui ont la charge de défendre et de promouvoir des disciplines artistiques ne convergent pas systématiquement, non seulement pour des raisons de doctrine ou de choix artistique, mais aussi pour des raisons financières »<sup>20</sup>.*

#### 1 – Le Ministère de la culture et la « démocratisation culturelle »

L'État, en France, traditionnellement centralisateur, a conservé dans le domaine culturel un rôle important de mécénat, de protection et de contrôle.

La création en 1959 par la Ve République d'un ministère des Affaires culturelles a eu pour but d'instituer une nouvelle forme d'intervention publique pour *« rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité au plus grand nombre ; assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent »*.

Cette nouvelle forme d'intervention publique s'est développée à partir du principe de « démocratisation culturelle ». André Malraux souhaitait favoriser l'égal accès des citoyens aux œuvres, mais ne reconnaissait pas à chacun une égale aptitude à la création, et reconnaissait encore moins l'égal valeur de ces créations : la culture était marquée par une forte hiérarchisation des produits. En effet, les intentions du Ministère se sont fondées sur le dépassement de la médiocrité (dénoncée chez les associations amateurs) en posant le primat de l'excellence artistique. Ces directives créèrent un véritable fossé entre les associations d'éducation populaire, issues de la période du

---

<sup>20</sup> Jacques Perret et Guy Saez, *Institutions et vie culturelles*, La Documentation Française, 1996

front populaire, qui avaient pour volonté de rapprocher le peuple de la culture à travers des pratiques didactiques dans le cadre de l'amateurisme. Les musiques amplifiées se voient donc, dès la création du ministère, rejetées hors de la sphère culturelle et reléguées dans la sphère du loisir et du divertissement.

Dès l'origine, dans le cadre de sa politique de diffusion et d'animation culturelles, le théâtre demeure l'un des domaines privilégiés de l'intervention de l'État. Ceci se traduit par la création des Maisons de la culture qui disposent de cellules de création théâtrales (avec un début de cogestion entre État et villes malgré le maintien de la conception jacobine du service public).

Dans le domaine musical, l'intervention du ministère est plus tardive. Il faut attendre 1966 pour voir se créer le Service de la musique (devenu Direction de la Musique et de la Danse en 1969), confié au compositeur et inspecteur général de l'enseignement musical, Marcel Landowski, pour lequel les priorités seront données à l'enseignement, à la décentralisation de l'animation, à l'aide aux diffusions de qualité et enfin au soutien à la création.

La Direction de la Musique « *va entreprendre la réalisation d'actions tous azimuts visant à institutionnaliser et à rendre irréversible le dispositif de partenariat public* »<sup>21</sup>. Le projet est consensuel : les successeurs de Landowski ne s'écarteront jamais fondamentalement du chemin tracé en 1966. En 1969 le plan décennal Landowski est défini et opère une révolution dans le financement et la décentralisation de la vie musicale : il s'appuie sur des associations parapubliques (ADDM<sup>22</sup>) créées dans chaque département et financées par les conseils généraux.

Le « Plan Landowski » prévoit l'organisation de « régions musicales » (une par région de programme) dont l'aboutissement est, par secteur, la possession d'un conservatoire régional, d'un orchestre régional, d'un théâtre lyrique régional, d'une animation et d'un contrôle régional (une chorale agréée par département...).

---

<sup>21</sup> Jacques Perret et Guy Saez, *Institutions et vie culturelles*, La Documentation Française, 1996, p. 95.

<sup>22</sup> Associations départementales de développement de la musique.

L'effort d'organisation de ce plan s'accompagnera de l'installation progressive, au sein des DRAC<sup>23</sup>, de conseillers « musique ».

Cet impératif de la création culturelle d'excellence écarte donc le didactisme et l'amateurisme qui caractérisent l'action des musiques jeunes ou populaires. Cependant François Tétard montre que le concept « d'excellence culturelle » s'est construit uniquement en fonction des lignes budgétaires du Ministère, pour marquer une territorialisation face aux adversaires notamment les industries culturelles du star-system. Autrement dit : « *j'appelle excellence culturelle ce qui m'appartient parce que je peux le financer* »<sup>24</sup>. Ainsi les musiques amplifiées, au delà de critères purement artistiques, ne feront pas partie des politiques culturelles.

Cependant le constat de l'échec de la *démocratisation culturelle*<sup>25</sup> sous Duhamel en 1971 et la déstabilisation des politiques culturelles de l'Etat, suscitée par le mouvement de mai 1968, ouvrent les portes au concept de *développement culturel*.

Cette amorce de changement de référentiel pour Jacques Duhamel semble alors nécessaire : « *Si nous ne voulons pas de politique culturelle étatique, uniforme et sclérosée, nous devons, je le répète, accepter que se produisent des divergences, des dissonances, dans les formes de l'art, de l'expression et savoir prouver dans ce domaine, plus encore que dans tout autre, que la tolérance est un risque, mais en vertu de la démocratie* ».

Dès le milieu des années 70, l'État reconnaît progressivement le rôle des collectivités locales dans le domaine de la culture. Les villes se dotent de véritables politiques culturelles et, en 1975, ce sont les signatures de « chartes culturelles » qui voient le jour.

Mais la réelle rupture sera celle du ministère Lang, dans les années 80, avec l'extension du champ d'action du ministère à des pratiques dites *mineures*. L'idée étant qu'en élargissant le champ culturel consacré par l'État, on peut élargir en même temps

---

<sup>23</sup> Direction Régionale des Affaires Culturelles, service déconcentré du ministère.

<sup>24</sup> François Tétard, « l'éducation populaire : l'histoire d'un rattachement manqué », in *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Comité d'histoire du Ministère de la culture, Paris, La Documentation française, 1996, p.153 et suiv.

<sup>25</sup> Etude sur les pratiques culturelles des français.

le public de la « culture » au-delà des élites cultivées. C'est une réelle volonté de *popularisation* de la culture qui se met en place.

Avec l'arrivée de la Gauche au pouvoir, la politique culturelle s'inscrit donc dans un changement de référentiel<sup>26</sup> qui avait été amorcé dans les années 70 : il ne s'agit plus seulement de favoriser l'accès du plus grand nombre à la culture dite « savante », mais aussi de reconnaître les cultures spécifiques des différents groupes sociaux. Ainsi, cet élargissement du champ culturel se traduira par la volonté de « *réhabiliter tous les arts, en particulier ceux qui s'inscrivent spontanément dans la vie quotidienne* »<sup>27</sup> des Français.

Pour atteindre cet objectif, l'Etat s'engage en généralisant les financements croisés, avec les contrats de plan État-régions, et les conventions de développement culturel.

## **2 – La mutation des années Lang**

La période précédente qui se caractérisait par « *l'absence d'une réelle politique culturelle d'ensemble reflétait une certaine vision traditionnelle et élitiste de la culture, indifférente au développement des potentialités d'une culture vécue (...) et aux inégalités du pluralisme culturel* »<sup>28</sup> va s'ouvrir à de nouvelles politiques, infléchir et transformer les projets antérieurs : à partir d'un tournant institutionnel des années 80, les musiques actuelles vont bénéficier d'une reconnaissance et d'une légitimité avec la logique de labellisation que mettront en place les ministères successifs.

### a) – Le tournant institutionnel

Le décret du 10 mai 1982 définit ainsi les nouvelles missions du ministère : « *Le ministère de la Culture a pour mission de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'examiner librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional, ou de divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière ; de*

---

<sup>26</sup> « Le référentiel d'une politique est la représentation que l'on se fait du secteur concerné, ainsi que de sa place et de son rôle dans la société », in Un schéma d'analyse des politiques sectorielles, *Revue française de Science Politique*, 1985, p. 170.

<sup>27</sup> Jacques Renard, *L'élan culturel : la France en mouvement*, édition PUF, col. Politiques d'aujourd'hui, Paris 1987, p. 52.

<sup>28</sup> Raymond Labourie, *Les institutions socio-culturelles*, PUF, Paris, 1978, p. 27.

*favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde »<sup>29</sup>.*

En 1983, dans le cadre de ses interventions en direction des « nouveaux publics », le Ministère de la culture a décidé de prendre en compte le rock en accordant, dans un premier temps, une aide logistique aux lieux de répétitions. Cela s'est traduit, en 1984, par une étude publiée sous le titre *Maxi-Rock et mini-bruits*, ouvrage précurseur, sur les musiques « émergentes » dans les politiques culturelles. Cette étude, dans laquelle dix lieux étaient évalués, a montré leur diversité (cave, garage, péniche, MJC...), ainsi que l'insuffisance de l'aide à la diffusion que ce soit en nombre de salles, que ce soit en éditeurs (petits labels indépendants). »<sup>30</sup>

Toutefois, en s'ouvrant aux domaines de la chanson, du jazz et du rock, l'État ne reniera pas les secteurs musicaux soutenus jusqu'alors. Sur le fond, comme le montrent Jacques Perret et Guy Saez, il n'y aura pas de réelle rupture pendant cette période avec les orientations fondamentales du plan décennal de 1966. La volonté antérieure d'institutionnalisation et de professionnalisation progressera et s'installera définitivement.

Cependant l'étude d'évaluation de 10 lieux « *Maxi rock et mini bruit* » est à l'origine des mesures prises ultérieurement, par Jack Lang, en faveur du rock, et maintenant des musiques qui lui ont succédé : rap, techno, musiques du monde et autres musiques amplifiées. Pour le Ministre de la culture c'est l'affirmation de la volonté de démocratie culturelle de l'Etat. Elle a permis la reconnaissance d'esthétiques controversées comme le jazz, le rock, la bande dessinée, le rap, le tag.

Cette mise en place s'est faite malgré de fortes résistances intellectuelles chez les acteurs des politiques culturelles car ces esthétiques sont encore trop considérées à l'écart des « référentiels » des classiques de l'Art. Depuis 1959 de nombreuses politiques sectorielles ont pu se développer comme la musique, les arts plastiques, la danse, le cinéma, mais les musiques amplifiées ont suscité, chez de nombreux

---

<sup>29</sup> Décret n°82-394 relatif à l'organisation du ministère de la Culture du 10 mai 1982, *Journal Officiel* du 11 mai 1982.

<sup>30</sup> Pierre Mayol, « Association et vie culturelle : une exploration des études et travaux du DEP », in *Les Associations dans la vie et la politique culturelles*, p. 123.

professionnels du culturel, le sentiment d'avoir transgressé les limites de la légitimité de l'action publique (motifs moraux, jugement de valeur ou esthétique).<sup>31</sup>. Cette très forte critique de légitimation et d'ouverture du champ culturel, au rock, est dénoncée comme une politique du « tout culturel ».

Le soutien apporté aux musiques amplifiées, malgré son écho considérable pendant le ministère Lang, reste relatif au vu des moyens qui, aujourd'hui encore, y sont consacrés. Le ministère a plus facilement soutenu le jazz et la chanson que l'ensemble des musiques amplifiées. Par ailleurs, il a englobé dans un même ensemble les esthétiques jazz, chanson et musiques amplifiées (rock, reggae, ska, musiques électroniques, hip hop, métal...) auquel fut donné la dénomination de « musiques actuelles » ; nous y reviendrons plus tard.

Les interventions culturelles en faveur des musiques amplifiées ont le plus souvent été prises plutôt sous un aspect social, économique ou professionnel que sur leur dimension artistique. Comme nous venons de le voir, nombre d'actions menées dans le domaine culturel n'ont pas été, au départ, instituées par la volonté des pouvoirs publics, mais sur l'initiative du secteur privé, associatif ou industriel et commercial. L'État s'est ensuite chargé d'entériner l'initiative en la labellisant ou la modélisant.

#### b) – La logique de labellisation

L'histoire des lieux de musiques actuelles et amplifiées est à ce titre particulièrement emblématique. De Jack Lang à Philippe Douste-Blazy et à Catherine Trautmann, de nombreuses impulsions ont été données à ce secteur (aides à l'investissement, financement des fonctionnements et reconnaissance). Ces impulsions nationales se sont répercutées au niveau local avec les soutiens d'un bon nombre de collectivités territoriales, soutiens sollicités depuis longtemps par les acteurs de terrain. Mais « *à défaut d'une politique d'Etat claire, en dehors de la seule intention et du simple déclaratif, le secteur des lieux s'est installé dans la fragilité durable* ». <sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> cf. Philippe Teillet in « les collectivités locales de la culture » p. 364.

<sup>32</sup> Fédurok.

En effet, on constate que le Ministère s'est beaucoup plus impliqué dans l'aide à l'investissement que dans l'aide au financement du fonctionnement dit « trop coûteux » : « *Lang a permis la reconnaissance de ces musiques mais, sur la durée de son mandat, il était hors de question d'intervenir en fonctionnement sur les lieux. On ne nous a parlé que d'investissement et il y a eu un refus total d'intervenir sur le fonctionnement* »<sup>33</sup> Ainsi, dès 1988 et 1990, Louis Gautier, représentant de Jack Lang aux États généraux d'Elbeuf, affirme que « *l'État pour l'instant n'est pas en mesure de s'engager dans le financement de l'état de marche de ces petits lieux* »<sup>34</sup>, le premier objectif étant l'aménagement du territoire et l'équipement des salles préexistantes. Cette position a été réaffirmée par Bruno Lion, chargé de mission, lors des « États du rock » à Montpellier.

*Ainsi « ce ne sera qu'en 95, avec Douste-Blazy, qu'il y a eu une prise en compte de la nécessité d'intervenir en fonctionnement et de dire qu'un lieu de musiques amplifiées pouvait être considéré comme n'importe quel équipement culturel (aux yeux de l'Etat). Le premier dispositif d'intervention de l'Etat sous Lang en matière de spectacle vivant a été la politique des Zéniths. Les lieux, part leur investissement et leur mobilisation, ont obtenu des « queues » de crédit pour commencer à réhabiliter ce qui existait. »*<sup>35</sup>

A la lecture des différents labels on observe, malgré tout, une certaine évolution des logiques des politiques culturelles du ministère dans sa conception et sa reconnaissance des musiques actuelles. Le ministère est passé de la reconnaissance de petits lieux de proximité (les cafés-musiques, donc du didactisme et de l'amateurisme des pratiques) pour s'orienter vers les grands pôles dit « structurants » afin d'entraîner les pratiques vers le secteur professionnel et l'excellence.

Le premier label, le label « Cafés-musiques », avait pour but de créer un outil au service de la politique urbaine des années 90. Il semble avoir été mis en place dans l'urgence pour montrer que l'on voulait agir pour les jeunes et les quartiers sensibles. Cette action s'est caractérisée par des moyens insuffisants attribués à la formation des acteurs et au soutien des activités. La politique menée ne s'inscrivait pas dans une

---

<sup>33</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>34</sup> Louis Gauhier, États généraux des petites structures de spectacle, *actes et rencontres d'Elbeuf sur Seine*, p. 10.

<sup>35</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

volonté d'assurer, sur la durée, la survie économique de ces structures : il était évident qu'elles devaient s'orienter vers l'autofinancement.

Le second label, les « Scènes de musiques actuelles » (SMAC), lancé en 1995 par Philippe Douste-Blazy, a été attribué aux salles existantes en y englobant les « Cafés-musiques ». La critique des acteurs de terrain a porté surtout sur l'imposition d'un cahier des charges unique quelle que soit la nature du lieu. Ceci est notamment dû à un manque de concertation et au peu d'attention accordé aux singularités de chacun des lieux existants.

Une révision était donc nécessaire. Elle a conduit à la réécriture de la circulaire en 1998, sous Catherine Trautmann, et s'est effectuée, cette fois-ci, en collaboration avec les organisations du secteur, sur le triptyque « un lieu, un projet, une équipe ». Pour Philippe Berthelot ce sera « *l'envie de reconnaître ce secteur mais aussi une façon de marquer son territoire. La manière d'intervenir est d'ailleurs très proche de ce que l'État a pu faire dans d'autres domaines, comme le théâtre. Et c'est là où l'on peut dire que le bât blesse, parce que ça ne correspond pas obligatoirement entre ce qui a été fait et ce qui a été collectivement revendiqué par le secteur* ». <sup>36</sup>

Par la suite, le remaniement ministériel en 2000, avec l'arrivée de Catherine Tasca au ministère de la culture, s'est traduit par une nouvelle orientation : le resserrement du dispositif existant sur un nombre plus restreint de lieux avec l'introduction du label Smac. Selon Philippe Teillet c'est « *l'hétérogénéité des situations des SMACs (125 en 1996 pour 66 scènes nationales) qui rend nécessaire l'inscription à l'agenda du ministère de la création éventuelle d'un autre label déterminant une catégorie d'établissements moins nombreux, aux missions et moyens plus développés* » <sup>37</sup>. Ce remaniement du label a été vivement critiqué par les acteurs du secteur et sa mise en place a été retardée.

Ce sera donc sous Jean-Jacques Aillagon (alors que se réalise ce mémoire) que le Ministère lance les *SMAC Structurantes* délaissant définitivement les *Smac* dites de *proximité* aux collectivités locales. Cette orientation politique aura pour conséquence de réduire le nombre de lieux de 180 à 70 sur tout le territoire.

---

<sup>36</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>37</sup> Philippe Teillet, *op. cit.*, p. 382.



L'offre culturelle des musiques amplifiées s'est donc étendue à l'ensemble du territoire national, avec pour caractéristique principale la professionnalisation croissante du secteur. Le nombre d'équipements labellisés a été réduit et les équipements reconnus se sont modernisés dans leur structure comme dans leur mode de gestion.

Toutefois des critiques demeurent soulignant la faiblesse du système. Si depuis deux exercices, des efforts budgétaires ont été réalisés, l'engagement de l'Etat pour soutenir et permettre au dispositif SMAC de se développer reste insuffisant ; les acteurs parlent d'un manque d'ambition budgétaire, les moyens n'étant pas à la hauteur des enjeux. La distribution des subventions devient plus sélective. Le label est attribué avec parcimonie. Les conditions d'attributions sont draconiennes (toutes les salles ne sont pas éligibles). Par ailleurs les lieux de « proximité » s'adressant aux populations moins favorisées, sont délaissés et se retrouvent dans une précarité renforcée.

L'actualité récente traduit en partie ce malaise. Il faut pourtant reconnaître que cette logique de labellisation a eu un effet intégrateur et a permis aux musiques amplifiées de trouver une place dans le champ des politiques culturelles. *« Pour moi, Lang à surtout dit : 'il existe une autre culture et je le prouve'. C'était une reconnaissance quelque part de l'éducation populaire et d'un certain nombre d'initiatives portées à partir de pratiques amateurs, à partir de quelque chose qui était en train de se créer ».*<sup>38</sup>

### **3 – Les effets de l'orientation politique au plan économique et social**

Comme l'a montré Philippe Teillet, cette logique étatique envers les Musiques amplifiées et ses infléchissement, ses permanences et ses mutations s'expliquent ainsi que ses effets sur deux registres, le registre social et le registre économique.

---

<sup>38</sup> Vincent Priou, Directeur de Tremolino, Pôle régional des Pays de Loire, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

a) – le registre social

L'aspect social des musiques amplifiées a permis, dans un premier temps, de justifier les interventions du ministère, mais aussi de s'appuyer sur des préoccupations locales afin de croiser les financements publics : *« La dimension « sociale » des actions publiques dans le domaine des musiques amplifiées (c'est-à-dire de contribution au traitement de problèmes sociaux touchant surtout des populations jeunes) est souvent présentée comme ce qui les justifie fondamentalement »*<sup>39</sup>

Les premières mesures ont donc été tournées vers les quartiers excentrés, les banlieues et les zones rurales. Ainsi dans l'éditorial du guide des cafés musiques édité par le Ministère de la culture en 1993, Simone Veil<sup>40</sup> et Jacques Toubon<sup>41</sup> voient dans ce nouveau label un des outils de rapprochement de la culture et du citoyen : *« C'est ce souci de proximité, de rééquilibrage entre les villes-centres et le reste du pays, si essentiel aujourd'hui, qui amène à accueillir avec le plus grand intérêt ce guide méthodologique des café-musiques »*. Ce guide dont le rôle pédagogique, tout en gardant comme objectif le respect de la législation, est une première qui reste unique dans le domaine de la culture : *« jamais jusqu'à présent aucun type d'établissement culturel n'a bénéficié d'un guide aussi complet »*. Probablement parce qu'il était censé s'adresser à des individus non issus du secteur culturel, on a axé son contenu sur la dimension pédagogique de la création d'un équipement.

Il est important de remarquer que dans ce guide, les « café-musiques » sont directement nommés comme « structures d'animation », « lieu d'insertion sociale » et « aidera à la formation professionnelle des jeunes ». Le public est donc directement ciblé : ce sont les « jeunes » et surtout les jeunes des quartiers sensibles.

Ainsi, pour beaucoup, cette politique de la jeunesse menée de 81 à 86 est une politique moins soucieuse de la création et de la production artistique que de l'action socio-culturelle ou sociale en direction des groupes sociaux défavorisés. Cependant comme le souligne Philippe Teillet *« c'est par le souci de porter une attention particulière aux formes artistiques propres à ce groupe socio-biologique qu'ont été*

---

<sup>39</sup> Philippe Teillet, *op. cit.*, p. 371.

<sup>40</sup> Simone Veil était alors Ministre d'État, ministre des Affaires Sociales, de la Santé et de la Ville.

<sup>41</sup> Jacques Toubon, Ministre de la Culture et de la francophonie en 1993.

*justifiées les premières mesures en faveur de ces musiques* ». <sup>42</sup> . L'animation socio-culturelle, si elle intervenait dans le projet elle n'était pas la seule et elle ne couvrait donc pas la totalité du projet.

En effet comme le soulignait Dominique Ponsard, alors en charge de l'inspection Chanson, Jazz et Variété du Ministère, il s'agissait surtout d'une méthode pour appréhender les musiques amplifiées, une porte d'entrée sur des pratiques culturelles mal connues, donc difficiles à saisir et à contrôler : « *le problème du rock, à l'origine abordé empiriquement, s'était avéré complexe et difficile. Comment, au Ministère de la Culture, pouvions-nous intervenir dans un phénomène musical aussi important et multiforme que le rock ? (...) d'un point de vue strictement musical, les limites de l'action possible pour notre ministère étaient rapidement atteintes* » <sup>43</sup> .

C'est donc la jeunesse, nouveau domaine d'intervention sociale et ses pratiques culturelles spécifiques qui imposèrent au ministère une attitude empirique, attitude faite de rapports contractuels à court terme destinés à appuyer des initiatives privées sans volonté manifeste d'assurer la survie économique de ces structures sur un plus long terme. L'exemple des « Cafés-musiques » bénéficiant d'un soutien financier timide pour ses actions de diffusion est emblématique de l'action sociale conduite à l'aide de cet outil. Mais ce registre social n'est pas l'apanage unique des « Café-musiques » ainsi, Philippe Douste-Blazy, pour justifier les SMACs, souligne la nécessaire contribution de la politique culturelle à la volonté de réduire la « fracture sociale » <sup>44</sup>

Toutefois, les logiques sociales n'ont pas été les seules qui ont justifié le soutien du ministère : les logiques économiques ont aussi leur importance même si elles sont moins présentes dans les discours officiels.

#### b) - Les logiques économiques

L'expansion de l'industrie musicale, avec les majors, autour des musiques amplifiées a conduit à leur définition comme des produits de la culture de masse <sup>45</sup>, déniaut aux yeux des pouvoirs publics son caractère artistique et sa dimension

---

<sup>42</sup> Philippe Teillet, *idem*.

<sup>43</sup> Dominique Ponsard, *Actes de l'université d'été*, Rennes du 07 au 11 juillet 1986, « Les musiques des Jeunes », Cenam, Paris, 1987, p. 75.

<sup>44</sup> Philippe Poirier, *Les politiques culturelles en France*, La documentation française, p. 509.

<sup>45</sup> Cf Edgar Morin, « Culture de masse », *Encyclopaedia universalis*, T 5, Paris, 1980, pp. 228-232.

sacrée, empêchant sa reconnaissance comme élément culturel au sein de la société. Les musiques amplifiées sont renvoyées à la notion de divertissement.

En prenant conscience de l'importance des industries culturelles, le ministère de la culture a considéré la création culturelle comme un facteur de développement économique. Il a encouragé fortement la modernisation de l'administration et la professionnalisation des acteurs de la vie culturelle. Ainsi un grand nombre d'orientations des politiques culturelles concernent le secteur industriel et commercial des musiques amplifiées. L'accentuation du phénomène libéral a favorisé l'adoption de mesures de structuration, de régulation et de soutien de ce secteur économique.

Si le soutien économique au secteur ne concerne pas uniquement le secteur des musiques amplifiées, il est une des principales évolutions des orientations du ministère, surtout sous la direction de Jack Lang. En s'intéressant aux industries culturelles (livres, disques, cinéma, médias audiovisuels), le ministère a admis que certaines entreprises privées pouvaient remplir des fonctions d'intérêt public. Ces mesures visant à aider le secteur des musiques amplifiées et à se libérer partiellement des contraintes de rentabilité devaient permettre une prise de risques sur les produits artistiques. C'est l'avis de Philippe Teillet qui écrit que « *L'action économique du ministère en faveur du rock et des variétés ambitionnait d'apporter des correctifs aux lois du marché de la musique pour favoriser la découverte de nouveaux artistes et défendre la production française face à l'emprise d'industries étrangères plus puissantes* »<sup>46</sup>.

Mais ce soutien ne s'est plus uniquement appuyé sur la logique de la labellisation car il s'est vivement engagé dans une dimension économique « *qui s'est développée en mars 1986, par la création, sur le modèle du cinéma (avec le Centre National de la Cinématographie) et pour soutenir les lieux de diffusion musicale, d'un Fonds de soutien pour la chanson, la variété, le jazz, alimenté par une taxe parafiscale sur les recettes de spectacle devant contribuer à l'organisation et à l'amélioration de la production de spectacles dans ses différents domaines d'intervention* »<sup>47</sup>. Au travers de ce fonds de soutien, ces secteurs d'activité musicale et les pouvoirs publics sont

---

<sup>46</sup> Philippe Teillet, Le discours culturel et le rock. L'expression des limites de la politique culturelle de l'État, thèse de doctorat en science politique, Université de Rennes 1, 1992

<sup>47</sup> Philippe Teillet, Eléments pour une histoire des politiques culturellement favorables des MA in *Les collectivités locales de la culture*, La Documentation française, p. 376

alors en mesure de mettre en œuvre une politique de développement et de promotion de la musique vivante sur le long terme. Il permet de soutenir de jeunes artistes et des projets novateurs.

Mais le fonds de soutien se caractérise également par la collaboration de partenaires privés et publics dans le but d'organiser ce secteur culturel qui restera privé, sans toutefois être totalement soumis aux dures lois de la concurrence. La stratégie retenue s'est donc appuyée sur une logique de délégation au secteur privé d'opérations d'intérêt général et de régulation professionnelle, à partir de moyens financiers mutualisés et gérés par des organismes professionnels. Aujourd'hui le Fonds de soutien s'est transformé en CNV (Centre national des Variétés) et est passé de la forme associative à celle d'un établissement public, l'EPIC (Etablissement Public Industriel et Commercial).

Pour l'aide aux salles de spectacle, le ministère a mis en place le programme Zénith (réseau de grandes salles) afin de palier le manque de salles spécifiques aux variétés ; programme qui consiste à persuader les communes de l'intérêt de financer ce type d'équipement. En répondant à un cahier des charges précis le ministère s'engage à financer 20% du coût global de construction. Ce programme a surtout servi la variété française.

Pour les musiques amplifiées, la question des équipements a été, dans un premier temps, de répondre d'abord au règlement du problème de l'inadaptation de nombreux équipements. Ainsi, dès 88, un programme d'aide à l'équipement des petites salles censé « *renforcer le maillon essentiel mais très fragile de la vie culturelle française* » apportera des aides sur l'aménagement, l'amélioration et l'équipement de salles existantes. Les équipements devront répondre une solution aux problèmes inhérents aux salles : problèmes acoustiques internes et externes, problèmes de configurations architecturales inadaptées aux comportements des publics (salles de spectacles avec places assises, espaces fumeurs...)

L'angle économique marchand, dans le domaine des musiques amplifiées, a jusqu'ici été privilégié par les ministres successifs, minorant la part, pourtant déterminante, des initiatives du secteur associatif et des collectivités territoriales. En

1990, « *les interventions du ministère ne concerneront plus seulement les structures militantes (animées par des préoccupations artistiques), mais l'ensemble du secteur et donc des groupes industriels plus puissants avant tout régis par des impératifs commerciaux.* »<sup>48</sup>. En créant une division de l'industrie musicale dans la réorganisation de la DMD, en 1995, le Ministère, concrétise cette orientation.

L'État a été très sensible aux préoccupations des professionnels du disque et des médias.

Il semble donc que les musiques actuelles et amplifiées, au-delà de la reconnaissance de principe et obligée, auront encore beaucoup de difficultés à être considérées, par le ministère de la Culture et de la Communication, comme des expressions artistiques et culturelles majeures de notre époque. L'absence d'une réelle réflexion sur la démocratisation en est une des causes. La volonté du ministère qui semble se décharger sur les collectivités locales de la responsabilité des lieux musicaux de proximité en est sans doute une autre.

Cependant L'Etat n'entend pas renoncer à une action territorialisée mais toujours en privilégiant la collaboration avec les collectivités locales (Smacs Structurantes) : « *Par ailleurs la réorganisation en une direction unique des directions de Théâtres est des Spectacles d'une part ; de la Musique et de la Danse de l'autre a conduit à la définition d'un organigramme fondé sur un principe de transversalité permettant aux musiques amplifiées d'être prises en charge par des services communs aux autres domaines du spectacle vivant. Dans le cadre de la « normalisation », le projet de charte de service public devra pouvoir s'appliquer aux lieux consacrés à ces musiques.* »<sup>49</sup>

Cette logique économique entraîne une place particulière des musiques amplifiées dans le secteur culturel notamment en les reléguant au local comme le rappelle Philippe Teillet « *Il semble que le rôle du ministère de la culture ait été le plus souvent, par son action à forte dimension symbolique, d'exercer une influence intellectuelle sur les décideurs locaux en contribuant à modifier les représentations tant de ces champs artistiques que des relations qu'ils pouvaient établir avec les acteurs*

---

<sup>48</sup> *idem*

<sup>49</sup> Philippe Teillet, *op. cit.*, p. 385.

*des scènes musicales, donc à rendre pensables et ainsi possibles les interventions publiques en ce domaine. »*<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Philippe Teillet, *Éléments pour une histoire des politiques culturelles en faveur des MA* in *Les collectivités locales de la culture*, La Documentation française, p. 369.

## Chapitre 3

### Les collectivités territoriales face aux musiques amplifiées

#### 1 – Les collectivités locales et la culture

La culture, depuis longtemps a été au centre des préoccupations des collectivités locales. Sous la Troisième République (1870-1940) nombre d'associations et de mouvements socio-culturels doivent aux collectivités locales leurs moyens d'existence (prêts de locaux, aide en nature, subventions). Raymond Labourie rappelle qu'à l'origine, pour tout ce qui touche aux activités culturelles, sportives et de loisirs, le retrait caractérise l'attitude de l'Etat : « *le refus de Poincaré, alors ministre de l'Instruction publique, d'aider les sociétés d'instruction populaire soulignait le rôle prééminent des subventions communales* ». <sup>51</sup>

En 1969, la majeure partie des dépenses culturelles de fonctionnement des communes (près de 25 % contre 14 % pour l'Etat) est attribuée à l'animation socio-culturelle. Il est vrai que les moyens accordés au culturel dépendent de la taille des communes et à leur caractère (urbain/rural). En 1987, 38,7% des subventions proviennent de l'Etat et 52,9% du budget municipal <sup>52</sup> La comparaison de ces chiffres montre l'importance que les municipalités ont toujours eu dans les dépenses publiques « culturelles ».

Toutefois, pour ce qui concerne les politiques culturelles, il est très difficile de mesurer sur le long terme l'importance qu'on leur accorde. Certains historiens ont analysé leur portée sur le long terme. Par exemple, André-Hubert Mesnard a montré comment les politiques culturelles, sous l'Ancien Régime, ont été un outil au service des classes dominantes pour des raisons patrimoniales et culturelles mais aussi pour étendre leur influence et renforcer leur domination <sup>53</sup> , Cependant, Vincent Dubois incite

---

<sup>51</sup> Raymond Labourie, *Les institutions socio-culturelles*, PUF, Paris, 1978, p. 31.

<sup>52</sup> Emmanuel Wallon, « *Les politiques culturelles au delà du périphérique* », Pouvoirs locaux, Paris, 1993, p. 58.

<sup>53</sup> André-Hubert Mesnard, *L'action culturelle des pouvoirs publics*, Librairie de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1969.



à la prudence car la notion de « politique culturelle » est un concept historique c'est-à-dire construit à une époque donnée : *« c'est une catégorie historiquement construite par et pour l'action publique, qui plus est de manière assez récente. L'on utilise très peu cette locution avant les années 1960 pour désigner l'action de l'Etat. Le terme est certes employé dès avant la constitution du ministère des Affaires culturelles, mais il renvoie alors le plus souvent à des projets d'intellectuels plus qu'à un programme d'action gouvernementale. »*<sup>54</sup>

Dès 1975, la culture apparaît dans les programmes électoraux locaux à une époque où le souci de démocratiser la culture dans les collectivités locales n'était que pure idéologie. Il reste néanmoins difficile d'analyser les incidences concrètes de ce phénomène car il faudrait alors confronter les discours aux politiques mises en œuvre et aux pratiques effectives sur le terrain.

Avec les lois sur les « nouveaux rapports entre l'État et les collectivités territoriales » du 2 mars 1982, et celle sur les transferts de compétences du 7 janvier 1983 (Loi Defferre) *« la vie culturelle et associative française connaît de nombreuses inflexions. Les collectivités territoriales prennent plus fortement conscience de l'importance de la culture dans le développement local et accroissent leurs budgets culturels en même temps que le montant des subventions qu'elles accordent et le nombre de leurs bénéficiaires »*<sup>55</sup>. Aujourd'hui les collectivités locales ont pris une part importante dans la culture. L'essentiel de la dépense culturelle publique, depuis la fin de la période 70, est assumé par les collectivités locales. L'implication financière des collectivités est même double de celle du Ministère de la Culture. Celui-ci garde cependant un rôle d'orientation et de contrôle.

*« Les mouvements musicaux de la fin des années 1970 et du début des années 1980 (punk, new wave) ont favorisé l'éclosion de pratiques et de formations d'amateurs qui ont posé de façon plus sensible la question du sous-équipement de nombreuses villes en salles de répétition et de concerts »*. Par leur proximité, les collectivités territoriales ont intégré plus sensiblement la question des musiques amplifiées dans leurs politiques culturelles. Réunies, dès le début des années 60, au sein de la FNCCC (Fédération des centres culturels communaux) puis la FNCC, elles

<sup>54</sup> Vincent Dubois, *Politiques, Institutions et pratiques culturelles dans l'espace local*, Comité d'Histoire du Ministère de la culture, Paris, 1995, p. 12.

<sup>55</sup> Pierre Moulinier (Dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelles*, Regards croisés, Paris

se dotent d'outils de rencontre, d'échange d'idées et d'expériences, d'analyse et d'élaboration des politiques de l'action culturelle locale. Une commission « musiques amplifiées » y a vu le jour, en 1997, afin de travailler sur le nouveau dispositif Smac.

La proximité des communes avec la population ne leur permet pas de conserver une attitude distante à l'égard des associations culturelles. Ces associations rassemblent les éléments de la population parmi les plus dynamiques et qui expriment les aspirations de l'ensemble des citoyens.

Ainsi la reconnaissance et le soutien des projets de musiques amplifiées ont été portés par les acteurs des scènes musicales locales. Les élus locaux dès les années 80 ont vu arriver des représentants du rock dont les compétences, dans les négociations culturelles, ont permis la prise en charge des besoins de ces musiques et de leurs publics. *« L'écoute ou la réceptivité des collectivités territoriales, après cette première initiative de droit privé non lucrative portée par ce que l'on a appelé « les militants bâtisseurs », ont été reprises en compte par les collectivités territoriales. Ces initiatives ont trouvé des points d'appui dans leur relation avec les collectivités et ça a correspondu à un moment de revendication un peu plus globale du secteur, concernant ce que maintenant on appelle les musiques actuelles où l'Etat (à partir de l'arrivée de Lang) a commencé à s'intéresser à ces musiques et à structurer des modes d'intervention. »*<sup>56</sup>

Afin de rendre les aides publiques admissibles, ces questions ont, au plan local, été traitées sous un aspect culturel et non commercial. C'est donc au nom de l'intérêt général (de la population ou des artistes) et de l'égalité (par la diffusion active de ces musiques pour former et élargir les publics) que les groupes de musiques amplifiées ont intégré le champ culturel municipal. *« Ils se sont situés sur le registre sur lequel s'appuient traditionnellement les politiques culturelles »*<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

<sup>57</sup> Philippe Teillet, *Eléments pour une histoire des politiques culturelles en faveur des MA* in *Les collectivités locales de la culture*, La Documentation française, p. 370

## 2 – Les logiques municipales

Si pour des raisons de proximité communes / population et des raisons culturelles (ou parfois politiques) , les collectivités locales ont pris en charge les musiques actuelles, leur attitude relève de trois logiques qu'a mis en avant Philippe Teillet : la logique sociale, la logique socio-économique et la logique culturelle.

### a) - La logique sociale

Les musiques amplifiées sont fréquemment versées au profit des politiques sociales. On les considère plus comme un outil que comme un moyen d'expression. Elles permettent de traiter les problèmes sociaux, d'exclusion, notamment dans les quartiers difficiles où la population jeune est forte et où les activités socio-culturelles proposées n'ont pas atteint leur objectif. Cette manière de voir les choses a eu un effet pervers : elle a contribué à créer un amalgame entre musiques amplifiées, jeunes en difficulté et quartiers défavorisés.

Mais il ne s'agit pas que d'une vision locale. L'apparition des « cafés-musiques » en est l'illustration. En effet, en 1993, la délégation interministérielle de la ville évoque « *un engagement pluriannuel entre l'État et une collectivité locale décidant de mettre en œuvre conjointement une action de développement social urbain des quartiers difficiles* »<sup>58</sup>. Ces « contrats de ville » dont le but est la réinsertion dans les quartiers défavorisés par l'amélioration de la vie quotidienne des habitants, se voit donc tout naturellement inscrire les programmes « cafés-musiques » dans leur volet culturels.

Les musiques amplifiées ont aussi été utilisées comme instrument d'insertion par les villes par l'intermédiaire des MJC et autres structures d'éducation populaire notamment dans les opérations de DSQ. Cette logique sociale n'a pas contribué à faire reconnaître les musiques amplifiées en tant qu'esthétique artistique mais comme activité de loisir et comme outil au service de l'intégration des publics en difficulté.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> « A quoi sert un contrat de Ville ? », *le Rennais*, juin 2001, n°322

b) - La logique économique de développement local :

Afin de rendre attractive leur collectivité, les villes dans les années 80, commencent à instrumentaliser les politiques culturelles pour développer leur politique de communication. Aux yeux des populations, mais aussi des industriels et des entrepreneurs, il faut rendre la ville jeune et dynamique. La culture devient une vitrine destinée à valoriser un territoire pour y favoriser le développement économique. La volonté des acteurs politiques régionaux pour développer une image positive de leur territoire et valoriser le savoir-faire local et l'esprit créatif régional se traduit alors par une dynamique de développement économique et social s'appuyant sur une dimension culturelle. Sur ce plan, les exemples ne manquent pas, Grenoble, Bourges, Avignon, La Rochelle, Nantes... L'exemple de Rennes, image d'une ville jeune, d'une ville rock, d'une ville ouverte conduit à y attirer de nombreuses entreprises notamment dans le secteur des nouvelles technologies (informatique, opto-électronique, réseaux, téléphonie mobile)<sup>60</sup>

La dépense publique dans le domaine de la culture produit un effet démultiplicateur sur l'activité économique. Les festivals, par exemple, génèrent des retombées économiques supérieures aux coûts supportés par les collectivités locales qui les soutiennent par des subventions et des aides en nature. « *En 1985, en contrepartie d'une subvention de 13,5 millions de francs, le festival d'Avignon aurait généré 25,5 millions de dépenses (retombées). Dépenser pour la culture, c'est agir en faveur de la vie économique* »<sup>61</sup>. L'exemple des grèves des intermittents de l'été 2003 est à ce sujet très démonstratif.

c) - La logique culturelle

L'investissement des collectivités locales dans les activités culturelles s'appuie sur une base associative extrêmement développée. La diversité des associations et la hétérogénéité des publics rendent parfois peu lisibles les finalités d'autant que de nombreuses associations sont polyvalentes. La diversification culturelle croissante à laquelle on assiste ne repose pas toujours sur une base associative pour des raisons d'indépendance. La mutation de l'animation culturelle en est aussi une cause.

---

<sup>60</sup> Cf. « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », in *Politique et management public*, n°16-1, mars 1998, p. 1-33.

<sup>61</sup> Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, La Découverte, Paris, 1996, p. 85.

Le domaine des musiques actuelles en est la démonstration. Jean-Claude Gillet le confirme : « *toute politique culturelle est d'abord fondée sur la diffusion et une telle démarche suppose des intervenants culturels nouveaux, des médiateurs culturels plutôt que des animateurs* »<sup>62</sup> Ce changement pose de nouveaux problèmes, celui d'initier des actions et celui de réaliser la construction de nouveaux équipements centrés, dans un souci de démocratie culturelle, sur les besoins spécifiques des populations elles-mêmes.

Cette logique repose sur une véritable prise en compte de la réalité des pratiques et des aspirations des populations. C'est ce qui s'est produit lorsque les collectivités territoriales ont manifesté de l'intérêt pour les musiques amplifiées et pour les nouveaux projets qu'ils ont initiés. Ceci s'est traduit, dans de nombreuses villes, par la création d'équipements de musiques amplifiées au delà de l'incitation de l'État. Aujourd'hui les politiques locales ont pris le relais de l'Etat surtout dans les domaines des musiques pour soutenir et vitaliser ces pratiques.

### **3 – Décentralisation et perspectives**

La décentralisation, c'est à dire le transfert de certaines compétences de l'Etat aux collectivités régionales et locales, s'est concrétisée au début des années 80. Elle a eu pour effet de créer une nouvelle catégorie de collectivité territoriale, la région, dont les pouvoirs sur les politiques culturelles locales ne sont pas sans effet.

C'est le cas, par exemple de l'éducation. Les décisions annoncées par le Premier ministre le 28 février dernier, à l'issue du débat national organisé dans le cadre des Assises des libertés locales, prévoient, dans le domaine de l'éducation, des transferts de compétences vers les collectivités territoriales. Depuis les lois de décentralisation de 1982 et 1983, les conseils généraux et régionaux assument la responsabilité de la programmation, de la construction, de l'agrandissement, de l'entretien et du fonctionnement des collèges et des lycées. De même, ils assurent d'importantes missions de service public, notamment dans les domaines de l'action sociale, de la santé et de la formation professionnelle et de la culture.

---

<sup>62</sup> Jean-Claude Gillet, *Animation et animateurs*, L'Harmattan, Paris, p. 29.

Pour améliorer la cohérence et l'efficacité du service public, le gouvernement a souhaité que les responsabilités soient exercées au niveau le plus adapté, en veillant à aller dans le sens de la constitution de blocs homogènes de compétences. En associant mieux les collectivités - porteuses comme l'Etat de l'intérêt général - à l'effort national, la nouvelle étape de la décentralisation va donc renforcer le secteur public. Tel est le sens des transferts de compétences – et des ressources correspondantes – prévus dans les domaines concernés (éducation, formation, culture).

Quelles sont exactement ces mesures ? Comment vont-elles s'appliquer, à qui et sous la responsabilité de qui ? Dans ce présent dossier nous proposerons des réponses aux questions les plus couramment posées

Lors de sa conférence de presse du 26 mai 2003 Jean-Jacques Aillagon réaffirme cette orientation qui « *répond à des convictions profondes : la conviction tout d'abord que les collectivités locales sont capables, autant que l'Etat, de conduire des missions dans le domaine culturel* » ... « *La conviction, également, que l'Etat doit se recentrer sur des missions fondamentales d'orientation, d'expertise, d'évaluation, et faire le pari, chaque fois que s'en présente la possibilité, de confier à un autre niveau de collectivité publique, plus proche du terrain, la responsabilité opérationnelle.* »<sup>63</sup>

La logique de labélisation évoquée plus haut s'exerce par le biais des structures déconcentrées que sont les Drac (Direction régionale des Affaires culturelles, organisme déconcentré du Ministère de la Culture). Cependant, très peu de textes de loi définissent les compétences imposées aux collectivités publiques. La majeure partie des interventions du ministère est définie par voie de circulaires, notes ou décisions.<sup>64</sup> C'est donc une opération au coup par coup. Les responsables locaux des musiques amplifiées s'en inquiètent : « *La répartition des missions n'est pas actée, la construction de la décentralisation n'a pas positionné les responsabilités entre l'État et la région, département et communes. Donc la situation des musiques actuelles se retrouve en pleine ligne, pour la bonne est simple raison que ce n'est pas quelque chose qui est encore stabilisé. Nous sommes encore sur du sable mouvant.* »<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Conférence de presse de Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la Culture et de la Communication, « L'action territoriale du ministère », Lundi 26 mai 2003.

<sup>64</sup> Cf AG Fédurok sur la décentralisation.

<sup>65</sup> Vincent Priou, Directeur de Trempolino, Pôle régional des Pays de Loire, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

De plus, pour le domaine culturel, et plus précisément celui des musiques amplifiées, la question du retrait de l'État semble extrêmement dangereuse (les collectivités territoriales n'ont pas de budget extensible et par la réduction des subventions allouées au secteur on peut assister à une véritable catastrophe pour la culture locale). C'est pourquoi, face à la décentralisation actuelle, il semble absolument nécessaire de créer une loi-cadre, pour ne pas laisser aller à la dérive certains secteurs.<sup>66</sup>

Mais y a t il, dans les faits, un réel retrait de l'État ?

Aujourd'hui, si l'on regarde les lieux de diffusion, très peu de lieux sont en réalité soutenus par l'État, on se trouve déjà dans une situation de décentralisation. De plus « *Les lois de décentralisation n'ayant pas prévu de règles précises dans le partage entre les collectivités publiques, le secteur « musique et danse » est, par excellence, le domaine des financements conjoints, donnant parfois lieu à l'empilage des quatre collectivités publiques pour la même opération* »<sup>67</sup>. Ainsi la quasi totalité des actions soutenues par le ministère sont aussi cofinancées par au moins une collectivité territoriale. Cette situation est l'héritage des orientations du plan Landowski et accentuée par la déconcentration progressive des crédits de l'État.

Cependant ce qu'il a de nouveau, selon Philippe Berthelot, c'est qu'avec l'arrivée du dispositif de *Scène de musiques actuelles* (Smac), l'État considère que son domaine est celui de la reconnaissance et que son action se limitera à la promotion de certains secteurs, ceux de l'excellence. Le ministère revient ainsi à une position de chef de file régional à l'image de ce qui se passe dans le domaine du théâtre ou de la danse. Ces pôles d'excellence appelés *Smac Structurantes* seront particulièrement « favorisés » par le ministère au détriment des lieux de proximité et des petites structures. Il se pose donc, aujourd'hui, des questions sur la pérennisation des structures locales actuelles et futures,. L'objectif à atteindre, pour l'Etat est, comme cela s'est fait pour les écoles de musiques, de financer 10% au maximum en laissant le reste à la charge des collectivités territoriales. « *Les collectivités territoriales ont*

---

<sup>66</sup> Loi-cadre » qui encadre la décentralisation et qui donne de nouvelles responsabilités aux collectivités territoriales.

<sup>67</sup> Jacques Perret et Guy Saez, *Institutions et vie culturelles*, La Documentation française, 1996, p. 96

*fortement été refroidies, fort de l'expérience des écoles de musiques et c'est pour ça que, sur le secteur des lieux, ils sont très prudents. »*<sup>68</sup>

Cette inquiétude que ressentent les professionnels et les financeurs locaux amènerait les collectivités territoriales, à adopter une « stratégie de la précaution » Ne sachant pas comment se fera le financement public et comment les fonds seront distribués, les responsables des équipements sont inquiets et attentistes ce qui conduit à accroître le flou sur les perspectives à long terme<sup>69</sup>.

La conséquence actuelle de la décentralisation, nous l'avons vu, est que les musiques amplifiées sont très majoritairement portées par les collectivités locales. Comment faire pour que les politiques culturelles des collectivités territoriales soient de véritables réponses aux demandes et non pas une politique de l'offre culturelle ?

L'enjeu de la décentralisation est, bien entendu, un enjeu démocratique, celui d'un rapport entre les citoyens, les opérateurs culturels et les élus. Les collectivités locales sont très fortement présentes (en pourcentage des financements globaux) et possèdent un pouvoir certain. Les acteurs seront alors amenés à identifier et formaliser leurs besoins ce qui fonde la nécessité d'une véritable démarche partenariale entre acteurs et collectivités publiques. Le rôle de l'État en la matière devient alors déterminant car les opérateurs, tout en revendiquant l'implication réelle des élus dans les projets, ne veulent pas d'un face à face qui risquerait d'altérer, selon eux, la liberté de chaque projet. Ce constat est renforcé par un manque d'engagement réel de certaines collectivités territoriales sur le secteur des musiques amplifiées. « *L'absence de réflexion amène souvent les collectivités territoriales à ne s'engager que lorsque la Drac se place* ».

Le rôle de l'État face à la décentralisation doit être celui d'un contre-pouvoir régulateur, soutenant, appuyant le développement engendré par un territoire et porté par des acteurs locaux. Cette revendication des professionnels du secteur vise donc à permettre un rééquilibrage entre les formes instituées et les formes instituanes (en mouvement).

---

<sup>68</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>69</sup> Philippe Berthelot, *idem*.



De nombreuses structures sont actuellement inquiètes face à l'avenir. Ainsi la Fédurok dans son courrier au ministère réaffirmait : « *Alors qu'une nouvelle loi de décentralisation est en train d'être élaborée, nous ne pouvons envisager un désengagement de l'Etat vis à vis de la culture en Région. L'Etat se doit de jouer son rôle de régulateur afin de protéger artistes et populations des idéologies d'un ordre moral d'un autre âge ou ultra libéral.* »<sup>70</sup>

La politique de décentralisation actuellement en cours, transfère les problèmes des lieux à un niveau où les relations favorables ou défavorables avec les collectivités interlocutrices peuvent jouer en faveur ou en défaveur de telle ou telle structure. Cette situation apporte de nouveaux enjeux à prendre en compte.

En revanche, l'implication des élus locaux est essentielle à la réussite des projets, l'absence d'appui politique, même conflictuel, prive souvent ces projets de leur véritable dimension sociétale. Le dialogue avec les élus est indispensable car, au-delà du soutien apporté par les collectivités publiques à l'expérience, la démarche des initiatives prises par les acteurs des musiques amplifiées questionne l'ensemble de la politique culturelle locale.

Pour Vincent Priou, « *la décentralisation peut être, aujourd'hui, une force (avec toutes les prudenances et les réserves que l'on peut avoir). Il faut être vigilant et l'investir. C'est aussi une chance pour notre secteur, car si on a la capacité à créer une dynamique régionale et interrégionale en construisant des nouvelles économies, des espaces nouveaux d'échange et de mutualisation, on peut « imaginer d'autres formes » de développement : il y a des artistes qui peuvent se développer sur un territoire, sans passer par le national, sans vendre des milliers d'albums. Il faut retravailler avec les collectivités locales sur le sens et le fond.* »<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Courrier de la Fédurok à Jean Jacques Aillagon, Ministre de la Culture et de la Communication, le 07 octobre 2002.

<sup>71</sup> Vincent Priou, Directeur de Trempolino, Pôle régional des Pays de Loire, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

## **DEUXIEME PARTIE**

### **La structuration professionnelle et politique**

## Chapitre 1

### Les caractères de la professionnalisation du secteur des musiques amplifiées

Dès qu'apparaissent les premières mesures en faveur des musiques amplifiées, les acteurs demandent une reconnaissance de leurs esthétiques artistiques. La volonté est d'échapper aux effets stigmatisants des labels qui font croire que les musiques amplifiées ne sont que des musiques des jeunes des quartiers difficiles. La volonté initiale est donc de tenter de modifier la perception des responsables politiques en entraînant l'action publique sur des problématiques professionnelles. Mais les initiatives restent dispersées.

Il faut attendre les années 90 pour voir apparaître et se développer des structures représentatives (réseau Fédurok, syndicat Syndéac...). L'objectif est maintenant de faire reconnaître la spécificité des missions de ces types d'équipements par les pouvoirs publics à l'aide d'instances représentatives.

Cependant après plus de vingt ans d'intégration progressive dans le champ des politiques publiques, les musiques amplifiées souffrent de lisibilité. Aucun chiffre ne permet de savoir réellement le nombre de producteurs ayant une licence d'entrepreneur de spectacle sur le territoire, aucun chiffre non plus pour savoir le nombre de lieux labellisés par le ministère (certains lieux obtiennent des subventions sans avoir signé la circulaire ; les chiffres sur le nombre de lieux aidés par les régions ne sont pas centralisés au ministère). Le flou le plus complet règne donc en ce qui concernent les données quantitatives.

Les réseaux et les syndicats qui ont eu pour objet la structuration du secteur et de palier son manque de lisibilité ressentent la nécessité d'avoir une vue d'ensemble du secteur des musiques amplifiées (ce qui a donné lieu au Tour de France de la

Fédurok), mais ressentent également le besoin d'acquiescer une vision de l'économie générale du secteur<sup>72</sup>.

### 1 – La tendance à l'institutionnalisation

Le milieu des musiques amplifiées, au début des années 80, repose sur la « foi » dans ses pratiques. Le processus d'institutionnalisation des pratiques a des effets à la fois sur les structures elles mêmes et à la fois sur les porteurs de projets. Ce mouvement n'a été que progressif car, au début, il n'est pas apparu nécessaire, en particulier pour l'État, que les structures de gestion soient de type associatif.

Au début de la structuration des musiques amplifiées, très rapidement, il est apparu que le mouvement devait reposer sur la notion de « développement culturel » initié par Joffre Dumazedier qui préconisait une stratégie d'action culturelle basée sur la rencontre des militants culturels et des politiques pour réaliser des propositions prévisionnelles et prospectives<sup>73</sup>.

L'absence d'aide publique a conduit certains porteurs de projet à répondre à la demande en se tournant vers la production et les autres à devenir gestionnaires de la rareté. C'est ainsi que la non-intégration des courants musicaux dit « amplifiés » dans les politiques publiques fit apparaître la nécessité de s'organiser et de se structurer.

C'est ce que relève Jean Métral pour qui, au début des années 80, « *de petits groupes d'individus se mobilisent autour d'associations dont les statuts relèvent du secteur culturel. Ils ont autour de 20 ans, sont encore étudiants, exercent déjà une activité professionnelle ou n'ont pas de projets précis pour leur avenir. (...) La majorité partage une passion pour des styles musicaux innovants dérivés du rock (...) La plupart sont de simples spectateurs. (...) Leur regroupement en associations ne coïncide pas avec un projet artistique précis. Il se constitue plutôt par défaut, sur la*

---

<sup>72</sup> Cf. le bilan de la Commission Nationale des Musiques actuelles et amplifiées

<sup>73</sup> Cf. J. Dumazedier, A Rippert, *Le loisir et la ville. Loisir et culture*, Le Seuil, Paris, 1961.

*base d'un « manque partagé ». Il s'agit d'abord pour eux de se donner les moyens d'accéder aux productions esthétiques qu'aucun acteur culturel local n'est, selon eux, en mesure de leur offrir aux conditions qu'ils souhaitent. »<sup>74</sup>*

C'est l'époque de la première génération de lieux que la Fédurok a appelée « *les initiatives privées militantes* » (nous verrons plus tard ce que nous définirons par le terme de militance), *c'est-à-dire des gens qui ont fait, sans qu'on leur demande de faire. Ils ont pris des lieux, pas obligatoirement adaptés qui ont souvent été soit des MJC, des cinémas, des discothèques, voire-même des haltes-garderies. Ces histoires se sont faites là où elles ont pu se faire. »<sup>75</sup>*. Les actions se sont donc constituées sur un nombre relativement restreint d'acteurs, sur le militantisme et sur l'opportunité.

a) – le choix d'une assise institutionnelle

*« La structuration associative était le seul mode juridique que l'on connaissait. A l'époque personne ne respectait, ne se souciait de la réglementation »<sup>76</sup>*. Des associations de diffusion ont ainsi vu le jour en ayant recours au cadre associatif, le plus facile à mettre en place. La non-reconnaissance du droit d'activité professionnelle aux associations, entraîna certains porteurs de projets à agir sur le champ du bénévolat, les autres étant contraints au recours à des pratiques de travail « au noir ». Les premiers s'en sortaient en ayant un emploi lucratif à côté de leurs activités au sein des associations.

Pour Béatrice Macé, la structuration du secteur sur une certaine forme d'opportunisme apparaît comme un caractère essentiel des structures initiales : *« C'est-à-dire que l'on s'est créé en répondant uniquement à la question : que devons-nous faire pour exister ? Et si le moyen pour exister était de faire une société commerciale on le faisait. Si le moyen pour exister était de monter une association, on créait une association. Si pour faire une salle de concert, il fallait faire une action culturelle, on faisait une action culturelle. En fait c'est l'occasion qui faisait le larron. Si*

---

<sup>74</sup> Jean Métral (dir.), *Cultures en ville ou de l'art du citoyen*, L'Aube, Paris, 2000, p. 51.

<sup>75</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>76</sup> Béatrice Macé, Directrice de l'Association Trans-Musicales, Gérante de la SARL Transaction, gestionnaire de la salle de spectacles Ubu à Rennes, Entretien du 25/07/03

*on nous avait dit 'il faut faire un restaurant, parce que c'est avec un restaurant que tu vas financer tes concerts' on aurait eu une activité de restauration. On a donc, en fait à l'époque, subordonné les moyens aux objectifs. D'où une certaine forme d'opportunisme sans donner à ce terme le caractère égoïste que l'on peu lui rattacher. »<sup>77</sup>*

Mais ce qu'il faut retenir, dans un premier temps, c'est que les membres des associations sont d'abord et avant tout des spectateurs passionnés. C'est cette passion qui les pousse à participer à l'aventure. Et tout ceci le plus souvent gracieusement, juste pour le plaisir de prendre part à un événement qui leur tient à cœur. « *Le public proche des passionnés devient membre actif des associations en saisissant l'opportunité de participer à une action ponctuelle, le plus souvent bénévolement.* »<sup>78</sup>. les structures de production sont alors, pour leur grande majorité, des structures de rassemblement, ou de convivialité. Des structures qui, à l'origine, faisaient la promotion de groupes connus des initiés, anonymes pour le grand public. Elles avaient aussi l'intention de monter des opérations culturelles comme le rappelle Eric Boistard : « *Ces associations voulaient montrer des artistes sur des scènes, parce qu'il n'y avait pas forcément beaucoup de concerts dans les villes* ». <sup>79</sup>

L'intégration progressive du secteur des musiques amplifiées dans le champ des politiques culturelles, l'institutionnalisation des pratiques et l'obligation de respecter la législation fit naître de nouveaux besoins et imposa des contraintes de plus en plus importantes.

La reconnaissance des musiques amplifiées dans le paysage culturel français est le résultat d'un travail militant, « *un effet du reclassement, pendant les années 70, des diplômés, à des niveaux et des statuts variables, dans des nouvelles professions, celles du travail social, de l'animation, mais aussi de carrières politiques, que se soient*

---

<sup>77</sup> Béatrice Macé, Directrice de l'Association Trans-Musicales, Gérante de la SARL Transaction, gestionnaire de la salle de spectacle Ubu à Rennes, Entretien du 25/07/03

<sup>78</sup> Métral Jean (dir.), *Cultures en ville ou de l'art du citoyen*, L'Aube, Paris, 2000, p. 55.

<sup>79</sup> Eric Boistard, Directeur de l'Olympic - Scène de Musiques Actuelles à Nantes, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

*les représentants du monde du rock qui parviennent à convaincre les pouvoirs publics nationaux ou locaux, les nouveaux militants culturels ou politiques issus de la contre culture ou les anciens gauchistes formés par l'organisation des fêtes politiques gauchistes ou le travail dans le milieu associatif du travail social ou de l'éducation populaire »<sup>80</sup>.*

Cette organisation militante s'est fondée sur un travail constant de sensibilisation des élus locaux au phénomène des musiques actuelles qui les concernait directement. Comme l'expliquait Hervé Bordier, à l'époque, dans l'ouvrage « Maxi-Rock et mini bruit » : « *Est-ce parce qu'elle est la plus jeune, que la plus vivante des composantes de notre culture musicale ne doit pas être soutenue, comme les autres. Ça a duré des années, mais le message est passé.* ». La forte capacité de négociation de certains acteurs avec les collectivités locales a eu un effet. Leurs arguments ont été entendus et dans beaucoup de cas, on leur a attribué des locaux. Avec l'arrivée des nouveaux crédits d'équipement du ministère, les aménagements des lieux ont progressivement été engagés.

Ceux à qui on a attribué des responsabilités de gestion d'équipement de diffusion, ont dû se plier à la législation et ont cherché des solutions compatibles avec les aspects spécifiques de leurs projets : « *le choix de la société commerciale, pour nous, à été uniquement fait pour obtenir la licence de spectacle. En récupérant la gestion de la salle Ubu, on passait d'un évènement par an (les Transmusicales) à 60 spectacles par saison. Il nous semblait donc impossible de ne pas respecter la loi. L'autre point est que, étant en association, il était impossible d'être salariés (pour les membres du bureau). La SARL permettait aux responsables de l'association de se salarier sur la Société commerciale »<sup>81</sup>.*

---

<sup>80</sup> Patrick Mignon, Évolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques, in *Politique publiques et musiques amplifiées*, Gema/ Florida 1997, p. 25.

<sup>81</sup> Béatrice Macé, Directrice de l'Association Trans-Musicales, Gérante de la SARL Transaction, gestionnaire de la salle de spectacle Ubu à Rennes, Entretien du 25/07/03.

Naît ainsi peu à peu l'idée d'un contrat entre les collectivités locales ou/et le Ministère de la culture, pour apporter un financement et formuler des demandes aux associations pour les mettre en oeuvre.

Mais comme le précise Philippe Berthelot « *les conventionnements initiaux passés entre les collectivités locales et les lieux, étaient de simples conventions de mises à disposition de locaux ; on a donc, à l'époque, très peu précisé les choses. Les élus pendant longtemps, du fait du peu de lisibilité du secteur, ont laissé les acteurs se développer assez librement. Aujourd'hui les élus sont plus regardants, et commencent à poser des conventionnements par le biais de délégations de service public (dans le cadre de la loi Sapin). Mais ce nouveau type de convention n'est que très infime dans la relation entre la collectivité territoriale et les lieux sur l'ensemble du territoire.* »<sup>82</sup>.

b) – les effets de l'institutionnalisation sur les structures

Les structures de musiques amplifiées glissent progressivement de la diffusion vers la prestation : auto-consommatrices au départ, elles deviennent des prestataires de services au service des « usagers ».

Le secteur s'est entièrement construit sur une première logique qui était une logique de diffusion (à usage pratiquement interne au début puis vers un public d'initiés ensuite). Le modèle d'action culturelle du milieu socio-culturel n'a pas été étranger à la mutation des petites associations : « *La plus grosse évolution sur ces 25 années passées est effectivement le traitement récent d'une logique d'action culturelle. Les acteurs ont aussi ces dernières années beaucoup repris des dynamiques d'éducation populaires. Les réflexions ont complètement évolué. Il y avait quand même, sous jacent, au début, des notions de pédagogie, le désir de dire quelque chose mais ceci uniquement à travers la programmation* ».<sup>83</sup>

François Delaunay explique très bien le processus d'évolution de ces nouveaux acteurs culturels, autodidactes, qui ont construit leur histoire progressivement, à partir

---

<sup>82</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

<sup>83</sup> Béatrice Macé, Directrice de l'Association Trans-Musicales, Gérante de la SARL Transaction, gestionnaire de la salle de spectacle Ubu à Rennes, Entretien du 25/07/03.



d'expérimentation et de tâtonnement : ils « *ont mis une dizaine d'années à expérimenter plein de choses : On a commencé par rêver de faire des concerts, d'avoir un vrai lieu pour pouvoir les faire. Et puis on a révé (pendant très peu de temps) d'être de très belles nouvelles scènes nationales de rock et de musiques actuelles. Et ceci pour s'apercevoir que ce n'était absolument pas notre histoire.*

*Progressivement les acteurs ont appris, dans les années 90, qu'un coup de main filé à un groupe du coin, ça s'appelait « un accompagnement » etc. Bref on a expérimenté, et expérimenté et ça continue toujours aujourd'hui.*

*On a appris aussi à écrire ce que l'on faisait, à le dire à nos élus, à le dire entre nous et le mettre sur le papier. Et ce n'est pas parce que l'on était plus bête que les autres. C'est qu'il y avait une espèce de culture qui faisait que l'on venait du rock, donc on n'écrivait pas les choses. On ne les disait pas complètement. L'argent était tabou, les problèmes financiers aussi. Les histoires de salaires ? n'y pensons même pas ! On n'était réellement que sur des histoires de militantisme. »<sup>84</sup>*

Ainsi, au départ la programmation des lieux primait, sans réelle structuration. L'intention était de se faire plaisir. Les associations diffusaient les musiques de leurs groupes. Elles étaient les premières consommatrices de leurs concerts. (ce qui est toujours le cas des associations underground et « hors programme » actuellement). Elles étaient donc à la fois les artisans et les destinataires de leur action.

Les lieux, par leur proximité à leur population, se sont souvent, « *installés dans un système d'auto-missionnement, c'est-à-dire qu'ils se sont souvent engagés dans de nouvelles missions, sans avoir reçu de la puissance publique les moyens de l'effectuer.* » il existait donc un problème d'inadéquation entre, d'un côté les financements publics et de l'autre côté les missionnements ou les actions des structures. Ce processus d'auto-missionnement semblait naturel et incontournable et subsiste encore aujourd'hui : « *Si l'on veut faire une nouvelle activité qui nous semble importante, on est souvent obligé de le montrer, de le faire, de l'expliquer et de le rendre incontournable. Et toutes les aventures culturelles sont passées sous ce processus-là, ce qu'on appelle les pieds dans la porte* ».<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> François Delaunay, Directeur du Chabada - Scène de Musiques Actuelles à Angers, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>85</sup> Eric Boistard, Directeur de l'Olympic - Scène de Musiques Actuelles à Nantes, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

L'arrivée des premières subventions publiques, le développement des lieux avec les conventions, influent sur le fonctionnement des équipes qui se pérennisent et réfléchissent à leur devenir (on voit actuellement des lieux où se créent des secteurs de relations publiques). L'action est faite pour un public, pas nécessairement d'initiés mais vers un public plus large. Quelquefois même, elles s'insèrent dans des projets politiques d'envergure notamment d'insertion sociale à l'exemple des « cafés-musiques ». Même si la notion de plaisir demeure, elle n'est plus le moteur principal de l'action.

Cette génération d'acteurs et d'équipements dit de « deuxième génération » (par la Fédurok) se caractérise donc par une convergence des acteurs avec les collectivités publiques et notamment territoriales. « *La collectivité a répondu souvent à des pressions de longue date, et l'on voit que ça continue. En moyenne, pour émerger, un lieu met entre dix et quinze ans, voire plus si l'on prend en compte la militance associative collective et individuelle* »<sup>86</sup> qu'il y a eu en amont. Le mouvement d'institutionnalisation est amorcé.

## **2 – Le mouvement de professionnalisation**

La professionnalisation des acteurs aura comme conséquence d'obliger les structures associatives à devenir des associations gestionnaires, c'est-à-dire des structures de production qui, en l'absence d'une réflexion particulière, vont surtout s'adapter aux règles de la gestion commerciale et industrielle tout en gardant leur caractère non-lucratif (plus comme prétexte que comme spécificité).

En effet, peu à peu les acteurs vont manifester le désir d'obtenir la rémunération de leurs actions pour consacrer plus de temps aux musiques amplifiées. Les associations vont évoluer et vont se mobiliser pour revendiquer la juste rémunération de leur travail. La raison essentielle est qu'en se professionnalisant les activités vont

---

<sup>86</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

demander de plus en plus de compétences techniques. Ainsi les acteurs militants vont devoir progressivement se spécialiser et se positionner en professionnels en revendiquant l'attribution d'un statut.

Ainsi, la fin d'une certaine forme de militantisme s'est traduite par une montée de la spécialisation et de la répartition des tâches. Le problème de la qualification des acteurs devenue un des soucis réels des responsables d'équipement a entraîné la réflexion sur la mise en place de formations à mettre en œuvre, ainsi que sur la nature des emplois.

Dans certaines régions, en Auvergne par exemple ou encore en Bretagne, avec l'aide et le soutien des directions régionales de Jeunesse et Sport, on a créé « un brevet d'Etat d'animateur technicien de l'éducation populaire (Beatep) sur les musiques amplifiées ». De même, à Issoudun, c'est un diplôme de « Chargé à la production » qui s'est mis en place et un Diplôme Universitaire « administrateur culturel » pour les équipes qui a vu le jour. Le caractère professionnel des équipes de direction a récemment été affirmé par la création d'un diplôme universitaire de troisième cycle à Angers, un Dess spécialisé dans la gestion d'équipement et de projets de musiques amplifiées.

Ces types de formation semblent prendre une importance symbolique, puisque au-delà des apports des contenus de ces formations, elles contribuent à engager les réflexions sur un véritable corps de métiers. Nous sommes depuis un peu moins d'une dizaine d'années dans un réel processus de professionnalisation.

Ainsi « *le concept récent de professionnalisation, doit se concevoir comme un processus, un passage de l'état de non-professionnel à l'état professionnel, pour une personne, ou pour une activité donnée* »<sup>87</sup>. Cette période est une passerelle entre l'informel et l'institutionnel. Se reproduisent alors, dans le milieu, les critères

---

<sup>87</sup> Françoise Taliano-des-Garets, « Professionnalisation et milieux culturels en France depuis les années quatre-vingt. », in Pierre Guillaume (dir.), *La professionnalisation des classes moyennes*, Ed. de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Talence, 1996, pp. 207 à 215.

traditionnels qui définissent le professionnalisme : une formation sanctionnée par un diplôme, l'acquisition de compétences, la reconnaissance par les pairs, l'appartenance à des organisations professionnelles : « *Les mutations de la culture en France depuis les années quatre-vingt ont été très prononcées. Les professions de la culture ont connu un remarquable essor aussi bien celles inscrites dans le champ culturel proprement dit (producteurs, diffuseurs, conservateurs, formateurs, animateurs) que celles relevant de son administration* »<sup>88</sup>.

La convergence des deux phénomènes, institutionnalisation et professionnalisation, a conduit les porteurs de projets à renforcer leur caractère professionnel, et les associations, à développer des structures plus proches de l'entreprise de production que des structures de rassemblement, ou de convivialité. Un risque subsiste : la réduction du développement des valeurs esthétiques « émergentes » ou novatrices ; nous y reviendrons dans la troisième partie.

Désormais il y aura donc, d'un côté, l'association avec son objet, son projet artistique et culturel, ses moyens, de l'autre, les salariés qui revendiqueront en tant que tels la reconnaissance de leurs droits. Au-delà des aspects purement technologiques des métiers, la mise en place des 35 heures a eu pour effet de mettre au jour les problèmes d'organisation du travail. En effet, avant la réforme Aubry, la majorité des structures des musiques amplifiées n'avaient pas appréhendé de réflexion réelle sur le temps de travail des équipes. Pour beaucoup, ce temps était appréhendé comme de l'investissement personnel, du militantisme pour « la bonne cause », un investissement logique et inévitable lié à la spécificité même de ce secteur professionnel. On assimilait aisément le temps de travail à un temps de loisir : on ne comptait pas ses heures et on ne les réclamait pas. Le passage aux 35 heures a amené, pour la première fois, dans beaucoup de structures, une autre vision du temps de travail, un temps rémunéré en fonction de sa durée. Par voie de conséquence, le rôle des porteurs de projets s'est modifié notamment en ce qui concerne la gestion des

---

<sup>88</sup> Françoise Taliano-des-Garets, *op. cit.*

ressources humaines de sa structure. On passe d'une organisation militante à l'organisation d'une profession.

Cette tendance à la professionnalisation a été renforcée avec l'augmentation des coûts de production des spectacles. Le financement des collectivités territoriales très largement majoritaire mais insuffisant ne permet pas de s'engager à fond dans ce processus. Les structures en sont encore à l'utilisation importante d'emplois précaires (temps partiels, emplois jeunes) ou d'emplois aidés.

Pour Philippe Berthelot ceci n'est pas totalement négatif pour la réflexion sur la professionnalisation. Les « *emplois jeunes ont eu pour conséquence de permettre l'arrivée de toute une génération dotée de compétence initiale souvent importante (bac+3, bac +4 voire bac +5) qui est arrivée avec une vision plus liée au contrat de travail qu'à la vision militante de départ. Ce qui n'est pas sans poser de problèmes internes en termes de gestion des ressources humaines dans un certain nombre de lieux notamment les plus anciens. Ce dispositif n'étant plus reconduit en tant que tel, la problématique de la consolidation des postes reste posée* ». <sup>89</sup>

Les collectivités publiques, en finançant les scènes de musiques actuelles, exigent que les structures s'institutionnalisent et se professionnalisent. Elles ont besoin de garanties concernant l'utilisation correcte des investissements car elles ne peuvent se permettre le risque de distribuer de l'argent public sans qu'il y ait un contrôle de gestion. Les associations devenues des prestataires de services, astreintes à des règles de concurrence, de commerce, de financement, d'employeurs, sont sans doute les perdantes de l'institutionnalisation et de la professionnalisation qui ont tendance à leur faire perdre leur âme.

Dans son analyse permanente des lieux adhérents, la Fédurok constate une professionnalisation des équipes c'est-à-dire une émergence d'organigrammes un peu plus complets, un peu plus structurés, d'année en année. La tendance est à un renversement des recrutements qui se caractérisent par « *plus de CDI, alors que dans les premières années on était dans une majorité de CDD et d'intermittence. On voit*

---

<sup>89</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

*que l'usage de ce statut d'intermittant pour des postes « permanents », est devenu accessoire. »*

Les fonctions bénévoles sont devenues des activités rémunérées. Le désir de gagner de l'argent, de gagner sa vie à travers sa passion, fait du militant un travailleur comme les autres avec les mêmes droits et les mêmes devoirs.

Le bénévolat n'a cependant pas disparu totalement de l'ensemble des structures de musiques amplifiées. Mais cette place laissée à l'amateurisme est-elle toujours un réel choix politique des structures ou seulement l'usage d'une opportunité ? Fait-elle toujours partie d'un projet d'ouverture et de citoyenneté ? N'est elle pas là uniquement pour servir des productions tellement coûteuses qu'il est impossible de payer tous ceux qui contribuent à sa réalisation ? Nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

Cette évolution du secteur se renforce avec les lieux de la troisième génération (dite « génération 2000 »). Les collectivités territoriales considèrent, sous l'impulsion du ministère, que le domaine des musiques actuelles doit s'engager, comme les autres activités culturelles, vers des systèmes plus performants, moins dispersés, des sortes de « complexes musicaux » où tous les besoins seraient concentrés, conception, production, répétition, diffusion, sans oublier le public, information, accueil, rencontres échanges...

Il s'agit alors d'envisager des équipements complexes plus opérationnels *« donc des équipements lourds et fortement contrôlés, attirés par les collectivités territoriales. Avec le souci de savoir à qui l'on en confie la gestion. C'est un des points délicats dans les années qui viennent : c'est l'émergence de cette nouvelle génération de lieux. Ce secteur a besoin de capitalisation des expériences, pour progresser en termes de professionnalisation. »*<sup>90</sup>

La professionnalisation devient donc un impératif incontournable. Les structures évoluent progressivement vers de véritables établissements avec des emplois à préserver et des besoins à satisfaire. Individualisation de la consommation,

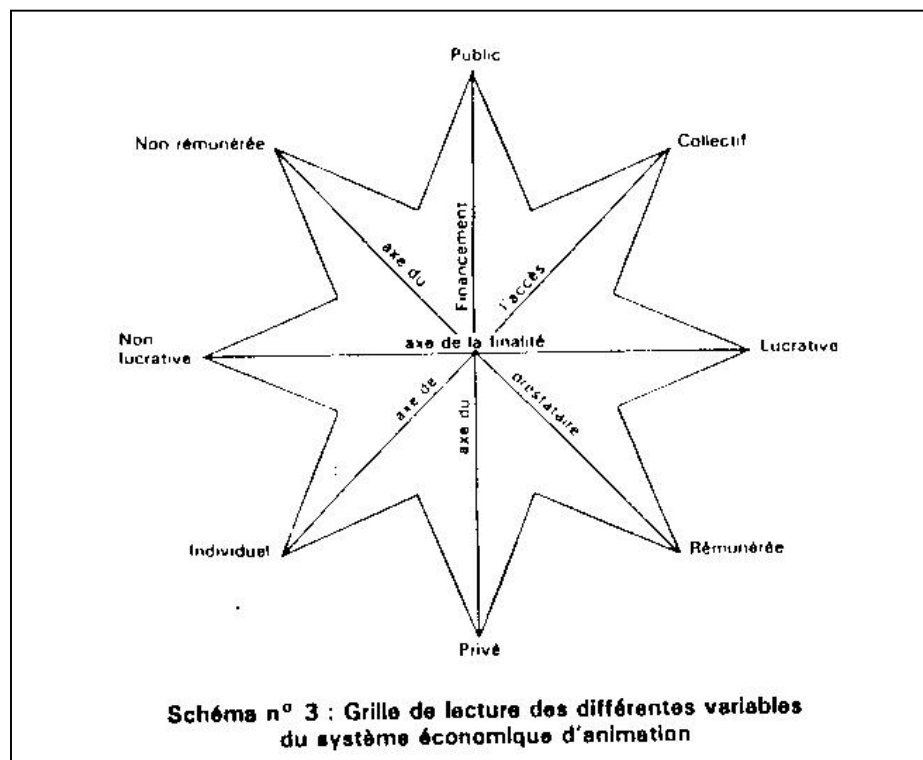
---

<sup>90</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

individualisation de la production, professionnalisation des structures de production et des producteurs, témoignent donc de l'émergence d'un marché et, semble-t-il, non plus d'un projet idéologique. Alors aujourd'hui, peut-on parler encore de projet idéologique ?

### 3 – L'idéologie

Il semble important, si on veut s'interroger sur la présence d'un projet idéologique, de comprendre ce que sont devenues les salles et le métier d'entrepreneurs de spectacles des musiques amplifiées. A cet effet, le schéma que proposent Marc Genève et Jean-Louis Plé pour l'étude d'autres professions <sup>91</sup> peut s'adapter à l'analyse notre secteur. Nous l'utiliserons à cet effet.



Ce graphique nous permet de nous poser un ensemble de questions :

<sup>91</sup> Marc Genève, Jean-Louis Plé, Si l'animation nous était comptée : vers une diversification des modèles d'animation, *Les Cahiers de l'animation*, n° 23, INEP, Marly-le Roi, 1973, p. 82.

- Quelle est la finalité des associations gestionnaires d'équipements ? (lucrative ou non lucrative ? économique ou non économique ?).
- Quel est le type de financement ? (public ou privé ?) ; comment et par qui l'équipement et le fonctionnement sont-ils pris en charge ?
- Les aides publiques participent-elles à faire baisser le coût des activités pour rendre possible la marge artistique qui permet de prendre des risques et faire découvrir au public des artistes peu connus dont la valeur artistique présente un intérêt ?
- La privatisation du financement aura-t-il un effet néfaste sur le « militantisme » ?
- L'initiative des actions relève-t-elle d'une volonté collective ou d'une volonté individuelle ?
- Enfin, dernière question : comment se fait la rémunération de l'action ? (travail de militant, travail salarié).

Ces questions doivent permettre de faciliter la lecture socio-économique d'un projet de scènes de musiques amplifiées

La première lecture, celle qui réserverait la place essentielle au financement privé, finalité lucrative, et qui accepterait indifféremment une fréquentation individuelle ou collective serait la description du spectacle comme activité de loisir. A l'inverse une structure où le financement serait à dominante publique, dont la finalité serait non lucrative et qui n'accepterait que des pratiques collectives, serait plutôt considérée comme une activité « éducative » et artistique.

Les scènes de musiques amplifiées sont, quant à elles, dans une situation particulière créant le paradoxe : Les financements à l'origine publics (si l'on considère que les musiques amplifiées font partie intégrante du champ d'action des Arts) sont aujourd'hui autant publics que privés. Les structures de gestion sont, sur l'activité de diffusion (excepté pour la formation ou la répétition), responsables de l'équilibre



financier donc de l'amortissement et de leur capacité d'autofinancement. Les acteurs sont de plus en plus des salariés aussi soucieux de gagner leur vie que de satisfaire leur passion. Les publics deviennent exigeants quant à la production. Et enfin la finalité reste, pour la grande majorité des scènes, non lucrative. C'est ce qu'on appelle le Tiers Secteur.

Comment trouver l'équilibre ?

Certains acteurs se sont orientés vers des régies intéressées (cf. La Coopérative de Mai à Clermont-Ferrant) intégrant de ce fait la fonction lucrative comme partie intégrante du secteur. Il est évident que les musiques amplifiées s'inscrivent dans le champ de l'économie. Cependant la volonté de donner une finalité lucrative à l'activité a des effets sur les projets et donc sur les populations touchées. La rémunération de la structure de gestion se compose d'un fixe et d'une partie variable dépendante directement du résultat de l'exercice financier : le régisseur est donc directement intéressé aux résultats. On peut ainsi penser que celui-ci aura tendance à accepter plus facilement des artistes porteurs du goût dominant, alignés sur les logiques commerciales des industries du disque. Cette vision de la culture rejoindrait ce que décrit Jérôme Guibert : « *la culture ou l'art seraient, comme les autres activités, davantage dominés par la raison que par la passion* »<sup>92</sup>.

Un second point peut illustrer la place de l'activité économique et commerciale des Scènes de musiques actuelles : les relations avec les producteurs privés soulèvent la question de l'action et du pouvoir grandissant de ceux-ci dans la gestion de la diffusion.

Ainsi, la Fédurok a dénoncé cette dérive « *Quelques exemples sont cités (tournées *Noir Désir* et *Mes Souliers sont Rouges*, au Florida) afin de démontrer que parfois les producteurs privés se positionnent clairement pour tenter de rendre facilement accessible (notamment par la location) les salles du réseau.*

---

<sup>92</sup> Jérôme Guibert, *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, Mélanie Sèteun, Paris 1998.

*Il semblerait que le ministère de la culture actuel et le secteur du disque en général, exposent explicitement leur vision « show-biz » et hermétique du secteur (CNV). Les producteurs phonographiques sont également visés du fait de quelques exemples flagrants de tentatives de contrôle de la diffusion des lieux (à l'exemple de « Mes Souliers sont Rouges »). Il y a ici, un amalgame dangereux entre le métier de producteur et celui de diffuseur. Amalgame renforcé du fait de quelques nouvelles (mauvaises !) habitudes des propriétaires de salles autorisant la location de celles-ci à des producteurs privés aux mêmes conditions (tarifaires notamment) qu'aux associations locales ».*<sup>93</sup>

Cette position est partagée par un certain nombre de directeurs de structures pour lesquels le secteur marchand est une entrave à la réalisation de leurs projets culturels : « *le secteur marchand nous voit comme des garages à diffusion chez qui ils viennent finalement chercher le pognon, et nous empêche donc de développer nos missions* »<sup>94</sup>

Cependant, il faut rappeler que ce sont les associations gérantes des lieux qui sont garantes du projet artistique et non pas des structures externes. C'est un avis largement partagé comme le souligne l'association Fédurok qui pense que la reconnaissance du travail des lieux, ne passera que par la reconnaissance de ses actions hors diffusions. Elle précise à ses lieux adhérents qu'ils ne doivent pas laisser croire, consciemment ou inconsciemment, qu'ils ne sont que des diffuseurs.<sup>95</sup>

Mais cette position, « hors champ commercial », reste une question d'éthique propre à chaque lieu. Ainsi lors de nos entretiens, l'ex-présidente de la Fédurok nous disait qu'elle aurait, comme beaucoup d'acteurs du secteur, « *mauvaise grâce si je me revendiquais d'un secteur non commercial vu l'argent que je gère (en masse financière) sur le festival des Trans. On a des sponsors privés. Ceci est donc très*

---

<sup>93</sup> Extrait du Procès verbal du Conseil d'administration de la Fédurok des 04 et 05/11/02

<sup>94</sup> Thierry Bertin, Directeur du Manège - Scène de Musiques Actuelles à Lorient, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>95</sup> Extrait du Procès verbal du Conseil d'administration de la Fédurok des 04 et 05/11/02

*ambiguë. J'ai l'impression que l'on fait partie du monde commercial rien que par le fait de mettre une billetterie en place. Je fais en une semaine, dans la salle du Liberté à Rennes, ce que font des salles en un an. Cette gestion de l'argent n'est pas l'axe principal mais reste réel. Cependant il n'y a pas de répartition d'argent entre les dirigeants. Mais le moyen utilisé reste commercial ».*

*Pour elle, les lieux de musiques amplifiées sont « à l'intersection entre le service public et le secteur commercial, on utilise les moyens commerciaux dans un objectif qui n'est pas de faire de l'argent au sens propre du terme. Les bénéficiaires sont systématiquement réinvestis dans des actions culturelles. »*

*Pour François Delaunay « la voie que l'on a prise, celle du Tiers secteur culturel, et que l'on a défrichée, et à laquelle on participe encore (entre l'industrie d'un côté et le service public culturel de l'autre) n'est pas encore finie. Elle n'est pas encore déterminée, mais elle montre des choses importantes ».<sup>96</sup> C'est à dire un autre rapport au spectacle et à la population.*

D'autres acteurs ont fait le choix de s'orienter vers des régies municipales. Pour Maurice Lidou, au Médiateur à Perpignan, ce mode de gestion est garante du financement public. Mais le fonctionnement des régies municipales semblent être une fermeture vis à vis de la notion « d'accès collectif » qui est le propre du fonctionnement associatif. Et une exclusion du bénévolat (à quelques rares exceptions où les régies ont monté des associations parallèles), conduit à une vision réductrice vis à vis de l'idéologie initiale.

C'est pourquoi, les détracteurs des régies, souvent issus de la génération des « militants bâtisseurs », considèrent que ce mode de fonctionnement est un frein ou un risque pour le secteur des Musiques amplifiées. Est-ce uniquement la peur de l'institutionnalisation et de l'instrumentalisation ? Est-ce le refus d'une mutation ? Un peu partout, la question de l'indépendance des lieux se pose (Cf. les statuts de la

---

<sup>96</sup> François Delaunay, Directeur du Chabada - Scène de Musiques Actuelles à Angers, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

Fédurok qui ne permettent pas l'entrée dans le réseau d'une structure en régie municipale).

Béatrice Macé confirme cette position ainsi : *« Les régies, pour nous, ce ne sont pas des acteurs du secteur. Les positionnements ne sont pas les mêmes (exemple dans la défense du secteur). Ça ne veut pas dire que la gestion municipale est un mauvais mode de gestion, mais le fait d'avoir le maire comme responsable final n'est pas bon. Ça déresponsabilise. De mon point de vue l'autonomie d'un lieu est fondamental. Je n'ai jamais pensé les maires comme des acteurs culturels.(...) Sur le papier c'est le maire qui est responsable. (...) Ce type de fonctionnement est plus proche d'un service municipal. La dérive d'instrumentalisation peut être plus facile. Il y a moins de protection. Cela dépend vraiment du maire. Je n'aime pas, de plus, cette notion d'employé municipal. »*<sup>97</sup>

Et pourtant, dans une association la responsabilité du directeur n'est pas plus effective. C'est juridiquement le président et le trésorier qui assument ces responsabilités.

On peut alors s'interroger sur ce qui différencie réellement la régie d'une association conventionnée ? La régie n'entre pas dans le système de participation collective puisque les adhérents n'ont pas la possibilité de s'impliquer au niveau « politique » du projet. L'axe de financement est sensiblement similaire, avec la nuance que dans le cadre d'une régie les financements publics sembleraient être plus facilement garantis. Pour l'association les financements publics ne sont assurés que pour la durée de la contractualisation, ce qui remet en jeu sa stabilité à chaque renouvellement de convention. L'axe de l'acteur, dans les deux cas, est une activité rémunérée et donc ouverte uniquement aux professionnels.

Cependant, pour certains, les régies seraient plus liées et dépendantes des collectivités locales. Ce type de situation peu se présenter lors de crises comme cela a

---

<sup>97</sup> Béatrice Macé, Directrice de l'Association Trans-Musicales, Gérante de la SARL Transaction, gestionnaire de la salle de spectacle Ubu à Rennes, Entretien du 25/07/03

récemment été le cas lors des prises de positions de certains lieux sur le régime de l'intermittence : *« aujourd'hui on pose la question à des élus, car il y a des équipes qui sont en régie municipale et qui n'ont pas le droit de parole. Nous, on est indépendant, parce que l'on est une structure privée, qui gère une délégation de service public d'une communauté d'agglomérations. La marge de manœuvre, en termes de parole, n'est pas la même. »*<sup>98</sup>

L'autonomie du porteur de projet est-elle réelle dans le deuxième cas ?

Dans l'association, le conseil est composé d'adhérents élus. Ces derniers sont censés être des amateurs de musique (puisqu'ils adhèrent au projet), donc des membres qui aiment la musique et font partie du public des spectacles qu'elle organise. Dans la « régie municipale », le conseil d'administration est composé d'élus municipaux. Les élus sont plus tournés vers l'action politique que vers l'action culturelle. Ceci pourrait être une des raisons de la crainte des acteurs du secteur à s'orienter vers ce mode de gestion. Les préoccupations premières du Conseil d'administration d'une « régie » seraient plus facilement portées sur les modes de gestion que sur les productions elles mêmes. Est-ce pour cela que, dans ses statuts, la Fédurok refuse l'intégration des « régies » ? Cela reste à préciser.

Par ailleurs, si on observe un certain nombre d'associations des musiques amplifiées, on constate qu'elles n'ont jamais été très ouvertes à des fonctionnements démocratiques.

Lors de nos entretiens, un directeur de structure précisait : *« ce n'est pas parce que l'on ouvrirait un Conseil d'administration que la démocratie arriverait pour autant. Des « putschs » ont lieu dans certaines associations et l'on peut instrumentaliser la démocratie. Notre association est entièrement fermée, mais le projet, lui, est complètement ouvert. On n'arrête pas d'avoir des partenariats avec l'extérieur, de prendre en compte les avis extérieurs, que ce soient les associations qui utilisent notre*

---

<sup>98</sup> Thierry Bertin, Directeur du Manège - Scène de Musiques Actuelles à Lorient, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

*lieu ou les partenaires qui financent nos actions. Il y a quand même une aération qui est interne à notre projet. »* et de surenchérir : *« Pour le ministère, une association ouverte n'est pas une association avec des adhérents qui entrent librement au CA. Un CA de plusieurs personnes suffit à les contenter. »*<sup>99</sup>

L'ouverture de la structure de gestion ne serait donc pas plus effective dans certaines associations que dans des « régies » ou des sociétés commerciales. Cependant certaines structures proposent une ouverture démocratique de leur structure juridique comme principe d'action et de valeur constitutive de leur projet.

La fiscalisation des associations est également un élément d'appréciation important. Suite au rapport de Guillaume Goulard sur la fiscalisation des associations, le principe de fiscaliser ou non les associations doit dépendre, pour une grande partie, de l'appréciation leur activité pour vérifier si elle appartient ou non à une activité commerciale<sup>100</sup>. La question de la lucrativité ou non de l'association se pose alors.

Le cas rennais est simple : *« L'ATM est fiscalisée depuis bien longtemps. Ce qui est la caractéristique de notre secteur c'est son caractère hybride. Il y a des structures qui sont assujetties à la TVA et qui sont beaucoup plus sensibles à la notion de service public que d'autres. »*<sup>101</sup>. Pour Maurice Lidou, cette question de la fiscalisation des associations (TVA et Impôts sur les sociétés) est vraisemblablement une erreur stratégique des associations : *« il ne fallait pas accepter cette situation qui ne présente aucun intérêt fiscal et a des incidences politiques et symboliques »*<sup>102</sup>.

Pour de nombreux responsables d'équipements, c'est la notion de diversité des structures qui reste essentiel. Entre les deux extrêmes, le secteur marchand et industriel d'un côté et le tout institutionnel de l'autre, chacun doit savoir où se positionner. : *« Quelle place vont avoir aujourd'hui les porteurs d'initiatives « militants » sur ce secteur ? Comment ils vont pouvoir construire des projets coincés entre le*

---

<sup>99</sup> Béatrice Macé, Trésorière de l'Association Trans-Musicales, Directrice de la SARL Transaction, gestionnaire de la salle de spectacle Ubu à Rennes, Entretien du 25/07/03

<sup>100</sup> L'instruction fiscale du 15 septembre 1998.

<sup>101</sup> Béatrice Macé, Directrice de l'Association Trans-Musicales, Gérante de la SARL Transaction, gestionnaire de la salle de spectacle Ubu à Rennes, Entretien du 25/07/03

<sup>102</sup> Maurice Lidou, Directeur de la Scène de Musiques Actuelles le Médiateur, à Perpignan.

*champ marchand d'un côté et le champ institutionnel qui formate et qui limite le nombre d'arrivants possibles à la labélisation ? Nous ne voulons pas de deux monde où l'un serait le tout marchand d'un côté, et l'autre serait le tout institutionnel, formaté de l'autre. Nous générons de la diversité qui rejoint à un moment donné un des deux camps. »*<sup>103</sup>

Les éléments de l'histoire doivent nous permettre de comprendre à la fois le présent et en même temps de faire des hypothèses sur l'avenir. La vision idéologique du passé semble aujourd'hui reléguée au second plan, voire remplacée par une autre, plus libérale : « *Pour le ministère, aujourd'hui, on n'est pas forcément à notre place. Ce qui se passe aujourd'hui, c'est qu'on tendrait à nous reprocher (le principe du financement étatique) en nous disant : devant la concentration verticale des industries culturelles, il y a forcément une relation des lieux à l'industrie. Il semblerait que l'État ait pour objectif de nous « brader » au privé et à l'industrie. »*<sup>104</sup>.

Pour le Prodiss<sup>105</sup> « *l'idéologie opposant le secteur public, porteur de toutes les vertus, au secteur privé, porteur de tous les vices, est dépassée. Le spectacle vivant musical est un secteur fragile. Il est temps d'engager enfin une véritable réflexion nationale et régionale à son sujet avec l'ensemble de ses composantes, plutôt que de le fragiliser davantage encore, tant sur le plan économique que sur le plan d'une idéologie. »*<sup>106</sup>

C'est pourquoi, avec cette dualité idéologique permanente secteur marchand et/ou secteur public, « *les acteurs ont de vraies difficultés à savoir où on se situe* ». <sup>107</sup>

Fiscalité, TVA, statuts des personnels et des bénévoles, sont les problèmes clés de la vie associative. Mais ces questions ne relèvent pas uniquement du ministère de la culture. Marc Genève et Jean-Louis Plé dans leur article « *Si l'animation nous était comptée* » font référence à Illich (pour la convivialité) pour faire la différence entre un

---

<sup>103</sup> Thierry Bertin, Directeur du Manège - Scène de Musiques Actuelles à Lorient, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>104</sup> Eric Boistard, Directeur de l'Olympic - Scène de Musiques Actuelles à Nantes, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

<sup>105</sup> Le Prodiss est un syndicat qui représente plus de 240 entreprises (producteurs, diffuseurs et salles de spectacles chansons/variétés/musiques actuelles) des secteurs privé et subventionné.

<sup>106</sup> Communiqué de presse du Prodiss, en réponse au Maire de Rezé du 14/10/03

<sup>107</sup> Thierry Bertin, Directeur du Manège - Scène de Musiques Actuelles à Lorient, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

outil maniable et un outil manipulable : *« quand de maniable, l'outil devient manipulable, c'est-à-dire susceptible d'être utilisé par l'ensemble, il manifeste sa nocivité dans cinq directions :*

- il dégrade l'environnement et crée une pollution,*
- il instaure un monopole radical, c'est-à-dire qu'il proscriit le libre exercice d'une activité,*
- il développe une surprogrammation, en conditionnant les gens pour un modèle de vie défini à leur place par une caste,*
- il aggrave la polarisation sociale entre les décideurs et les usagers,*
- enfin il exige l'obsolescence, c'est-à-dire le gaspillage et le déracinement continu de l'individu et du groupe. »*

Ce rappel nous interroge sur le fait de savoir si la participation du plus grand nombre au développement des musiques amplifiées est l'expression du maintien de son caractère d'outil maniable ou au contraire d'une évolution vers une forme d'outil plus manipulable par les politiques publiques, ou les industries économiques et commerciales



## Chapitre 2

### Le caractère singulier des démarches syndicales

Dans le monde du travail, 5 confédérations de salariés sont reconnues au niveau national (CGT, FO, CFDT, CGC, CFTC) face au MEDEF, CGPME et PMI. Dans la branche des activités culturelles, les syndicats d'employeurs sont réunis au sein de la FESAC (qui réunit Chambre syndicale du théâtre privé, Prodis, Syndeac, Synapss, Syndicat des entreprises de spectacle, Chambre professionnelle des directeurs d'opéra...( voir liste complète sur [www.fnsac-cgt.com](http://www.fnsac-cgt.com)).

Le travail des syndicats consiste essentiellement à négocier des accords collectifs. Dans le secteur des Musiques amplifiées, deux conventions collectives règlent les conditions de travail et de salaire : La convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles dite "Syndeac" s'applique aux entreprises artistiques et culturelles subventionnées et la convention collective nationale des théâtres privés aux entreprises en lieux fixes, privées et non directement subventionnées. (source Compte-rendu U-Fisc de 12 novembre 2002)

Cependant beaucoup de salles de spectacle, pourtant non issues du secteur de l'éducation populaire, ont appliqué la convention collective de l'animation socioculturelle, plus proche de leur fonctionnement. Actuellement, une convention collective regroupant l'ensemble du secteur privé du spectacle vivant élargie aux tournées et spectacles occasionnels est en cours de négociation. Le souhait exprimé est de travailler, à ce titre, en collaboration, structures des MA et compagnies indépendantes.

Pour ce qui est des relations entre la FESAC et le MEDEF, il n'y a pas de lien organique entre la FESAC et le MEDEF mais le MEDEF doit reconnaître la FESAC.

## 1 – Le refus de la démarche syndicale

Que ce soit pour les artistes, les salles, les producteurs, les radios, les labels ou distributeurs, la démarche syndicale est très réduite et limitée.

Le Prodiss représente plus de 240 entreprises. Il a demandé avec d'autres organisations de ce secteur (SYNAPSS, Fédurok, Zone Franche, AFIJMA et la Fédération des Scènes de Jazz) la mise en place d'une table ronde spécifiquement consacrée aux problématiques du spectacle vivant musical. Cette réflexion qui serait menée sous l'égide du Ministère de la Culture avec les représentants d'artistes et de techniciens viserait à faire le point sur ces professions. Le Prodiss, signataire d'une convention collective couvrant l'ensemble du secteur musical, est cependant plus proche des grosses entreprises de production que des petites salles de spectacle. Il a été impossible d'obtenir le nombre exact de Scmac qui y sont représentées.

Le Syndéac (Syndicat national des directeurs d'entreprises artistiques et culturelles) est un syndicat d'employeur. Les Centres dramatiques nationaux qui sont à l'initiative de ce dernier (qui regroupe quelques 250 adhérents) y sont majoritaires. Seules 5 Scènes de Musiques Actuelles y adhèrent. Ce syndicat oeuvre surtout pour la défense du service public. Il est à l'origine d'une convention collective étendue.

Le Synapss (Syndicat national des petites structures de spectacle). Ce syndicat regroupe des structures essentiellement associatives liées à des salles de petite jauge correspondant aux structures des Scènes de Musiques Actuelles. Ce syndicat a été très présent dans l'émergence des musiques actuelles au début des années 80. Une grave crise l'a orienté vers une structuration en union de syndicats régionaux qui a contribué à son essoufflement. Ce syndicat manque actuellement de structures adhérentes. Il a cependant gardé sa représentativité au niveau national et participe à toutes les instances professionnelles.

Philippe Berthelot rappelle le rôle des syndicats et de leurs instances représentatives au niveau national notamment en ce qui concerne la structuration et

le développement du secteur. De plus, la gestion sociale du secteur est de leur ressort. Le peu d'intérêt manifesté dans le milieu est fortement regretté par certains : « *Au-delà de la crise politique que l'on a aux élections en terme de représentation, on a une crise aiguë de la représentativité professionnelle et en particulier syndicale.* »<sup>108</sup> Avec l'exemple de l'intermittence on a vu qu'un syndicat minoritaire pouvait valider un protocole qui allait concerner l'ensemble de la profession.

Quelques lieux de musiques amplifiées sont syndiqués au Prodiss, au SYNAPSS ou au Syndéac. Mais ceux-ci restent très minoritaires. Selon la Fédurok, cela se justifie par le fait que « *ces syndicats, au demeurant estimables, ne correspondent pas à notre vision et à nos actions* »<sup>109</sup>

## 2 – L'atomisation des mouvements

La nature même du mouvement des musiques actuelle et son histoire expliquent en partie ce refus de syndicalisation. L'idéologie des acteurs apporte également des éléments d'explication. Le besoin de liberté et d'autonomie, l'éclectisme des goûts, la peur de l'institutionnalisation sont aussi des éléments qui permettent de comprendre l'atomisation de ce secteur.

La fédération a été mieux acceptée car moins contraignante : « *On peut supposer que la Fédurok en tant que fédération de lieux, comme d'autres réseaux et fédérations, ont été des palliatifs à la représentativité professionnelle et un moyen de s'engager professionnellement ou de faire entendre des analyses collectives dans un cadre moins contraignant que l'action dite syndicale* ». <sup>110</sup>

Avec le problème de l'intermittence, de nombreux acteurs prennent de plus en plus conscience de l'importance que peuvent avoir les syndicats dans la défense de leur secteur et surtout des statuts professionnels. Ainsi, « *c'est la première fois dans le domaine des musiques actuelles que l'ensemble des représentations de la musique, aussi bien syndicats et représentations dite fédératives ou de réseaux, sont maintenant*

---

<sup>108</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

<sup>109</sup> Procès verbal de l'Assemblée Générale de la Fédurok du 10 et 11 mars 2003 à Arles

<sup>110</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

*au tour de table. Et l'on va commencer à travailler sur des plates-formes communes, qui intègrent les problèmes de l'intermittence. On peut penser que l'on va avoir du poids, parce qu'il y a des syndicats lourds dans l'affaire, et eux-mêmes ont compris, dans le spectacle vivant, que leur dépendance à l'industrie va les conduire à terme à la disparition de leur métier, notamment les producteurs. »<sup>111</sup>*

Cette atomisation du secteur notamment en matière de représentativité professionnelle, renforcée par une atomisation des modes de fonctionnement des structures de diffusion (régies, associations, sociétés, avec aides publiques ou non...) reste présente car la diversité des statuts des structures, l'inadaptation de la législation et l'incohérence des programmes d'État n'ont pas facilité les regroupements et la syndicalisation. Cependant la prise de conscience a eu lieu, le débat est en cours. Les syndicats qui ont en charge les référentiels métiers sont donc au centre des enjeux de demain.

---

<sup>111</sup> Thierry Bertin, Directeur du Manège - Scène de Musiques Actuelles à Lorient, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

## Chapitre 3

### Les démarches fédératives

Face à la faiblesse de la démarche syndicale, la démarche fédérative ou de réseau a, quant à elle, trouvé de nombreux échos. Ces réseaux sont des associations « inter-professionnels » qui permettent de développer des relations horizontales et non hiérarchisées entre de multiples acteurs (associations de même type ou entre professionnels). Elles sont destinées à faire « entendre la voix » du secteur défendu.

#### 1 - Une démarche qui est spécifique aux salles

On constate que cette démarche de réseau est propre aux lieux de diffusion, ainsi, hormis quelques exceptions (la Féarock pour les radios, ou Starter pour les disquaires indépendants), les autres acteurs du secteur (labels, tourneurs, artistes...) sont dans le refus ou dans l'incapacité de s'inscrire dans une démarche collective ou fédérative.

En ce qui concerne notre sujet, centré sur les lieux de diffusion, le principal réseau est la Fédurok. Ce réseau n'est pas l'unique fédération présente sur le territoire (Fédé Hiéro, ...) mais il est le seul à dimension nationale.

La Fédurok est une fédération d'associations à portée nationale. Sa mission est de représenter ses adhérents dans les instances de concertation entre pouvoirs publics et professionnels du secteur associatif des musiques actuelles (la Fédurok ne fédère pas les régies municipales). Ses adhérents, implantés sur tout le territoire national, sont plutôt des petites structures des milieux urbains (villes moyennes) et ruraux. Ces structures, la plupart de diffusion, ont souvent été à la pointe dans le

domaine du militantisme des années 80. La Fédurok regroupe 57 lieux, dont à peu près 80 % ont le dispositif Smac, donc un tiers des lieux soutenus par l'État. Ce qui n'est pas, loin s'en faut, la totalité des lieux musicaux du territoire national. Le fait de travailler en réseau, d'échanger un peu plus qu'auparavant, le fait, aussi, d'être moins marginalisés surtout en milieu rural et péri-urbain font que *« les lieux et les équipes sont en train de s'assumer un peu plus, sur ce qu'ils font ou sur ce qu'ils ont fait. Ils n'apparaissent plus seulement comme des lieux de diffusion. Il y a donc réponse à la population. »*<sup>112</sup>

La problématique de la sectorisation est d'essayer d'avoir une vue globale du secteur. Essayer de traiter la question du public dans sa globalité : *« on se heurte à des modes opératoires qui, par l'histoire, par des partages de territoire à un moment donné, s'est construit par étapes et l'on ne réussit pas à offrir cette vue très large. On est réellement sur une vue parcellaire. »*<sup>113</sup>

Pour avoir une vue d'ensemble de l'économie du secteur des musiques amplifiées, la Fédurok a mis en place, il y a quatre ans, un outil d'analyse des salles de son réseau intitulé « Tour de France ». Il s'agit d'un observatoire permanent qui à l'aide de 1200 variables analyse les composantes de chacun des adhérents regroupées dans une base de données. Depuis l'utilisation de cet outil d'investigation, la Fédurok commence à percevoir *« des tendances et des éléments plus objectifs pour, à la fois se comprendre, voir où l'on va, comment ce qui se fait dans chacune des histoires dites singulières au départ peut correspondre, peut trouver des points communs... On s'est attaché à travailler à la fois sur le territoire du lieu, sur les infrastructures, les budgets, les structurations juridiques et les équipes. Donc sur les équipes et donc sur les projets. »*<sup>114</sup>.

Ces éléments d'analyse, dès la fin 99, arrivait à la conclusion suivante :

*« Il paraît évident que les lieux étudiés sont dans une situation de fragilité extrême, accentuée par la mise en place obligée des 35 heures en 2002 et la*

---

<sup>112</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>113</sup> Vincent Priou, Directeur de Trempolino à Nantes, rencontre-débat du 01/10/03

<sup>114</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

*consolidation progressive des emplois-jeunes. Le positionnement des lieux vis à vis du secteur marchand est de plus en plus difficile et le rattrapage financier du secteur public trop lent pour éviter des crises dans les années qui viennent.*

*Seule une politique offensive (loi programme) qui s'appuierait sur des moyens financiers directs plus importants et des aménagements réglementaires et législatifs qui reconnaissent un espace économique de création et de diffusion intermédiaire non lucratif, d'initiative privée, intégrant les nouvelles logiques de développement territorial, peut aider à un véritable développement de ces lieux dans les années à venir.»*

Initialement basés sur des échanges artistiques et de projets autour des musiques, certains réseaux se sont rapidement orientés vers des préoccupations politiques et sociales. La Fédurok s'est aussi engagée dans cette voie. Souhaitant rendre lisibles ses travaux mais surtout ses revendications, elle a décidé d'agir. Pour cela, son Conseil d'Administration a validé un texte nommé « Pétition pour un développement des musiques actuelles et amplifiées dans le champ associatif ». Ce texte a pour objectif d'inciter le Premier ministre, Jean-Pierre Raffarin, à lancer une mission parlementaire.

La mission parlementaire serait chargée par le gouvernement de s'interroger sur les faits de société. Ici, c'est le gouvernement qui commande et octroie les moyens (fonctionnaires, moyens financiers). Ses missions durent en général six mois et se soldent par la remise d'un rapport (rapport bioéthique), qui comprend obligatoirement un état des lieux de la problématique posée, et peut éventuellement faire l'objet de propositions de lois ou de propositions de financements.

Pour la Fédération, l'activité d'accompagnement des lieux n'est toujours pas prise en compte : seules les dimensions culturelles et artistiques le sont véritablement. Or l'action de service public prodiguée par les lieux coûterait très cher à l'Etat s'il devait la prendre en charge. La Fédurok se positionne donc pour

demander au ministre de doter ce secteur de moyens économiques suffisants pour développer les missions culturelles qui lui incombent.

## 2 - L'Ambiguïté

Une fédération comme la Fédurok permet d'offrir une vision large et réfléchie des diverses expériences du territoire national et de leur contexte (en vertu de sa position de véritable partenaire dans l'élaboration de projets).

Durant ces années, la fédération a permis à chacun de mieux appréhender les changements qui se sont succédés. Les chantiers et les dossiers ouverts permettent d'être mieux préparés à l'avenir. Cependant la Fédurok s'interroge sur les limites d'un réseau tel que le sien. Quelle est sa légitimité dans les négociations avec le ministère ? ne doit elle pas passer par la syndicalisation ? comment se compléter ?

Ainsi dans le rapport moral 2002 du président, Eric Boistard, les adhérents sont interpellés sur l'évolution de la fédération :

*« Nous nous interrogerons, sans doute de nouveau, sur l'intérêt d'une syndicalisation. Faire reconnaître notre travail, nos spécificités, intervenir là où se décident les règles du jeu ; être présents dans les organismes professionnels et les organes de concertation aussi bien au national qu'en région; ne plus subir à posteriori les décisions d'autres mais peser en amont sur celles-ci, voilà l'intérêt d'un outil syndical.*

*...la construction politique et sociale, la syndicalisation est une réalité, aussi bien pour les artistes, les producteurs, les autres lieux ou structures culturelles.*

*Et nous serions les seuls à rester en dehors de ce jeu ? A ne pouvoir agir sur la reconnaissance de nos activités, ne pouvoir être entendus dans nos régions, ne pouvoir former notre personnel ? Nous ferions preuve, alors d'une formidable immaturité, d'une inconscience dramatique.*



*Alors, que faire ? Existe t'il dans notre environnement, dans notre quotidien suffisamment d'acteurs, de lieux, susceptibles de venir grossir les rangs d'un éventuel syndicat ? Avons nous intérêt à nous rapprocher de syndicats existants ou de groupements avec qui nous pourrions réfléchir et agir collectivement ? Si oui, reste à connaître leurs motivations et à analyser nos capacités respectives à oeuvrer ensemble. »<sup>115</sup>*

Les propositions d'orientation ont été évoquées au sein du Conseil d'administration de l'U-Fisc<sup>116</sup> : faut-il que les organisations et réseaux se structurent en syndicat et se rencontrent au sein d'une inter-syndicale ? mais dans ce cas, nous l'avons vu précédemment, la peur de perdre son âme à travers des pratiques normalisatrices, telles celles du syndicalisme ne serait-elle pas un frein à s'engager sur cette voie ?

L'association U-Fisc est une plate-forme qui regroupe plusieurs fédérations et syndicats dont les préoccupations et l'environnement économique et social sont proches. Elle regroupe la Fédération des Arts de la Rue, le Syndicat des Nouvelles Formes du Cirque, Fédercies, des compagnies indépendantes du théâtre... En effet, au-delà des esthétiques, les économies, les positions dans le paysage artistique ou celui des politiques publiques sont des bases communes, de valeurs et de convergences de positionnement et d'intérêt. L'intersyndicale serait donc un moyen susceptible d'amplifier le discours de chacun.

En revanche faut-il se rassembler rassembler ses forces et éviter la dispersion ? Faut-il se structurer en un syndicat unique regroupant les diverses organisations avec toute leur diversité ?

La question reste posée.

---

<sup>115</sup> Procès verbal de l'Assemblée Générale de la Fedurok du 10 et 11 mars 2003 à Arles.

<sup>116</sup> Compte Rendu CA U-FISC 18 décembre 2002 : Actes-if, Autre(s) pARTS, Chaïnon Manquant, Fédération des Arts de la Rue, Fedurock, SNFAC, Federcies

## **TROISIEME PARTIE**

### **Militance et perspectives**

## Chapitre 1

### Le secteur des Musiques actuelles et la militance

Le militantisme qui s'exerce dans le domaine associatif repose sur des objectifs multiples et variés. Il traduit des transformations des cadres traditionnels de la sociabilité <sup>117</sup>. Les individus se regroupent pour agir et retrouver, au travers de leur action, de nouvelles normes de conduite morale, économique et politique. Les associations sont productrices de lien social.

Pour Patrick Boulte, les associations produisent quatre fonctions. La fonction culturelle est celle qui contribue à la création de valeurs que chacun reconnaît et adopte. La fonction sociale vise à entretenir entre ses militants des relations inter-individuelles de cohésion : elle contribue à développer entre les membres une sociabilité sur un contrat tacite. La fonction politique est celle qui vise à la réalisation d'un projet, à la poursuite d'objectifs précis. La fonction technico-économique est celle qui contraint le groupe à s'adapter en permanence à l'environnement social et économique dans lequel il évolue <sup>118</sup>.

La militance n'est donc pas une notion simple. Sa nature ne dépend pas uniquement de l'organisation de rattachement, du secteur d'activité de l'action : elle dépend aussi des fins visées, des besoins d'expression et de reconnaissance de la personne humaine.

Le militantisme, selon la définition du Larousse, est une attitude, une activité du militant. Le militant est celui qui lutte, combat pour une idée, une opinion, un parti. C'est le membre actif d'une organisation politique, syndicale, associative... Militer c'est

---

<sup>117</sup><sup>117</sup> Michel Forsé, « Les créations d'associations : un indicateur de changement social », *Revue de l'Observatoire français de conjonctures économiques*, n° 6, janvier 1984.

<sup>118</sup> Cf. Patrick Boulte, *Le diagnostic des organisations appliqué aux associations*, PUF, Paris, 1991. ch. 1

participer à la vie d'une organisation, d'une association, et se charger d'en défendre, d'en diffuser les idées, les revendications.

Il semble donc important, à ce stade de la réflexion de s'interroger sur la militance du secteur des musiques actuelles. Sur quelles notions, sur quels critères de militance s'est structuré le secteur ? sur quelle forme d'idéologie et sur quelles valeurs repose-t-elle ? Autrement dit quelle est sa nature et sa spécificité ?

Le secteur des musiques amplifiées s'est créé sur forte notion de militance idéologique politique, et sociale basée sur la contestation de la culture dominante, de ses institutions et de la société qui les a produites. Elle est l'œuvre d'une culture musicale, *« celle des alternatifs qui, à la fin des années 70 en France, et dix ans auparavant dans l'Europe du Nord, ont initié des expériences sociales et culturelles contestataires. Parfois liés au mouvement des squats, souvent porteurs d'une culture musicale indépendante, les "alternatifs" ont mené durant dix ans un important travail de défrichage sur le terrain des musiques actuelles et sur la relation au monde associatif militant. Dans un pays où la politique culturelle privilégiait les démarches institutionnelles et artistiques, ces mouvements ont maintenu des relations de terrain avec des acteurs sociaux qui sont aujourd'hui au centre de la recomposition du paysage politique. Certains de ces opérateurs ont, comme les précédents, été portés à la tête de nouveaux lieux, d'autres se retrouvent dans les friches et autres projets intermédiaires. »*<sup>119</sup>

Ces contestations étaient des formes d'expression populaire qui postulaient que chacun devait pouvoir disposer de moyens d'expression et de culture différents qui devaient promouvoir d'autres valeurs culturelles et sociales que celles qui prévalaient alors.

---

<sup>119</sup> Une nouvelle époque de l'action culturelle, *rapport* à Michel Dufour, secrétaire d'État à la Décentralisation Culturelle, mai 2001, p.13

## 1 - La militance sectorielle

On peut désigner par militance sectorielle, celle qui est directement liée au secteur des musiques amplifiées, à ses valeurs, à ses esthétiques et à ceux qui y oeuvrent, les professionnels. On retrouve sous cette notion deux catégories de militances, les militances esthétiques et professionnelle.

### a) - la militance esthétique

L'esthétique est la théorie du beau, de la beauté en général et du sentiment qu'elle fait naître en nous. C'est un ensemble de principes à la base d'une expression artistique visant à la rendre conforme à un idéal de beauté. Elle est donc propre au capital culturel de chaque individu (milieu d'origine, histoire familiale, éducation, niveau intellectuel et culturel...) et à sa place dans la société.

La militance esthétique a pour but de sortir les musiques actuelles du cadre instrumental dans lequel on les a enfermées. Le cas du rap en est une illustration. Né de la crise des banlieues, à l'image de ce qui s'était passé aux Etats-Unis, le rap a été un mouvement de rassemblement des jeunes banlieusards autour d'une musique et d'un langage identitaire qui traduisaient un besoin de reconnaissance sociale dans une société à laquelle ils aspiraient mais d'où ils se sentaient rejetés.

L'action socio-culturelle des équipes d'intervenants sociaux (éducateurs, animateurs), dans la deuxième moitié des années 80, avec les actions de Développement Culturel des Quartiers s'est emparée de ce mouvement musical pour en faire un instrument d'action et de réflexion, en direction des jeunes des quartiers populaires, pour intégrer la logique et les normes de la société. L'intérêt porté au rap était purement pédagogique. Cet aspect n'est pas totalement négatif pour les musiques amplifiées. Cependant, en les assimilant au monde de l'éducation populaire, ces pratiques n'ont pas facilité la reconnaissance de ces musiques comme composante de l'Art. Le cas des Musiques Métisses du Festival d'Angoulême, avec

ses opérations décentralisées sur les quartiers, avec des partenaires locaux comme le Centre d'Action culturelle et les MJC est exemplaire : le succès rencontré a contribué à sa reconnaissance en lui conférant une autonomie institutionnelle et financière, avec des sources de financement diversifiées.<sup>120</sup>,

En revanche, ce qui fait problème, c'est que « *l'assimilation de ces musiques à la jeunesse* » a eu tendance à « *infantiliser leurs amateurs dont de nombreuses enquêtes montrent pourtant qu'ils sont plus âgés qu'on ne le croit.* »<sup>121</sup>. En effet les études du Ministère de la culture sur les pratiques culturelles des Français, et plus précisément sur l'évolution des pratiques musicales, mettent en évidence que, si le rock reste le genre musical préféré de 15-25 ans, il est devenu chez les moins jeunes un genre reconnu parmi les autres formes musicales.

La reconnaissance des musiques amplifiées en tant qu'esthétique artistique à été source de nombreuses polémiques. L'entretien d'Alain Finkielkraut avec Jack Lang en 1987 en illustre pleinement les contours : « *Pourquoi, enfin tant de complaisance devant la culture rock ? Je n'ai rien personnellement contre le rock : j'ai grandi avec les Beatles. Mais je n'aime pas le raisonnement qui hisse le rock à la dignité de la culture pour la seule raison que cette musique plait aux jeunes. Si c'est le bon plaisir, en effet qui fait la valeur, il n'y a tout simplement plus aucun sens à vouloir cultiver les hommes* »<sup>122</sup>.

La militance esthétique a donc été un combat pour faire reconnaître les esthétiques artistiques des musiques amplifiées en tant que composante de l'art. Le combat a été long avant qu'un début de reconnaissance voit le jour. En France, plus qu'ailleurs (les pays anglo-saxons par exemple), la légitimité artistique et les valeurs culturelles que portent les musiques amplifiées sont encore contestés par un certain public et de nombreuses institutions. Maryvonne de Saint-Pulgent rappelle la crise des

<sup>120</sup> Mario d'Angelo, *Socio économie de la musique en France*, n°5050, La Documentation française, Paris, 1997, p. 93.

<sup>121</sup> Philippe Teillet, « Eléments pour une histoire des politiques culturelles en faveur des MA » in *Les collectivités locales de la culture*, La Documentation française, p. 374.

<sup>122</sup> Alain Finkielkraut, entretien avec Jack Lang, « Culture : les fossoyeurs font-ils la loi ? », *Le nouvel Observateur*, semaine du 8 au 14 mai 1987.

années 90 qui se prolonge encore, crise intellectuelle mais également politique : « *la légitimité du ministère vacille au même moment : en 1991 et 1992, trois livraisons d'Esprit proclament la faillite esthétique des avant-gardes artistiques et contestent le soutien de l'Etat à tous les créateurs (...)* ; en 1998, le ministre de la Culture, Catherine Trautman n'a plus la possibilité de soigner « *le marasme chronique d'un ministère toujours chargé de nobles ambitions, mais de plus en plus occupé à administrer les intérêts de clientèles désormais hargneuses et incontrôlables.* »<sup>123</sup>

Aujourd'hui, face à la multiplicité des mouvements et à la complexité du secteur des musiques amplifiées, le ministère a englobé toutes les esthétiques artistiques musicales sous le faux-semblant de « Musiques actuelles ». L'officialisation de ce terme, sous Lang, a probablement rendu les politiques publiques acceptables pour le plus grand nombre. Cependant, ce chapeau global n'a pas permis la reconnaissance esthétique spécifique de chacune de ses composantes. Il permet encore aujourd'hui, au ministère, de mener une politique trop souvent centrée autour de la chanson française, jazz et les musiques improvisées, délaissant les musiques rock, rap, musiques électroniques et autres pratiques musicales en devenir.

Ce terme de musiques actuelles, selon Maurice Lidou<sup>124</sup>, est né « *à Rennes, à la fin des années 70, nous étions quelques jeunes activistes organisateurs de concerts. Il s'agissait en réalité d'un faut-nez, destiné à obtenir l'accès aux salles municipales* ». Plus de vingt ans après, l'imposture s'est officialisée et perdure. On a travesti ces musiques pour les légitimer au regard des institutions publiques.

De nombreux débats sémantiques ont eu lieu pour tenter de nommer ces mouvements musicaux ; de nombreux amalgames aussi : musiques de jeunes, musiques populaires, musiques actuelles, musiques amplifiées... ?

---

<sup>123</sup> Maryvonne de Saint-Pulgent, *Le Gouvernement de la culture*, Gallimard, Paris, 1999, p. 92 et suiv.

<sup>124</sup> Maurice Lidou, Directeur du Médiateur à Perpignan, article « Pour en finir avec les musiques actuelles », interview in *La Scène*, mars 2001.

Selon Marc Touché, la terminologie de « musiques actuelles » est une erreur qui nie que ces musiques s'inscrivent dans une histoire, qu'elles ont un passé, des références artistiques. S'y oppose la notion de « musiques amplifiées ». Cette dernière permet de situer ces musiques dans le temps (elles sont nées de l'amplification des instruments de musique des années 50) et font apparaître l'importance des avancées et des innovations technologiques dans l'évolution des courants musicaux.

On remarquera de plus qu'une appellation globale, bien que nécessaire, tend à nier les différences entre les genres musicaux qu'elle entend rassembler.

Le militantisme esthétique interroge aussi la relation à l'artiste et sa place dans la société : *« Lorsque l'on défend, dans un squat ou une friche, en tant que groupe d'amateurs, la diffusion des musiques actuelles dans les années 80, on souligne le poids d'une culture élitiste et d'une pratique commerciale sur un engagement artistique populaire (en l'occurrence, certaines formes de rock). Aujourd'hui, l'industrie multiplie les stratégies pour qu'aucun domaine, aussi singulier soit-il, ne lui échappe. Cette "occupation des niches" se fait dans un objectif de défense de parts de marché global, mondial, où la question de la signature artistique est une histoire de copyright. La mobilisation de groupes d'amateurs en faveur de la "diffusion" des artistes qu'ils apprécient est donc rendue plus difficile, d'un côté par la mass-médiatisation de certains produits qui "acculture" tout ou partie de la population, de l'autre par la personnalisation, la singularisation, des produits qui est un outil marketing. On observe donc des formes nouvelles d'engagement qui sont plus basées sur la défense des "pratiques" ou sur le désir d'une autre relation aux artistes, seules les écritures les plus marginales fondant encore des démarches "alternatives".<sup>125</sup>*

b) - la militance « professionnelle »

---

<sup>125</sup> Une nouvelle époque de l'action culturelle, rapport à Michel Dufour, secrétaire d'État à la Décentralisation Culturelle, mai 2001, p. 20



Une profession est un ensemble de personnes qui exercent le même métier la même activité professionnelle. Une profession est un ensemble, une réunion d'intérêts professionnels communs.

Nous l'avons vu, les musiques amplifiées se sont développées sous la forme associative. La constitution d'une association « Loi 1901 » n'est, en théorie, pas un geste neutre. Le monde associatif est défini par contraste avec d'autres formes d'organisation de la vie sociale, et sur un registre très connoté : elle renvoie à un engagement individuel de personnes ou de groupes de personnes. Les associations des musiques amplifiées se sont créées autour des questions de légitimité (celle de leur esthétiques artistiques) et de la capacité des différents acteurs à exprimer leurs intérêts communs. Elles se sont installées, dans les années 80, comme contre-pouvoir à la culture officielle (à la fois partenaires de dialogue et contestataire des politiques culturelles) et se sont créées sur la base concrète de l'exercice du bénévolat.

La revue « Pour », dans son dossier spécial « les associations : problèmes actuels, bénévoles, militants et professionnels »<sup>126</sup>, posait clairement la question suivante : faut-il professionnaliser les bénévoles, faut-il salarier les militants ?

Pour Jean Claude Wallach, responsable national à la Fédération des MJC, l'impératif professionnel des acteurs du milieu associatif est un « *processus historique irréversible* ».

Ainsi de cette génération « d'explorateurs culturels » des années 80 sont issus des professionnels qui, se sont battus pour réclamer et imposer de nouveaux types d'équipements culturels adaptés aux musiques amplifiées et pour les développer au travers d'une reconnaissance durable de leurs actions.

Peu à peu, dans leur processus de professionnalisation, les associations se sont dotées de compétences professionnelles : responsables, techniciens, médiateurs...

---

<sup>126</sup> N° 59, mars-avril 1978

Certaines d'entre-elles ont adapté leur statut pour les rendre plus conforme à l'investissement personnel des acteurs, pour valoriser sur le long terme leur projet et pour pérenniser leur support associatif. L'attitude de certains acteurs, en effet, a été de tendre vers le respect de la légalité et la recherche d'exigences techniques « *portant en germe un processus d'institutionnalisation et de professionnalisation des équipes et donc d'assimilation progressive aux champs culturels locaux* »<sup>127</sup>

Le danger, pour certains responsables, est que l'institutionnalisation risque de tuer l'esprit associatif. Il risque également de créer des tensions entre le but non lucratif et la reconnaissance de compétences. En effet, l'institutionnalisation instaure une séparation des pouvoirs au profit des salariés contre les bénévoles.

L'habitude prise dans le secteur de recruter par cooptation (donc sur une base « militante » principalement), par le bouche-à-oreille, voire le copinage tendrait à se modifier, à évoluer vers des pratiques plus conformes à une déontologie. Certaines organisations se verraient bien s'organiser et se transformer en « nouveaux marchés de l'emploi », vers ce qu'on appellerait des « professions nouvelles ». Est-ce la confirmation d'un processus de professionnalisation irréversible ?

Nous l'avons déjà évoqué la période récente a vu se multiplier des formations (universitaires très souvent) présentées comme répondant aux besoins du marché de l'emploi culturel ; formations de différents niveaux, du Beatep (Bac) au DESS (BAC + 5). La reconnaissance des compétences sanctionnée par des diplômes d'Etat, les formations professionnalisantes organisées par des institutions ou des écoles étatiques dans lesquelles interviennent des enseignants de l'Education nationale et des professionnels vont dans le sens du « processus de professionnalisation ».

Ceci traduit la complexité des missions confiées, la variété des nouvelles compétences à maîtriser et une hiérarchisation des qualifications à acquérir. Mais ces diplômes ne sont-ils pas un moyen d'accéder à la reconnaissance institutionnelle

---

<sup>127</sup> Philippe Teillet, *Eléments pour une histoire des politiques culturelle en faveur des MA in Les collectivités locales de la culture*, La Documentation française,

locale et nationale ? Pour autant la possession de ces diplômes semble ne pas être une garantie d'accès à l'emploi. Leur reconnaissance professionnelle demande du temps. Par ailleurs, la profession est actuellement organisée en réseaux réels ou informels. C'est pourquoi, dans l'état actuel des choses, s'il semble que l'on commence à « circuler » d'un équipement à l'autre, l'entrée dans le cercle n'est pas chose facile.

Comme l'ont montré Jean-Claude Wallach et Richard Franco<sup>128</sup> : *« Pour l'instant ce qui se passe dans le champ des musiques actuelles et amplifiées n'est pas différent de ce que l'on observe dans les autres champs de l'action artistique et culturelle : on n'y accède pas à un poste de responsabilité à l'issue d'un cursus de formation, quel qu'il soit. C'est une inscription (d'origine militante bien souvent) dans un ou des réseaux professionnels et la notoriété de la personne et des structures dans lesquelles l'expérience initiale a été acquise, qui peuvent ouvrir les portes. Une formation peut aider à confronter une démarche, elle ne remplacera ni les acquis du terrain, ni le carnet d'adresse. Par contre elle peut permettre à des personnalités fortes de mettre ces acquis en perspective et de se repositionner, de prendre de la distance par rapport à un premier niveau d'expérience et de motivation, pour être mieux en mesure de s'inscrire dans les logiques de l'action publique ».*

Le développement récent des politiques publiques de la culture et la création d'une nouvelle génération d'équipements expliquent cette nécessité de professionnalisation car si le nombre de candidats est élevé, peu de dossiers apparaissent recevables après présélection. En fait, il existe un positionnement commun à l'ensemble des projets culturels des acteurs qui recherchent une légitimité professionnelle afin d'obtenir des instances politiques locales la mise à disposition de locaux et d'aides financières : la formation professionnelle et le diplôme peuvent être alors des éléments de légitimation.

---

<sup>128</sup> « Musiques actuelles et amplifiées : une professionnalisation nouvelle ? », in *La Scène*, Décembre 2000

Le processus de professionnalisation est en marche. Les gestionnaires des salles et des structures culturelles de musiques amplifiées sont des professionnels qui ont acquis une certaine reconnaissance à travers leurs statuts sociaux et avec l'application des conventions collectives dans ce secteur. « *Dès lors, leurs discours et débats internes balancent entre la défense d'identités professionnelles spécifiques et la volonté de procéder à des mises en équivalence avec leurs « confrères » du secteur culturel .* »<sup>129</sup>.

Cependant malgré une très forte tendance à la professionnalisation des structures des musiques amplifiées, certaines équipes ont maintenu une mobilisation des énergies bénévoles tant au niveau des actions artistiques que de la gestion du lieu, au-delà du libre engagement des personnels salariés, dont une partie du temps, peut être considéré comme du temps associatif.

Le croisement de bénévoles et de salariés est alors revendiqué comme une des spécificités de ces espaces qui tentent, malgré des difficultés réglementaires souvent lourdes, d'inscrire leur action dans la vaste problématique de la notion d'activité professionnelle. Cette question du bénévolat peut être en effet traitée indifféremment dans l'approche des équipes, c'est-à-dire des capacités humaines que le lieu développe, ou dans l'approche du rapport aux populations et aux publics, c'est-à-dire de l'action bénévole. Cette question du bénévolat est au croisement des interrogations de notre société sur les frontières entre professionnels et amateurs, sur le temps de travail et le temps libre, sur l'activité et le loisir.

## **2 - La militance socio-politique**

A côté de la militance sectorielle, une autre militance, qui l'accompagne très souvent, se développe, celle qui conteste la culture dominante et la société qui l'impose. Comme le rappelle Mario d'Angelo, « *Dans la chanson française, il a toujours existé un courant de contestation politique ou sociale. Les chansons de Béranger au*

---

<sup>129</sup> Philippe Teillet, *Éléments pour une histoire des politiques culturellement favorable des MA* in *Les collectivités locales de la culture*, La Documentation française, p. 385

*XIXe siècle en sont une illustration parfaite. Un siècle plus tard la contestation sociale née de la crise des banlieues s'appuie quant à elle sur la musique rap et les tags. »*<sup>130</sup>

On peut classer dans cette catégorie, les militances d'opposition et sociétale.

a) - la militance d'opposition

Les musiques amplifiées sont aussi un mouvement de contre-culture si l'on considère qu'une contre-culture se définit comme un ensemble de valeurs, de normes et de pratiques symboliques qui s'opposent à la culture dominante, celle-ci étant la représentation de la culture déjà institutionnalisée par l'État, comme la musique classique.

Les militants des musiques amplifiées se sont engagés dans un mouvement qui se revendiquait en opposition à l'ordre établi (exemple du mouvement Punk) : le but principal et les valeurs fondatrices étant « d'être contre » le système dominant. Il fallait à tout prix éviter d'entrer dans le système, tout en continuant à exister et à s'affirmer, à garder son indépendance, son autonomie et donc « *rester sur des positions anti-institutionnelles, consistant à chercher un minimum de relation avec les pouvoirs publics, les demandes avaient pour objet de permettre à des lieux (le plus souvent des bars) de continuer à proposer des concerts sans tomber sous le coup de sanctions administratives* ». <sup>131</sup>

Alors qu'une certaine conception de la culture et de la politique culturelle locale commençait à acquérir de la visibilité à la suite de la reconnaissance accordée par l'État aux musiques amplifiées, certains acteurs refusaient toujours d'entrer en relation avec les autorités politiques et culturelles, au nom d'une forme d'éthique « rebelle » qui se traduisait par la musique, le discours, les pratiques, l'habillement...

---

<sup>130</sup> Mario d'Angelo, *Socio-économie de la musique en France*, n° 5050, La Documentation française, Paris, 1997, p. 92

<sup>131</sup> Philippe Teillet, *Eléments pour une histoire des politiques culturellement favorable des MA in Les collectivités locales de la culture*, La Documentation française, p. 380

En effet la contestation étant l'élément constitutif de ces mouvements musicaux, leurs protagonistes non seulement refusaient d'adopter une position de demandeur en direction des instances politiques mais refusaient aussi une certaine reconnaissance par les autorités publiques culturelles pour éviter toute récupération. Par contre, considérant leur secteur des musiques amplifiées comme générateur de contre-culture, il n'y avait pas de crainte vis à vis de celui-ci : les acteurs des musiques amplifiées étaient perçus comme les garants de leur spécificité. C'est encore, aujourd'hui le cas avec certains mouvements du hip hop, mais surtout des musiques électroniques par le fort développement des *free parties*.

Cependant les musiques amplifiées ne sont pas une exception culturelle et des fossés peuvent se créer à l'intérieur même du secteur. Pour Eric Boistard, « *l'apparition des musiques électroniques dans les années 90, ce que l'on a appelé ensuite les Raves, aujourd'hui les Free Parties* » illustre bien le bouleversement profond et perpétuel des musiques amplifiées dans les équipements. Les organisateurs de ces mouvements refusent toute idée d'organisation et encore plus les manifestations dans des équipements. Leur public semble rejeter ce type de manifestation en lieu clos car l'idée de totale liberté leur semble une dimension importante de leur mouvement. Mais l'écart se réduit et Eric Boistard poursuit : « *les lieux se retrouvent en relation de plus en plus importantes avec des associations, des collectifs d'artistes, qui désirent organiser soit dans les lieux eux-mêmes soit à côté des manifestations.* »<sup>132</sup>

Ambivalence des rapports qui se sont instaurés : d'une part, le besoin d'être reconnu, le désir d'utiliser des outils d'expression existants, la quête d'autonomie, le refus de l'instrumentalisation et d'autre part la crainte de l'imprévu, le refus du contrôle, de la récupération et de la canalisation.

Développer une culture du partenariat pour encadrer cette ambivalence est nécessaire. Ceci renvoie à la notion d'utilité sociale et nécessite la mise en place de

---

<sup>132</sup> Eric Boistard, Directeur de l'Olympic - Scène de Musiques Actuelles à Nantes, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

critères, de procédures, de règles de fonctionnement, d'outils et de modalités d'évaluation, les mêmes pour tous.

Certains acteurs se mettent volontairement dans une posture atypique et prennent un rôle d'éveilleur, de « poil à gratter », de contre pouvoir, de contestation que l'on reconnaît surtout dans les mouvements alternatifs et underground. Ce type d'associations est l'antidote nécessaire à la généralisation de la pensée unique et à l'exercice de la démocratie. Elles représentent une alternative vivante au secteur public.

#### b) - la militance sociétale

Le risque pour les associations des musiques amplifiées, en se spécialisant et se professionnalisant (notamment pour obtenir des subventions), serait de devenir des prestataires de services et par conséquent de rigidifier leurs structures et de réduire leur capacité d'accompagnement du changement social.

Cela correspond à un questionnement de notre époque. Face à la perte de sens, nous sommes dans l'obligation d'en retrouver à travers un questionnement de notre temps. Un questionnement qui est à la fois celui des acteurs du secteur des musiques amplifiées, celui des publics et de la population.

Dans le domaine des industries culturelles, les exigences de rentabilité de leurs actionnaires n'incitant pas à la prise de risque, ces entreprises saturent l'offre culturelle avec un nombre limité de produits, appuyés par d'énormes campagnes de marketing. Les produits à risques sont écartés : *« Une des sources du fort niveau d'intégration tient aux relations entre les détaillants et les labels (...), lorsque les détaillants cessent de pouvoir retourner les invendus, ils en viennent à limiter les commandes afin de comprimer les risques, et à évincer des innovations devenues trop incertaines »*<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Françoise Benhamou, *L'économie du star-system*, Odile Jacob, Paris, 2002, p. 207.

Une illusion de diversité culturelle subsiste encore grâce à de petits producteurs ou distributeurs indépendants. Cependant la majorité des œuvres qui dominent le marché sont formatées selon des critères commerciaux et tendent à s'uniformiser. Cependant, lorsque la contestation entraîne une rupture esthétique, des innovations et un changement de norme, le besoin de développement et de moyens financiers pour passer à un autre niveau conduit à une certaine forme d'intégration : « *les vagues d'innovation dynamisent ainsi le marché du disque et provoquent (dans le système) l'arrivée de nouveaux entrants, dont la capacité d'innover est en partie récupérée par les majors soit directement, via le rachat de maisons dont le label est conservé, soit via la récupération des artistes eux-mêmes* »<sup>134</sup>

Cependant, les subventions comme les quotas ou les systèmes de prélèvement sur les ventes de produits culturels pour alimenter des fonds de soutien à la création sont un gage de diversité et donc de pluralisme. Pour les militants, il est important de promouvoir la diversité culturelle, d'exclure la culture d'une logique de libéralisation et de marchandisation.

L'inquiétude des acteurs est accentuée par la disparition progressive des petits lieux, cafés-concerts, lieux socio-culturels, qui permettaient à beaucoup de démarrer une carrière, d'acquérir un début de reconnaissance.

Les contraintes administratives et réglementaires sont en effet de plus en plus lourdes. On a vu apparaître un décret bruit dans le cadre de la loi-cadre sur le bruit, qui commence à faire un certain nombre de dégâts dans certains petits lieux des centres-ville, en particulier les cafés-concerts. Et ceci dans un anonymat le plus total. La conséquence est le renforcement des lieux mis aux normes comme le souligne Eric Boistard : « *Ce qui situe les Smac d'une manière un peu nouvelle, puisque aujourd'hui les jeunes groupes, lorsqu'ils veulent sortir de leur local de répétition, n'ont plus beaucoup de solutions pour se produire.* »<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> <sup>134</sup> Françoise Benhamou, *L'économie du star-system*, Odile Jacob, Paris, 2002, p. 283.

<sup>135</sup> Eric Boistard, Directeur de l'Olympic - Scène de Musiques Actuelles à Nantes, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.



Les nouvelles orientations politiques du ministère, qui ont pour effet le recentrage du label « Smac » vers un label « Smac structurante » augmentera cette problématique. De nombreux lieux ne seront plus soutenus par le ministère, la question de survie de ces équipements étant renvoyée aux collectivités locales. *« C'est le problème de l'aménagement du territoire, c'est vrai que tout ce qui est configuré par l'État et les régions en termes de notion de « chef de file » et de « pôle » vont à l'encontre du développement élargi et notamment du milieu rural et des quartiers périphériques. En concentrant les moyens sur des agglomérations lourdes qui auront les moyens de les supporter. Le choix est en train de se faire uniquement à ce niveau-là. »*<sup>136</sup>.

Le secteur des musiques actuelles subit une double contrainte, celle de l'Etat et celle des industries culturelles. L'Etat par son désengagement et les contraintes qu'il impose, l'industrie culturelle par sa concentration de la production et par sa mainmise sur les circuits de distribution. Le reproche des professionnels va surtout à l'Etat qui ne se préoccupe que marginalement de l'équilibre économique des petites structures qui ont beaucoup de mal à trouver des financements. Philippe Berthelot attribue à cette situation l'état actuel de ces équipements qui appartiennent à *« une économie mixte, un secteur « concurrentiel » d'où la liaison avec les industries et sa représentation avec le spectacle vivant, et les attentes d'un secteur public*<sup>137</sup>

La concentration économique de plus en plus importante des industries culturelles, entraîne une quasi disparition des labels indépendant, faute de moyens d'expression : *« Il y a aussi une liaison de plus en plus forte entre les grands médias et les industries culturelles à l'exemple de Star Académie ou de Pop Star où les émissions sont coproduites entre un major et une télévision. »*<sup>138</sup>

Pour Thierry Bertin, le problème réside avant tout dans les moyens de communication, notamment la télévision, dont les effets contribuent à réduire la capacité du public à poser un choix : *« On est réellement sur une lobotomisation d'une partie de la population aseptisée par le tube cathodique. A part quelques personnes*

---

<sup>136</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>137</sup> ». Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>138</sup> Eric Boistard, Directeur de l'Olympic - Scène de Musiques Actuelles à Nantes, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

*qui sont conscientes et qui ont envie de réfléchir sur la société, on est sur une déculturation globale des populations et sur de l'incapacité à réagir des gens. »<sup>139</sup>*

La diversité culturelle étant un bien commun de l'humanité, le droit à la diversité culturelle est considéré comme un droit de l'homme. Il faudra probablement se poser la question des orientations générales de la politique culturelle. Les objectifs de l'action publique n'est pas de se soumettre au marché. Elle n'est pas non plus d'orienter massivement ses moyens vers la création et la diffusion d'œuvres de l'art officiel qui confortent la culture dans une fonction d'instrument de distinction et de reproduction sociale.

Son rôle est de dynamiser et de promouvoir une vie artistique et culturelle qui ne maintienne pas systématiquement les destinataires des œuvres dans une attitude passive. Le renforcement d'une relation active entre l'art et la société suppose que de nombreux artistes soient soutenus dans leur désir de réinvestir des espaces de vie où s'inventent de nouvelles formes d'expression et où peuvent se concrétiser de nouveaux types de liens sociaux.

Cette orientation, qui est le meilleur antidote aux effets nocifs de la culture commerciale de masse, offre à la fois des opportunités de renouvellement esthétique, de régénérescence de la créativité sociale et de revitalisation politique.

Il semble donc indispensable et nécessaire de *« prendre la culture comme facteur de rapprochement entre les êtres humains, en visée d'égalité, de fraternité, de compréhension mutuelle, et donc comme instrument de lutte contre le repli ethnique, le repli sur soi, le rejet de l'autre, la ségrégation sociale, la discrimination. La France (pas seulement dans ses banlieues) et l'Europe (pas uniquement dans ses Balkans) ont grand besoin d'idées, de moments, de lieux qui rassemblent. Or c'est actuellement la tentation contraire qui gagne du terrain : ici sous les formes de l'ethnocentrisme (ma culture est supérieure à la tienne, et je vais donc te l'imposer) ; là sous celle de la*

---

<sup>139</sup> Thierry Bertin, Directeur du Manège - Scène de Musiques Actuelles à Lorient, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

*purification, de la ségrégation, de la discrimination, du national-populisme et du racisme. »<sup>140</sup>*

Face à la dépolitisation de nos sociétés, les mobilisations artistiques et civiques se conjuguent de façon spécifique autour de chaque expérience afin de refuser un certain fatalisme et de construire un espace politique où l'art est interrogé dans sa capacité à reproduire du lien social et à rénover la cité.

---

<sup>140</sup> « Face à la machine techno-économique, Résister par la création culturelle », Roger Lesgards, Président du Cercle Condorcet de Paris, ancien président de la Cité des sciences et de l'industrie

## Chapitre 2

### Fonctionnement des lieux : perspectives

#### 1 - Le Forum Social Européen

La réflexion sur les lieux se pose en termes de territoires : le rapport au local, avec les principes de déconcentration et de décentralisations, et le rapport à l'international, avec l'ouverture à l'Europe.

Au plan local ou régional, les élus n'attendent pas des réponses directes des musiques actuelles aux questions qui concernent le développement économique des territoires (ce qui attire d'abord les entreprises c'est la présence de main d'œuvre et d'infrastructures sociales et éducatives). Le secteur culturel apparaît donc comme secondaire.

Toutefois aux yeux des responsables politiques, la culture a des effets sur la cohésion sociale et ils sont persuadés que les problèmes hérités du développement économique ne peuvent se régler sans la présence de médiateurs culturels. La culture est, par ailleurs, porteuse d'une forte image de vitalité, de créativité, qui profite directement aux responsables territoriaux. La place des musiques amplifiées est ici déterminante en raison des aspirations de la jeunesse qui se reconnaît en elles.

L'ouverture à l'Europe est importante car les cultures régionales et nationales ont pris conscience de leur relativisme. L'Europe s'est ouverte aux autres continents et cela est d'autant plus évident que l'arrivée d'émigrants a eu des effets sur les modes de vie, l'éthique et la religion. Les problèmes que rencontre l'Education nationale en sont une preuve.

Le phénomène de mass-médiatisation conduit à « *l'absorption de la sphère*

*culturelle par la sphère marchande qui voue la culture à l'autopromotion des uns, à l'éviction des autres et à la standardisation des produits »<sup>141</sup> et donc au déclin de la diversité.*

Pour donner aux formes culturelles marginalisées la possibilité de s'exprimer dans le contexte de marchandisation de la culture, le Forum social européen a été créé dans la foulée et dans l'esprit du Forum social mondial de Porto Alegre. Ce dernier a initié une réflexion conjointe, au niveau mondial, une intention d'ouvrir un espace à une réflexion elle aussi " mondialisée ", en quête d'alternatives au modèle qui nous domine. *« Nous espérons que cette répercussion assurera définitivement le début d'une nouvelle étape dans le combat contre l'assujettissement de l'être humain aux intérêts du capital. »<sup>142</sup>*

Le Forum social Européen (FSE) est un espace de rencontres et d'échanges pour les mouvements sociaux et citoyens ; le FSE est également un lieu d'élaboration d'alternatives et de stratégies pour le mettre en oeuvre. Car *« nous croyons qu'une autre Europe est possible, et qu'elle peut jouer un rôle décisif pour faire advenir un autre monde possible »<sup>143</sup>.*

L'objectif du Forum social Européen s'attache *« à favoriser l'expression de formes artistiques et culturelles que le monde de la marchandise tend à marginaliser car elles le contestent. Les pratiques artistiques doivent redevenir centrales à toute politique démocratique, car elles génèrent de nouvelles formes esthétiques, à la fois image d'une résistance et préfigurations d'un autre monde : Un monde où le discours esthétique et le rapport avec le public et les populations soient repensés ; où les artistes partagent avec les publics un même élan de communication, de convivialité, de plaisir, dans la recherche du sens, de l'art de vivre. »<sup>144</sup>*

Aujourd'hui, face à la crise actuelle dont est touchée notre société, on peut se demander si le dialogue culturel était bien réel dans les structures de diffusion. La

---

<sup>141</sup> Françoise Benhamou, *L'économie du star-system*, Odile Jacob, Paris, 2002, p.217.

<sup>142</sup> site internet de la FSE : [www.fse-esf.org](http://www.fse-esf.org)

<sup>143</sup> idem

<sup>144</sup> idem

notion de démocratisation était elle véritablement à l'œuvre ? Parmi les nombreux débats auxquels j'ai pu participer durant l'été 2003, dans l'une de ces réunions publiques, un participant interpellait judicieusement un directeur d'équipement ainsi : « *il aura fallu attendre, malgré tout, cette crise pour avoir un débat comme celui ci dans votre salle de concert !* ». Et le directeur de répondre : « *Cette crise remet, en effet, un sacré coup de pied dans la fourmilière.* »

A la question de l'implication des populations dans les projets culturels des associations le directeur de la Fédurok reconnaît que la démocratie directe n'a pas véritablement fonctionné : « *il y a eux un problème d'autisme, de la part des lieux : il y a leur fonctionnement précaire qui fait qu'ils étaient dans le « faire » en permanence, c'est-à-dire la notion de « tête dans le guidon ». Le phénomène de travailler en réseau et de se poser à un moment donné, a été laborieux pour nous. Parce que c'était ramer de la parole. Ramener le mot, la sémantique, la définition... Est-ce que l'on se comprend bien ? Est ce que l'on parle de la même chose ? Ca a été un vrai travail de fond et qui continue au sein même du réseau. Souvent on a été qualifié de « preneur de tête », d'intello etc.... » Pour beaucoup cela semblait du temps perdu « *Parce qu'on était dans le « faire », la production, il fallait exister d'une saison sur l'autre, on était jamais garantis, d'une saison sur l'autre, qu'on allait exister* »<sup>145</sup>.*

L'attente du public est toujours aussi forte notamment en matière de lien social. Comme le rappelle François Dubet, ce sont les associations qui construisent la société , qui favorisent l'émergence d'acteurs, qui donnent à chacun la possibilité d'avoir des expériences individuelles : « *Elles créent la possibilité de dire « je » ; elles créent la possibilité de se reconnaître ; elles sont des lieux d'expression individuelle, elles sont des lieux d'expériences civiques (...) elles sont aussi des espaces où la communication peut se reconstruire, non pas en dehors de l'univers général de la culture et de la masse, mais sur un mode d'appropriation personnel, individuel, autonome de cette culture de masse* »<sup>146</sup>.

La dérive a été engendrée par un certain aveuglement des acteurs professionnels qui, « obsédés » par la survie de leur entreprise, par la question des politiques publiques, ont oublié un temps les valeurs fondatrices de leur mouvement.

<sup>145</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>146</sup> François Dubet, Les professionnels sont-ils les acteurs du changement social ? in Christine Fabre et alii (Dir.), *Agir sur le lien social en Europe*, Apasse, Grenoble, 1991, p. 71.

Certains dirigeants politiques s'étaient inquiétés du manque de lisibilité de la finalité des associations et de la politique de démocratisation culturelle : *« il y a eu Trautman qui avait posé comme priorité de son ministère la question des « publics » et de la « démocratie culturelle ». Elle a été « cassée » par les fonctionnaires du ministère qui n'acceptaient pas de travailler sur ces notions (...). En 97 elle aurait eu pourtant 5 ans pour opérer une réelle mutation des politiques publiques. »*<sup>147</sup>. Les années 90 auront donc été la période d'un rendez-vous manqué.

## 2 - La gouvernance partagée

Dans les Musiques amplifiées, les équipements en régie municipale directe ou EPIC ne sont que très peu représentés. Le socle des scènes de musiques actuelles est constitué d'associations culturelles : *« L'association est la convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun d'une façon permanente leurs connaissances ou leur activité dans un but déterminé »*<sup>148</sup>. Beaucoup de SMAC, quant à elles, se revendiquent du tiers secteur associatif. Cependant beaucoup d'associations ne seraient que des façades dont le caractère « non lucratif » ne serait pas toujours réel.

La situation tient à la singularité du secteur : *« Le monde de la culture s'intéresse globalement plus aux activités, c'est-à-dire aux productions, au contenu, qu'au contenant, au fait associatif, à la sociabilité. L'un des mots-clefs parmi les plus essentiels, l'un des critères de qualité ou d'excellence les plus admis dans le monde de la culture, est le « professionnalisme », paradigme à l'opposé des valeurs de l'amateurisme ou du bénévolat, c'est-à-dire les principaux fondements de la vie associative. »*<sup>149</sup> alors que le domaine culturel est un des domaines le plus créateur d'associations. Paradoxe curieux ou détournement des objectifs initiaux de la loi 1901 ?

<sup>147</sup> Eric Boistard, Directeur de l'Olympic - Scène de Musiques Actuelles à Nantes, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>148</sup> texte publié le 2 juillet 1901 dans le Journal Officiel

<sup>149</sup> Pierre Moulinier, « Les associations, bras séculier ou infanterie de l'action culturelle publique », in *Les associations dans la vie et la politique* culturelles, regards croisés, Paris.

En effet, nous l'ans vu plus haut, le secteur des MA est marqué par l'implication des associations culturelles dans la mise en œuvre des politiques culturelles. Depuis les années 80, les associations sont passées d'un regroupement individus par affinité ou par adhésion (tournés vers la réalisation d'actions de diffusion et de promotion d'esthétiques artistiques) à la mise en place d'associations gestionnaires en charge d'un équipement et d'une activité. Cela s'est renforcé par la politique de contractualisation villes – associations.

Cette contractualisation à eu pour effet la transformation des associations qui sont passées du statut de représentantes de la société civile à celui de bras séculiers des politiques publiques de la culture. Le secteur s'est donc constitué et organisé en fonction des situations locales et des contraintes que leur imposaient les collectivités étatiques et territoriales.

Cependant en leur sein, les acteurs étaient souvent les « militants bâtisseurs » des origines. Le processus de professionnalisation engagé a diversifié les catégories d'intervenants : professionnels salariés, intervenants vacataires, intermittants, bénévoles... Comment, aujourd'hui, les responsables intègrent-ils le désir de militantisme des jeunes générations ?

Aujourd'hui encore, 100 ans après la création du cadre associatif « *Les valeurs centrales chez les bénévoles sont le désintéressement, l'engagement, l'implication affective, alors que celles des salariés sont davantage construites sur le modèle professionnel : neutralité (basé sur la compétence), service (par rapport aux usagers), autonomie (basé sur le savoir), universalité. Il y a là des sources d'incompréhension et de tension possibles si les responsabilités et fonctions des uns et des autres ne sont pas clarifiées.* »<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Yves Bonny, « Centenaire de la loi 1901, quel avenir pour les associations ? », Direction Générale Quartiers Citoyenneté, Note de synthèse du 15 octobre 2001, Ville de Rennes.



Une prise en considération croissante de la décentralisation et de ses conséquences sur les conditions dans lesquelles les politiques publiques de la culture sont désormais élaborées et mises en œuvre se traduit par la création de nouveaux équipements par les collectivités territoriales. Ce que l'on a déjà nommé dans la deuxième partie de ce mémoire la « génération 2000 ». Ces équipements seront probablement des institutions remarquables, de compétences, de personnalités fortes. Cependant, elles devront intégrer que la vitalité du secteur culturel des musiques se trouve, bien souvent hors des institutions. L'oublier serait une erreur et provoquerait un risque d'assèchement de la création.

En matière de création et de choix culturels, les instances politiques manquent de clairvoyance comme l'écrivait, en 1993, Michel Schneider ancien directeur de la Musique au ministère de la Culture<sup>151</sup>. On peut alors s'interroger sur le rôle des collectivités locales. Quelle est la place des villes dans la création des lieux et le développement des projets musicaux ? Existe-t-il des risques de dépendance ?

Comment éviter le piège dans lequel sont tombées les Maisons de la Culture qui, sous le principe de faire rayonner les villes qui les avaient initiées, se sont enfermées dans des programmations de prestige. L'excellence artistique était devenue l'unique critère de leur politiques. De nombreux directeurs de ce type d'équipement n'ont pas permis l'accès de leurs scènes aux associations, aux pratiques amateurs, aux talents locaux... Chaque directeur artistique y développait sa vision, son esthétique. Et peu à peu, leurs créations se sont isolées de la collectivité, ne s'adressant qu'à un nombre réduit d'initiés qui usaient de codes internes qui échappaient au profane. Comment ne pas reproduire ces mêmes schémas ? ne pas faire que chaque équipement « structurant » se referme sur lui-même ?

Philippe Berthelot nous explique que l'un des éléments forts qui va à l'encontre de la théorie de l'État en matière d'équipement culturel ne repose pas sur un individu, mais sur une équipe. Or, dans les conventions qui sont signées entre l'État et les lieux, est présent les grandes lignes du projet artistique et culturel que devra appliquer le

---

<sup>151</sup> Michel Schneider, *La Comédie de la culture*, Le Seuil, Paris, 1993

futur directeur. Pour Philippe Berthelot, il y a là problème : *« on est là devant une difficulté dans les lieux relationnels, car de plus en plus on sent que les projets sont portés très collectivement. Et cela repose le problème de l'association et de son fonctionnement juridique, dans la mesure ou si les salariés sont dans une posture d'investissement plus large. Est-ce que l'association correspond encore au développement et à une intégration réelle des personnes qui sont salariés ? »*<sup>152</sup>.

Se pose alors de multiples problèmes. Celui de la place des bénévoles, des salariés qui se disent eux-mêmes bénévoles, des salariés qui ont été bénévoles dans la structure. Celui de la participation. Celui de la population. Celui des relations avec les associations. *« Un des grands éléments qui ressort de plus en plus est que les programmations sont de plus en plus partagées avec le tissu associatif qui s'est développé »*.<sup>153</sup> Le rapport à l'environnement est donc un problème crucial.

François Delaunay le rappelle également en soulignant l'importance de ce rapport à l'environnement et qu'il est partie intégrante du secteur culturel des musiques : *« une salle de spectacle est aussi un outil culturel , qui n'est pas uniquement au service d'un directeur artistique, comme ça se fait en général dans les théâtres et scènes nationales mais au service d'une équipe et surtout des associations de la ville »*<sup>154</sup>

Cependant les labels ont tendance à formater les lieux. Ainsi la charte de mission du label Smac stipule que les gestionnaires des projets doivent être producteurs à 70% de leurs programmations. Si l'on considère qu'il reste 30% de productions externes, tout en sachant que ces lieux doivent être ouverts aux producteurs privés (dixit. Le CNV) on peut d'ors et déjà s'interroger sur la place restant aux associations locales.

Comment aider les gens à développer leurs aspirations ? Comment valoriser les jeunes générations ? Comment favoriser la création ?

---

<sup>152</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

<sup>153</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

<sup>154</sup> François Delaunay, Directeur du Chabada - Scène de Musiques Actuelles à Angers, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

Nous le savons, les musiques amplifiées naissent et se régénèrent à partir de pratiques amateurs et de mouvements dont l'initiative relève de la motivation de personnes. L'augmentation des moyens des structures, la croissance de l'exigence des pouvoirs publics qui apportent un soutien financier et un « label » n'est elle pas un risque de dérive pour les cultures émergentes ? La culture de l'excellence, la montée du professionnalisme, le conventionnement des associations, l'imposition d'un cahier des charges, tout cela transforme les pouvoirs publics en « donneurs d'ordres » . Les usagers pour ne pas devenir des clients doivent être représentés dans les instances de décision. C'est pourquoi Pierre Moulinier incite les professionnels à la vigilance : *« L'institutionnalisation est volontiers perçue comme changeant les rapports entre les professionnels et les bénéficiaires de ses prestations et comme instituant en son sein des rapports purement commerciaux avec des 'clients' »*<sup>155</sup>

Ce rapport commercial aux populations tend à placer les associations en position de concurrence avec le secteur marchand. Concurrence qui peut être perçue comme déloyale lorsque les associations sont subventionnées. Il semble donc nécessaire que les acteurs revendiquent plus fortement les valeurs qu'ils défendent qu'ils manifestent leurs spécificités irréductibles, qu'ils saisissent les opportunités créées par les discours des politiques locaux qui vantent les mérites de la participation pour éviter les dérives comme celles qu'introduit la « loi Sapin » qui, *« tend à assimiler les prestations de services des associations à des marchés et les oblige à se soumettre aux procédures de publicité et de mise en concurrence prévue par la loi »*

.<sup>156</sup>

D'autre part, les milieux institutionnels gèrent bien souvent des acquis, des relations fortement normalisées. Les musiques amplifiées ne peuvent se satisfaire de ces acquis : il faut toujours réinventer d'autres langages, d'autres attitudes, afin de ne pas tomber dans le formalisme. Il y a nécessité à favoriser l'émergence de nouvelles formes d'expression, difficilement classables, qui se pratiquent à partir de micro-

---

<sup>155</sup> Pierre Moulinier, « Les associations, bras séculier ou infanterie de l'action culturelle publique », in *Les associations dans la vie et la politique culturelles, regards croisés*

<sup>156</sup> Pierre Moulinier, idem

mouvements de familles rock, rap, électroacoustique, des arts plastiques, de la vidéo...

L'important aujourd'hui est de favoriser la participation active, d'associer les gens à la construction du projet. Les espaces culturels doivent redevenir des laboratoires, des territoires de l'expérimentation sociale et notamment de l'expérimentation des rapports entre l'individu et la communauté. Cette perméabilité des lieux semble à certains une évidence. Cependant *« cela suppose des compétences et des moyens. Ce sont sur ces moyens que l'État a des difficultés à abonder dans le sens où lui ne voit dans l'accompagnement, que la notion de production et de création. Les revendications portées par des groupes ou des artistes ne portent pas seulement sur cette revendication là. Elles portent aussi sur d'autres revendications et demandes. »*<sup>157</sup>

Obtenir la direction d'un équipement public et des moyens budgétaires de fonctionnement imposent malgré tout de se projeter dans une logique autre que celles de la militance et de l'affirmation de goûts esthétiques. Car il faut distinguer le projet artistique du projet culturel et penser à rééquilibrer les actions en faveur de cette dernière. Tout cela ouvre la voie à une recherche portant sur la transformation des rapports à « la population » dans sa diversité et non plus sur « le public » et son rapport à l'art, aux artistes et aux productions.

Si l'on désire qu'un projet ait une forte résonance, il ne peut se construire sur le seul principe de loisir, c'est-à-dire d'une diffusion sans accompagnement. La formation doit également être partie prenante du projet. Ces lieux de musiques amplifiées peuvent, en effet, être des outils culturels et peuvent décliner simultanément leurs activités sur les axes d'actions culturelles de diffusion, de formation artistique, de formation administrative et technique. Et on pourrait ajouter, au risque de provoquer certains, que, au delà du statut juridique de la structure, l'important reste les valeurs que l'on souhaite défendre et les actions que l'on met en place pour y arriver : un

---

<sup>157</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

équipement public est au service des missions de service public. C'est pourquoi, nous pensons que la position des responsables est une position stratégique car ils doivent percevoir ce qui se passe aux frontières de son équipement : il ne s'agit plus seulement de compétences techniques de gestionnaire mais de capacité sociale pour faire face aux demandes imprévisibles de ses interlocuteurs.

Il ne doit pas y avoir de modèles standard d'actions ou de structures. Le projet de ces nouveaux lieux doit être adapté à la situation locale, construit avec les partenaires existants, se fixer des objectifs précis, dans une sorte de verticalité inversée, à l'opposé de ce qui se passe dans les institutions classiques établies selon des modèles de « référence ». La conservation des valeurs initiales est à ce prix.

### **3 – La prééminence des valeurs**

La valeur est notion difficile à appréhender car elle énonce une appréciation, « ce qui est posé comme vrai, beau, bien, selon des critères personnels ou sociaux, et sert de référence, de principe moral » selon la définition du Larousse..

Le modèle d'intervention de l'action publique étant depuis plusieurs dizaines d'années basé sur la reproduction de cahiers des charges précis, normatifs, le risque réside donc dans la valorisation des spécificités réelles de chaque lieu qui pourrait aller à l'encontre des règles imposées. Nous l'avons vu, la diversité des situations s'explique par les origines, par les modes d'organisation, par la nature des produits culturels, par le rapport aux populations, aux collectivités publiques, aux marchés, et bien sûr par la taille et l'ambition de chaque projet.

Ce qui importe est le rapport entre le contexte local et le projet. Le projet se situe toujours dans une dimension spatiale et sociologique particulière. L'importance accordée au lieu est bien sûr incontournable : il fait partie du territoire où s'élaborent les projets. La spécificité de l'activité économique et sociale des structures, hors du

secteur marchand, impose des règles, des valeurs. Les Scènes de Musiques Actuelles doivent mener une réflexion sur les moyens de concilier les trois valeurs essentielles au tiers secteur culturel : la rigueur de la gestion, le professionnalisme et la part militante et bénévole des structures.

Cette question du dialogue, de l'échange, du partage et de la place offerte aux populations reste essentielle : *« je pense qu'un lieu culturel quel qu'il soit doit être aussi un espace de parole. Parce qu'il y en a de moins en moins »*<sup>158</sup>

La position la plus confortable serait de croire que l'on est uniquement sur des enjeux de création et d'artistes et oublier les enjeux de la pratique artistique qui se construit sur le long terme avec toutes ses vicissitudes. François Delaunay décrit parfaitement cet état de fait : *« lorsqu'on dit : le nombre d'intermittents à doublé !, dans nos lieux, on constate qu'on a déjà eu un parcours artistique de deux ans minimum au préalable, un parcours de combattant extraordinaire. Avec des statuts et des précarités, qui passent par le RMI etc. etc.... Ce qui a changé fondamentalement aujourd'hui, c'est qu'effectivement on n'est plus uniquement sur des enjeux artistiques. On est sur des enjeux de pratique. Les gens revendiquent le droit à la pratique, que ce soit au sein d'un groupe, que ce soit au sein d'un collectif de décorateurs pour monter une déco, au sein d'un concert ou d'un festival, que ce soit au sein d'une association pour monter un concert.*<sup>159</sup>

On s'aperçoit qu'on peut faire le constat que les collectivités publiques (et surtout l'Etat par délégation) ont créé une situation où l'activité (la diffusion) est favorisée au détriment de l'action culturelle et sociale. La logique gestionnaire des services qui l'emporte sur l'action culturelle et sociale fait oublier la référence aux valeurs associatives des origines. On est là *« sur quelque chose de complètement nouveau, que l'État ne sait pas appréhender et ne veut pas appréhender. Il laisse aux collectivités le soin de le gérer au nom de la proximité. (...) On trouve un grand nombre d'échappatoires pour ne pas avoir à s'en occuper. Sans reconnaître le droit à une pratique artistique comme c'est le cas dans le droit à la pratique du sport par exemple. Il y a vraiment quelque chose qui, dans nos lieux, avec les musiques amplifiées et*

<sup>158</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

<sup>159</sup> François Delaunay, Directeur du Chabada - Scène de Musiques Actuelles à Angers, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

*encore une fois avec les arts de la rue, montre que l'on est sur des enjeux qui sont d'abord des enjeux de pratiques artistiques »<sup>160</sup>.*

Cette prise de conscience fera probablement partie des enjeux futurs des structures de musiques amplifiées. Philippe Berthelot en témoigne : *« quelles responsabilités et quel jeu de solidarité les structures dites reconnues et professionnelles vont-elles pouvoir avoir vis-à-vis d'autres acteurs. Est-ce simplement une solidarité qui va se passer à l'intérieur des lieux ? Ou est-ce une solidarité qui va s'exprimer aussi à l'extérieur ? Les compétences qui seront mises en œuvre à partir d'un lieu, notamment au niveau des équipes, vont-elles pouvoir amener un soutien à des initiatives qui vont se faire ailleurs sur un territoire ? On va, sur ce point, à l'encontre de tous les schémas qui ont été posés jusqu'à présent par les scènes nationales ou les centres dramatiques qui sont des structures d'absorption. La question étant : comment je vais vers les autres et comment je les aide à faire ? La poser actuellement dans les missionnements et les conventions avec l'État c'est quasiment impossible. (...) Comment laisser les initiatives se développer par elles-mêmes, c'est-à-dire amener un soutien et non pas se les approprier ? Là on va à l'encontre de tous les schémas culturels qui se sont posés jusqu'à présent. Mais c'est un des éléments forts : quel jeu de solidarité va-t-on mettre en place ? »<sup>161</sup>*

Thierry Bertin est sur le même registre : *« Il faut savoir que l'on exprime des attentes de populations. On se retrouve avec des projets à l'intérieur du projet du lieu. »<sup>162</sup>*

On voit qu'aujourd'hui, la conception du métier s'oriente plus vers l'action que vers l'activité. L'action permet la rencontre, le soutien, la solidarité, elle seule est porteuse de sens. Ceux qui auront compris cette dynamique deviendront progressivement une association d'associations, avec une multitude de projets où l'on mutualisera une base logistique de travail qui servira à tous. Mais il ne faudra pas oublier que chacun devra pouvoir s'y exprimer et y valoriser ce qu'il défend. Cette

---

<sup>160</sup> François Delaunay, Directeur du Chabada - Scène de Musiques Actuelles à Angers, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic.

<sup>161</sup> Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

<sup>162</sup> Thierry Bertin, Directeur du Manège - Scène de Musiques Actuelles à Lorient, rencontre-débat du 01/10/03 à l'Olympic

nouvelle posture interpelle beaucoup plus des élus locaux (plus sensibles aux populations) que le ministère qui n'est pas sur ces problématiques.

Ces questions ne sont cependant pas l'apanage de tous les acteurs culturels des musiques amplifiées. Certains restent sur leurs acquis, ferment leurs portes de peur de ne pouvoir maintenir leur position.

Cependant ce sont les questions essentielles de notre société qui doivent interroger l'art : quelles sont les valeurs que l'on véhicule, et comment on fonctionne pour les véhiculer ? Qu'elle est l'évolution des rapports sociaux, l'équilibre entre la société marchande et non marchande ? Comment se fera l'arbitrage entre le public et le privé ? Quelles seront les tensions entre le centre et la périphérie ? Les usages du temps libre, la parité entre les hommes et les femmes, les liens intergénérationnels, la réinterrogation du couple amateur-professionnel, la décentralisation, le traitement de l'exclusion. Toutes ces questions susceptibles de conduire à des actions capables de bousculer l'ordre établi..

Comme les autres arts, les musiques amplifiées semblent être au cœur des enjeux de notre société.



## Conclusion

Vingt cinq ans après l'apparition des premiers acteurs dans le domaine des musiques amplifiées, force est de constater que le secteur n'est pas pleinement reconnu.

Face aux premières difficultés législatives et juridiques, il aura fallu un fort militantisme des porteurs de projets pour permettre le libre exercice de cette activité. D'activité non reconnue, elle s'est rapidement développée comme activité de loisir où, au titre du bénévolat, les « militants bâtisseurs » ont contribué à un fort développement du tissu associatif, afin de répondre à une demande de population très présente. Elle s'est alors imposée, dans des cercles restreints, il est vrai.

Il aura fallu attendre 1992 pour la voir autorisée par le législateur et 1999 pour que la profession d'entrepreneur de spectacle soit enfin définie par la législation. En retour ce fut l'enfermement définitif de l'activité de spectacle dans un champ professionnel trop souvent économique. La politique du ministère dans ce domaine est encore expérimentale, les fonds « timidement » octroyés ne le sont qu'avec le resserrement du dispositif et en s'appuyant fortement sur les collectivités locales.

Progressivement les lieux soutenus sont passés par plusieurs étapes : des « Café musiques », aux tailles modestes, aux « Scènes de Musiques actuelles » de jauge moyenne pour finir sur de gros équipements dit « structurants » implantés dans des grandes métropoles. Cette évolution traduisant les schémas traditionnels en matière d'équipements du Ministère qui s'appuient sur les critères de « l'excellence » et des « pôles culturels ».

La diffusion musicale quittera donc progressivement les milieux ruraux et quartiers périphériques des grandes villes, faute de moyens. Les musiques alternatives se retrouveront probablement dans des structures socio-éducatives, comme les MJC, ou dans des petits lieux privatisés, quand il ne s'agira pas d'un retour vers des friches

industrielles et autres « squats » désaffectés. Est-ce réellement cela un processus d'intégration ?

La valeur effective des musiques amplifiées réside réellement dans la notion de pratique artistique. L'envie de « faire », que se soit de manière individuelle (la place du participatif, l'exercice du bénévolat) ou collective (en montant des associations locales), sociétale ou artistique (pratique d'un instrument seul ou dans un groupe) reste une donnée primordiale. Cependant la législation, et donc le ministère, ne reconnaît toujours pas la place de la pratique artistique qu'elle rejette dans la sphère du loisir et non dans celle de l'aide à la création.

En s'implantant, les nouvelles scènes, quant à elles, rescapées du système, se professionnaliseront progressivement, les actions se structureront conduisant le public au rang de « spectateurs-consommateurs ».

Les porteurs de projet devront, pour ne pas se couper de leur population, trouver les moyens de les intégrer pleinement dans l'élaboration de leurs projets. Participation active du citoyen, création de nouveaux espaces de parole, ouverture au bénévolat, ouverture des cadres juridiques de gestion aux publics, place des musiciens locaux dans la programmation... seront probablement les enjeux inévitables au maintien des valeurs fondatrices des musiques amplifiées au plan national. Les valeurs de la démocratisation seront garantes de la lutte contre l'actuelle concentration qui fait des produits culturels une marchandise et un bien de consommation ; les musiques actuelles deviendront un lien d'échange et de partage favorable à la construction de nos cités, outil d'intégration sociale et politique, au service du citoyen et non de l'économie de marché.

S'adapter aux réalités du terrain, mettre en place des cadres de gestion alliant rigueur, souplesse et respect des populations, impose une approche pragmatique, expérimentale, volontaire, où les objectifs d'intérêt général devront être clairement définis. L'action et les structures devront échapper à la standardisation et s'adapter à la situation locale, pour permettre l'élaboration de projets construits sur un jeu de solidarité, de soutien aux initiatives externes avec des fondamentaux axés sur le « droit à la pratique ». Le partenariat s'appuiera sur des objectifs précis, dans une

sorte de verticalité inversée, à l'opposé de ce qui se passe dans les institutions classiques établies selon des modèles de référence traditionnels.

Ces choix fortement dépendants des collectivités locales et des porteurs de projets, au delà des discours et de l'affirmation des bonnes intentions, devront se traduire par une volonté réelle à intégrer les populations, à les associer aux actions de diffusion des esthétiques artistiques que sont les musiques amplifiées porteuses d'un certain nombre de valeurs.

Pour les scènes de musiques amplifiées, conserver leur âme est à ce prix car comme nous le rappellent René Rizzardo, Jean Pierre Saez : « *une politique culturelle exigeante doit avoir pour boussole la construction d'un lien profond entre culture et démocratie. C'est à cette condition qu'elle peut contribuer à la fois à l'épanouissement de chacun et du vivre ensemble.* »<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> René Rizzardo, Jean Pierre Saez, « Débattre de la culture plus que jamais », in *L'Observatoire des Politiques Culturelles*, n°22 Printemps 2002.

## Bibliographie

- Audubert P., *Profession entrepreneur de spectacles*, édition Irma, octobre 2001.
- Benhamou F., *L'économie de la culture*, La Découverte, Paris, 1996.
- Benhamou F., *L'économie du star-system*, Odile Jacob, Paris, 2002,
- Bonny Y., « Centenaire de la loi 1901, quel avenir pour les associations ? », Direction Générale Quartiers Citoyenneté, Note de synthèse du 15/10/2001, Ville de Rennes.
- Boulte P., *Le diagnostic des organisations appliqué aux associations*, PUF, Paris, 1991.
- Collectif, « Musiques actuelles et amplifiées : une professionnalisation nouvelle ? », *La Scène*, décembre 2000.
- Collectif, *Institutions et vie culturelles*, La Documentation française, Paris, 1996.
- Collectif, Un schéma d'analyse des politiques sectorielles, *Revue française de Science Politique*, 1985, p.170.
- D'Angélo M., *Socio-économie de la musique en France*, La Documentation française, n°5050, mars 1997.
- Darre A., *Musique et politique*, PUR, Rennes, 1996.
- Donnat O., Pratiques culturelles et sociologie de la culture, *Institutions et vie culturelles*, La Documentation française, Paris, 1996, pp. 125-132
- Dubet F., Les professionnels sont-ils les acteurs du changement social ? in Fabre C. et alii (dir.), *Agir sur le lien social en Europe*, Apasse, Grenoble, 1991, pp. 65-75.
- Dumazedier J., Rippert A., *Le loisir et la ville. Loisir et culture*, Le Seuil, Paris, 1961.
- Duval T., Le groupe comme outils de formation, in *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Paris
- Finkelkraut A., entretien avec Jack Lang, « Culture : les fossoyeurs font-ils la loi ? », *Le nouvel Observateur*, semaine du 8 au 14 mai 1987.

- Forsé M., « Les créations d'associations : un indicateur de changement social », *Revue de l'Observatoire français de conjonctures économiques*, n° 6, janvier 1984.
- Gauthier L., États généraux des petites structures de spectacle, *actes et rencontres* d'Elbeuf sur Seine
- Genève M., Plé J.-L., Si l'animation nous était comptée : vers une diversification des modèles d'animation, *Les Cahiers de l'animation*, n° 23, INEP, Marly-le-Roi, 1973 , pp. 65-86.
- Gilet J.-C., *Animation et animateurs*, L'Harmattan, Paris, p.29.
- Guibert G., *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, Mélanie Sèteun, Paris 1998.
- Halba B., Le Net M., *Bénévolat et volontariat*, La documentation française, Paris, 1997.
- Labourie R., *Les institutions socio-culturelles*, PUF, Paris, 1978.
- Mayol P, « Association et vie culturelle : une exploration des études et travaux du DEP », in *Les Associations dans la vie et la politique culturelles*, Paris
- Mesnard A.-H., *L'action culturelle des pouvoirs publics*, Librairie de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1969.
- Métral J. (dir.), *Cultures en ville ou de l'art du citoyen*, L'aube, Paris, 2000, p. 51.
- Migeot X., Berthelot P., (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, GEMA, Agen, 1997.
- Mignon P., Évolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques, in *Politique publiques et musiques amplifiées*, Gema/Florida, Agen, 1997.
- Morin E., « Culture de masse », *Encyclopaedia universalis*, T 5, Paris, 1980, pp. 228-232
- Moulinier P., *Politique culturelle et décentralisation*, Ed. du CNFPT, Paris, 1996.
- Perret J., Saez G., *Institutions et vie culturelles*, La Documentation Française, Paris, 1996
- Poirier P., *Les politiques culturelles en France*, La documentation française, Paris.

- Ponsard D., « *Les musiques des Jeunes* », Actes de l'université d'été, Rennes du 07 au 11 juillet 1986, , Cenam, Paris, 1987.
- Rapport, « Une nouvelle époque de l'action culturelle », rapport à Michel Dufour, secrétaire d'État à la Décentralisation Culturelle, mai 2001, p. 20
- Renard J, *L'élan culturel : la France en mouvement*, édition PUF, col. Politiques d'aujourd'hui, Paris 1987, p.52.
- Saez G., Identités, cultures et territoires, Desclée de Brouwer, 1995.
- Saint-Pulgent M. de, *Le Gouvernement de la culture*, Gallimard, Paris, 1999.
- Schneider M., *La Comédie de la culture*, Le Seuil, Paris, 1993.
- Taliano-des-Garets F., « Professionnalisation et milieux culturels en France depuis les années quatre-vingt », in Guillaume P. (dir.), *La professionnalisation des classes moyennes*, Ed. de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Talence, 1996.
- Teillet P., « Eléments pour une histoire des politiques culturelles en faveur des MA » in *Les collectivités locales de la culture*, La Documentation française.
- Teillet P., Le discours culturel et le rock. L'expression des limites de la politique culturelle de l'État, *thèse de doctorat en science politique*, Université de Rennes 1, 1992
- Teillet P., Publics et politiques des musiques actuelles. *Texte inédit*, version provisoire du 21 février 2003
- Tétard F., « l'éducation populaire : l'histoire d'un rattachement manqué », in *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Comité d'histoire du Ministère de la culture, Paris, La Documentation française, 1996.
- Urfalino P., *L'invention de la politique culturelle*, Comité d'histoire du Ministère de la culture, La documentation française, Paris, 1988.
- Wallon E., « Les politiques culturelles au delà du périphérique », *Pouvoirs locaux*, Paris, 1993.