

UNIVERSITE D'ANGERS
FACULTE DE DROIT ET DE SCIENCES POLITIQUES

LES PRATIQUES MUSICALES AMATEURS

L'exemple de la ville de Nantes

Mémoire pour le DESS « Direction d'Equipements et de Projets dans le secteur des Musiques Actuelles et Amplifiées ».

Présenté et soutenu en novembre 2004 par : Séverine LUC

Directeur de recherche : Philippe Teillet

*Je remercie Philippe Teillet, toute l'équipe du Pannonica et les personnes qui m'ont reçu
pour les entretiens.
Merci à Yohann, Stéphanie, Laetitia et tous les autres!*

INTRODUCTION

« Etrange figure du monde musical que celle de l'amateur. [...] C'est le médecin supposé jouer du violon (fort bien pour un amateur...) et retrouver d'autres médecins pour déchiffrer des quatuors le dimanche ; c'est le groupe de copains tout fier de ses instruments, qui se fait peur tout seul en imitant ses idoles de rock ; c'est le joyeux sonneur de cuivre, qui déchiffre les transcriptions les plus inattendues avec la même soif qu'il descend ses chopes de bières ; c'est l'adolescent un peu maladroit qui ne sait pas très bien s'il fréquente une chorale pour chanter, ou s'il chante pour fréquenter une chorale... »¹

Tout individu est de part nature amateur. L'attrance de telle ou telle pratique artistique est justifiée par des critères subjectifs plus ou moins consciemment définis. Car la pratique amateur est d'abord l'exercice d'une passion.

Si l'on s'en tient à la définition littérale du terme amateur, il est issu du latin « amator » qui signifie « celui qui aime, qui a de l'amour, de l'affection »². Le sens a été repris par les dictionnaires modernes comme le Larousse pour lequel « amateur » signifie « qui s'adonne à un art, à un sport, etc. ». Et le Robert précise qu'il s'agit d'une « personne qui cultive un art, une science, pour son seul plaisir ».

Dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées, le musicien amateur est « celui ou celle qui s'approprie la musique comme un espace d'expression artistique et qui développe cette activité ponctuellement ou tout au long de sa vie pour son seul plaisir »³. L'amateur développe ainsi une véritable liberté artistique. Comme le montre Antoine Hennion lorsqu'il décrit la sociologie du goût de l'amateur en musique (mélomane ou pratiquant), « c'est l'amateur qui, chaque fois, dans une certaine mesure, compose sa musique, comme d'autres

¹ Citation de Antoine Hennion, *L'amour de la musique aujourd'hui, une recherche en cours sur les figures de l'amateur*, in *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, sous la direction d'Alain Darré, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p.42.

² Définition du dictionnaire latin- français le Gaffiot.

³ Note d'étape des travaux du collectif composé du CRY, de l'ARA, du Florida et de Trempolino, *Pédagogies et accompagnement des pratiques musicales*, février 2002, p.5.

leur menu »⁴. On assiste ainsi aujourd'hui à une revalorisation de l'amateurisme, qui autrefois renvoyait à l'image d'un artiste de « seconde zone ». Le dictionnaire Larousse donne en effet une deuxième définition de l'amateur : il s'agit aussi « d'une personne qui manque de zèle et d'application ; dilettante ». Comme on le voit le terme seul d'amateur est porteur d'images contradictoires.

C'est pourquoi, il convient plutôt de parler de la « pratique amateur », « pratique en amateur » ou « pratique des amateurs »⁵, notions plus riches ne qualifiant pas seulement un état mais une action créative. Il s'agit de s'approprier une pratique artistique qui devient un « véritable espace de développement personnel, de recherche, où l'exigence est motivée par la nécessité de partager et confronter sa passion aux autres »⁶. La pratique amateur est l'exercice concret d'une activité artistique librement choisie pour le seul plaisir qu'elle procure, donc excluant toute rémunération.

Dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées, la terminologie « amateur » est très souvent citée en référence à un statut socio-économique, c'est à dire qui vit de la musique ou pas. Or cette dichotomie professionnel/amateur est difficile à appréhender, à cause de la multitude des profils des musiciens. Deux attitudes bornent le monde éclaté des musiciens amateurs : celle des « aspirants » professionnels et celle des pratiquants qui considèrent la musique comme une simple activité de détente ou de sociabilité, éphémère ou épisodique. Et entre les deux catégories coexistent les multiples manières de vivre son intérêt pour la musique⁷.

L'étude menée par G. Guibert et X. Migeot sur « les dépenses des musiciens de musiques actuelles – éléments d'enquêtes réalisées en Pays- de- Loire et Poitou-Charentes »⁸ distingue trois principales catégories de musiciens : les amateurs, les intermédiaires et les professionnels. Ensuite, l'étude analyse de façon plus fine 5 profils types : les amateurs jeunes, les amateurs vétérans, les intermédiaires, les professionnels intermédiaires et les professionnels majors. Comme on le voit, il existe une interpénétration entre le milieu des amateurs et des professionnels. Mais il ne peut y avoir de parcours « fléché », voire

⁴ A. Hennion, *Les amateurs de musique, sociologie d'une pratique et d'un goût*, in *Sociologie de l'art*, n°12, 1999.

⁵ La première constitue quasiment un champ culturel, la seconde fait plus directement référence au statut de l'amateur, la troisième a une dimension plus anthropologique.

⁶ Idem note 2.

⁷ Certains refusent même le terme d'amateur parce que l'activité qu'ils pratiquent leur semble un acte personnel qui n'engage qu'eux-mêmes. Le plus important pour eux étant de jouer, peu importe le statut qu'on leur donne.

⁸ Gérome Guibert, Xavier Migeot, *les dépenses des musiciens de musiques actuelles – éléments d'enquêtes réalisées en Pays- de- Loire et Poitou-Charentes* .

source : www.irma.asso.fr/bibliotheque/doc_professionnelle/doc-poitou/index.html.

obligatoire. Tous les musiciens ne recherchent pas un avenir professionnel : chacun présente un parcours original, qui lui est propre et qui doit être librement déterminé, en dehors de toute contrainte scolaire ou professionnelle.

La tentative de définition du terme « amateur » est donc difficile à cause de sa polysémie et de la multitude de situation auquel il renvoie. Tout ceci prête à confusion : à quel moment s'arrêter sur le chemin qui va des amateurs les plus investis vers les pratiquants les plus dilettantes ou les plus étrangers aux critères « d'excellence » artistique? Faut-il considérer que tous sont liés par le même amour de l'art ou au contraire que tout les oppose, à commencer par leur rapport à l'art ? En effet, si l'on s'intéresse aux pratiques artistiques des amateurs, c'est aussi s'intéresser à leurs productions artistiques, qui peuvent éclore des productions originales, dignes de reconnaissance⁹.

Mais qu'en est-il exactement de ces pratiques amateurs en France ? Dans le paysage extrêmement diversifié des amateurs, la musique constitue un pôle dominant. C'est à la fois le domaine dans lequel l'intervention des pouvoirs publics est la plus importante à travers, notamment, les écoles de musique et les conservatoires, et celui où le nombre de participants est le plus élevé car la pratique instrumentale est souvent très précoce. D'autres activités sont plus facilement découvertes au moment de l'adolescence, comme le montre Olivier Donnat¹⁰ : certaines, tel le théâtre, s'inscrivent dans la sociabilité amicale caractéristique de cette période de vie, d'autres comme la peinture et surtout l'écriture, participent plus d'une recherche identitaire individuelle.

L'objet de ce mémoire se bornera à étudier les pratiques musicales amateurs et ceci spécifiquement dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées. Il est à noter que l'expression « musiques actuelles » est choisi par le ministère de la Culture pour désigner un ensemble de pratiques musicales autres que la musique classique. Pourtant, les travaux du sociologue Marc Touché ont montré l'importance de l'électro- amplification, à la fois dans l'engouement des premiers amateurs, les stratégies de distinction entre genres musicaux et la vie des musiciens. A ce propos, Marc Touché indique que 99% de la pratique musicale en France sont des amateurs.

⁹ Pourtant, certains diront qu'elle ne sont que de pâles imitations des production légitimées, c'est à dire professionnelles.

¹⁰ Définition de l' « amateur » par Olivier Donnat dans le *Dictionnaire des politiques culturelles*, dirigé par E. Waresquiel, Larousse, éd. CNRS, p.16.

Le thème des pratiques amateurs n'est pas nouveau ; il fut même au cœur des débats qui ont marqué les premières années de l'existence du ministère de la Culture¹¹ et il est resté dans beaucoup de réflexions sur les politiques culturelles, nationales ou locales, sans qu'on prenne toujours la mesure des mutations qui sont à l'œuvre. Car la pratique en amateur est peu souvent évoquée alors que près de la moitié des Français de 15 et plus ont pratiqué au moins une activité au cours de leur vie et que près d'un quart y consacre aujourd'hui une partie de leurs loisirs¹². Le ministère de la culture, dans un dossier relatif à la pratique musicale amateur indique en avril 2000¹³ que 5 millions de français font de la musique pendant leurs loisirs : 17% chantent dans une chorale ou un ensemble choral, 83% jouent d'un instrument ou pratiquent ces deux activités.

Il faut noter que les activités artistiques amateur ont connu un important développement à partir du début des années 70. Ce fut d'abord dans le cadre du plan de Marcel Landowski, pour la mise en place de délégués régionaux et départementaux. Ce fut ensuite, avec Maurice Fleuret, une politique qui voulait accompagner les pratiques musicales, au-delà des harmonies et du chant choral. L'un des symboles de cette politique reste la fête de la musique, dont la première édition eu lieu en 1982.

Depuis, les pratiques n'ont cessé de s'étendre et de se diversifier : à côté du rock et des musiques traditionnelles, le hip hop, le rap et la techno, tous issus de pratiques amateurs, ont inventé des formes d'écriture, des langages nouveaux et une vision du monde profondément ancrée dans la société¹⁴. Et ce mouvement risque fort de se poursuivre dans les années à venir, en raison simplement du renouvellement des générations mais aussi d'une nouvelle organisation du temps « libre », effet de la réduction du temps de travail et de l'importance du chômage.

L'étude des pratiques amateurs présente plusieurs intérêts car elle amène à reconsidérer le rapport des populations à l'art et à la culture. Observer, analyser les amateurs,

¹¹ dès sa création, le ministre de la Culture, A. Malraux, différencie les affaires culturelles de l'éducation. Dès lors les Maisons de la Culture créées par Malraux sont distinctes des associations d'éducation populaires, qui sont confiées au ministère de la Jeunesse et des Sports, où on exerce les pratique en amateur. Les Maisons de la Culture doivent alors témoigner de l'excellence artistique.

¹² source : DEP. Chiffre tiré du livre de Olivier Donnat, *les amateurs, enquête sur les activités artistiques des français*, la documentation française, Paris, 1996.

¹³ Ministère de la culture et de la communication, *la pratique musicale amateur*, bimensuel, 26 avril 2000, n°65.

¹⁴ Le monde des amateurs permet donc d'innover et de renouveler les formes d'expression dans la plupart des domaines artistiques.

c'est (ré)étudier le sens de la pratique musicale et revenir sur la primauté des œuvres d'art¹⁵. Des questions s'imposent alors : « doit-on continuer à opposer démocratisation et démocratie de la culture, amateur et professionnel, champ institutionnel ou non- institutionnel ? Ou bien va-t-on trouver les passerelles à établir entre ces catégories, sans pour autant les confondre ? »¹⁶. En effet, on ne peut pas s'arrêter au rapport artiste amateur/ professionnel d'une part et traiter de manière étanche la politique des publics. Dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées, les choses sont liées : les musiciens amateurs seront peut être professionnels et redeviendront peut être amateurs, mais ils sont aussi et avant tout des publics. A la différence du théâtre amateur où les comédiens amateurs ne sont pas toujours des spectateurs assidus des spectacles professionnels¹⁷, l'amateur pratiquant la musique est aussi spectateur. Le secteur des musiques actuelles est ainsi marqué par une volonté d'ouverture sur les publics.

De plus, le statut des musiciens amateurs est « au cœur des luttes qui donnent accès au statut de professionnel »¹⁸. Car la pratique en amateur peut être considérée comme un vivier de la pratique professionnelle. Le rapport Latarjet concernant le « débat sur l'avenir du spectacle vivant » publié en avril 2004¹⁹ va dans ce sens en indiquant que « la relation avec les professionnels est un point sensible dès lors que l'on aborde la question de l'encouragement des pratiques amateurs ». Or l'amateur n'a pas vocation dans tous les cas à devenir professionnel et le rapport minimise la notion de pratique amateur stricto sensu. Il faut remarquer qu'il fait référence à la position des syndicats d'artistes qui considèrent que les amateurs « peuvent entrer en concurrence directe avec l'offre artistique professionnelle ». Cette crainte est renforcée dès lors que les amateurs souhaitent se confronter à un public et accéder aux lieux de diffusion. Or, il n'y a pas de pratique sans confrontation avec un public, même restreint (et composé le plus souvent de proches). Comme l'indique Olivier Donnat, dans son enquête sur les amateurs, « l'auto- reconnaissance du statut d'amateur ne naîtrait-elle

¹⁵ Selon la conception d'A. Malraux, le rôle du ministère des Affaires culturelles était de faire aimer les œuvres d'art et le ministre pensait qu'il fallait placer les Français en contact direct avec les œuvres capitales de l'humanité.

¹⁶ Citation de Jean-Pierre Saez lors du débat *Comment les collectivités locales accompagnent-elles la création artistique aujourd'hui ?*, lors des Rencontres nationales du spectacle vivant, Nantes 2004 – Les actes des grands débats, La Scène, p. 18.

¹⁷ si 70% des comédiens amateurs ont vu au moins un spectacle de théâtre pendant l'année écoulée, ils ne sont que 44% à avoir assisté à une représentation donnée par des professionnels. Source : Ministère de la Culture, bulletin du DEP, le *théâtre en amateur*, n°114, juillet 1996.

¹⁸ Idem note 11, p.69.

¹⁹ Rapport Latarjet, *Pour un débat sur l'avenir du spectacle vivant*, compte rendu de mission, avril 2004, p.48. source : www.debat-spectacle.org. Voir la première pour davantage d'explications sur ce rapport et le positionnement des professionnels du secteur.

pas en grande partie au contact du public ? Le regard de l'autre n'est-elle pas une condition pour s'installer dans la peau de l'amateur ? »²⁰.

Il est évident que les musiciens amateurs ont besoin de se produire devant un public pour évoluer : les actions de diffusion sont alors primordiales. Les groupes ont alors besoin de lieux de travail et de répétition, mais aussi et surtout d'une ouverture des structures culturelles à leurs pratiques, ainsi que des rencontres avec le public. Car le concert permet la rencontre entre les musiciens, leur œuvre et le public qui est l'aboutissement du processus de la diffusion de la musique. Ce processus nécessite alors l'étude de lieux et des dispositifs mis en place en faveur des musiciens amateurs.

Ainsi, quel est le droit de cité des musiciens amateurs dans les équipements voués aux musiques actuelles ? Quelles sont les modalités d'accès envisageables pour les musiciens amateurs dans ces équipements ? Quelle est la politique mise en œuvre pour favoriser le développement des pratiques musicales amateurs ? Et plus précisément, quelle est la place des pratiques musicales amateurs à Nantes, dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées ? Et quelle est la politique mise en œuvre à Nantes en faveur des musiciens amateurs ?

L'ouverture des lieux de diffusion aux spectacles amateurs n'est pas sans poser de problème juridique. Dans un contexte où la question de l'emploi est au cœur des préoccupations des professionnels du spectacle, les responsables de structures associatives doivent redoubler de vigilance lorsqu'ils ont recours aux artistes amateurs, dont le droit ne donne aucune définition. Le statut juridique et fiscal apparaît donc inadapté et ne facilite pas l'intégration des musiciens dans les équipements culturels. Un autre problématique s'impose alors : quel statut est envisageable pour la pratique amateur ? Et quel est le positionnement de l'amateur face au professionnel ?

L'hypothèse de départ de ce mémoire est alors très négative car on suppose qu'il n'existe pas a- priori de dispositifs ouverts aux amateurs dans les salles, qui programment essentiellement des spectacles professionnels. Ceci est particulièrement crucial pour les groupes dits intermédiaires, qui ne sont pas des professionnels mais qui ne peuvent rester cantonné dans une pratique de loisir pure. Toutefois, après observation du terrain, on peut constater que des dispositifs sont mis en place en faveur des groupes.

En effet, le stage de DESS effectué au Pannonica, scène de musiques actuelles à Nantes, m'a permis d'observer les dispositifs d'accès aux musiciens amateurs de jazz. Même

²⁰ Idem note 11.

si la mission confiée lors de ce stage n'a pas de lien direct avec l'objet de cette étude, j'ai pu obtenir un certain nombre de réponses à mes questionnements de départ. En qualité d'assistante à l'administration et à la gestion du festival All'improvista en juin 2004, je fut entre autre chargée de l'organisation des ateliers de pratiques musicales. J'ai donc recueilli un certain nombre de réponses à mes questions soit par le biais de questionnements directs auprès des participants soit par l'observation du travail mené et de la participation à un des ateliers. De plus, la participation à la vie du club m'a permis d'être présente lors de la fête de la musique. Mon lieu de stage fut donc un premier terrain d'observation. Puis dans un second temps, j'ai multiplié les entretiens auprès de structures nantaises : Trempolino, les locaux de répétition de l'Accord à Doulon, le bar Le Live, l'Ecole Nantaise de Cuivre. J'ai également rencontré le service du Développement culturel à la Direction générale de la culture à Nantes et participé à la rencontre-débat sur le thème de « la politique culturelle de proximité ». J'ai enfin contacté la Fédurok à Nantes et le Bureau des pratiques amateurs à la DMDTS qui m'ont éclairé sur les questions du statut juridique de l'amateur. Car l'angle d'attaque de ce mémoire est théorique et tente d'analyser le statut juridique de l'amateur et du musicien intermédiaire et leur positionnement face au professionnel. Pour cela, l'étude des jurisprudences en vigueur a été nécessaire pour tenter d'analyser ce « flou » juridique.

Ainsi, après une analyse générale du statut de l'amateur, il convient d'envisager quels sont les dispositifs spécifiques mis en place en faveur des amateurs et quelle est la politique culturelle qui est menée à Nantes. Il est nécessaire de partir du statut général pour se diriger ensuite vers les dispositifs particuliers élaborés pour les amateurs. Il faut remarquer que le choix des dispositifs et des équipements est limitatif et arbitraire. Il aurait été nécessaire également de faire une véritable enquête de terrain à Nantes, mais celle-ci n'a pu être réalisée, faute de temps nécessaire. Le choix de Nantes a été réalisé car il s'agit, comme je l'ai déjà indiqué, du lieu de réalisation de mon stage. De plus, on assiste depuis quelques années à Nantes à une augmentation des pratiques amateurs, qui pousse les individus à se réaliser. La ville est donc un choix judicieux pour l'étude des pratiques amateurs.

Dans une première partie (I.), nous étudierons tout d'abord le statut juridique du musicien amateur et son positionnement face au professionnel. Les caractéristiques de la prestation du musicien amateur seront précisées car l'accueil de tels concert n'est pas sans risques pour la structure qui les reçoit. Nous verrons alors qu'il est nécessaire de définir un véritable statut du musicien intermédiaire, et cela s'avère primordial pour le secteur des musiques actuelles et amplifiées.

Puis dans une seconde partie (II.), il s'agira d'évaluer la place réservée au musicien amateur dans les lieux de diffusion à Nantes. Après avoir fait un état des lieux des structures « traditionnellement » ouvertes aux amateurs, nous envisagerons quelles sont les modalités d'accès aux équipements culturels nantais. Pour cela quelques illustrations seront envisagées.

Enfin, dans une troisième partie (III.), nous verrons quelle est l'intervention culturelle de la ville de Nantes en faveur des amateurs : nous verrons comment la ville permet un développement harmonieux des pratiques amateurs et quelles sont les caractéristiques essentielles de son intervention. La question de la proximité et de la pratique collective apparaissent alors primordiales pour la pratiques amateur.

Ière PARTIE - LE STATUT JURIDIQUE DU MUSICIEN AMATEUR : POSITIONNEMENT FACE AU PROFESSIONNEL

Les musiciens amateurs ont besoin d'équipements pour répéter et se produire devant un public. Car pratiquer, avant de construire quoi que ce soit d'artistiquement reconnu, c'est d'abord trouver un lieu où l'on peut s'exprimer, c'est à dire exprimer qui on est. La question de la diffusion est donc primordiale pour les groupes amateurs. Or, le statut juridique des musiciens ne facilite pas leur intégration dans les équipements culturels.

Le droit assimile l'amateur au bénévole, de la même manière que le professionnel doit être salarié. Cette distinction est fondamentale et détermine l'application ou non de l'ensemble des dispositions du code du travail. Dès lors, il est nécessaire d'identifier quelles sont les caractéristiques de la prestation du musicien amateur. Si la collaboration de l'amateur est nécessairement bénévole (A), un certain nombre de critères doivent être respectés. Car l'accueil de musiciens amateurs n'est pas sans risques pour la structure qui les reçoit. Les spectacles amateurs font l'objet d'un encadrement (B) juridique et fiscal : la structure a des obligations à respecter, au risque de voir le contrat de bénévolat requalifié en contrat de travail. Il apparaît alors que le statut des musiciens amateurs dits « intermédiaires » (ou en voie de professionnalisation) est aujourd'hui inadapté. L'enjeu est de définir un véritable statut du musicien amateur (C), et ceci particulièrement dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées.

A/ LA COLLABORATION BENEVOLE DU MUSICIEN AMATEUR

Si les textes assimilent la situation du musicien amateur à un bénévole (1/), il est nécessaire de détailler les caractéristiques de cette prestation bénévole (2/). Car la collaboration du bénévole doit être conforme à l'objet social de l'association et s'inscrire dans le cadre d'une gestion désintéressée (3/).

1/ L'assimilation du musicien amateur au bénévole.

Les spectacles amateurs évoluent dans un cadre légal très réduit. En effet, à côté du code du travail (instituant une présomption de salariat pour les artistes) et du code de commerce (qui définit l'activité de spectacle vivant comme un acte commercial), on trouve un décret du 19 décembre 1953²¹, relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles. Ce texte reconnaît une activité bénévole de production et de diffusion des spectacles vivants. Les conditions fixées par ce décret sont notamment les suivantes :

- les membres des groupements d'amateurs « ne reçoivent aucune rémunération mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle. »
- les groupements sont constitués en une association régie par la loi du 1^{er} juillet 1901 et sont agréés par une commission spécifique et font apparaître dans leur règlement intérieur le caractère désintéressé et non concurrentiel de l'activité.

Ce texte donne des éléments de définition de la pratique artistique amateur. Même s'il s'avère insuffisant et s'il n'a pas été encore mise en œuvre²², il assimile clairement l'amateur au bénévole.

Mais qu'entend-on par bénévolat ? Le Petit Robert définit le bénévolat comme étant la situation de celui ou celle qui accomplit un travail gratuitement ou sans y être obligé. Le monde associatif possède quant à lui sa propre définition du bénévolat : « sont des bénévoles les personnes qui apportent leur concours au fonctionnement d'une association ou à son animation, sans percevoir de rémunération en espèces (quelle que soit la qualification qu'on

²¹ Décret n° 53-1253 : voir texte en annexe

²² Par exemple, la commission chargée de donner les agréments et de régler les litige n'existe pas. Ce décret ne répond plus aux réalités des pratiques amateurs d'aujourd'hui comme nous le verrons dans le C/ de cette partie.

lui donne) ou en nature²³. En d'autres termes, avoir des satisfactions doit donc être le seul « salaire » du bénévole.

Le bénévolat est de l'essence même du monde associatif et en particulier du secteur des musiques actuelles, qui s'est construit grâce à « des initiatives privées militantes, qui regroupent des gens qui ont fait sans qu'on leur demande de faire »²⁴. Le secteur des musiques actuelles et amplifiées est un secteur qui s'est fait « par lui-même », même si une professionnalisation des équipes des lieux de diffusion s'est opérée entre temps. En effet, la génération des emplois-jeunes est arrivée avec une vision plus liée au contrat de travail, qu'à la vision militante de départ. Or, parallèlement à cela, on reste sur une vision des groupes amateurs²⁵ strictement bénévole.

Mais comment est organisée, en pratique, l'intégration de ces groupes de bénévoles amateurs dans la structure qui les accueille ? Car cette assimilation de l'amateur en bénévole n'est pas sans poser de problèmes en terme d'organisation des équipes. On peut citer à titre d'exemple, le cas du Théâtre du Peuple²⁶, qui repose sur la participation conjointe d'amateurs et de professionnels. Il y a une direction administrative et artistique mais la troupe est un groupe d'amateurs, qui participent aux créations. Le bénévolat, selon Sophie Kipfer (directrice de l'atelier musical de l'Oise et auteur d'un mémoire sur le Théâtre du Peuple de Bussang) peut être très pesant au niveau de la direction artistique dans le cadre des relations entre une équipe professionnalisée et des bénévoles. Se pose la question de la difficulté de travailler entre personnels de qualifications différentes.

Car le bénévolat est « un engagement, avec sa part d'adhésion à des principes, et un travail, avec le sérieux que cela suppose »²⁷. L'équilibre entre les termes de travail et d'engagement est important et pose bien souvent le problème du cadrage et de l'animation des groupes d'amateurs. Les amateurs doivent donc être intégrés dans des dispositifs bien pensés, comme par exemple les dispositifs d'accompagnement mis en place par les professionnels. Grâce à cela, les groupes pourront se révéler au public de manière plus satisfaisante et pourront bénéficier le plus souvent d'un suivi personnalisé.

²³ Daniel Patouillard, *Le bénévolat, guide social, fiscal et comptable*, guides pratiques, édition Juris associations, p. 17.

²⁴ Citation de Philippe Berthelot, directeur de la Fédurok, lors de la table ronde organisée à l'Olympic le 1^{er} octobre 2003, sur le thème : *les lieux musicaux : annexes de l'industrie musicale ou tremplins pour l'émergence ?*

²⁵ et à fortiori des groupes intermédiaires, en voie de professionnalisation

²⁶ *La place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant*, journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant - 8 décembre 2003, p. 29.

²⁷ Guillaume Houzel, *Les engagements bénévoles des étudiants, perspectives pour de nouvelles formes de participation civique*, La documentation française, p.83 .

Les bénévoles bénéficient ainsi, par rapport aux salariés, d'une position particulière dans la structure les accueillant. Car la notion de personnel bénévole s'oppose toujours à celle de personnel salarié et est traditionnellement fondée sur des principes de non-lucrativité et de désintéressement.

Seule une analyse juridique détaillée de chaque situation peut permettre de se positionner par rapport au régime applicable : salariat ou bénévolat. Car il n'existe pas de texte de loi définissant le bénévolat, mais une importante jurisprudence qui détermine que le bénévolat est une prestation gratuite, exclusive de la notion de contrat de travail.

2/ Les caractéristiques de la prestation bénévole

Trois critères sont retenus par les tribunaux et permettent de distinguer l'activité bénévole du salariat : l'absence de lien de subordination (a), l'absence de rémunération (b) et une prestation indépendante de tout bénéfice (c) pour un tiers.

a) l'absence de lien de subordination

Le lien de subordination est le critère essentiel pour définir le salariat. Pour qu'un contrat soit qualifié de contrat de travail, il faut qu'une personne (le salarié) accepte de fournir une prestation de travail au profit d'une autre personne (l'employeur) en se plaçant dans un état de subordination juridique vis à vis de cette dernière, moyennant rémunération.

Une définition commune en droit du travail et en droit de la sécurité sociale a été donnée par la Cour de cassation pour le lien de subordination : « le lien de subordination est caractérisé par l'exécution d'un travail sous l'autorité d'un employeur qui a le pouvoir de donner des ordres et des directives, d'en contrôler l'exécution et de sanctionner les manquements de son subordonné. »²⁸

Différents éléments permettent de caractériser le lien de subordination. Cela se traduit par le droit pour l'employeur de donner des ordres et par l'obligation pour le salarié de les exécuter : il s'agit par exemple d'une soumission du salarié à des directives ou à des contrôles, tels que des horaires précis ou un encadrement imposé par l'employeur. Un autre indice de subordination est l'intégration dans un service organisé unilatéralement par

²⁸ Cass., soc, 13 novembre 1996.

l'employeur, par exemple l'utilisation d'outillage ou de matériel fournis par l'organisateur de spectacle. A noter qu'il s'agit bien d'une dépendance juridique et non pas seulement d'une dépendance économique. Par exemple, le fait qu'une personne n'ait pas réclamé de rémunération est insuffisant pour exclure la qualité de salarié.

Toute la difficulté réside donc dans l'appréciation des éléments de fait et des conditions d'exercice de l'activité. En fonction de chaque situation, les juges, l'inspection du travail ou toute personne concernée qui revendiquera l'existence d'un contrat de travail devra démontrer l'existence de cette subordination juridique pour que la qualification de contrat de travail soit retenue.

Le contrat de bénévolat dans le cadre du spectacle vivant n'échappe pas à cette règle. Il est important de prendre en compte la jurisprudence élaborée à l'égard d'associations à but humanitaire, pour pouvoir faire un parallèle avec les structures culturelles.

Ainsi, la Cour de cassation a énoncé, concernant la communauté d'Emmaüs²⁹, que « l'existence d'une relation de travail salarié dépend des conditions de fait dans lesquelles est exercée l'activité professionnelle » et elle a précisé qu'en intégrant l'association, le compagnon « s'est soumis aux règles de la vie communautaire, qui définissent un cadre d'accueil comprenant la participation à un travail destiné à l'insertion sociale des compagnons et qui est exclusive de tout lien de subordination ». On se trouve alors en présence d'une catégorie particulière d'acteurs qui auraient la particularité de « bénéficiaire » de l'association, ce qui justifierait qu'ils n'aient pas le statut de salarié (même en présence d'un défraiement et d'un lien de subordination). Cette jurisprudence a été élaborée depuis un certain temps pour les congrégations religieuses.

Pour autant peut-on étendre ces dispositions au secteur des musiques actuelles et amplifiées ? Peut-on considérer que les groupes amateurs se soumettent à un mode de vie communautaire, exclusif de toute relation de travail, lorsqu'ils se produisent dans des salles de concert ? On serait tenté de répondre par l'affirmative d'autant que ces groupes intègrent des valeurs qui ne sont pas en adéquation avec le champ classique du « marché » traditionnel. Ainsi, comme l'indique Bernard Ricard³⁰, dans son étude intitulée « Rites, code et culture rock : un art de vivre communautaire », « les musiciens de rock, à l'instar des travaux d'Howard Becker sur le jazz, entretiennent aujourd'hui une relation ambivalente entre la

²⁹ Cass., soc., 9 mai 2001.

³⁰ Bernard Ricard, *Rites, code et culture rock : un art de vivre communautaire*, l'Harmattan, 2000, p.17.

société globale. On ne doit plus les comprendre comme des « déviants licites » mais plutôt comme des entrepreneurs d'une éthique de l'esthétique, autrement dit comme des acteurs sociaux tentant d'imposer une norme non plus déviante mais « oblique », pas totalement reconnue et pas encore instituée ».

Toutefois, nous ne pouvons affirmer que les juges se réfèreraient à l'arrêt de la Communauté d'Emmaüs dans la mesure où les amateurs, lorsqu'ils se produisent en concert, le font généralement de manière ponctuelle et plus ou moins spontanée. Ils ne s'approprient pas à proprement parler le projet de la structure qui les reçoit, sauf dispositifs particuliers mis en place pour eux. Concernant ces dispositifs, on peut citer à titre d'exemple «les projets des lieux qui valorisent l'expression, le développement de la créativité des individus à travers l'appropriation des outils, à travers des modules de cours et un certaine liberté laissée aux groupes. Il s'agit ainsi de donner aux individus confiance en eux-mêmes en leur faisant confiance, de faire prendre conscience à chacun de ses capacités individuelles et collectives »³¹.

Par ailleurs, on peut se demander si la solution retenue par l'arrêt Emmaüs n'est pas remise en cause par l'arrêt très général de la « Croix-Rouge ». Ici les juges considèrent que « la seule signature d'un contrat de bénévolat entre une association et une personne n'ayant pas la qualité de sociétaire, n'exclut pas l'existence d'un contrat de travail dès l'instant que les conditions en sont remplies »³². En l'espèce, les intéressés effectuaient un travail d'accompagnement des voyageurs sous les ordres et selon les directives de l'association, qui avait le pouvoir d'en contrôler l'exécution et de sanctionner les manquements éventuels.

Ainsi, la signature d'un contrat de bénévolat ne permet pas d'écarter les règles du droit du travail, qui sont d'intérêt général. Cet arrêt s'inscrit dans une tendance récente de la Cour de cassation vers une clarification de certaines situations à « la marge du droit du travail ». Il faut remarquer que le cas des groupes de musiciens amateurs n'a pas fait l'objet de jurisprudence récente de la Cour de cassation à ce sujet.

Pour échapper à la qualification de salariat, il faudrait que les bénévoles fixent librement les conditions de leur participation ; par exemple qu'ils n'aient aucun horaires de travail, qu'ils gèrent leur mission en choisissant les activités et les orientations à mettre en œuvre et qu'ils participent aux activités selon leur bon vouloir, sans recevoir aucune

³¹ Flavie Von Colen, *Education populaire et musiques amplifiées*, Cry pour la musique, Fédurok, juin 2002, p.34. Dans cette étude, l'analyse des projets de 11 lieux de musiques amplifiées a été étudiée.

³² Cass., soc., 29 janvier 2002.

instruction pour leur travail³³. Or ceci est difficile à mettre en œuvre car le bénévole se place nécessairement dans un rapport de pouvoir avec la direction de l'association. Selon nous, il n'existe pas toujours, pour un dirigeant, de différence d'autorité entre un salarié et un bénévole, sachant qu'ils sont susceptibles d'agir ensemble. C'est pourquoi, le critère du lien de subordination n'est pas le seul critère permettant de distinguer le bénévolat du salariat.

b) l'absence de rémunération

Le bénévolat est en principe une activité exercée à titre gracieux, exclusif de toute rémunération, en espèces ou en avantages en nature. Toutefois, le caractère bénévole n'est pas remis en cause dans le cas où il y aurait remboursement de frais réellement exposés et justifiés. Ainsi, des musiciens amateurs, qui animent une fête organisée par une association et qui perçoivent une somme modique correspondant au remboursement des frais qu'ils ont engagés, ne doivent pas faire l'objet de cotisations à l'URSSAF³⁴. En revanche, le fait que les artistes touchent un cachet reversé à l'association qui opère un regroupement n'en fait juridiquement pas des bénévoles³⁵.

Il convient, afin d'éviter toute difficulté et notamment une requalification en relation salariale, de verser au bénévole uniquement le remboursement des frais qu'il a effectivement engagé, et ce sur présentation de justificatifs. L'arrêt « Croix-Rouge »³⁶ indique en effet que la seule signature d'un contrat de bénévolat n'exclut pas l'existence d'un contrat de travail dès lors que « les bénévoles perçoivent une somme forfaitaire dépassant le montant des frais réellement exposés ». Prenant en compte leur rémunération trois fois supérieure aux frais engagés et la situation de subordination, la Cour de cassation en tire une conséquence logique : il s'agit de salariés.

Les indemnités peuvent aussi présenter un caractère forfaitaire, « si l'approximation par rapport aux frais réels est suffisamment sérieuse »³⁷. Le barème autorisé est celui de l'URSSAF ou celui qui figure à la fin de la notice explicatrice qui accompagne la déclaration d'impôts (barème selon la puissance des véhicules). Le remboursement forfaitaire est valable

³³ il s'agit ici des prestations des membres permanents d'une association gérant « un café des arts » (Cass., soc., 31 mai 2001). L'association exerçait à la fois une activité commerciale de restauration soumise aux impôts commerciaux, et des activités artistiques et culturelles proposées aux résidents de la région.

³⁴ Cass., soc., 17 décembre 1992 : en l'espèce, la cour de cassation a estimé que la somme de 1300 f versée à trois musiciens qui avaient animé une fête ne constituait pas une rémunération mais un remboursement des frais engagés par ces derniers, et donc n'était pas passible des cotisations sociales.

³⁵ Réponse Ministérielle Dieulangard, JO Sénat, 18 novembre 1993, p. 2192.

³⁶ Cass., soc., 29 janvier 2002

³⁷ *Guide du bénévolat* édité par le Ministère de la jeunesse et des sports, p.64.

pour les frais professionnels, inhérents à la mission confiée. Or par définition si le bénévole n'est pas salarié, c'est qu'il n'a pas de fonction ni d'emploi. C'est pourquoi, Françoise Lepany³⁸, avocat à la Cour, indique qu'il est préférable d'éviter tout versement d'allocations forfaitaires, même si les sommes versées sont en deçà du barème prévu pour les avantages et frais professionnels.

Concernant les avantages en nature que peuvent percevoir les bénévoles c'est à dire la fourniture de la nourriture ou du logement, il faut également être prudent et vérifier que ces avantages n'interviennent que dans le cadre de l'accomplissement de la mission. Il faut noter que la jurisprudence est très fluctuante sur ce point. Dans différents secteurs et notamment à l'occasion de la rénovation d'une abbaye durant laquelle un accident du travail avait eu lieu, il a été dit qu'à partir du moment où les bénévoles étaient nourris et logés, cela constituait un avantage en nature entraînant de fait la requalification en salarié. Dans une autre espèce pourtant très proche, les bénévoles étaient nourris et logés de façon indirecte puisqu'ils se faisaient rembourser leur frais par l'association mais ils n'ont pas fait l'objet d'une requalification.

Ainsi, en droit du travail, la relation salariée peut être caractérisée même si la rémunération envisagée par les parties n'est qu'en nature. De même en droit de la sécurité sociale³⁹, les avantages en nature s'ajoutent aux avantages en espèces pour la détermination de l'assiette des cotisations. Le ministère du Travail a publié une circulaire en date du 7 janvier 2003⁴⁰ permettant d'apporter des solutions aux préoccupations des structures du spectacle vivant.

La notion de rémunération doit donc être interprétée de manière extensive, comme le préconise la DMDTS⁴¹. En général la jurisprudence établit une différence de traitement entre un individu qui exerce spontanément une activité sans contrepartie en nature ou en espèces qui ne sera pas sanctionné par les tribunaux et l'organisateur de spectacle qui risque de se voir accuser de faire travailler quelqu'un sans le rémunérer alors que le caractère lucratif de son activité l'oblige à respecter les obligations sociales tirées de l'emploi des salariés. C'est pourquoi, il est important de voir quel est l'objet de la prestation offerte dans le cadre du

³⁸ *La place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant*, journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant - 8 décembre 2003, p. 11.

³⁹ L'art. L 242-1 du Code de la Sécurité Sociale qualifie les avantages en nature de rémunérations pour le calcul des assurances sociales. Ils sont définis comme « la fourniture d'un bien, d'un service ou d'une prestation qui permettent au salarié de réaliser une économie ou de retirer un bénéfice. »

⁴⁰ Circulaire n° 2003-07 du 7 janvier 2003 relative à la mise en œuvre de l'arrêté du 10 décembre 2002 relatif aux frais professionnels déductibles pour le calcul des cotisations de sécurité sociale.

⁴¹ DMDTS, Distinction entre la notion de bénévolat et de salariat (site de la Fédurok)

contrat de bénévolat : la structure ne doit pas être de « tirer profit » de la prestation du bénévole mais doit favoriser en quelque sorte son insertion et son épanouissement.

c) Une prestation indépendante de tout bénéfice.

Comme nous l'avons précisé, il est important de regarder si la prestation du bénévole se fait ou non au bénéfice d'un tiers. L'activité doit être dénuée d'intérêt économique pour le responsable. Ainsi, un entrepreneur de spectacle qui organise des spectacles amateurs ne peut « tirer profit » de cette prestation. On peut citer à titre d'exemple la production du spectacle lucratif de Johnny Halliday au stade de France avec l'emploi d'un chœur d'amateurs. Cette situation a été qualifiée d'« activité non dénuée d'intérêt économique pour le responsable ». Car il ne peut y avoir de participation bénévole à une activité lucrative et ce, quelque soit le cadre juridique dans lequel elle s'exerce. Ainsi, un spectacle amateur dans un festival, par exemple ne doit pas être payant afin d'être en adéquation avec l'esprit de l'engagement du bénévole. On peut citer à titre d'exemple le festival ateliers jazz de Meslay du Maine dans la Mayenne : les ateliers jazz reposent uniquement sur le bénévolat et sont gratuits. Car comme l'indique Jean-François Landeau, programmateur du festival, « il s'agit d'être ensemble pour le plaisir et d'entreprendre quelque chose collectivement »⁴².

En effet, la prestation du bénévole doit toujours être appréciée par rapport à son engagement dans la structure qui le reçoit. L'engagement du bénévole traduit sa volonté d'adhérer à un projet commun. C'est le cas par exemple des lieux dits polyvalents⁴³ qui revendiquent une transversalité. Ceci se traduit « par la création d'espaces de rencontres et d'échanges entre des activités et des individus différents »⁴⁴, et s'inscrit pleinement dans les valeurs de l'éducation populaire. La fonction sociale du bénévolat doit donc être prise en compte de manière implicite, afin de distinguer le contrat de bénévolat et le contrat de travail.

Le problème que l'on peut relever est que bien souvent le bénévolat réclame de ses acteurs beaucoup de disponibilité, de compétence, voire de rigueur. Il est clair que la prestation demandée au musicien amateur peut s'apparenter souvent à une prestation de travail. Dès lors, afin d'éviter les risques de requalification, il faut faire en sorte que les amateurs contribuent à une mission destinée à la réalisation de l'objet social de l'association.

⁴² citation tirée de la revue *Tranzistor*, printemps 2004.

⁴³ c'est à dire réunir dans un même lieu des cours d'instruments, des locaux de répétition, une structure d'accompagnement de groupes, des résidences, de la diffusion amateur et professionnelle...

⁴⁴ Flavie Von Colen, *Education populaire et musiques amplifiées*, Cry pour la musique, Fédurok, juin 2002, p. 32.

3/ Une prestation appréciée par rapport à l'objet social de l'association.

C'est au regard de l'association « employeur » qu'il convient d'établir la frontière entre contrat de bénévolat et contrat de travail, plus qu'au regard de la situation individuelle du « travailleur ». Les critères du contrat de travail énumérés plus haut se révèlent en effet trop souvent inopérants pour éviter le risque de requalification. De plus, l'engagement personnel du bénévole n'est pas une condition suffisante, même si c'est une condition nécessaire comme nous l'avons vu avec la jurisprudence Emmaüs.

Seule la condition d'un objet social non lucratif permet de croire que le bénévolat a un espace juridique autorisé et garanti. En effet, comme me l'a indiqué Anne Minot, responsable du bureau des pratiques amateur à la DMDTS, c'est la structure de production du spectacle qui est déterminante : « si le spectacle est organisé par un lieu qui est de fait dans une économie lucrative, cela pose problème, même si les amateurs ne sont pas payés du tout ». On peut dire qu'à partir du moment où un artiste se produit pour une structure de nature professionnelle ou commerciale (ou en tout cas à but lucratif ou au bénéfice d'un tiers qui en tire profit), il y a quasiment une « présomption de non bénévolat »⁴⁵.

L'exercice de la liberté d'association comporte le droit de se placer hors de la logique de l'économie marchande, pour favoriser l'insertion sociale des artistes sans passer par la technique de l'emploi salarié. On ne saurait y faire obstacle, au nom du caractère d'ordre public du droit du travail. Comme l'indique le juriste Jean Savatier, « le droit du travail a pour finalité d'empêcher que le travail humain soit traité comme une marchandise. Il serait paradoxal qu'ils soit invoqué pour s'opposer au développement d'activités hors du secteur marchand dans un cadre associatif. »⁴⁶

Or toute la difficulté est de déterminer si les associations ont ou non une gestion désintéressée, indépendante du secteur marchand. Une instruction du 15 septembre 1998 précise quels sont les critères de l'administration fiscale. Selon cette instruction, une association est exonérée des impôts commerciaux lorsque sa gestion est désintéressée et qu'en plus soit elle ne concurrence pas les entreprises, soit elle exerce son activité dans des conditions différentes de celles d'une entreprise.

L'administration n'opère pas de distinction entre commercial et lucratif et en assimilant ces deux notions, elle se met dans l'impossibilité de statuer sur le sort

⁴⁵ *La place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant*, journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant - 8 décembre 2003, p. 34.

⁴⁶ Jean Savatier, *la distinction du contrat de travail et des services bénévoles fournis dans le cadre d'une association*, *Revue Droit social*, mai 2002, p.499.

d'associations qui accomplissent de façon professionnelle des actes commerciaux, sans poursuivre pour autant un objectif lucratif⁴⁷. C'est bien souvent le cas des associations de musiques actuelles pour lesquelles la notion de gestion désintéressée pose problème.

Par ailleurs, selon Laurent Solignac⁴⁸, « la question du caractère concurrentiel de l'activité d'une association ne nous appartient pas et dépend en grande partie des directeurs régionaux des services fiscaux. C'est une réalité indiscutable, il peut y avoir dans certains départements une vision favorable au secteur culturel, et dans d'autres beaucoup moins [...]. La logique qui y est développée est d'aller davantage vers la professionnalisation, vers la lucrativité.»

Finalement, la seule solution pour développer sans risque la pratique artistique amateur est de se placer hors du secteur marchand. Pour cela, il faut développer le principe de réciprocité (don/ contre don), présent dans la plupart des associations et qui comprend un ensemble de charges et de dons réciproques. On peut citer à ce propos l'idéal type d'un « tiers secteur d'économie sociale et solidaire » qui permet de « recréer, sur la base matérielle des services rendus, [des] liens sociaux directs, de type communautaires»⁴⁹. Cela rejoint nos réflexions concernant le fonctionnement des groupes de rock présenté par Bernard Ricard⁵⁰. Derrière la problématique de l'amateur se posent donc des questions sociales et politiques qui sont le terreau de la réflexion et conduisent à la définition d'une « économie de l'amateur » en tant qu'alternative démocratique⁵¹.

Pourtant, même si les spectacles amateurs sont exclus du secteur marchand, ils n'en sont pas moins encadrés par le droit social.

⁴⁷ *Les associations de musiques actuelles, partenaires du programme nouveaux services – emplois jeunes, contribution à un état des lieux*, Centre d'Etude de l'Emploi, janvier 2004, p. 13.

⁴⁸ *La place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant*, journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant - 8 décembre 2003, p. 17

⁴⁹ citation de A. Lipietz, dans *Les associations de musiques actuelles, partenaires du programme nouveaux services – emplois jeunes, contribution à un état des lieux*, Centre d'Etude de l'Emploi, janvier 2004, p. 15. A Lipietz pose la question de l'opportunité de la création d'un nouveau statut juridique pour ces entreprises. Il propose un système de « labellisation tiers secteur » qui permettrait l'octroi d'un certain nombre d'avantages fiscaux, sociaux... Voir le compte rendu de la rencontre de la Fédération (association professionnelle des arts de la rue) à Aurillac en août 2001 sur le thème : « Vers un nouveau statut de la création artistique ? ». Source : http://www.lefourneau.com/la_federation/article.php3?id_article=11

⁵⁰ Cf. p.5

⁵¹ citation de Philippe Berthelot, *Rencontres nationales des pratiques amateur de la chanson* – Nantes les 29/30 novembre et 1^{er} décembre 2002, p. 18.

B/ L' ENCADREMENT DES SPECTACLES AMATEURS

La structure accueillant des amateurs est tenu de respecter un certain nombre d'obligations, telles que le respect de la protection sociale du bénévole (1/). L'idée est qu'on ne peut ignorer les droits sociaux du personnel investi dans la structure, qu'il soit salarié ou bénévole. Par le biais du principe de présomption du salariat, une requalification du contrat de bénévolat en contrat de travail est possible (2/). Pourtant, tout l'intérêt du bénévolat serait qu'il repose sur l'idée d'un libéralisme juridique (3/), permettant alors une véritable liberté artistique

1/ La protection sociale du musicien amateur.

La question de la protection dont peuvent bénéficier les bénévoles, et de surcroît les groupes amateurs dans les lieux de diffusion les accueillant est un point sensible. En effet, les structures se doivent d'être vigilantes quant aux règles essentielles d'hygiène et de sécurité à respecter, afin d'éviter un accident.

En principe, en cas d'accident pendant l'exécution de l'activité bénévole, ce dernier ne peut prétendre à aucune prise en charge par les organismes sociaux puisque les textes d'ordre public relatifs à l'hygiène et à la sécurité du travail ne concernent que les salariés.

Toutefois, selon l'art. L. 743-2 du Code de la sécurité sociale, les organismes d'intérêt général (éducatif, social ou culturel) ont la faculté de souscrire une assurance volontaire avec un forfait qui couvre les risques en cas d'accident. A ce titre, il faut adresser une demande à la CPAM dans le ressort de laquelle est située l'établissement. La CPAM dispose alors d'un délai d'un mois pour décider si elle accepte ou non de prendre en charge les risques en cas d'accident dans le cadre de l'activité des bénévoles.

Il faut noter à ce sujet que le terme d'organisme d'intérêt général ne concerne que les associations non fiscalisées⁵². Dès lors, comme l'indique Laurent Solignac, administrateur de Circuits⁵³ et du Festival Circa à Auch, « si une association est fiscalisée, il y a de fortes chances pour que la CPAM ne la prenne pas en charge »⁵⁴.

⁵² au sens de l'art 200 du code général des impôts. Les structures concernées doivent non seulement n'avoir aucune activité lucrative mais aussi être totalement désintéressées, chacun de leurs membres ne pouvant en retirer d'avantage direct ou indirect.

⁵³ scène conventionnée arts du cirque

⁵⁴ *La place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant*, journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant - 8 décembre 2003, p. 17

Un autre point doit être abordé concernant la responsabilité civile de la structure accueillant des bénévoles. Si le bénévole est victime d'un accident au cours de son activité, il peut engager la responsabilité civile de l'association si cet accident résulte d'une faute ou d'une négligence imputable à celle-ci. Dès lors, l'association doit souscrire une assurance complémentaire : la garantie individuelle « accidents corporels »⁵⁵. Par le biais de l'assurance responsabilité civile, le bénévole est protégé à la fois s'il provoque un accident et s'il se blesse, dans le cadre de sa participation⁵⁶.

Ainsi, lorsqu'un bénévole est victime d'un accident, la démarche des magistrats va être de rechercher le moyen de permettre l'indemnisation de la victime. S'il s'agit d'un « vrai » bénévole, on va passer par la responsabilité civile. La jurisprudence considère en effet qu'il existe un contrat tacite d'assistance entre les parties. Même si aucun document n'a été établi, les juges voient dans le bénévolat (et donc dans la pratique amateur) un engagement réciproque. L'association est tenue à une obligation de sécurité qui est de résultat ; ce qui veut dire que lorsqu'une structure fait appel à des bénévoles, elle est responsable de ce qu'il va leur arriver.

Mais s'il s'agit d'un bénévole requalifié en salarié, c'est le régime des accidents du travail qui s'applique. On voit bien ainsi que la frontière est tenue entre l'intervention d'un bénévole et le risque de requalification de sa participation.

2/ Le risque de requalification en contrat de travail.

Au sens de l'art. L. 762-1 du code du travail, « tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité, objet de ce contrat, dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce. » Cette présomption de salariat subsiste en dépit de la liberté d'expression de l'artiste, du fait que le matériel utilisé lui appartient, et que l'employeur est une association (Cass. Soc., 19 mai 1998).

Ainsi, cette présomption subsiste pour l'artiste quel que soit le mode et le montant de la rémunération et la qualification contractuelle donnée par les parties. Le code du travail

⁵⁵ Certains organismes tels que la Fondation du bénévolat et la Fédération nationale du bénévolat associatif proposent des garanties et des tarifs adaptés aux associations.

⁵⁶ C'est pourquoi si la CPAM refuse de couvrir la structure dans le cadre de l'assurance volontaire, il faut prendre des précautions et se tourner vers l'assurance responsabilité civile.

instaure une protection spéciale renforcée, ce qui signifie qu'il n'y aura même pas à prouver l'existence de tous les éléments constitutifs du contrat de travail.

Par conséquent, le risque de requalification du contrat de bénévolat en contrat de travail est bien réel. Par exemple, il peut s'agir de personnes qui avaient accepté de collaborer bénévolement pour un spectacle et viennent ensuite réclamer un salaire. Mais, les demandes de requalification peuvent provenir également de l'inspection du travail, de l'URSSAF, des caisses de sécurité sociales, etc.

En cas de requalification en contrat de travail, l'employeur devra payer un salaire, établir des fiches de payes et régler les cotisations et charges sociales, avec des pénalités de retard possibles et des sanctions y compris pénales⁵⁷ pour le non respect des obligations sociales. L'employeur sera également obligé, en cas de cessation du contrat, de verser des indemnités de licenciement et de préavis⁵⁸.

Outre ces conséquences financières, l'employeur pourra être accusé de travail dissimulé. Cette notion, plus connue sous le terme de travail au noir renvoie à la situation de dissimulation de salariés, qui consiste à se soustraire à certaines obligations qui découlent de l'emploi de personnel. Dès lors que la relation de travail est caractérisée, l'employeur ne peut invoquer le bénévolat pour échapper à la condamnation. La loi pour la sécurité intérieure du 18 mars 2003 a renforcé les sanctions contre le travail dissimulé : l'employeur qui se rend coupable de dissimulation d'emploi salarié peut désormais être condamné à une peine maximale de 3 ans d'emprisonnement et 45 000 euros d'amende⁵⁹.

Ces développements peuvent paraître très théoriques voire « légalistes » mais, dans la pratique, les risques de requalifications sont bien réels pour les structures du spectacle vivant.

Pour cela, on peut s'appuyer sur l'étude réalisée par G. Guibert et X. Migeot sur « les dépenses des musiciens de musiques actuelles – éléments d'enquêtes réalisées en Pays-de-Loire et Poitou-Charentes »⁶⁰. Cette étude indique que « lorsque les concerts des groupes intermédiaires sont déclarés, seuls certains musiciens bénéficient d'un cachet d'intermittent, l'argent obtenu servant d'abord à payer les frais liés au spectacle. Concernant les amateurs, l'argent des concerts retourne au groupe afin de payer, par exemple, la production

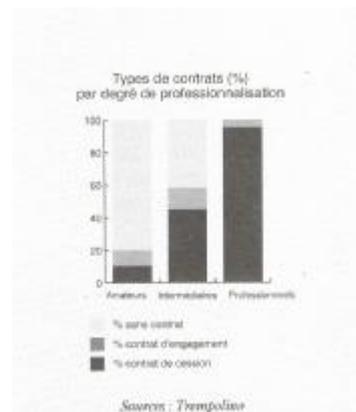
⁵⁷ Art R 244-4 du code de sécurité sociale. Il arrive que certaines juridictions tiennent compte du mode particulier de fonctionnement propre aux associations, pour exonérer les dirigeants de leur responsabilité pénale.

⁵⁸ Le licenciement peut être qualifié de licenciement abusif donc des dommages et intérêts peuvent être demandés.

⁵⁹ Art. L. 362-3 et L. 362-4 (pour les peines complémentaires) du code du travail

⁶⁰ www.irma.asso.fr/bibliotheque/doc_professionnelle/doc-poitou/index.html.

discographique ou les locaux de répétition. Le nombre de concert sans contrat représente 42% des concerts des groupes intermédiaires. Car le choix est souvent simple : bénéficiant rarement du statut d'intermittent et ne pouvant perdre de l'argent sur l'activité de concert qui reste leur principale source de rémunération, les musiciens intermédiaires préfèrent généralement toucher de l'argent sans déclaration que de refuser une date de concert... ».



On peut citer, également, à titre d'exemple, un témoignage d'une structure lors des journées d'information des centres de ressources du spectacle vivant intitulées «la place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant »⁶¹. Une personne déclare ainsi qu'elle travaille avec énormément de groupe de musique en développement, ce qui représente entre deux et trois cent contrats de cession par an. « Personne n'est salarié [...] et nous insérons dans les contrats de cession des clauses stipulant que les bénévoles acceptaient que les éventuels bénéfices soient utilisés pour l'achat de matériel ou la production de disques. Alors si j'ai bien compris, le risque de redressement est très important ? »

La réponse de Françoise Lepany, avocat à la Cour, est la suivante : « oui, d'autant que les bénévoles dont il est question sont artistes et qu'il existe une présomption légale de salariat qu'il ne faut pas oublier. »

Ainsi, toute prestation artistique dans un lieu implique le plus souvent un salariat des musiciens. Or quelle place est laissée pour l'amateur qui veut simplement diffuser ses créations ? La situation des amateurs justifie un traitement particulier, exclusive de tout assujettissement au droit du travail. C'est pourquoi, les musiciens amateurs (ainsi que ceux en

⁶¹ *La place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant*, journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant - 8 décembre 2003, p. 22.

voie de professionnalisation) représentent une catégorie particulière d'acteurs qui nécessite un certain libéralisme juridique.

3/ Le libéralisme juridique au service de la liberté artistique ?

Puisque l'amateur est un bénévole, son activité artistique est libre et s'exerce de manière spontanée. L'idée est que les relations sociales (entre les amateurs et les associations les recevant) sont régulées par les rapports individuels. La volonté des parties⁶² semble primer avant toute chose. Le concept de libéralisme juridique permettrait de développer la liberté artistique. Tout d'abord du point de vue du musicien, s'il échappe à la présomption de salariat, il peut alors affirmer son indépendance et donc sa créativité. D'autre part, les associations culturelles peuvent plus facilement développer des actions d'accompagnement, des actions de diffusion spécifiques en faveur des groupes amateurs. Si l'on opte pour l'assimilation au salariat, on impose aux associations toutes les charges que le droit du travail et de la sécurité sociale font peser sur les employeurs. Or celles-ci sont dans l'impossibilité de supporter des charges supplémentaires dans la mesure où elles ne peuvent pas toujours obtenir un accroissement des subventions lui permettant de faire face aux charges sociales.

Pour cela, il faudrait développer l'idée d'un « travail » bénévole indemnisé faisant l'objet d'un contrat spécifique. Par exemple, l'intégration dans le contrat de travail d'activités non productrices exercées dans un esprit désintéressé pourrait être envisagé. Ainsi, le code du travail pourrait prévoir la possibilité pour les salariés d'obtenir des autorisations d'absence dans le but d'exercer des activités culturelles.

On peut aussi tenter de construire le cadre juridique du bénévolat en recourant à d'autre contrat que le contrat de travail. Il est intéressant de réfléchir à quelques pistes de travail à partir de modèles existants.

Une possibilité est de transposer le statut de volontaire pour le développement à l'extérieur de la France, tel qu'il est développé actuellement avec le ministère des Affaires étrangères, au secteur du spectacle vivant. Les volontaires considèrent alors leur engagement comme « un instrument de développement social, culturel et économique et de l'environnement dans un monde en mutation. »⁶³

⁶² Art. 1001 du code civil : le contrat est une convention par laquelle une ou plusieurs personnes s'obligent, envers un ou plusieurs autres, à donner, à faire ou à ne pas faire quelque chose.

⁶³ Daniel Patouillard, *Le bénévolat, guide social, fiscal et comptable*, guides pratiques, édition Juris associations, p. 18

On peut envisager également de mettre en place un contrat d'insertion par le bénévolat. Ce type de contrat rentrerait dans la catégorie des contrats de bienfaisance définis par l'article 1105 du code civil dans lesquels « une des parties procure à l'autre un avantage purement gratuit ». Car « le droit social ne peut plus rejeter dans l'ombre les formes non marchandes du travail »⁶⁴. Il faudrait ainsi accepter l'idée d'un partenariat qui ne relève ni d'une prestation de service ni d'un contrat de travail, mais de la simple volonté de faire quelque chose ensemble.

Pourtant, le caractère d'ordre public du droit du travail ne peut être écarté au nom de l'autonomie des volontés des parties⁶⁵. Dans l'esprit du code du travail, le salarié est, de fait, dans l'incapacité de discuter d'égal à égal avec son employeur. C'est pourquoi, il convient de le protéger par des lois d'ordre public, c'est à dire des lois qui s'imposent aux parties et auxquelles il n'est pas possible de déroger.

Avec la notion de présomption de salariat, les parties (dont le salarié) ne peuvent pas faire ce qu'elles veulent (même si elles sont d'accord a priori). En cas de litige, les règles du droit du travail s'imposeront toujours.

Si la thèse de la réduction du champ d'application du droit du travail n'est pas encore d'actualité, la question du statut juridique des musiciens amateurs dans le secteur des musiques actuelles s'impose aux ministères du Travail et de la Culture.

⁶⁴ Rapport d'Alain Supiot intitulé « Au delà de l'emploi » (revue *Droit social*, mai 1999, p. 434)

⁶⁵ la seule volonté des parties ne suffit pas à écarter l'application du statut de salarié, lorsque celui-ci découle des conditions d'accomplissement du travail (Cass. Ass. Plén., 4 mars 1983).

C/ LES ENJEUX DE LA DEFINITION DU STATUT DE L'AMATEUR

Compte tenu des particularités du secteur des musiques actuelles et amplifiées (1/), un certain nombre de professionnels se sont engagés en faveur d'un véritable statut juridique de l'amateur (2/). Le ministère de la Culture (3/) a pu alors développer des propositions concernant cette délicate question.

1/ Les particularités du secteur des musiques actuelles et amplifiées.

A la différence de la musique classique largement soutenue par les financements publics, les musiques actuelles sont en connexion plus ou moins directe avec les industries culturelles et donc sont plus ou moins dépendantes du secteur marchand. Si les pratiques liées aux musiques actuelles oscillent entre l'artistique et le profit, entre l'émergence et le consacré, il reste que dans tous les cas, cette filière génère une économie importante, comme en témoigne l'état des lieux réalisé en Maine et Loire⁶⁶.

Il apparaît alors très difficile, pour des groupes de musiques actuelles et amplifiées, de porter une initiative uniquement sur le mode associatif (dans les conditions développées plus haut). Thierry Bertin, directeur du Manège à Lorient, résume bien la situation des porteurs de projets militants : « quelle place vont -ils avoir et comment vont -ils pouvoir construire des projets, coincés entre le champ marchand d'un côté et le champ institutionnel de l'autre ? On est bien sur la question de la place pour la diversité si l'on ne veut pas avoir deux mondes, un monde tout marchand d'un côté et un monde tout formaté de l'autre ». ⁶⁷

Dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées, le champ professionnel a d'abord posé ses marques et ne permet pas a priori la pratique amateur, comme l'indique Philippe Berthelot⁶⁸, directeur de la Fédurok. Il y a, a priori, une non prise en compte de la pratique amateur et on ne reconnaît pas la possibilité de pratiquer, à un moment donné, en amateur. Cependant, les lieux commencent à prendre conscience de cette problématique et revendiquent le fait qu'il y ait une pratique amateur. Par conséquent, il faut qu'il y ait une

⁶⁶ l'Association Départementale Danse et Musique de Maine et Loire s'est proposée, en collaboration avec Tremplons (mission régionale musiques actuelles de Tremplons) de réaliser un état des lieux départemental. Source : <http://addm49.free.fr>.

⁶⁷ table ronde organisée à l'Olympic le 1^{er} octobre 2003, sur le thème : *les lieux musicaux : annexes de l'industrie musicale ou tremplons pour l'émergence ?*

⁶⁸ idem note 67

réglementation qui permette à des gens de pratiquer, avec l'utilisation des outils professionnels propres aux pratiques musicales (éclairage, scène...). On voit ainsi tout l'intérêt de la définition du statut des musiciens amateurs. Car c'est à partir du moment où un groupe décide d'affronter le public que se posent les problèmes réels des responsables d'équipements. Or, comme l'indique Gilles Castagnac, directeur de l'IRMA, comment leur faire comprendre qu'à ce stade de leur pratique, ils sont encore dans une activité dite de loisir ?⁶⁹ En effet, quel statut est réservé pour les groupes, situés dans le champ intermédiaire des musiciens « amateurs confirmés » et/ ou « semi- professionnels »?

Concernant les groupes, nous sommes dans une logique de trois catégories de groupes : le groupe amateur, le groupe intermédiaire et le groupe professionnel. Parmi les amateurs, il y a des amateurs jeunes ou débutants et des groupes amateurs vétérans. Quelle est la différence ? Chez les amateurs jeunes, il y a des musiciens qui commencent juste la pratique instrumentale, qui ont certainement des grands projets mais qui montent un groupe de façon très récente, alors que chez les vétérans, on observe vraiment la pratique de loisirs : ce sont des gens qui le font pour le plaisir, cela ne les empêchera peut-être pas de faire des concerts, de se former, mais ils sont dans une pratique de loisirs⁷⁰.

Si l'amateurisme correspond à une simple activité de loisir, l'amateur reste bénévole au sens du décret de 1953. Mais l'amateurisme peut correspondre à une période transitoire, permettant de tendre petit à petit vers la professionnalisation. Le problème est qu'il n'existe pas de définition précise de l'amateur, qui masque en réalité une multitude de situations. Dès lors il est important de définir qui est amateur et qui est professionnel et surtout de déterminer comment passer de l'une à l'autre de ces situations. Comme l'indique Jean-Pierre Saez⁷¹, pour les uns la loi apporte des réponses claires, il suffit de s'y conformer. Pour les autres, la loi se révèle inapplicable pour des musiciens certes initialement amateurs, mais engagés dans un processus de professionnalisation.

La particularité du secteur des musiques actuelles réside dans le fait qu'il existe de nombreux musiciens dits intermédiaires. Ceci s'explique par le fait que l'absence de cadres institutionnels dans le secteur des musiques actuelles a assuré pendant longtemps une

⁶⁹ propos recueillis par le journal *Le Rennais*, et publié dans un article en septembre 1998 (document fourni par La Fédurok)

⁷⁰ Intervention de Vincent Priou lors du colloque *Nantes, 2^{ème} rencontre nationale – Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, La Scène, avril 1999, p.50.

⁷¹ Intervention de Jean-Pierre Saez, idem note 70, p. 48. On peut citer une autre intervention de Jean Favre, p. 53 qui rejoint celle de Jean-Pierre Saez : « autant on n'a rien à dire sur les vrais amateurs qu'on retrouve un petit peu partout dans les pratiques musicales, dans la musique amplifiée, mais aussi dans la chorale ou dans la fanfare, autant on a l'impression qu'un problème se pose pour les jeunes artistes qui veulent devenir professionnels ou qui souhaitent un jour vivre de leur métier. »

véritable émulation sans cesse renouvelée. Et, le fait que les musiques actuelles s'apprennent en quelque sorte « sur le tas » signifie qu'il n'existe pas de « voie royale » par le biais de laquelle le musicien parviendra à conduire une activité pérenne⁷². En effet, pour 50 % des musiciens interrogés dans le cadre de l'enquête menée par Jérôme Guibert et Xavier Migeot⁷³, les premiers apprentissages de la musique se font seuls ou avec des amis, donc hors des structures d'apprentissage.

Le fait qu'il n'existe pas de statut juridique pour le musicien intermédiaire crée un vide juridique et fragilise par conséquent le statut d'intermittent du spectacle. Le mélange entre pré-professionnalisation et pratique amateur est problématique. La loi est inadaptée pour une raison : « c'est que l'application de la loi fait que ne pas payer et déclarer ces amateurs est hors-la-loi »⁷⁴.

L'enjeu de la définition du statut de l'amateur est alors de clarifier les conditions d'accès au métier pour les acteurs des musiques amplifiées/actuelles. Car il s'agit « d'échapper aux contradictions et aux effets pervers d'un système qu'au fond, personne ne maîtrise aujourd'hui »⁷⁵. Peut-on toutefois rendre les pratiques plus transparentes, rationaliser les métiers, en évitant de cloisonner les catégories de manière trop formelle, de façon à prendre en compte le caractère dynamique des parcours des musiciens ?

A ce jour, ni le ministère de la Culture, ni le ministère du Travail n'ont fourni de cadre clair à ces activités⁷⁶. C'est pourquoi, les professionnels du secteur des musiques actuelles, conscients des risques qu'ils encourent en accueillant des groupes amateurs, se sont positionnés en faveur d'un véritable statut du musicien amateur.

⁷² Fabrice Gogendeau, *Musiques actuelles : de la pratique amateur au développement professionnel des artistes*, Maîtrise culture, IUP Denis Diderot, p. 35.

⁷³ *Les dépenses des musiciens de musiques actuelles – éléments d'enquêtes réalisées en Pays-de-Loire et Poitou-Charentes*. source : www.irma.asso.fr/bibliotheque/doc_professionnelle/doc-poitou/index.html.

⁷⁴ intervention de Marc Slyper, idem note 70, p. 53.

⁷⁵ idem note 70. Il est intéressant de remarquer que 6 ans après ce colloque, les problématiques sont toujours les mêmes ; ce sujet reste donc d'actualité et il est d'autant plus révélé avec la crise de l'intermittence et de l'emploi.

⁷⁶ *La place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant*, journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant - 8 décembre 2003, p 32.

2/ Le positionnement des professionnels, en faveur d'un véritable statut juridique de l'amateur.

La Fédération de lieux de musiques amplifiées/actuelles (Fédurok), confrontée aux particularités du voisinage entre les pratiques des musiques amplifiées en amateur et le secteur marchand et concurrentiel, souhaite une réforme du décret du 19 décembre 1953.

Ce texte réglementaire a été validé par le Ministère de l'Éducation Nationale et du Secrétariat des Beaux-arts et il s'est concentré exclusivement sur l'organisation de la pratique amateur théâtral. Par ailleurs, ce texte n'a pas été aménagé avec l'arrivée d'un Ministère de la Culture en 1958 et la dévolution de l'éducation populaire et des pratiques amateurs à un Ministère de la Jeunesse et des Sports.

Depuis les années 80, avec une accélération du phénomène depuis 10 ans, nous assistons à un accroissement des pratiques amateurs, en particulier musicales. Or jusqu'à présent les musiques amplifiées ont été considérées exclusivement sous un angle commercial et elles sont encore envisagées comme exclusivement professionnelles.

C'est pourquoi, il est important d'analyser la situation des musiques actuelles et de définir un cadre juridique favorable au développement de ces pratiques. Pour cela, est donc indispensable de revoir le décret de 1953, dans la mesure où « comme on a encore pu le constater lors des réunions, chacun a tendance à se considérer comme un cas particuliers sur des critères subjectifs et autocentrés (esthétique, histoire, moyens, relations, etc...) »⁷⁷. La Fédurok estimait en décembre 2001 que la teneur des propos tenus et l'engagement du Ministère de la Culture va plus dans le sens de conforter le développement amateur d'expressions déjà organisées (harmonies, fanfares, chant choral et théâtre) et de régler les problèmes de structures contrôlées (écoles de musiques) que de prendre des dispositions plus larges intégrant explicitement les problématiques de voisinage avec le secteur marchand et concurrentiel⁷⁸.

« Souvent contraints à la clandestinité, à l'exception du moment où ils deviennent économiquement viables, ces musiciens adeptes du sonore et du rythme, [...] ont surtout

⁷⁷ Fédurok, *Réflexion et positionnement quant à l'amateur*, décembre 2001.

⁷⁸ Cette position est toujours maintenue aujourd'hui, comme me l'a confirmé Hyacinthe Chataigné, chargé d'étude à la Fédurok.

besoin de s'exposer et de se confronter à un public»⁷⁹, et pour cela il doivent pouvoir bénéficier d'un statut juridique adapté.

Le réseau Fanfare se positionne de la même façon. Ce réseau rassemble des équipes d'opérateurs culturels engagés dans la diffusion, le soutien aux créateurs, la formation et la sensibilisation. Tous mènent une réflexion critique sur l'action culturelle artistique et travaillent quotidiennement sur les outils de l'émergence culturelle (résidence, ateliers, studios de répétition, etc.) Selon ces opérateurs, « le vide juridique [de l'amateur] est préjudiciable à l'émergence artistique qui, faute d'autres solutions, est trop souvent soumise aux exigences de rentabilité immédiate du marché des loisirs»⁸⁰.

Toutefois, la question de la place des pratiques amateur est un sujet qui est étudié depuis longtemps au niveau du ministère, comme nous allons le voir.

3/ Le positionnement du ministère de la Culture.

Les organisations syndicales d'un côté soulignent les risques de concurrence déloyale que peuvent faire subir les spectacles amateurs. Les organismes sociaux de leur côté peuvent être tentés de relever des présomptions de salariat sur certaines productions. Devant ces questions, et sous la pression non seulement syndicale mais également du terrain, la DMDTS a engagé en 2001 un travail de concertation avec l'ensemble des partenaires. Pour le Bureau des pratiques amateurs, il est nécessaire de rassurer les professionnels, mais également d'assurer aux amateurs qui le revendiquent une totale liberté d'exercice de leurs pratiques artistiques. Car « la pratique en amateur, en tant que mode d'expression, relève de la liberté publique. Créer et représenter un spectacle est un droit qui, en tant que tel, ne peut être réglementé, mais [...] implique le respect de la loi, en l'occurrence du code du travail. »⁸¹ Ainsi, plutôt que d'actualiser le décret de 1953 pour en faire un texte applicable et contraignant, le ministère va, dès 2001, dans le sens d'une clarification des conditions juridiques à partir des textes existants et d'une bonne information en réaffirmant la place du secteur bénévole du spectacle vivant.

⁷⁹ Bilan du Festival de la citoyenneté 2000 de la Fédurok, *Faire entendre les musiciens amateurs des musiques amplifiées et actuelles*.

⁸⁰ Fanfare, *3 principes pour une nouvelle approche*, site internet : www.reseaufanfare.net/index.html

⁸¹ extrait d'un document de travail du bureau des pratiques des amateurs, DMDTS, mars 2001 tiré du mémoire de Benoît Rivière, *Territoire et projet pour les pratiques artistiques amateur*, Université de Lyon 2, 2003. Source : http://socio.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc_491.pdf.

Dès lors, l'idée d'une « charte de la pratique amateur » permettant d'encadrer les principes de l'action des amateurs et garantir les conditions juridiques de production a été déjà retenue par le ministère de la culture. Cette suggestion fait partie d'une série de propositions retenues qui vont de l'élaboration de deux chartes, pour les groupes amateurs et pour les structures de diffusion, à la création d'un logo, en passant par la mise au point de contrats-types pour l'accueil des spectacles en amateur ou la rédaction d'un « engagement de l'amateur ». La mise en œuvre de mesures de ce type ont été élaborées en concertation avec les différents acteurs. Nous pouvons d'ores et déjà émettre des réserves quant à la notion de charte dans la mesure où il est difficile de concevoir une sorte de « famille » amateur, totalement indépendante au secteur professionnel. Car l'idée d'un corporatisme doit être rejetée. Il faut accepter que l'amateur puisse être en confrontation artistique directe avec le milieu artistique professionnel, si l'on veut que l'amateur puisse accéder à la pratique artistique la plus authentique, la plus contemporaine possible.

Pourtant, comme me l'a indiqué Anne Minot, au Bureau des pratiques amateurs à la DMDTS, il n'est pas aisé de trouver des solutions pour les groupes amateurs, compte tenu de la concurrence qu'il existe par rapport au secteur professionnel. La DMDTS est, encore à ce jour⁸², en train de faire des propositions au ministère. C'est un choix politique qui nécessite une concertation entre le ministère de la Culture et le ministère de la Jeunesse et des Sports, le ministère du Travail et même le ministère de l'Éducation Nationale. Pour Anne Minot, si l'on veut qu'il puisse y avoir une pratique amateur sans risque de concurrence déloyale, il faut quelque chose de réglementaire, vu les conditions fixées par le code du travail et le code du commerce.

Le débat relatif à l'avenir du spectacle vivant qui a eu lieu cette année va dans le sens d'une réglementation de la pratique amateur. Le rapport de Bernard Latarjet évoque « une meilleure organisation des pratiques amateurs, qui sans relever à proprement parler d'une régulation du marché du travail artistique, est cependant susceptible de contribuer à cet objectif. Plus la pratique amateur sera encouragée, reconnue et valorisée, moins l'incitation à entrer dans la profession sera forte »⁸³.

⁸² Entretien téléphonique avec Anne Minot, fin juin 2004.

⁸³ Rapport Latarjet, *Pour un débat sur l'avenir du spectacle vivant*, compte rendu de mission, avril 2004, p.47. source : www.debat-spectacle.org.

Il faut noter que la Fédurok a été absente des débats concernant le spectacle vivant. Selon les propos d'Eric Boistard, président de la Fédurok, lors des rencontres nationales du spectacle vivant à Nantes, en janvier 2004 : « nous avons considéré que cette mission n'avait pas les moyens d'être le miroir de la société française et de sa position vis à vis de la culture de notre pays ». De même, l'U-Fisc a considéré lors de son CA le 25 mai 2004 que le rapport relate l'opinion dominante de l'Institution et ne prend pas en compte les autres sphères du spectacle vivant et notamment du tiers secteur...

Le rapport indique qu'un choix s'impose⁸⁴ :

-ou bien l'on affirme que le champ des pratiques amateurs ne relève pas des missions prioritaire du ministère de la Culture, ce qui signifie qu'il doit s'en dégager clairement au profit d'autres administrations, des collectivités locales et des fédérations ;

-ou bien l'on considère qu'il s'agit d'un projet indissociable de la double finalité de démocratisation et de régulation générale de l'activité culturelle et, dès lors, il importe de mettre en œuvre, en collaboration avec ces autres administrations une vraie structuration du secteur.

Il reste alors à «établir un cadre juridique, social, fiscal clarifiant le statut d'amateur. [...] On peut imaginer une billetterie gratuite qui laisse la possibilité au public d'aider financièrement l'association sous forme de dons, avec reçus déductibles des impôts.[...] Ceci permettrait de se garantir de toute accusation de concurrence à l'endroit des professionnels et de se prémunir contre les risques de requalification en présomption de salariat. Le décret de 1953 doit être repris et précisé en ce sens.»⁸⁵ Le problème de la billetterie est en effet un point sensible qu'il convient de clarifier. Comme me l'a indiqué François Xavier Ruan, directeur du Pannonica à Nantes, il convient de mettre en place un certain nombre de paramètres : tolérance des recettes, rétribution aux musiciens⁸⁶, déclaration des recettes.

Le ministère de la Culture et du Travail s'orientent donc (a priori) vers une réglementation du statut juridique de l'amateur. Pour autant, certains professionnels du secteur des musiques actuelles demeurent sceptiques quant à l'élaboration d'un nouveau texte. Car l'intégration des musiciens amateurs dans les lieux de diffusion des musiques actuelles n'est pas une chose aisée ; nous allons en donner une illustration, en prenant l'exemple de la ville de Nantes.

⁸⁴ idem note 83, p. 49

⁸⁵ p.50

⁸⁶ destinée à couvrir les coûts techniques et les frais occasionnés par le spectacle.

IIème PARTIE – LA PLACE RESERVEE AU MUSICIEN AMATEUR DANS LES LIEUX DE DIFFUSION : EXEMPLE DE LA VILLE DE NANTES

Comme nous l'avons remarqué, le statut juridique des musiciens amateurs est inadapté, et cela particulièrement pour la diffusion. En conséquence l'hypothèse de départ de notre réflexion est assez négative : il n'existe pas a priori de dispositifs mis en œuvre pour les amateurs afin de leur permettre d'accéder aux salles, qui programment essentiellement des spectacles professionnels. En effet, outre les structures « traditionnellement » ouvertes aux pratiques amateurs (A), c'est à dire les cafés- concerts et les centres socio- culturels, il n'existe pas d'autres moyens pour les groupes de se produire devant un public.

Toutefois, après observation du terrain, on peut remarquer qu'il existe des modalités d'accès aux lieux de diffusion nantais. Des dispositifs sont mis en œuvre par les lieux de diffusion (B). Nous donnerons l'exemple des lieux de diffusion de la Fédurok puis d'un club de jazz (scène de musique actuelle), le Pannonica à Nantes.

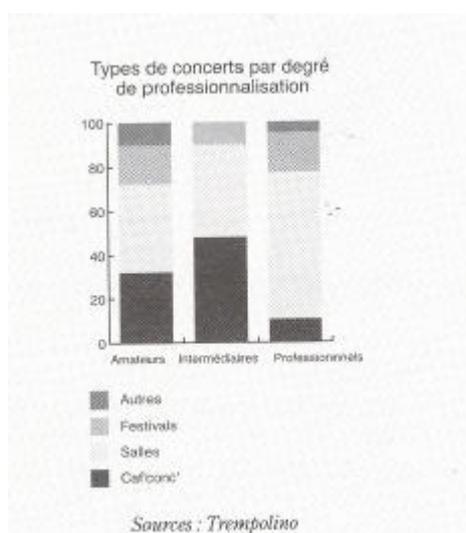
Nous essayerons enfin d'évaluer la place des pratiques amateurs dans les lieux de diffusion (C). Si l'on peut dire que les lieux de diffusion réservent une place aux musiciens amateurs, il manque encore un lieu spécialement dédié aux pratiques musicales amateurs.

A/ ETAT DES LIEUX DES STRUCTURES OUVERTES AUX PRATIQUES AMATEURS.

Outre les cafés-concerts (1/) qui constituent bien souvent les premières scènes des musiciens amateurs, les structures socio- culturelles assurent traditionnellement l'accueil de ces groupes. Il s'agit des locaux de répétition (2/) et des lieux inscrits dans le mouvement de l'éducation populaire, telles que les MJC (3/).

1/ Le rôle des café- concerts.

Les amateurs se heurtent généralement à une difficulté : trouver un lieu où se produire. Les cafés- concerts constituent le plus souvent la première scène possible pour les groupes. Selon l'étude régionale sur l'économie des musiques actuelles réalisée par Gérome Guibert et Xavier Migeot intitulée « les dépenses des musiciens de musiques actuelles – éléments d'enquêtes réalisées en Pays- de- Loire et Poitou-Charentes »⁸⁷, les cafés- concerts représentent 40 % des dates des groupes intermédiaires et 50 % des dates des groupes amateurs (contre seulement 10% des dates des professionnels). On voit donc que ces lieux jouent un rôle indispensable pour l'émergence des groupes amateurs ou intermédiaires.



⁸⁷ Gérome Guibert, Xavier Migeot, *les dépenses des musiciens de musiques actuelles – éléments d'enquêtes réalisées en Pays- de- Loire et Poitou-Charentes*.
www.irma.asso.fr/bibliotheque/doc_professionnelle/doc-poitou/index.html.

Cependant, le rôle culturel des cafés- concerts est contesté. Pour certains, ces lieux de diffusion accueillent les artistes «dans des conditions techniques archaïques, et les payent en dehors de toutes règles en vigueur. Ils ne peuvent alors être assimilés à des lieux de développement ». ⁸⁸ Pour d'autres au contraire, il s'agit de lieux d'échanges privilégiés, de par leur intimité et leur convivialité. Ce sont des lieux de découverte de la scène et de formation pour les jeunes groupes. Ainsi, «les cafés- concerts constituent un maillon incontournable dans la chaîne culturelle des musiques actuelles » ⁸⁹.

Car ces lieux sont bien souvent les témoins des premiers pas des groupes locaux. A Nantes, par exemple, « le Zéphir » est le symbole du rock nantais des années 80, comme l'indique Laurent Chariot dans son livre intitulé « la fabuleuse histoire du rock nantais » ⁹⁰. Pour le patron de ce bar, il s'agit « de créer un lieu de promotion pour les musiciens, un lieu convivial, parce que le public a besoin de voir autant que d'écouter et que les musiciens ont besoin de support et d'encouragement ». Pour les musiciens, le « caf'conc' est propice à certaines émotions que l'on ne peut retrouver sur de grandes scènes. De 1980 à 1986, ils nous ont sauvé la mise, on ne pouvait pas jouer dans d'autres endroits... » ⁹¹. Il faut remarquer qu'à cette époque, les initiatives privées se développaient, compte tenu du peu d'implication des élus à Nantes en faveur du rock.

Dans les années 90, le nombre de cafés- concerts va se multiplier. Pour Laurent Chariot, « sans eux, sans aucun doute, la ville serait un véritable désert culturel » ⁹². Celui-ci dénombre ainsi une quarantaine de cafés- concerts et de bars rock dans les années 90 ⁹³.

Malgré leur développement, ces petits lieux sont bien souvent incompris et sont régulièrement menacés de fermeture administrative. Le problème des nuisances sonores est un problème majeur et récurrent, qui parfois ne peut être résolu (malgré des travaux d'isolation phonique). D'une manière générale, l'état des lieux réalisé par l'IRMA en 1999 ⁹⁴, dans le

⁸⁸ Fabrice Gogendeau, *Musiques actuelles : de la pratiques amateur au développement professionnel des artistes*, Maîtrise culture, IUP Denis Diderot, p. 93.

⁸⁹ Citation tirée de la revue de l'ADDM 53 intitulée *Tranzistor*, numéro 14, printemps 2004, p.15.

⁹⁰ Laurent Chariot, *la fabuleuse histoire du rock nantais de 1960 à nos jours*, p.56.

⁹¹ idem note 90, citation de Philippe Ménard (groupe Téquila), p.133.

⁹² idem note 90, p. 133

⁹³ ceci a été impulsé par la politique des cafés- musique engagée par l'Etat au début des années 90.

⁹⁴ *Acoustique et environnement des salles de spectacles en France*, état des lieux 1999, étude commanditée par la mission bruit et réalisée par l'IRMA, p. 38. source : www.irma.asso.fr.

cadre du décret bruit, indique que 65% des lieux annonçant avoir rencontré des problèmes de nuisances sonores vis à vis du voisinage sont des bars.

Conscients que seule l'union fait la force, une quinzaine de patrons d'établissements (comme le Violon Dingue, la Route du Rhum, le Maltais) ont fondé en 1995 la Fédération des Cafés Concerts de Loire Atlantique. Puis en 1999, désireux de créer une animation musicale et culturelle dans de nombreux lieux de la ville durant quelques soirs, le festival « Culture Bars Bars » est créé. Cette initiative a eu pour rôle notamment de sensibiliser le public au rôle joué par les bars à Nantes. Véritables plaques tournantes culturelles, ces lieux permettent bien souvent à de nombreux groupes de fouler pour la première fois les planches locales de la reconnaissance, grâce à l'indépendance de leur programmation, passionnée et instinctive.⁹⁵

En février 2004, un « collectif culture bar-bars » est créé à Nantes. Une cinquantaine de petits lieux de diffusion de musique à Nantes et ses environs (c'est à dire l'agglomération nantaise) se sont ainsi réunis afin de faire connaître leur fragilité et rappeler leur rôle culturel. Ils souhaitent être une force proposition au niveau local et national⁹⁶ et ouvrir le dialogue entre les acteurs, le public, les collectivités locales et l'Etat.

Pour cela ils ont élaboré une charte⁹⁷ à travers laquelle ils énoncent leurs valeurs : contribution au dynamisme de la vie de quartier, maillon essentiel de la chaîne de diffusion artistique, garant de la diversité culturelle et de l'émergence de nouveaux talents, etc. Les lieux s'engagent alors à privilégier le dialogue avec les riverains et les collectivités publiques, à mettre en place des actions de sensibilisation et à favoriser de bonnes conditions techniques pour l'accueil des groupes. Enfin, leurs revendications ont pour but notamment l'adaptation de la réglementation anti-bruit, l'élaboration d'un statut de l'amateur, la suppression de l'obligation de licence d'entrepreneur de spectacle pour les cafés.

Le problème de la licence est crucial, car sans licence les petits lieux ne peuvent produire que 6 spectacles par an. Comme me l'a indiqué Cédric, le patron du bar Le Live (et vice président du collectif), il est très difficile de rentrer dans un cadre juridique ; tant pour le problème de la licence, que pour la déclaration des musiciens⁹⁸ ou des problèmes de nuisances sonores. Car les lois actuelles sont inapplicables pour des petits lieux comme le sien.

⁹⁵ idem note 90, p. 262

⁹⁶ contacts établis avec Paris et Lille.

⁹⁷ voir la charte et la pétition en annexe.

⁹⁸ Selon lui l'application du guichet unique pour la déclaration des artistes est impossible à mettre en œuvre.

Ainsi, le statut juridique des cafés- concert est sujet à polémiques. Selon Laurent Charliot⁹⁹, « on reproche tous les maux aux bars urbains. En particulier celui du bruit. On trouve de moins en moins de lieux programmant des concerts alors qu'il y a une forte demande de la part des jeunes artistes qui n'ont d'autres lieux pour démarrer. Mais le problème est qu'il faut une licence d'organisateur de spectacle, au même titre que des salles comme l'Olympic. Ce qui signifie travaux d'insonorisation, normes de sécurité », car l'ordonnance de 1945¹⁰⁰ impose que les lieux de spectacles soient aménagés pour les représentations publiques.

Dès lors, quelles solutions doit-on trouver ? Faut-il réadapter les cafés- concerts existants ? Les cafés- concerts sont-ils à réinventer, alors que le label café- musique initié par l'Etat a échoué ? En effet, beaucoup de cafés- musique ont été conçus dans les années 90, sans véritable réflexion quant à leur missions, leurs besoins financiers ou les compétences de leurs responsables. Ainsi, « les limites économiques, du fait de la petite taille des entreprises, et l'importance des missions d'ordre social, n'ont pu être dépassées faute d'une véritable politique de formation et d'accompagnement des porteurs de projets et d'une implication des collectivités territoriales, dont le soutien est déterminant »¹⁰¹.

La seule solution pour permettre de développer les spectacles amateurs est de les déconnecter de tout enjeu commercial. Car même si les cafés- concerts font partie du patrimoine culturel nantais et permettent l'émergence de nouveaux talents, leur activité est directement en phase avec le secteur économique. Selon Anne Minot, du Bureau des pratiques amateurs à la DMDTS, si la structure de production de spectacles est de fait dans une économie lucrative, cela pose problème, même si les amateurs ne sont pas payés. Pour cela, il faudrait trouver des associations parallèles aux cafés, dans des salles où l'on ne boit pas de bières...

Ainsi, les cafés- concerts ne bénéficient pas encore d'une « légitimité », leur permettant d'être un maillon de la chaîne de diffusion artistique. Pourtant, ils jouent un rôle essentiel dans le parcours des groupes, tout comme les locaux de répétition, qui constituent, comme nous allons le voir, les premiers lieux de représentations publiques.

⁹⁹ Idem note 90, citation de Eric Lejeune, créateur de Culture Bars Bars et ancien patron de la Misambière et de l'Algodon, p. 262.

¹⁰⁰ modifiée par la loi du 18 mars 1999

¹⁰¹ Citation de Philippe Berthelot, directeur du Florida à Agen, lors des rencontres d'Agen en octobre 1995, *Politiques publiques et musiques amplifiées*, p. 145 - *De la nécessaire structuration globale du champ des musiques amplifiées*.

2/ Les locaux de répétition.

La répétition revêt une grande importance dans la vie des groupes. En effet, la plus grande partie du temps vécue en commun a lieu dans ce cadre précis. Après les premières répétitions qui révèlent au groupe son potentiel collectif, l'augmentation du nombre de répétitions indique que le groupe passe à un niveau « supérieur » et devient porteur d'un projet musical. Selon Bernard Ricard, « ce stade initial, plus intuitif que méthodique ancre l'avenir du groupe et balise la future trajectoire. De simple moyen, les répétitions basculent vers la nécessité absolue. Le groupe veut revivre quotidiennement ces sensations devenues indispensables. »¹⁰²

Dès lors, comment les musiciens débutants font-ils pour pratiquer leur art individuellement et collectivement ? Dans quelles conditions sociales et techniques répètent-ils ?

Comme l'indique l'étude régionale sur l'économie des musiques actuelles réalisée par Gérome Guibert et Xavier Migeot¹⁰³, la moitié des groupes de l'échantillon répète chez eux (dans une maison, un garage, une grange...). Pour le reste, une grande partie répète dans un local associatif dédié aux musiques actuelles ou dans un centre socioculturel spécialement aménagé. Enfin, une faible proportion de musiciens interrogés répète dans des locaux associatifs non spécialisés, tels que les Foyers de Jeunes Travailleurs. Les résultats montrent que plus le degré de professionnalisation augmente, plus les groupes répètent dans des locaux dédiés aux musiques actuelles.

A Nantes, les centres Accoord¹⁰⁴ mettent à disposition des locaux de répétition au service des groupes amateurs. 80 groupes sont ainsi accueillis dans les quatre locaux de répétitions situés dans différents quartiers (Bellevue, Boissière, Doulon et Les Ponts). Comme me l'a indiqué Nicolas Etourneau, responsable du secteur « jeunes » à la maison de quartier de Doulon, 25 groupes musiciens amateurs répètent dans le local, par tranche de 3 heures hebdomadaires. Pour information, la moyenne d'âge est de 21 ans (le plus jeune a 16 ans et le plus âgé a 30 ans).

Les groupes doivent donc apprendre à gérer l'acte de la répétition collective, dans la mesure où ils ont un accès limité au local. Et, compte tenu de l'état de saturation du local,

¹⁰² Bernard Ricard, *Rites, code et culture rock : un art de vivre communautaire*, l'Harmattan, 2000, p. 83s.

¹⁰³ cf. note n°87.

¹⁰⁴ agence municipale pour la réalisation d'activités éducatives, sociales et culturelles. Cette agence est chargée par la ville, sous forme d'une délégation de service public, de l'animation socioculturelle.

l'accès est donné en priorité aux groupes du quartier pour une participation moyenne de 40 euros par an et par personne¹⁰⁵. Comme nous le constatons, le nombre de locaux de répétitions est assez restreint, compte tenu du nombre de musiciens amateurs aujourd'hui à Nantes. Les groupes répètent alors le plus souvent chez eux, dans des locaux souvent inadaptés, notamment d'un point de vue sonore.

Toutefois, un local de répétition vient d'être construit dans le quartier de la Bottière. Comme me l'a indiqué Yann Vrignon, médiateur à la Direction générale à la culture de Nantes, la mairie est en pourparler avec les associations afin d'instaurer une cogestion du local.

Cette volonté municipale en faveur des musiques amplifiées n'a pas toujours été d'actualité. Dans son livre intitulé « la fabuleuse histoire du rock nantais », Laurent Charliot parle de génération perdue concernant les années 80. En effet, « dire que pour cette municipalité le rock n'a jamais été un grand amour relève alors de l'euphémisme »¹⁰⁶. A cette époque, Jean-Marc Ayrault¹⁰⁷ alors député maire de St Herblain (une commune limitrophe à Nantes) inaugure un local rock mis en place par la mairie et des associations locales. Il n'existait alors que deux lieux semblables dans l'agglomération, tous deux privés et payants. On voit donc apparaître, dans les années 80, un service public prenant en compte les spécificités technologiques et sonores des musiques amplifiées.

Aujourd'hui, on peut dire que les groupes sont des « usagers » des locaux de répétition. Ainsi, diverses actions sont mises en place dans la maison de quartier de Doulon. Concernant les modalités de répétition, les groupes peuvent pratiquer de façon isolée ou échanger avec Nicolas sur leur travail, qui les écoute et donne un retour au groupe¹⁰⁸. Des cours de basse et batterie sont également proposés à Doulon. Par ailleurs, Nicolas m'a indiqué que la maison de quartier participe financièrement à des séances d'enregistrement en studio, pour deux groupes par an.

Enfin, tous les deux mois, une scène ouverte est organisée, sous la configuration d'un café- concert. Ces premiers concerts sont l'occasion pour les groupes de se produire devant un public. Elles leur permettent aussi, selon Nicolas, d'apprendre à s'installer pour être autonome

¹⁰⁵ à noter que la participation des groupes est calculée en fonction du quotient familial avec un complément Ville et CAF

¹⁰⁶ idem note 90

¹⁰⁷ aujourd'hui maire de Nantes

¹⁰⁸ Toutefois, comme il me l'a confié, il n'a que très peu de temps à consacrer aux groupes car il s'occupe de l'ensemble du secteur jeune de la maison de quartier de Doulon, c'est à dire le club adolescent, les ateliers danse/musique/théâtre, le soutien scolaire, le local de répétition.

ensuite dans les bars. La fête de la musique est également un moment important pour les groupes car elle leur permet de se confronter au public. Différents espaces sont organisés à cette occasion : un espace sonorisé, un espace acoustique, un espace hip-hop, un espace rock et un espace jeune public.

De même, au centre socioculturel de la Boissière, dans les quartiers nord de la ville de Nantes, les musiciens du studio de répétition se sont retrouvés sur scène à la salle du Jamet à Bellevue pour un concert baptisé Jam and Jump, organisé en collaboration avec le centre socioculturel de Bellevue. Ce que défend Philippe Chmura, régisseur des studios de la Boissière, « c'est le mouvement et le collectif ». Sa priorité n'est pas l'éducation mais l'« auto- motivation » des musiciens.

Ainsi, les studios de répétition constituent un premier lieu de diffusion pour les groupes débutants, même si ces concerts ont lieu, souvent, devant un public constitué de proches. Comme l'indique Marc Touché¹⁰⁹, des prescripteurs interviennent dans le processus de définition du groupe. Ce sont le plus souvent des amis, les pairs du groupe et/ou des micro-réseaux qui se constituent autour de la vie naissante du groupe. Ensuite seulement les programmeurs de concerts (qui représentent un type d'évaluateurs- censeurs) interviennent, dans un cheminement vers la consécration.

Les studios de répétition de l'Accoord constituent donc à Nantes une première étape pour les groupes débutants. Ils se forment dans le local pendant en moyenne 3 ans, et sollicitent ensuite Trempolino, s'ils souhaitent mettre en place un projet musical. Créée en 1990, Trempolino est une structure de promotion et de développement des musiques actuelles. Elle intervient sur le territoire de l'agglomération nantaise (c'est à dire Nantes, Rezé, St Sébastien, St Herblain et sur d'autres villes du département, en fonction des projets) et dans le cadre de sa mission régionale Trempôle sur le territoire des Pays de la Loire.

A Trempolino, des actions pédagogiques sont mises en place, comme par exemple « l'aide à la répétition ». Trempolino apporte des outils et des méthodes de travail aux groupes, afin de leur permettre de structurer leur temps de travail en répétition, tant sur le plan technique que sur le plan artistique. Par exemple, dans le domaine artistique, une intervention sur la structure d'un morceau, sur l'enregistrement en répétition et son utilisation, etc... peut être envisagée avec les groupes. Il faut remarquer que ce dispositif fonctionne toujours sur la base du volontariat des groupes.

¹⁰⁹ Marc Touché, *les lieux de répétition des musiques amplifiées*, les annales de la recherche urbaine, « lieux culturels », mars 1996, n°70, p. 58-66.

Si l'acte de répétition est primordial pour le groupe, il est important de prendre en compte les activités complémentaires et notamment la fréquentation d'un espace bar, par exemple. En effet, comme l'a montré Marc Touché dans son enquête sur la répétition, ces instants sont des prolongations de la répétition et servent à discuter, à échanger au sein du groupe. Par ailleurs les groupes participent à la vie de la structure qui les accueille, et développent une habitude d'entraide. C'est le cas à la maison de quartier de Doulon, où les musiciens s'investissent dans leur structure. Nous sommes proches alors des valeurs développées par le mouvement de l'éducation populaire.

3/ Les lieux inscrits dans le mouvement d'éducation populaire.

Historiquement, de nombreux lieux de musiques amplifiées ont été construits sur des projets culturels et artistiques portés par des structures associatives dont certaines émanaient de fédérations d'éducation populaire (on peut citer à titre d'exemples, la FFMJC, la Confédération des MJC de France). Notons que ce terme est apparu au début des années 60 pour désigner l'institutionnalisation et la professionnalisation du secteur des équipements de quartier destinés aux loisirs.

Mais qu'est-ce que l'éducation populaire ? Littéralement, éducation populaire signifie éducation de tous par tous, du peuple par le peuple, éducation de chacun par chacun, éducation qui s'adresse au peuple, mais également qui englobe tous les aspects de la culture populaire. Selon Pierre Moulinier, l'éducation populaire reconnaît « la pluralité des cultures plus que le droit à la culture et met l'accent sur l'émancipation des groupes dominés, sur l'expression propre des personnes, sur leur créativité personnelle et collective, sur les pratiques amateurs, sur la reconnaissance de la diversité et de l'égale dignité des expressions culturelles »¹¹⁰. Il faut remarquer que cette vision est volontiers critiquée, « parce que reposant sur une conception relativiste de la culture qui nie toute hiérarchie des valeurs artistiques et culturelles »¹¹¹.

¹¹⁰ Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la Culture en France*, QSJ, 2^{ème} édition, 2001, p.17.

¹¹¹ idem note 110.

Comme le montre l'étude de Flavie Van Colen¹¹², ces lieux attachent une grande importance à la notion d'accessibilité à tous, qui doit favoriser la mixité, le brassage, la rencontre entre les cultures, les niveaux de richesse, les âges.

Dans ces lieux, la diffusion c'est à dire la programmation de concerts constitue le premier contact avec les populations. Le plus souvent, des groupes amateurs locaux sont programmés en première partie d'artistes confirmés ou dans le cas de plateaux amateurs, de scènes ouvertes ou de bœufs. Flavie Van Colen donne ainsi l'exemple de la Clef¹¹³ qui programme des groupes « en développement », choisis pour leur qualité artistique. Il importe de favoriser l'accès à la scène à un grand nombre de musiciens et de groupes amateurs, et de traiter ces concerts avec la même importance que la diffusion « classique » d'artistes professionnels. L'objectif est d'aider ces groupes à progresser en se confrontant au public, de faire découvrir d'autres groupes aux amis et à la famille venus voir le premier concert d'un groupe, mais également de « satisfaire au mieux leur demande de loisirs », comme l'indique le projet artistique et culturel de la Clef.

Flavie Van Colen précise que les lieux membres du réseau CRY¹¹⁴ ouvrent de façon beaucoup plus systématique leur programmation aux groupes amateurs et aux groupes locaux. Ainsi, elle remarque que la mise en réseau et le développement d'un centre de ressources au niveau départemental constituent un accélérateur à la circulation des groupes, à la prise en compte de la pratique amateur locale.

Or qu'en est-il des lieux développant les valeurs de l'éducation populaire dans l'agglomération nantaise ? Existe-t-il des structures de ce type, laissant une place pour les spectacles amateurs dans leur programmation ?

Dans les années 80, Laurent Charliot¹¹⁵ rappelle « qu'aucun lieu ne permettait, exceptées quelques initiatives privées de cafetiers, de jouer décemment, voire de jouer tout court ». La MJC de Rezé demeurait alors « le dernier bastion du rock local. Les groupes nantais, petits et grands, y défilèrent donc ; des EV à Dolly en passant par Elmer Food Beat, bref tout ce que la scène nantaise a pu compter comme musiciens ». Rebaptisée La Barakason en 1999, la MJC programme près de 50 concerts avec plus de la moitié issue du vivier de

¹¹² Flavie Von Colen, *Education populaire et musiques amplifiées*, Cry pour la musique, Fédurok, juin 2002, p.25. Il s'agit d'une étude de 11 lieux français de musiques amplifiées impliqués dans les valeurs de l'éducation populaire, dont l'Antipode/MJC de Cleunay, Le CAC Georges Brassens, La Cave à musique, La CLEF, la Clé des Champs.

¹¹³P. 29. La Clef est une structure située à St Germain en Laye, affiliée à la Confédération des MJC de France.

¹¹⁴ Depuis les années 80, le centre de ressources Yvelines pour la musique fédère les lieux de musiques actuelles/amplifiées qui mènent une action de répétition et/ou de diffusion dans les Yvelines.

¹¹⁵ cf. note 90, p. 57

l'agglomération. Car la MJC soutient « les groupes amateurs, les musiques émergentes et les associations du coin »¹¹⁶.

Diverses actions sont mises en place pour les groupes : chaque jeudi, des groupes se produisent et bénéficient d'une aide promotionnelle, par le biais du dispositif « le retour du jeudi ». En complément de la programmation officielle, les groupes débutants et amateurs, toutes musiques confondues, ont l'opportunité de travailler leur morceaux « live », de se confronter à un premier public et de commencer à faire parler d'eux. Pour cela, deux formules en alternance sont proposées : la version amplifiée et la version acoustique. Il faut remarquer qu'à cette occasion, des professionnels du spectacle sont régulièrement présents, pour donner des conseils aux jeunes groupes.

De plus, le dispositif « premières scènes » permet aux groupes de bénéficier d'une formation à la scène et d'enregistrer deux titres en studio pour apparaître sur la compilation « L'Eklektik » de l'année. Seuls les groupes de moins d'un an peuvent s'inscrire car la principale mission de cette opération est à caractère pédagogique.

Enfin, l'ensemble des ateliers rock a l'opportunité de se confronter à un public et à la scène lors de la soirée annuelle « du local à la scène ». Il s'agit de groupes de niveaux différents, interprétant des reprises ou des compositions personnelles.

Comme on le voit, la MJC Barakason confirme sa position première de défenseur de la scène locale nantaise. Selon Laurent Charliot, « la Barakason fait figure ici d'institution. Sans salle de concert de proximité dévolue aux groupes locaux, il n'y aurait pas de confrontation avec le public et donc aucun espoir de progression artistique, aucune possibilité de reconnaissance et donc pas de tournée nationale non plus... »¹¹⁷.

Cependant son activité est aujourd'hui fragilisée, suite au non- renouvellement d'une convention de développement culturel¹¹⁸ signée avec la ville de Rezé et la Drac en 2000. La compilation l'Eklektik est donc menacée ainsi que les soutiens pédagogiques aux jeunes artistes.

D'une manière générale, l'Etat a présenté la réforme du dispositif Scènes de Musiques Actuelles (Smac). Il prévoit notamment la suppression de subventions pour une certain

¹¹⁶ édito de la Barakason, juillet 2003

¹¹⁷ cf. note 90

¹¹⁸ il s'agit d'un soutien de l'Etat pendant 3 ans. Selon la Drac, la convention n'a pas eu vocation à être pérennisée et donc les subventions de l'Etat sont supprimées. Comme l'indique Gérard Cieslick, conseiller musique et danse à la Drac, au journal Ouest France : « les locaux n'ont pas été rénovés, le budget artistique n'a pas augmenté et l'équipe n'a pas été consolidée de façon à obtenir le statut de Smac ».

nombre de lieux, sans qu'aucun système de compensation n'ait été envisagé¹¹⁹. Selon Philippe Berthelot, directeur de la Fédurok, « les lieux sont tiraillés entre le désengagement financier de l'Etat et les attentes grandissantes du terrain, des collectifs, des associations, des particuliers. Comment faire pour avoir plus de moyens ? C'est la question que se posent au quotidien les équipes dirigeantes des lieux »¹²⁰. Le secteur professionnel des musiques actuelles est donc en pleine re-structuration. Dès lors, comment se positionnent les groupes amateurs ? Quelle place disposent-ils dans les lieux de diffusion programmant essentiellement des spectacles professionnels ? Existe-t-il un lieu possible pour la pratique amateur ?

B/ LES DISPOSITIFS MIS EN ŒUVRE PAR LES LIEUX DE DIFFUSION.

Afin de permettre aux musiciens amateurs d'accéder aux lieux de diffusion, des dispositifs ont été mis en place. Les modalités d'accès diffèrent selon les réseaux dans lesquels les lieux sont inscrits. Ainsi nous verrons tout d'abord l'exemple des lieux de la Fédurok (1/) puis les actions mises en œuvre dans un club de jazz à Nantes : le Pannonica. (2/) Et enfin, les ateliers de pratiques musicales ouverts aux amateurs lors du festival des musiques improvisées, organisé par ce même club (3/).

1/ Les modalités d'accès aux amateurs dans les lieux du réseau Fédurok.

Il s'agit des tremplins (a), des 1ères parties (b) et des scènes ouvertes, c'est à dire des partenariats développés entre les groupes et les salles (c).

a) les tremplins.

Comme l'indique la 2^{ème} édition du « Tour de France » réalisée par la Fédurok¹²¹ en 2001/2002, 93,6% des lieux de diffusion ont mené des actions en direction des musiciens amateurs. Pour information, le « Tour de France » se base sur une population de 47 lieux et

¹¹⁹ seuls les lieux considérés comme structurants bénéficient alors d'une subvention de l'Etat.

¹²⁰ Journal La Griffe- mercredi 25 novembre 2003- n°151. article : *les scènes de musiques actuelles en danger*.

¹²¹ Fédération de lieux de musiques amplifiées/actuelles. Il faut remarquer que les lieux Fédurok sont tous des lieux associatifs ; il n'y a donc pas de régie municipale, par exemple. Ces lieux sont répartis sur l'ensemble du territoire avec une forte concentration des adhérents sur les milieux périurbains, ruraux et sur les villes de moyennes importance.

317 permanents¹²². Cette étude a été faite à l'origine pour mieux connaître les adhérents et pouvoir mieux répondre à leur demande.

Diverses actions sont donc mises en œuvre en faveur des musiciens amateurs, dans les lieux de diffusion de la Fédurok. Si l'on tient compte des tableaux réalisés lors cette étude¹²³, 26 lieux, soit 55% des lieux interrogés, mettent en place des tremplins en direction de groupes amateurs. On voit donc que le tremplin est un dispositif primordial pour la reconnaissance des groupes.

Dans le département de la Loire-Atlantique, le dispositif « Bouge Ta Ville » a pour but de faire connaître des groupes locaux, de les accompagner à la scène et dans leur projet musical. Un suivi personnalisé leur est proposé par Trempolino. Selon Guillaume Renaud, coordinateur de « Bouge Ta Ville » à Trempolino, l'objectif premier de ce dispositif est de faire découvrir la scène et son environnement dans des conditions maximales pour les groupes. L'accompagnement des jeunes groupes se fait « sans promesses et espérances démesurées et avec simplement la volonté d'accompagner la construction d'un projet artistique »¹²⁴. Il donc faut exclure toute idée de compétition¹²⁵ et parler plutôt d'un festival de découverte de pratiques amateurs. Car il s'agit pour le public et pour les organisateurs de rencontrer de nouveaux talents.

Les groupes sélectionnés dans le cadre de « Bouge Ta Ville » doivent être impérativement des groupes débutants, c'est à dire qu'ils ne doivent pas être représentés par un tourneur, un label, un manager, etc. Et, le groupe doit avoir réalisé moins de 20 dates dans les deux dernières années. Compte tenu de la vitalité musicale dans l'agglomération nantaise et le département¹²⁶, Trempolino souhaite être utile et efficace pour ces groupes et les aider « à franchir les étapes qui participent à leur formation, à leur maturité, à leur promotion »¹²⁷.

Ainsi, l'opération « Bouge Ta Ville » se déroule en 5 étapes.

- **La programmation** : les groupes sont invités à déposer un document sonore (maquette, CD, vidéo...) auprès des organisateurs. Chacun des groupes est classé par esthétique, puis choisi en fonction de sa maturité musicale.

¹²² La 1^{ère} édition en 1999/2000 du Tour de France se base sur 45 lieux.

¹²³ Voir les tableaux en annexe.

¹²⁴ Expression tirée du dossier de presse de Bouge Ta Ville 2003.

L'objectif premier n'est donc pas la professionnalisation des groupes, contrairement au dispositif « artistes en scènes », que nous développerons ultérieurement.

¹²⁵ Selon Guillaume Renaud, ce n'est d'ailleurs pas à proprement parler un tremplin.

¹²⁶ Plus de 350 groupes répètent chaque année dans les lieux de répétition des partenaires de « Bouge Ta Ville ».

¹²⁷ Idem note 124.

- **Le concert de repérage** : le groupe se produit en concert dans une des salles partenaires¹²⁸. A noter que les partenaires de « Bouge Ta Ville » sont l'Accord à Nantes (dont la maison de quartier de Doulon dont nous avons parlé plus haut), l'Agence Culturelle à St Herblain, le centre René Couillaud à St Sébastien, la Barakason à Rezé, le Service Jeunesse de Couëron, Spectacles en Retz dans le canton de Machecoul, le VIP à St Nazaire, l'Olympic à Nantes¹²⁹. Ces partenaires développent tous une activité dans le domaine de l'accompagnement des pratiques musicales amateurs, soit par le biais de locaux de répétition, soit par la diffusion. Lors des concerts de repérage, un comité artistique (composé de musiciens, d'organiseurs...) est présent pour repérer les groupes qui seront accompagnés. Cette démarche permet, dans le cadre d'une rencontre à l'issue du concert, de donner un retour sur la prestation du groupe.
- **La formation** se déroule en amont du festival et permet aux jeunes groupes d'appréhender la gestion du son, la communication et le cadre légal. Concernant la sonorisation, une balance pédagogique est mise en place par Trempolino, lors d'un stage d'une journée. Le groupe est encadré par des intervenants techniciens professionnels, et prend « le temps de comprendre les aspects techniques et d'être à l'aise sur scène »¹³⁰.
- **L'accompagnement** est défini en concertation entre le groupe sélectionné et le comité artistique. Il s'agit d'un dispositif personnalisé, par rapport au stade de développement du groupe. Pour cela, un des partenaires de « Bouge Ta Ville » est désigné comme parrain et s'engage à suivre le groupe pendant cet accompagnement. Un équipement et un intervenant sont donc mis en place : on peut donc bien parler « d'intégration » du groupe amateur dans le lieu de diffusion. Après « Bouge Ta Ville », Guillaume Renaud m'a indiqué que les groupes peuvent demander, s'ils le souhaitent, de journées supplémentaires de formation ou recommencer une résidence dans les lieux partenaires, par exemple. Il ne s'agit donc pas seulement d'une action ponctuelle mais au contraire, il s'agit d'accompagner les groupes dans la durée.
- **Le festival de découverte** est produit dans des salles « musiques actuelles » du département (comme l'Olympic, le VIP, la Barakason). Le festival présente sur deux

¹²⁸ Il n'existe pas de convention actuellement entre les partenaires et Trempolino. Pour autant le financement du dispositif est assuré par les partenaires, via le contrat -ville.

¹²⁹ Concernant l'Olympic, la salle est partenaire de Bouge Ta Ville depuis deux ans ; auparavant, la salle était louée pour l'organisation du tremplin.

¹³⁰ Idem note 124

concerts les groupes repérés au public. Un document est joint en annexe, présentant l'ensemble des groupes repérés depuis 8 ans.

b) Les premières parties.

Si l'on se réfère au « Tour de France » réalisé par la Fédurok en 2001/2002, 39 lieux, soit 82% des lieux interrogés, ont programmés des groupes amateurs en premières parties de spectacles professionnels. Il s'agit donc d'un dispositif très courant dans les lieux de la Fédurok. Il permet de faire bénéficier au groupe des mêmes conditions scéniques que les professionnels. Selon Eric Boistard, directeur de l'Olympic à Nantes et président de la Fédurok, « nous ne pouvons pas continuer à voir les politiques publiques en matière de spectacle vivant uniquement sous l'angle de la professionnalisation. Il faut permettre aux pratiques amateurs de pouvoir utiliser les plateaux professionnels et de pouvoir y travailler avec des artistes professionnels. Dans les SMAC, nous les faisons puisque nous avons des premières parties amateur »¹³¹. Le rapport professionnel/amateur est donc possible par le biais des premières parties.

Toutefois, il faut remarquer que sous la pression des tourneurs et producteurs de spectacles, qui tentent d'imposer leur première parties, il est souvent difficile pour les programmateurs des salles de privilégier un groupe amateur local. Car le secteur des musiques actuelles est en connexion plus ou moins directe avec les industries culturelles. Comme l'indique Laurent Charliot¹³², « les prestations scéniques des artistes dans les salles sont gérées par des tourneurs nationaux ou internationaux chargés de placer leur poulain d'écuries, en collaboration avec les maisons de disques. Aussi imposent-elles souvent la première partie avec le groupe vedette pour un pack indissociable sous peine de ne pas accepter la date ». Même si cette pratique n'est pas généralisée, elle est bien réelle. Il est nécessaire que les lieux de diffusion développent une transversalité dans leur action en permettant, dès que possible, l'accès des groupes amateurs.

¹³¹ Citation d'Eric Boistard lors du débat *Construire une politique nouvelle pour le spectacle vivant* lors des Rencontres nationales du spectacle vivant, Nantes 2004 – Les actes des grands débats, La Scène, p.46.

¹³² Laurent Charliot, *la fabuleuse histoire du rock nantais, de 1960 à nos jours*, p.262.

c) Les scènes ouvertes et les partenariats développés entre les groupes et les salles.

Conformément au « Tour de France » réalisé par la Fédurok en 2001/2002, 23 lieux (soit 49% des lieux interrogés) ont développés des scènes ouvertes en faveur des musiciens amateurs. On peut citer à titre d'exemple, les scènes découvertes au Chabada à Angers, intitulées les soirées « on stage ». Ainsi, le Chabada accompagne les étapes du développement des groupes et artistes locaux par une programmation régulière.

Compte tenu du statut juridique inadapté pour les groupes, ce type de dispositif n'est pas suffisamment développé. Comme nous l'avons vu en première partie, la réglementation est stricte pour les spectacles amateurs. Certains lieux, comme par exemple le Réservoir à Périgueux, mettent en place des conventions spécifiquement dédiées pour les représentations publiques des groupes de musique amateur¹³³. Il faut noter que ces conventions ne permettent pas de se prémunir contre le risque de requalification en contrat de travail.

En outre, les partenariats développés entre les salles et les groupes ont souvent pour objectif la professionnalisation des pratiques. La pratique amateur au sens strict du terme n'a pas lieu d'être ici.

A Nantes, le dispositif « artistes en scène »¹³⁴ est destiné à des groupes en voie de professionnalisation et ayant un projet artistique abouti. Les problématiques soulevées ne sont pas les mêmes que dans le dispositif « Bouge Ta Ville » car les financements sont assurés par des organismes professionnels (comme par exemple l'Adami).

Le dispositif « artistes en scène » repose sur un accompagnement de la démarche de création du groupe, en lui permettant de travailler dans des conditions professionnelles au sein d'un lieu de diffusion du spectacle vivant, sous la forme d'une « résidence- formation ». Le groupe reçoit alors un accompagnement personnalisé, après une expertise des besoins en formation du groupe (par le conseil pédagogique¹³⁵ et les artistes eux- mêmes). Le programme d'accompagnement est établi à la fois dans les domaines artistiques, techniques et administratifs. Une « bourse » de 80 heures de formation est mise à disposition, sous la forme de plusieurs résidences de deux ou trois jours, pour chaque groupe¹³⁶.

¹³³ pour un exemplaire de cette convention : voir en annexe.

¹³⁴ Il faut remarquer que les lieux partenaires sont répartis au niveau régional. Mais nous limitons l'objet de notre étude à l'exemple de Nantes.

¹³⁵ Le conseil pédagogique est composé de Trempolino, des directeurs des salles, des programmeurs et des partenaires comme l'ADDM.

¹³⁶ Il s'agit le plus souvent de 3 fois 3 jours de résidence pour les groupes.

Ainsi, les salles de concerts comme l'Olympic à Nantes¹³⁷ mettent leur équipe à disposition, sous la responsabilité du directeur artistique de la salle, désigné comme parrain. De plus, les salles partenaires s'engagent à programmer le groupe qu'ils parrainent au cours de l'année suivante.

L'accompagnement est un élément essentiel pour le développement du groupe. Aujourd'hui, chaque salle met en place des dispositifs de ce type pour les groupes : « Bouge Ta Ville », « artistes en scènes », « premières scènes » et « L'Eklektik » à la Barakason, mise en place de parrainages au Chabada à Angers, etc.

Si ces dispositifs s'avèrent bénéfiques pour le groupe, il se pose un problème de visibilité. En effet, comment identifier les dispositifs, en fonction du parcours du groupe ? Comment savoir à quel moment le groupe peut se présenter ? Il faut en effet distinguer les actions développées dans un but de professionnalisation des groupes et les actions en faveur des groupes amateurs, déconnectées du secteur marchand. Il semble que les lieux de diffusion de la Fédurok ne permettent pas assez souvent la pratique amateur, au sens strict du terme. Nous essayerons d'analyser ces données ultérieurement (en C/). Mais auparavant il convient de voir quelles sont les actions mises en place dans un club de jazz comme le Pannonica à Nantes.

¹³⁷ A noter que la Bouche d'Air et le Pannonica participent également à ce dispositif.

2/ Les actions spécifiques mises en place dans un club de jazz à Nantes, le Pannonica.

L'exemple du Pannonica est ici développé pour plusieurs raisons. Ce fut tout d'abord le lieu de mon stage de DESS. De plus, ce lieu met en place un programme d'action en faveur des artistes de la région, tant en pédagogie qu'en développement professionnel.

Ouvert à Nantes en 1994, le Pannonica est un lieu culturel dédié à la musique, régi par l'association Nantes Jazz Action qui assure la programmation et la gestion du lieu. Cette association, labellisée Scène de Musiques Actuelles (SMAC)¹³⁸, est principalement soutenue par la Ville de Nantes et la Drac des Pays de la Loire. Car le Pannonica constitue « un pôle de référence dans les domaines du jazz et des musiques improvisées, par la qualité du travail d'irrigation culturelle accompli notamment grâce à sa politique d'aide à la création »¹³⁹.

Le Pannonica organise environ une centaine de concerts par an entre septembre et juin et fait partie de la Fédération des Scènes de Jazz et des Musiques Improvisées, qui regroupe presque une trentaine de clubs de jazz au niveau national. Le club fait également partie du Collectif Régional des Diffuseurs de Jazz en Pays de la Loire (CRDJ), qui développe un projet de développement de la diffusion et de la création jazzistique. Le Pannonica apparaît donc un outil de développement pour le jazz et les musiques improvisées.

En ce qui concerne les actions proposées en faveur des musiciens amateurs, un programme d'actions musicales est mis en place au Pannonica, en complément des écoles de musiques de l'agglomération¹⁴⁰ et du conservatoire (CNR). Ainsi, des soirées profs- élèves sont organisées une fois par mois. La salle est accessible pour des musiciens amateurs qui peuvent se produire en public et travailler « en grandeur réelle », dans des conditions professionnelles. Il s'agit de « soirées très prisées où plusieurs ateliers se retrouvent pour un soir sur une vraie scène et comparent leur progression respective »¹⁴¹. L'objectif de ces rencontres est de favoriser une saine émulation, afin de « tirer vers le haut » la qualité artistique des musiciens. A la programmation habituelle, s'ajoutent ainsi d'autres soirées telles

¹³⁸ Convention triennale de soutien aux scènes de musiques actuelles, association NAJA 1999-2001 et 2003-2005.

¹³⁹ Mention dans la convention triennale de soutien aux scènes de musiques actuelles, association NAJA, 2003-2005.

¹⁴⁰ Il n'existe pas de convention, ni de partenariat avec les écoles de musiques. Toutefois, un projet de convention en partenariat avec le Cefedem est en cours.

¹⁴¹ Cité dans le projet artistique du Pannonica en 2003.

que les rencontres profs- élèves ou les bœufs dont l'entrée libre permet à un public plus large et jeune de découvrir le jazz et de se familiariser avec les différents styles proposés en concert.

De plus, afin de répondre à une demande croissante de la part des élèves des ateliers jazz des écoles de musique de l'agglomération qui ne trouvent pas d'espaces pour exprimer leur travail de saison (hors les fêtes de l'école), le Pannonica participe depuis cette année à la fête de la musique autour du quartier de Talensac¹⁴² intitulée « Talensac Jazz Quartier ». L'objectif de cette soirée est de s'appuyer sur une thématique : le jazz et de fêter la musique de manière simple et conviviale, afin de retrouver l'esprit original de cette fête. Il s'agit alors de faire jouer des musiciens qui ne sont pas rémunérés. Environ 130 musiciens ont ainsi été accueillis le 21 juin 2004 sur deux scènes installées autour du marché de Talensac. Le Big Band Universitaire s'est alors réuni avec la Symphonique Universitaire pour interpréter des musiques de films, des fanfares new orleans se sont produites autour du marché ainsi que des jeunes musiciens des écoles de musique de Rezé, Ste Luce, Paimbœuf et le Conservatoire de Nantes.

Cette diversité de programmation garantit toutes les approches possibles du jazz d'aujourd'hui. Il apparaît alors que les actions musicales sont des actions de fond, permettant de toucher un public plus large.

Le Pannonica travaille également avec Trempolino pour la mise en place du dispositif « artistes en scènes »¹⁴³. Le Pannonica projette de devenir un vrai relais d'aide au développement de groupes. Par le biais de convention, il s'agit de favoriser la « mise en circuit » de valeurs prometteuses de la création nantaise. Il peut s'agir de la gestion de mini tournées, d'enregistrement de concerts « Live » au Pannonica, d'aide à la réalisation de documents ou supports, etc. Un travail de repérage et d'accompagnement des artistes au Pannonica doit donc être souligné, et cela depuis de nombreuses années.

De plus, des stages sont mis en place, en partenariat avec Trempolino. Il s'agit par exemple de la résidence de Denis Colin proposée par le CRDJ en 2003/2004¹⁴⁴. Celle-ci a pour but d'appréhender la création musicale à travers le travail de composition, d'arrangement et des rapports entre « improvisé et composé ».

¹⁴² A noter que le Pannonica s'est associé pour la première fois aux commerçants du quartier.

¹⁴³ Voir développements plus haut. Au Pannonica, le dispositif « artistes en scènes » a été mis en place pour un quartet issu de la résidence appliquée de Bruno Chevillon. Le groupe « Otokan » pourra bénéficier de ce dispositif également.

¹⁴⁴ A noter que le musicien intervenant pour la saison 2004/2005 est Claude Tchamitchian.

Des ateliers de pratique collective et d'improvisation musicale sont également proposés¹⁴⁵ et permettent un accompagnement d'un groupe de musiciens pendant toute une saison de programmation. Les rencontres se déroulent deux fois par mois à raison de 3 heures à chaque session, pour un groupe d'une dizaine de musiciens. Les stagiaires travaillent également avec un musicien programmé au Pannonica¹⁴⁶ sous la forme de master- classe à partir du répertoire de ce musicien préalablement étudié lors des ateliers. Le groupe de stagiaires peut être programmé plusieurs fois en première partie lors de soirées au Pannonica.

Ces actions permettent donc aux musiciens de se composer un « cursus » correspondant à leur attente. Toutefois, ces stages sont accessibles aux musiciens semi-professionnels¹⁴⁷ ou ayant un bon niveau instrumental pour leur permettre le travail d'improvisation, comme l'indique la plaquette de formation proposée par Trempolino. Il ne s'agit pas d'actions ouvertes en priorité aux musiciens amateurs, au sens strict du terme.

Pour permettre aux musiciens amateurs de se produire au Pannonica, des conventions de mise à disposition du lieu sont proposées. Par exemple, l'association Swingo Campus qui gère le Big Band Universitaire a bénéficié d'une mise à disposition du Pannonica en mai 2004. Cette association est ouverte aux étudiants et enseignants de l'Université de Nantes depuis 1996 et participe à une dizaine de concerts par an. Les musiciens amateurs ont donc un droit d'accès au Pannonica. Car selon François- Xavier Ruan, c'est de la diffusion dont les musiciens ont besoin, surtout dans le domaine du jazz.

Ainsi, conformément à la convention, Nantes Jazz Action met la salle Pannonica à la disposition du groupe. Un technicien est alors sur place pour les balances et le concert. En contrepartie, l'association assure le concours des artistes et organisera la billetterie éventuelle. Il faut remarquer qu'en aucun cas ces conventions de mise à disposition¹⁴⁸ ne permettent d'échapper à un risque de travail dissimulé, surtout lorsqu'il existe une billetterie. On voit donc que le problème du statut juridique des amateurs évoqué en première partie demeure un problème crucial pour les groupes et pour les organisateurs de concerts.

Comme nous l'avons montré, le Pannonica développe, dans le cadre de sa programmation, des actions musicales en faveur des musiciens qu'ils soient amateurs ou en

¹⁴⁵ Pour l'année 2003/2004, l'intervenant était Guillaume Roy.

¹⁴⁶ Concernant les artistes « pressentis » sur les master classes : Marc Ducret, Hasse Poulsen, etc.

¹⁴⁷ et même professionnels

¹⁴⁸ voir un exemplaire en annexe.

voie de professionnalisation. Le lieu organise des actions spécifiques lors du festival des musiques improvisées : il s'agit de la mise en place d'ateliers de pratique musicale.

3/ Les ateliers de pratiques musicales au festival All'improvista au Pannonica.

Depuis dix ans le Pannonica explore toutes les formes créatives de ce qu'on appelle le « champ jazzistique ». En juin 2004, le festival All'improvista a permis de faire des musiques improvisées un véritable temps fort . Comme l'indique le programme du festival, « il s'agit de mettre entre toutes les mains (et les têtes) des outils et des espaces de création spontanée. Car « dans la nouvelle culture envisagée, l'acte de créer est non seulement aussi important, mais plus important que le produit créé »¹⁴⁹. Des ateliers de pratiques musicales sont donc ouverts à tous et jalonnent ces premières rencontres internationales des musiques improvisées. L'acte de créer est pris au premier degré dans le cadre de ces ateliers ; ainsi comme l'indique François- Xavier Ruan à la conférence de presse du festival, on n'est pas obligé d'avoir fait le conservatoire, ni même de connaître la musique pour y participer. Selon le musicien Cédric Routier, « un improvisateur peut être un grand virtuose comme un grand néophyte. C'est un rapport au son, à sa disponibilité autour d'un échange spontané »¹⁵⁰. Il faut vivre la musique et participer à la création. Dès lors, il faut partir du postulat qu'il n'y a pas besoin d'être musicien professionnel pour faire de la musique improvisée. Les musiciens amateurs ont donc bien leur place dans les ateliers proposés dans ce festival. Comme l'indique le journal La Griffè¹⁵¹, « le Panno invite le public à se réunir autour de l'établi, pour qu'il se fasse lui aussi acteur de cette grand messe où tous les sons sont autorisés ».

Ainsi, l'atelier intitulé « Orchestra Improvista » dirigé par Olivier Benoit réunit tous types de musiciens et de tous niveaux. Olivier Benoit dirige sans instrumentation donnée au préalable et sans compositions. Il propose une série d'interventions, d'indications aux musiciens. Ceux- cis réagissent en retour, proposant un nouveau matériau sonore que le chef décide ou non d'utiliser ou de modifier. Il s'agit donc réellement d'un dialogue improvisé entre un conducteur, qui a une vision d'ensemble, et les musiciens exécutant les consignes. Comme me l'a confié un participant, « Olivier Benoit nous laisse improviser tout en sachant où il va ». De même, à la question de savoir s'il était amateur ou pas, l'intervenant m'a répondu qu'il ne savait pas ce qu'est exactement un amateur et que l'important pour lui est de

¹⁴⁹ Citation dans le programme du festival de Alfred Willner et Paul Béaud in « Communication », revue de l'école pratique des hautes études, 1969.

¹⁵⁰ Interview de Cédric Routier et Jean Chevalier dans la revue Jazz Etcaetera n°3, avril/mai/juin 2004.

¹⁵¹ article de Fabien Bidaud dans le journal La Griffè n°10, 19 mai 2004.

jouer, de participer à l'atelier. Le plus important dans cet acte de création musicale est donc le jeu. Le nombre de musiciens assez important (une vingtaine lors du festival) et leur expériences variées rendent donc possibles une multitude de formes et de climats entre l'orchestre et le conducteur qui utilise « la masse de son présent ». Suite cet atelier, les musiciens se sont produits en public permettant alors de laisser libre cours à ce « dialogue musical ».

*Orchestra Improvista, festival All'Improvista, Nantes, juin 2004.
Source : Nantes Passion.*



Un autre atelier intitulé « Vinyl Gastronomy », travaille sur le rapport au son déjà produit. Il pousse ainsi l'expérience du DJ dans ses retranchements puisque les participants sont invités à venir expérimenter la pratique du tourne-disques, en tant qu'instrument. Il s'agit à travers l'exploration des potentialités sonores du tourne- disque de développer un ensemble musical, composé de différents éléments « vinyles », sélectionnés par des musiciens « non spécialistes ». Ainsi, par exemple, les adolescents de la classe relais 15/16 ans ont participé avec enthousiasme à cet atelier. Ils ont pu ensuite découvrir leurs prestations sous la forme d'un « menu spécial- mix » lors d'une installation sonore aux jardins de l'île de Versailles à Nantes.

Enfin, un dernier atelier intitulé « la Fanfare de la Touffe » est ouvert à tous et particulièrement aux non- musiciens qui « rêvent depuis longtemps de défiler sans se défiler ». La fanfare est une rencontre artistique et pédagogique, inscrite dans l'espace du quotidien ou de la fête, entre rire et fous rires. Le processus est simple : deux heures de répétition et d'initiation aux instruments à vent¹⁵², sous la direction de Fabrice Charles, puis un défilé dans les rues, autours du marché de Talensac. Cette fanfare est unique car elle s'adresse en priorité à des personnes qui n'ont jamais soufflé dans un instrument à vent. L'idée est donc d'aller vers quelque chose qu'on ne maîtrise pas... Il s'agit aussi de créer du lien social avec cette fanfare, comme me l'a indiqué Fabrice Charles¹⁵³. Grâce à la fanfare, un nouveau rapport à la musique est instauré : le public doit « accepter d'écouter des choses dont il ne sait pas ce que c'est »¹⁵⁴. Comme l'indique une personne interviewée lors du film réalisée par Nicolas Carpentier sur la fanfare de la touffe¹⁵⁵ : « moi ce que j'ai aimé c'est la réaction des spectateurs. Ils se croyaient avec des professionnels et ils comprenaient au fur et à mesure qu'ils étaient en présence d'amateurs. Ils étaient complètement perdus et perplexes. C'était très rigolo et pour les oreilles ça fait du bien ! »

La richesse de ces ateliers réside dans ses niveaux de participation car ils sont ouverts tant aux musiciens qui maîtrisent leur instrument qu'aux néophytes. Chacun de nous est en quelque sorte un musicien improvisateur. Selon la musicienne Soizic Lebrat, « cette musique propose quelque chose de neuf et c'est un genre très démocratique »¹⁵⁶. Ces ateliers de pratique musicale permettent d'inventer une forme nouvelle et opérationnelle de démocratisation culturelle¹⁵⁷.

Ainsi, comme nous l'avons vu, le Pannonica permet l'émergence de formes artistiques originales, en faisant collaborer des professionnels et des amateurs. Cependant, il convient maintenant d'évaluer quelle est la prise en compte, en général, des pratiques amateurs dans les lieux de diffusion.

¹⁵² Il faut noter que les instruments sont mis à la disposition des participants.

¹⁵³ Cette expérience existe depuis 10 ans et s'est déjà déroulée en Italie pendant plusieurs semaines : les gens de toutes catégories sociales se retrouvaient alors tous les soirs après le travail.

¹⁵⁴ Cité lors de la conférence de presse du festival All'improvista

¹⁵⁵ il est possible de visualiser la fanfare sur le site du Pannonica : www.pannonica.com

¹⁵⁶ « All'improvista ou le jazz improvisé », journal Ouest-France, vendredi 21 mai 2004

¹⁵⁷ Pierre-Alain Four, *La démocratisation culturelle à l'épreuve des ateliers de pratique artistique*, dans *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, sous la direction de Olivier Donnat, la documentation française, p. 208.



*La fanfare de la touffe, festival All'Improvisa, Nantes, juin 2004.
Source : Pannonica*



C / EVALUATION DE LA PLACE DES MUSICIENS AMATEURS DANS LES LIEUX DE DIFFUSION

On peut considérer que, d'une manière générale, la prise en compte des pratiques amateurs dans les lieux de diffusion est récente (1/) et remet en cause la notion d'artiste (2/) et le regard du public sur l'art. Dès lors, la relation amateur/professionnel est à reconsidérer. Enfin, il faut se demander s'il existe un lieu possible pour la pratique amateur (3/), au sens strict du terme, c'est à dire sans corrélation possible avec le secteur marchand.

1/ Une prise en compte récente des pratiques amateurs – l'exemple du réseau Fédurok.

Il convient dans un premier temps de rappeler l'historique des lieux de diffusion afin de mieux appréhender la question des pratiques amateurs. Pour cela, nous prendrons l'exemple du réseau Fédurok.

Comme l'indique Philippe Berthelot, directeur de la Fédurok, on peut discerner trois générations de lieux¹⁵⁸ : la première génération est ce qu'on appelle les initiatives privées « militantes ». Il s'agit de « gens qui ont fait sans qu'on leur demande de faire, et qui ont pris des lieux pas obligatoirement adaptés. D'ailleurs, ils se retrouvent maintenant au bout d'un développement, parce que ces lieux n'étant pas obligatoirement adaptés, se trouvent coincés dans leur développement malgré les réhabilitations. C'était des MJC¹⁵⁹, des cinémas [...] et ces histoires se sont faites là où elles ont pu se faire ».

Puis, la deuxième génération est celle de la convergence avec les collectivités territoriales. Philippe Berthelot remarque que la collectivité a répondu, souvent, suite à des pressions de longue date. En moyenne, un lieu met entre 10/15 ans pour émerger et pour arriver à correspondre à un équipement.

Et enfin, la troisième génération, ou génération 2000 s'appuie sur des notions de complexe musicaux et intègre à la fois des lieux de diffusion, des lieux de fabrication, des lieux

¹⁵⁸ Explication de Philippe Berthelot, directeur de la Fédurok lors de la table ronde organisée à l'Olympic le 1^{er} octobre 2003, sur le thème : *les lieux musicaux : annexes de l'industrie musicale ou tremplins pour l'émergence ?*

¹⁵⁹ voir l'exemple de la Barakason en paragraphe A/

de production, donc, des lieux de répétition, des espaces d'accueil pour les groupes amateurs par exemple, un centre de ressource, etc. Ce sont généralement des équipements lourds et fortement contrôlés par les collectivités territoriales.

Ainsi, on peut dire que d'une manière générale, les structures ont commencé, dans les années 80¹⁶⁰, par proposer la diffusion et se sont ouvertes ensuite à d'autres formes d'activités musicales au sein de leur lieu. Toutefois, tout dépend de ce qui se passe dans leur ville ou dans leur région : s'il y a déjà des lieux qui développent l'accompagnement des pratiques amateurs, ils n'ont pas besoin de le faire. A Nantes, l'Olympic par exemple, est la dernière salle de ce qu'on pourrait appeler la première génération. Cet ancien cinéma est transformé dans les années 80 en une salle de spectacle privée rock sous le nom de « Magestic ». Puis en 1995, la salle est rachetée par la ville et devient alors « le symbole du renouveau culturel nantais »¹⁶¹. Comme l'explique Eric Boistard¹⁶², c'est « un lieu exclusivement axé sur la diffusion. Et pourquoi ? Parce qu'il y avait à Nantes depuis 1990, une association sur l'agglomération, Trempolino, qui proposait déjà, ce qu'on a appelé ensuite l'accompagnement des pratiques, l'aide à la répétition, la formation, etc. ».

La prise en compte des pratiques amateurs est donc récente. Aujourd'hui, l'Olympic participe à des actions d'accompagnement des groupes, par le biais du tremplin « Bouge Ta Ville », comme nous l'avons développé plus haut. Et, la salle intègre dans son projet artistique et culturel la question du « soutien aux pratiques artistiques amateurs »¹⁶³, qui doivent pouvoir bénéficier des équipements pour perfectionner leur pratique.

Il faut noter que l'évolution du projet artistique et culturel de l'Olympic est axé sur le développement d'un centre d'essai et d'expérience multimédia. Les progrès des ordinateurs, des logiciels et des moyens de communications, proposent de nouveaux moyens de création et de diffusion des œuvres. Aujourd'hui, les musiciens créent avec ces outils et intègrent l'image numérique ou vidéo dans leurs prestations scéniques.

Le déménagement de l'actuel Olympic et de Trempolino sur le site des Nefs à l'Île Sainte Anne permettra de concevoir un lieu optimal pour l'accueil de ces nouveaux spectacles. « Pour le pôle musical, nous privilégions le site des Nefs, indique Jean-Marc Ayrault, maire de Nantes¹⁶⁴. Nous comptons y implanter Trempolino 2. Et à l'intérieur ou

¹⁶⁰ c'est le cas par exemple de l'Aéronef à Lille, l'Ubu à Rennes, etc.

¹⁶¹ expression de Laurent Charliot, La fabuleuse histoire du rock nantais, de 1960 à nos jours, p. 127.

¹⁶² idem note 158 : intervention d'Eric Boistard, directeur de l'Olympic et président de la Fédurok.

¹⁶³ Evolution du projet artistique et culturel de l'Olympic pour les années 2002-2005. source : site de l'olympic

¹⁶⁴ source : www.nantes.maville.com du 6 juillet 2004.

autour, d'autres associations¹⁶⁵. Et par la suite, le projet Olympic 2 est prévu à côté. » Ce déménagement devrait intervenir fin 2006, selon une délibération votée récemment par le conseil municipal de Nantes. Le nouvel équipement pourrait inclure une salle d'environ 250 places, à la disposition d'associations pour y organiser des concerts ainsi qu' un projet de centre de création et d'expérience multimédia, porté par l'Olympic. Ensuite, après 2007, la salle Olympic de Chantenay, propriété de la ville de Nantes, comptant 800 places, devrait déménager à côté des Nefs dans un équipement de quelque 1 200 places.

Dans ce lieu, les milieux artistiques professionnels et les pratiquants amateurs pourront collaborer et cela à des fins d'apprentissage et de production artistique. Des rencontres professionnels/amateurs sont donc envisagées. Toutefois, il ne s'agira pas de dispositifs pour les groupes strictement amateurs, comme me l'a précisé Christian Petit à la Direction Générale à la Culture de Nantes. Il s'agit toujours de confronter les milieux amateurs aux professionnels, dans le but de soutenir les créations et recherches des artistes locaux, nationaux et internationaux.

Il faut remarquer que la spécificité des arts numériques est que l'œuvre des amateurs se trouve « de fait » à égalité avec tous les autres compositeurs (amateurs ou professionnels). Car les nouvelles technologies permettent de proposer des outils de productions accessibles au plus grand nombre de musiciens. A la différence de l'instrumentiste qui doit entretenir sa maîtrise technique, « le compositeur ne cultive pas la virtuosité mais recherche l'inspiration »¹⁶⁶. Les nouvelles technologies mettent ainsi en lumière l'évolution de la définition de l'artiste et de l'œuvre musicale.

¹⁶⁵ Il s'agit du collectif APO 33 qui expérimente dans les arts sonores. Le collectif Microfaune rassemble des associations qui organisent des concerts et l'association Mire qui œuvre dans les arts visuels.

¹⁶⁶ *Composer sur son ordinateur. Les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique*. Bulletin du département des études et de la prospective, n°138, juin 2002, p.4. source : <http://www.culture.gouv.fr/dep>

2/ Le musicien amateur : un artiste à part entière.

Si l'on permet aux musiciens amateurs d'accéder aux lieux de diffusion, il s'agit de remettre en cause la notion même d'artiste. Car l'art est un acte libre de création, à l'image des pratiques amateurs. Le musicien amateur peut laisser libre cours à son approche personnelle de la musique. Par exemple, un groupe de rock, en adhérant à un style et à des valeurs, devient créateur : « il forme un groupe de musique d'abord re-créateur quand il reprend les morceaux écrits par d'autres, puis créateur quand il écrit ses propres morceaux »¹⁶⁷.

Par ailleurs, la pratique musicale amateur renvoie à la question de l'émergence artistique. Selon la définition du sociologue Hugues Bazin¹⁶⁸, l'émergence « est quelque chose qui arrive en visibilité ; cela veut dire que derrière, il y a tout un processus sous-jacent qui met cela en marche. » Cela casse une « vision classique qui est celle d'une vision linéaire c'est à dire : centre et périphérie, amateurs et professionnels, exclusion et insertion, etc. ». On peut donc dire que la pratique amateur est une culture émergente à part entière car les gens ont envie de faire des choses, au jour le jour, de chanter, de jouer, etc. Les populations revendiquent le droit à avoir une pratique, que ce soit au sein d'un groupe, au sein d'un collectif, d'une association, etc. Car tout cela permet de se créer en créant.

Pour autant, à partir de quand peut-on considérer qu'un musicien amateur est un artiste à part entière ? Selon François-Xavier Ruan, directeur du Pannonica, les lieux de diffusion doivent appliquer une certaine « éthique ». C'est donc au programmateur de la salle de reconnaître si le musicien est un artiste ou pas. Les programmateurs apparaissent donc, comme des « évaluateurs- censeurs »¹⁶⁹ et participent en quelque sorte à la consécration des musiciens. Ainsi, le fait de reconnaître une valeur aux pratiques artistiques des amateurs, c'est ouvrir les portes des lieux de diffusion à des expressions qui ne sont pas toutes des reproductions de la culture dite « légitime ». Car pour certaines personnes, être artiste, ce n'est pas seulement exercer un art, mais c'est surtout avoir la légitimité qu'accorde l'intégration dans le réseau du spectacle vivant, c'est donc être professionnel.

La pratique amateur doit donc trouver sa place, sans exercer de « menace » ou de concurrence « déloyale » envers les professionnels.

¹⁶⁷ Catherine Doublé-Dubreil, *Les groupes de rock nantais dans Rock : de l'histoire au mythe*, dirigé par Patrick Mignon et Antoine Hennion, collection Vibrations, Paris, Antropos, 1991.

¹⁶⁸ citation de Hugues Bazin à l'atelier *Cultures émergentes et évolutions esthétiques, technologiques et sociales* lors des 2èmes rencontres nationales de Nantes - *Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, La Scène, avril 1999, p. 71.

¹⁶⁹ Citation de Marc Touché, note 109.

La question des pratiques amateurs remet également en cause le regard du public sur l'art. On peut alors parler d'une « mise en danger » des spectateurs. Car il ne s'agit plus seulement de faire rencontrer des œuvres au public mais aussi de permettre aux spectateurs de devenir acteurs à part entière. Comme le précise François Delalande, « la situation a changé. Tant que la musique s'écrivait sur une partition et respectait les styles traditionnels, créer était réservé aux compositeurs professionnels. Quant aux autres – les enfants, les amateurs, les mélomanes- ils étaient confinés dans un rôle d'auditeur, à la rigueur d'interprète d'un répertoire en général ancien. Mais la musique aujourd'hui se pense en terme de masses, de lignes, de mélanges [...]. La musique ne se consomme plus seulement, elle se fait »¹⁷⁰.

Fabrice Lextrait¹⁷¹ les nomme « SpectActeurs » car ils participent aux propositions événementielles des projets, comme par exemple les ateliers de pratiques musicales lors du festival All'improvista au Pannonica. Les salles doivent donc laisser un espace possible pour les pratiques de la population, en évitant d'assimiler les amateurs à un public potentiel¹⁷².

Or, existe-t-il réellement des lieux possibles de pratiques musicales, afin de répondre aux demandes des populations ?

3/ Quel lieu possible pour la pratique musicale amateur ?

Comme nous l'avons remarqué dans la partie précédente, les dispositifs pour les groupes amateurs sont souvent pensés en terme de professionnalisation. Pourtant, de nombreux projets culturels et artistiques mentionnent dans leur action, le terme de « pratique amateur » ou d'« accompagnement ». Il faut se demander comment ces notions sont déclinées dans la pratique. S'il existe une place pour les groupes intermédiaires dans les structures, il manque souvent des lieux de pratiques musicales déconnectés de tout enjeu commercial. Car il s'avère que les dispositifs pour les groupes strictement amateurs n'existent pas. Il faudrait développer des lieux où les musiciens pourraient jouer pour leur plaisir et développer une activité épanouissante de la musique. Le problème est qu'on ne reconnaît pas encore aujourd'hui explicitement le droit à des pratiques artistiques, comme il y a le droit à

¹⁷⁰ François Delalande, *La musique est un jeu d'enfant*, INA, 1984, p.8.

¹⁷¹ Lextrait Fabrice, *La fabrique des lieux : une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport à Michel Duffour, ministre d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle, La documentation française, 2001, p. 217.

¹⁷² Il faut remarquer que ces développements renvoient à la notion de démocratie culturelle c'est à dire la volonté de reconnaître le contribution de chaque groupe social à la production de l'art. Cette notion doit s'ajouter à celle de démocratisation de la culture, qui veut donner l'accès du plus grand nombre aux œuvres.

une pratique du sport, par exemple. Comme me l'a indiqué Anne Minot, au Bureau des pratiques amateurs à la DMDTS, il faut revendiquer « le droit de faire » de la musique.

Selon Philippe Audubert, responsable de la formation professionnelle et du développement des pratiques à Trempolino, cette question est un « terrain vierge » car les lieux de diffusion ont la préoccupation principale de remplir leur salle. Il faut donc imaginer de nouveaux lieux à disposition des musiciens, avec des instruments, des conseillers, un accompagnement possible.

On peut envisager de créer des maisons spécifiques de pratique amateur. Il faut remarquer que Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication évoquait dès 1998¹⁷³ cette hypothèse. Il faudrait alors réinventer les kiosques de village, mais équipés avec les mêmes matériels que les lieux professionnels, « pour accueillir les amateurs dans un esprit déconnecté des enjeux commerciaux des professionnels »¹⁷⁴.

Le problème que soulève à juste titre Philippe Audubert est que « l'accompagnement ne peut s'envisager, pour l'instant pour les pouvoirs publics, qu'en résonance avec le maillage des écoles de musiques qui, pour nous, ne sont pas des lieux de musiques actuelles. Ils ne sont pas conçus pour cela. Je pose la question : quelles écoles sont ouvertes le samedi et le dimanche pour que tout le monde puisse aller répéter ? Quelles écoles sont dotées du matériel et des conditions d'insonorisation nécessaires ? Ces lieux ne correspondent pas aux besoins des pratiques liées aux musiques amplifiées. On peut remarquer que la chanson est également très peu intégrée dans les écoles de musique : sans doute est-ce dû à la nature même de la chanson, à sa portée sociale et artistique. Toutefois, le domaine du jazz, par exemple le Pannonica à Nantes, entretient des relations avec les écoles de musique de manière régulière.

Une autre solution serait de développer des lieux polyvalents, avec un projet multidisciplinaire permettant de favoriser l'émergence artistique. Car il s'agit avant tout de permettre des corrélations, de créer des ponts entre le monde des amateurs et des professionnels d'une part et le public d'autre part. Car il ne faut pas « enfermer » les amateurs dans des structures trop spécifiques, isolées du milieu artistique ambiant et de ses compétences. Deux types de musiciens seront alors clairement identifiés : les musiciens amateurs pourront alors jouer dans des dispositifs bien pensés et satisfaisants et les musiciens qui voudront développer un projet musical dans un but de professionnalisation pourront le

¹⁷³ Voir le programme d'action et de développement en faveur des musiques actuelles, discours de Catherine Trautman, 19 octobre 1998, source : www.culture.gouv.fr

¹⁷⁴ Propos extraits des *Rencontres nationales des pratiques amateur de la chanson*- Nantes les 29/30 novembre et 1^{er} décembre 2002, Cabaret Studio, p.21

faire, sans ambiguïté possible. Il faut donc mettre en place les outils pour permettre cette dynamique.

Il s'agit de poser clairement la question du sens et de la fonction de la pratique amateur par rapport au professionnalisme et non de considérer les amateurs comme un public potentiel de la vie artistique.

Dès lors comment favoriser dans un espace donné, un lieu de pratique possible ? Quelle politique culturelle est mise en place dans ce sens, en particulier dans la ville de Nantes ?

IIIème PARTIE – L’INTERVENTION CULTURELLE DE LA VILLE EN FAVEUR DES MUSICIENS AMATEURS : EXEMPLE DE LA VILLE DE NANTES.

S’il existe des dispositifs spécifiques pour les musiciens amateurs dans les lieux de diffusion nantais, ceux-ci s’avèrent trop souvent en lien avec le secteur marchand. Or, la pratique amateur, stricto sensu, ne peut s’envisager que si elle est déconnectée de tout enjeu commercial. Pour palier à cette carence, il convient de voir si la ville de Nantes met en place une politique spécifique en faveur des amateurs. A noter qu’il ne s’agit pas ici de décrire la politique culturelle de la ville dans sa globalité mais de relever quelles sont les caractéristiques essentielles pour assurer une politique culturelle favorable aux amateurs.

Il faut tout d’abord constater que la ville prend en compte la pratique amateur (A/) et lui reconnaît ainsi une place dans le paysage culturel nantais. Après un état des lieux de l’offre des pratiques amateurs, la ville a mis en place un réseau spécifique intitulé Musica-Nantes.

Deux caractéristiques sont nécessaires afin de développer une action favorable aux pratiques amateurs. Il s’agit de développer des actions de proximité (B/), en faveur des habitants d’un territoire spécifique. L’exemple d’un grand quartier nantais sera alors décrit.

De plus, il convient de favoriser les pratiques collectives (C/). Pour cela de nouvelles formes pédagogiques doivent être mises en place, notamment dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées.

A/ LA PRISE EN COMPTE DES PRATIQUES AMATEURS PAR LA VILLE DE NANTES.

Nous verrons de quelle manière, dans le discours des acteurs politiques, la prise en compte des pratiques amateurs a évolué (1/). En outre, des actions ont été menées : une étude du terrain a été nécessaire pour élaborer un état des lieux de l'offre des pratiques musicales amateurs à Nantes (2/). Ensuite, un réseau d'association a été mis en place, en faveur des pratiques amateurs : il s'agit du réseau Musica- Nantes (3/).

1/ Evolution de la politique culturelle en faveur des amateurs.

Il convient de rappeler brièvement la politique menée par l'Etat en faveur des pratiques amateurs avant de voir le rôle des collectivités locales, et notamment de la ville de Nantes dans ce secteur.

D'une manière générale, on peut dire que l'arrivée de Catherine Trautman à la tête du ministère de la Culture en 1997 a constitué une rupture par rapport à ses prédécesseurs. Conformément au décret du 11 juin 1997¹⁷⁵, il s'agit de développer « les pratiques artistiques ». Dans le thème des pratiques artistiques amateur, Catherine Trautman trouve les moyens d'avancer de nouvelles idées¹⁷⁶. Mais quel est le rôle de l'Etat en faveur des pratiques amateur et que peut-il faire dans ce domaine d'initiative privée?

L'action du ministère définit le cadre des pratiques amateurs et permet leur facilitation. On trouve cette idée dans la circulaire du 15 juin 1999 « concernant les pratiques artistiques des amateurs »¹⁷⁷. Ainsi, « l'action du ministère s'attachera plus particulièrement à offrir, lorsque la demande existe, un encadrement adapté, et à veiller à la mise à disposition de manière équilibrée sur le territoire, de ressources et de services contribuant à l'épanouissement et au renouvellement de ces pratiques ».

Il faut remarquer que la DMDTS a instauré en 1999 dans son organigramme un Bureau des pratiques des amateurs. Comme me l'a indiqué Anne Minot, il est important de mettre en place des centres de ressources, afin d'améliorer l'information des amateurs. Il faut

¹⁷⁵ Décret d'attribution du ministère de la Culture et de la Communication, n° 97-713 du 11 juin 1997 : « le ministre de la culture et de la communication a pour mission de rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de développer les pratiques artistiques. »

¹⁷⁶ ce qui lui a valu l'inimitié des professionnels de l'art et de la culture. Par ailleurs, cette politique ne sera pas poursuivie par les autres ministères.

¹⁷⁷ Voir texte en annexe.

faire en sorte qu'il existe également des formations adaptées aux amateurs. D'une manière générale, le Bureau des pratiques amateurs décline aujourd'hui les orientations du ministère et réalise un travail d'observation et d'évaluation des actions menées en région par les DRAC. Le ministère de la Culture doit donc collaborer avec des partenaires locaux. Il faut remarquer que les collectivités locales, et notamment les communes¹⁷⁸ jouent un rôle prépondérant pour la reconnaissance et le développement des pratiques artistiques amateurs et intermédiaires. Il faut noter que le département participe également au développement musical par l'intermédiaire des ADDM¹⁷⁹, en proposant notamment des actions en direction des amateurs.

Si l'on prend l'exemple de la ville de Nantes, l'engagement culturel de la mairie a permis de renforcer et de stabiliser l'émergence et les possibilités d'expression des pratiques artistiques. Comme l'indique Yannick Guin, adjoint à la Culture à la mairie de Nantes, les élus locaux ont des zones d'intervention propres. Car les collectivités locales sont fortement sollicitées dans le champ des pratiques amateurs et intermédiaires, « sans que l'Etat les aient véritablement prises en compte »¹⁸⁰. Ainsi, « les élus locaux ont entièrement à leur charge les pratiques amateurs [...] et assument largement des pratiques innovantes très désirées par la jeunesse (musiques actuelles, performances artistiques) »¹⁸¹. Comme on le voit, la jeunesse est un principe unificateur des interventions publiques concernant les musiques actuelles. Cette représentation de la jeunesse sert ainsi à justifier les actions publiques en faveur des musiques actuelles¹⁸².

La Direction générale à la culture de la mairie de Nantes entend privilégier les pratiques artistiques de « qualité » : pour cela il est nécessaire que des ponts soient lancés entre le culturel et le socioculturel. Selon Yannick Guin, « il faut étendre les pratiques amateurs grâce au renouveau des mouvements d'éducation populaire qui perçoivent l'intérêt de se lier avec les institutions culturelles pour assurer le primat de la qualité »¹⁸³. De même comme me l'a indiqué Anne Minot, au Bureau des pratiques amateurs à la DMDTS, la

¹⁷⁸ D'une manière générale, les communes participent à hauteur de 40,6% au financement public de la culture (source : DEP- ministère de la Culture, 1993).

¹⁷⁹ Par exemple, l'ADDM 44 soutient financièrement les associations ou institutions de la ville de Nantes qui développent une offre de pratique collective. L'association propose également des actions en direction des musiciens amateurs et reste le partenaire privilégié dans le cadre du développement de la pratique chorale dans les écoles.

¹⁸⁰ Yannick Guin, *L'engagement culturel des collectivités locales, Manifeste pour une nouvelle étape de la décentralisation*, édition In°8, 2000, P.89

¹⁸¹ idem note 181, p.47.

¹⁸² Pourtant, comme l'indique Philippe Teillet dans l'article *Publics et politiques des musiques actuelles* (version du 21 février 2003) : le secteur des musiques actuelles « travaille moins pour la diffusion des productions culturelles préférées des jeunes que pour un ensemble de productions artistiques conçues souvent par opposition aux goûts dominants des jeunes générations, et surtout aux stratégies des grands groupes de l'industrie culturelle ».

¹⁸³ idem note 181, p.96.

question des pratiques amateurs ne concerne pas exclusivement le ministère de la Culture mais intéresse également le ministère de la Jeunesse et des Sports et de l'Education Nationale.

La ville de Nantes a donc bien compris l'importance des pratiques amateurs. La particularité de Nantes tient à la rapidité de cette « émancipation culturelle » : dans le secteur des musiques actuelles, on peut dire que Nantes a comblé en une dizaine d'années vingt-cinq années de retard. Car, la ville a eu pendant longtemps «la juste réputation de ville endormie»¹⁸⁴. Aujourd'hui, on constate une « explosion » des pratiques amateurs. Par exemple, plus de 80 groupes de jeunes musiciens sont accueillis dans les locaux de répétition des centres Accoord. L'explication de ce phénomène est simple : le développement d'une véritable politique culturelle de la ville a fait émerger des initiatives privées.

Afin de tenir compte de la richesse du tissu associatif nantais, la ville souhaite pouvoir repérer et soutenir les initiatives innovantes. Pour cela, il a été nécessaire de faire au préalable un état des lieux de l'offre des pratiques musicales. Car il est toujours nécessaire de connaître le terrain avant d'agir.

2/ Etat des lieux de l'offre des pratiques musicales amateurs.

A partir du constat de saturation des dispositifs existants en matière d'apprentissage instrumental et de la nécessité de prendre en compte toutes les pratiques musicales, la ville de Nantes a fait réaliser en 2002 une étude sur l'offre des pratiques musicales¹⁸⁵. Afin d'avoir une vision significative de l'ensemble du territoire nantais, l'étude a été conduite auprès de structures de proximité (centres socioculturels, amicales laïques, associations) et des structures spécialisées (CNR, Trempolino, Université Permanente). Il s'agit de réfléchir à partir de ce diagnostic partagé, à une politique de développement et d'harmonisation des pratiques musicales. Ceci devrait permettre de créer ensuite un réseau des pratiques musicales, labellisé par la ville de Nantes (réseau Musica- Nantes développé dans le paragraphe suivant).

68 structures sur 123 enquêtées ont répondu, ce qui représente 6800 personnes en 2002 (soit 2,5% de la population nantaise), inscrites dans une démarche de formation collective ou individuelle. Ainsi, près de la moitié des personnes inscrites le sont dans une structure

¹⁸⁴ Interview de Laurent Charliot, *La fabuleuse histoire du rock nantais de 1960 à nos jours*, journal La griffe n°162, 6 juin 2004.

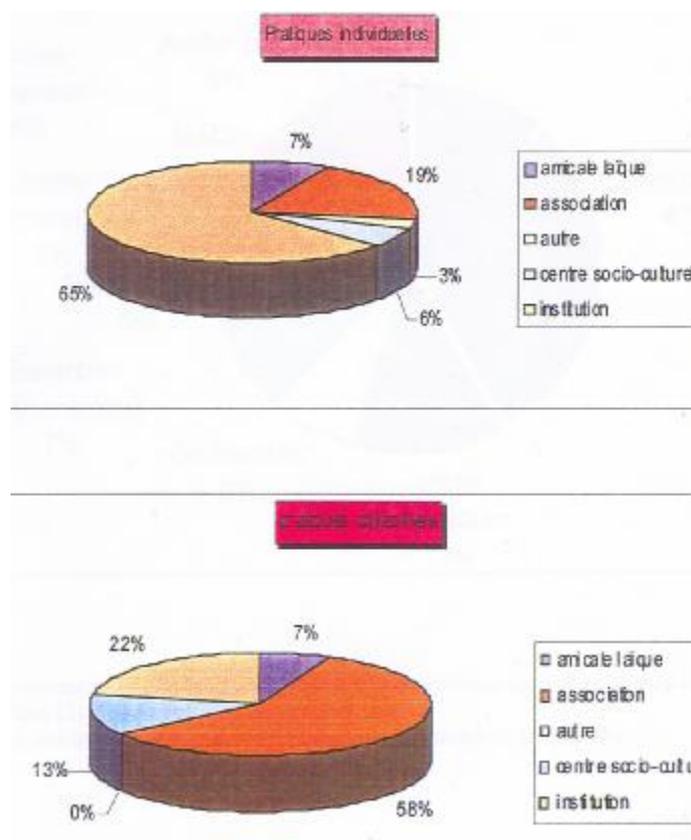
¹⁸⁵ Isabelle Pinçon, *L'offre de pratiques musicales à Nantes*, rapport de stage du DESS Développement Culturel de la Ville, Université de La Rochelle, 2002.

institutionnelle (47%) et l'autre moitié se répartit entre les structures dites de proximité (6% pour les amicales laïques et 8% pour les centres socioculturels).

L'analyse de l'origine géographique des inscrits fait apparaître des écarts importants. Les quartiers du centre ville sont sur représentés dans la population des inscrits et c'est l'inverse pour la périphérie. Ce déficit de pratique de la périphérie se double d'un déficit d'offre : les structures où apprendre et pratiquer la musiques y sont moins nombreuses.

Si l'on s'intéresse au type de musique enseigné, on constate que la moitié des structures (51%) se consacre principalement à la musique classique.

D'autre part, les structures institutionnelles ont une offre de pratiques individuelles dominante (65%) tandis que les associations ont une offre de pratique orientée vers le collectif (58%), tout comme les centres socioculturels (13%). Les amicales laïques proposent quant à elles des activités collectives et individuelles à même proportion (7%). L'étude montre que les pratiques collectives de la musique concernent essentiellement les plus de 25 ans alors que les pratiques individuelles concernent très majoritairement les moins de 18 ans (79%).



Source : Isabelle Pinçon, Rapport de stage sur l'offre des pratiques musicales à Nantes, septembre 2002.

Concernant le type de pratiques collectives, le chant choral est le plus représenté (42%) et concerne majoritairement les adultes puisque seulement 20% d'enfants sont engagés dans cette discipline. Les locaux de répétition concernent 13% des inscrits et intéressent essentiellement les plus de 18 ans. Concernant les pratiques individuelles, les instruments les plus enseignés sont le piano (21%) et la guitare (12%).

Comme le précise La Lettre Culturelle de Nantes¹⁸⁶, « une politique de développement de l'enseignement musical se trouve donc face à trois déséquilibres : centre et périphérie, classique et autres répertoires et déficit de pratiques collectives auprès des jeunes ».

Il conviendrait tout d'abord de développer l'offre des structures de proximité. Car 47% des personnes nantaises inscrites dans une démarche de formation « en amateur » utilise les structures institutionnelles, dont principalement le CNR. L'autre moitié se répartit entre les différentes structures de proximité dont les associations qui concentrent 33% des inscrits, les centres socioculturels et les amicales laïques et les autres structures de type non associatif (collectifs, écoles de musiques privées). Isabelle Pinçon¹⁸⁷ remarque à juste titre que « compte tenu de la saturation des dispositifs institutionnels existants et notamment du CNR, il s'agit de structurer et d'augmenter la capacité d'accueil des structures de proximité qui soit ne proposent pas d'activités musicales durables, soit ne disposent pas de locaux adaptés à leurs pratiques, soit manquent de ressources financières et humaines pour développer leur projet ». Pour cela, il faudrait réfléchir à une meilleure utilisation des locaux municipaux dans chaque quartier, et notamment « à une gestion optimisée des locaux des écoles et des centres socioculturels » permettant d'ancrer davantage les activités des associations dans leur quartier d'appartenance.

Il faudrait ensuite diversifier les langages musicaux. Car plus de la moitié des structures proposent un répertoire classiques alors que les musiques actuelles et amplifiées ne sont proposées que dans 7 structures, comme le montre l'étude réalisée par Isabelle Pinçon. De même seulement 7 quartiers disposent de locaux de répétitions, ce qui intéresse particulièrement les 18-25 ans. Et, comme nous l'avons remarqué dans la deuxième partie, les demandes ne cessent d'accroître dans ce domaine. Cette proposition contribue à la reconnaissance d'une « égalité de principe » entre toutes les formes de musique. Toutes les pratiques musicales doivent avoir la même légitimité. Comme le précise le rapport d'Isabelle

¹⁸⁶ La Lettre Culturelle de Nantes, *L'enseignement de la musique et la pratique amateur*, janvier 2004, p.4.

¹⁸⁷ idem note 187

Pinçon, « plutôt que de défendre une seule forme d'excellence, il s'agit de soutenir toutes les musiques, car toutes dans leur diversité appartiennent à la culture d'une société ».

Enfin, il conviendrait de favoriser les pratiques collectives auprès des enfants car ces pratiques touchent en priorité les plus de 25 ans. De plus, l'offre dispensée à 58% par les structures associatives se répartit de manière inégale sur le territoire, regroupée pour moitié dans le centre ville et l'Ile de Nantes. Etendre la pratique collective à toutes les tranches d'âge répondrait alors à la volonté de démocratiser l'expression artistique et de légitimer toutes les pratiques.

Sur la base de cet état des lieux réalisé en 2002, la ville de Nantes a créé un réseau des pratiques musicales labellisé Musica-Nantes. Car il s'agit de « mailler » le territoire nantais de pôles de proximité qui distribuent une « offre de qualité » et correspondent aux attentes différentes des quartiers.

3/ Elaboration du réseau Musica-Nantes.

Le réseau Musica-Nantes qui se met progressivement en place, a pour but de développer l'enseignement de la musique, notamment au travers des pratiques collectives. Le réseau regroupe des associations conventionnées par la ville, pour une durée de un à trois ans. En contrepartie d'une aide sous forme de subvention, l'association développera une pédagogie innovante, liée à des pratiques collectives, débouchant sur la création de groupes musicaux (orchestres, fanfares, chorales, groupes...). Pour leur établissement et l'évaluation de leur fonctionnement, la ville s'appuie sur les compétences du CNR, de Trempolino, de l'ADDM 44 et de la DRAC. Le réseau doit veiller à son développement harmonieux sur l'ensemble du territoire de la ville, à la qualité de l'enseignement, au développement des publics et à la cohérence des tarifs pratiqués par les associations conventionnées.

La mise en place de ce réseau présente divers intérêts. Tout d'abord, le fait de choisir la forme d'un réseau d'association permet souplesse et réactivité, afin de repérer et de soutenir les initiatives innovantes. De plus, selon Yannick Guin, la dynamique associative est propre à susciter une vie sociale autour d'une pratique artistique. L'adjoint à la Culture pense alors « aux personnes isolées [...] qui pourraient mieux s'insérer socialement par une pratique

musicale associative »¹⁸⁸. Une remarque doit être ici émise : peut-on considérer que les créateurs ont vocation à devenir une nouvelle catégorie de travailleurs sociaux ? Comme le montre Pierre Moulinier¹⁸⁹, « tout artiste n'est pas par définition un animateur culturel. [...] Force est donc de reconnaître que l'impact social de l'art est limité et que, si les actions culturelles menées dans les quartiers peuvent avoir des effets sociaux, ce sont des effets induits plus que des effets directs ». Toutefois, on ne peut nier la fonction sociale de l'art. Les artistes engagés dans l'animation de quartier montrent que « la création peut être de l'art tout en étant de l'action »¹⁹⁰.

Par ailleurs, si l'on privilégie les actions culturelles dans les quartiers, des critiques peuvent s'ériger en considérant que ces pratiques viennent en rupture avec l'art reconnu officiellement ou que l'on assiste à une inflation des productions amateurs sans exigence artistique. Concernant la genèse du réseau nantais, il faut rappeler qu'il est né d'un constat de saturation du CNR. L'idée est alors d'intensifier les pratiques musicales dans les quartiers afin de diversifier l'offre des pratiques musicales amateurs à Nantes. Il faut remarquer toutefois que le CNR est ouvert à une large population (il accueille 2000 élèves) et qu'il multiplie les possibilités et les nouveautés pour ses élèves. Si 65% des nouvelles demandes sont acceptées chaque année, certains parents s'interrogent sur le niveau d'exigence musicale de l'établissement »¹⁹¹. Il ne s'agit pas, en privilégiant les actions culturelles dans les quartiers, de créer une sorte « d'art des périphéries » mais de donner aux gens la possibilité d'exercer librement leur pratiques individuelles ou collectives, de manière quotidienne. En effet, dans le réseau Musica-Nantes, « l'objectif est de mettre à disposition des moyens pour tous ceux qui ont envie de faire de la musique ou de chanter pour le plaisir. On veut répondre aux jeunes qui veulent jouer ensemble entre copains, comme au retraité qui souhaite reprendre un instrument resté au fond de l'armoire. Il s'agit de donner un nouvel élan à la formation »¹⁹², indique Yannick Guin, adjoint à la Culture à Nantes et non de créer un fossé entre le centre et la périphérie.

De plus, la contractualisation est avantageuse : outre l'intérêt financier, la convention permet un échange d'idées, une recherche de cohérence dans les objectifs des parties

¹⁸⁸ Idem note 181

¹⁸⁹ Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, PUF, 2001, p.27.

¹⁹⁰ idem note 189

¹⁹¹ source : journal municipal Nantes Passion. Comme l'indique Jean-Marc Laureau, la musique enseignée au Conservatoire est dite savante car elle requiert une certaine technicité et est essentiellement constituée d'un répertoire écrit que l'on interprète. Mais le CNR n'est pas pour autant réservé à une élite.

¹⁹² interview de Yannick Guin dans le journal municipal Nantes Passion.

prenantes. Tout l'intérêt de l'élaboration d'un réseau par le biais de conventions avec des associations réside dans l'élaboration d'un projet culturel commun. Car l'enjeu d'un projet, c'est d'impulser un processus collectif, qui implique de nouvelles pratiques de démocratie locale. La ville devient ainsi le partenaire à part entière des associations.

Mais peut-on parler d'un projet culturel global pour Musica-Nantes ? Si les objectifs sont été clairement définis, on peut se demander s'il existe une un processus collectif, une unité entre les associations elles-mêmes. En effet, leur projet culturel et artistique diffère et les seuls points communs que la ville exige sont une méthode pédagogique innovante et le développement de pratiques collectives ou d'ensembles musicaux.

Pour illustrer ces propos, on peut décrire brièvement les projets soutenus par les associations qui ont intégrées le réseau. On peut citer à titre d'exemple, l'association Calyps'Atlantique qui effectue depuis 6 ans un travail important avec plus de 80 enfants et adultes de différents quartiers de Nantes. Le stellband s'est hissé au meilleur rang mondial du stelldrum, lors des championnats du monde de 2002 à Trinidad. On peut nommer également l'association Cité Monde qui développe un projet artistique et éducatif pour les jeunes des quartiers. Les artistes proposent des ateliers collectifs autours de la musique, le chant, l'écriture, la danse et tous ces ateliers sont dirigés vers la création et la production publique. Une autre association subventionnée est l'Ecole Nantaise de Cuivre et propose pour les enfants, les adolescents et les adultes, un atelier en plusieurs modules basé sur l'apprentissage en groupe et la pratique collective. Enfin on peut également citer le conventionnement de l'école de musique de Toute-Aides ainsi que de la Maîtrise de l'Opéra qui doit favoriser une politique d'enseignement musical lié au lyrique.

Dès lors quel lien y a t-il entre le steelband, l'art lyrique, l'ensemble de cuivre, le hip hop ? Ce réseau regroupe en effet des associations très diverses mais ayant un objectif commun : le développement de la pratique musicale amateur autours de la dynamique collective. De plus les actions de proximité sont privilégiées afin de rassembler les musiciens et ainsi enrichir la vie des quartiers. Ces deux caractéristiques vont donc être maintenant développées pour mieux appréhender la politique culturelle qui est définie en faveur des musiciens amateurs.

B/ DEVELOPPER DES ACTIONS DE PROXIMITE POUR LES AMATEURS.

Après avoir défini ce qu'on entend par politique culturelle de proximité (1/), il convient d'étudier le rôle des acteurs locaux (2/) et notamment des structures culturelles de proximité (3/).

1/ Définir une politique culturelle de proximité.

Une politique culturelle de proximité s'inscrit dans un territoire donné, c'est à dire un espace que l'on s'est approprié. Le territoire est avant tout un espace vécu mais il implique aussi les sentiments d'appartenance et d'appropriation. Comme l'indique Guy Di Méo, « au terme de ces itinéraires personnels, se construit l'appartenance, l'identité collective. Cette expérience concrète de l'espace social conditionne aussi notre rapport aux autres, notre altérité »¹⁹³. On peut tout à fait transposer ces développements à l'identité d'un groupe de rock. En effet, le localisme et l'implantation territoriale du groupe est primordial pour sa construction et son identité. Comme le montre Bernard Ricard, « le territoire est une carapace symbolique que l'on emporte partout avec soi et qui dépose sa marque, sa trace dans l'esprit des gens »¹⁹⁴. En quelque sorte le territoire est l'indice d'une identification, c'est à dire qu'il est indispensable à l'unité du groupe et à son système de référence. « Liés aux cités et aux quartiers où ils ont grandi, les musiciens n'envisagent guère une vie loin de leur bases, sauf pour la partie matérielle de la création que ce soient les concerts ou les séances d'enregistrement »¹⁹⁵.

Le territoire est donc le lieu où se prennent les initiatives locales : il s'agit « d'un espace de pratiques musicales à observer dans leurs diversités »¹⁹⁶. A Nantes, l'agence municipale Accord mène un important travail de proximité. Les activités musicales très diverses qu'elle propose touchent plus de 1000 personnes¹⁹⁷. L'offre va des cours instrumentaux et du solfège au chant choral. Elle comprend également la mise à disposition de locaux de répétition. Comme me l'a indiqué Nicolas Etourneau, responsable du secteur « jeunes » à la maison de quartier de Doulon, les groupes du quartier sont toujours prioritaires

¹⁹³ Guy Di Méo, *Géographie sociale et territoire*, Nathan, 1998, p. 38.

¹⁹⁴ Bernard Ricard, *Rites, code et culture rock : un art de vivre communautaire*, L'Harmattan, 2000, p.121.

¹⁹⁵ idem note 194.

¹⁹⁶ Note d'étape des travaux du collectif composé du CRY, de l'ARA, du Florida et de Trempolino, *Pédagogies et accompagnement des pratiques musicales*, février 2002, p.4

¹⁹⁷ Source : la Lettre Culturelle de Nantes, *L'enseignement de la musique et la pratique amateur*, janvier 2004, p.9.

lors des inscriptions au local de répétition. La musique fait donc partie intégrante de la vie du quartier car les groupes locaux y trouvent toute leur place. Des soirées et fêtes de quartier sont d'ailleurs organisées comme la soirée « Rock à Doulon »¹⁹⁸.

Selon Yannick Guin¹⁹⁹, adjoint à la Culture à la mairie de Nantes, il est nécessaire de s'adapter aux spécificités de chaque quartier. Il convient, dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées, d'accompagner et de consolider ce qui émerge dans les quartiers. L'aménagement culturel du territoire est un moyen privilégié pour répondre à la demande de reconnaissance des pratiques artistiques des individus et des groupes sociaux. Par exemple, à Nantes, il s'agit de veiller à un équilibre harmonieux entre les structures du centre ville et de la périphérie²⁰⁰. L'étude d'Isabelle Pinçon sur « l'offre des pratiques musicales à Nantes » fait en effet le constat d'un déséquilibre entre les structures situées en centre ville et celles situées en périphéries. En développant des actions dans les quartiers, il s'agit de favoriser une proximité géographique mais aussi d'accueillir tous les publics, quels que soit leur âge, leur culture. Il s'agit alors d'atténuer la distance sociale et symbolique des lieux culturels. A ce propos, la distance symbolique peut être bien plus grande que la distance géographique. Car bien souvent, la crainte d'être rejeté ou d'être l'objet d'une ironie peut dissuader certaines personnes d'accéder aux structures. Il convient alors d'élaborer des projets en lien avec les souhaits des habitants ou des collectifs présents dans les quartiers. La question du « va et vient » entre les politiques et les acteurs locaux est primordiale. On voit donc que la question de la proximité est d'abord une volonté politique car l' élu local est un « animateur de l'espace immédiat » : il doit permettre de « lutter contre les phénomènes de ghetto et de quartiers repliés sur eux-mêmes »²⁰¹.

Il faut toutefois remarquer que la question de proximité se pose dans les quartiers, et jamais en centre ville. Le problème est que la périphérie est souvent vécue comme un lieu de ségrégation, c'est à dire un lieu où se joignent l'exclusion spatiale et l'exclusion sociale. C'est pourquoi, il est nécessaire de développer des lieux de proximité ayant un rayonnement plus large, afin d'assurer une mixité sociale et culturelle. Si un certain nombre de pratiques artistiques (telles que le hip hop par exemple) sont issues des quartiers, il faut éviter de les restreindre à une culture de quartier car cela signifierait qu'il n'y a pas de relation avec le reste de la ville. Pour éviter ce « cloisonnement », l'association Trempolino a un rayonnement

¹⁹⁸ le 27 mars 2004 avec deux groupes du local : Dub Orchestra et Vox Peplum Delirium.

¹⁹⁹ lors de la réunion plénière du comité consultatif de quartier des Hauts Pavés- Saint Félix le 25 mai 2004. Thème abordé lors de cette réunion : la politique culturelle de proximité à Nantes.

²⁰⁰ Voir paragraphe A/.

²⁰¹ Citation de Jean-Charles Paris, lors des rencontres d' Agen en octobre 1995, *Politiques publiques et musiques amplifiées*, p. 38.

intercommunal car elle travaille avec les différents locaux de répétition de la ville dans le cadre du tremplin « Bouge Ta Ville » et développe des ateliers de pratiques amateurs, tels que les « ateliers voie off »²⁰² en collaboration avec des structures de l'agglomération, comme le centre musical de la Balinière à Rezé. Trempolino met également à disposition des musiciens un bus MAO (L SUB) entièrement équipé en matériel informatique et en régie d'enregistrement. Par exemple, pour la première session d'octobre 2004, le bus propose à un public débutant d'acquérir les notions de base en musiques assistées par ordinateur, pour la création de documents sonores. Ainsi, le bus est un lieu aux fonctions multiples : à la fois lieu de répétition spécialisé et lieu de formation et d'actions éducatives, le bus est également un espace de rencontres et d'expression. Il construit donc un lien musical et social dans les quartiers et permet de briser l'image de « quartier ghetto » en suscitant une interactivité entre les quartiers et le centre ville, entre les initiatives des jeunes musiciens et les institutions culturelles de la ville. Ce bus musical permet de prendre en compte les nouvelles pratiques artistiques. Car il est fréquent qu'il existe un réel décalage entre les pratiques artistiques émergentes et les dispositifs institutionnels. Il est donc important de tenir compte des souhaits des acteurs locaux, si l'on souhaite développer au mieux une politique culturelle de proximité.

2/ Le rôle des acteurs locaux.

Comme me l'a expliqué Yann Vrignon, au service du Développement Culturel à la Direction Générale de la Culture, la politique culturelle de proximité nécessite de réaliser tout un suivi du tissu associatif local. Il convient de favoriser une ouverture d'esprit sur les gens et les quartiers. En conséquence, il faut tenir compte des projets portés par les habitants, qui cherchent alors un soutien social, organisationnel ou artistique. Il s'agit le plus souvent de trouver un local adapté à leur projet ; on peut citer à titre d'exemple la construction du nouveau local de répétition du quartier de la Bottière à Nantes. En outre, des associations ou collectifs d'artistes peuvent être à l'origine des projets et manifester la volonté d'amener un projet dans un quartier bien spécifique. Par exemple, des réunions se sont tenues au « lieu dit » dans le quartier des Olivettes à Nantes afin de concevoir une maison nouvelle où les artistes pourraient intervenir librement et où les gens pourraient s'exprimer. Il est donc important de laisser les acteurs locaux s'exprimer afin de faire émerger cette dynamique

²⁰² voir développements au paragraphe C/

locale de projets de création d'activités artistiques. Le politique, même s'il peut donner l'impulsion nécessaire à la mise en œuvre d'un projet, ne peut prétendre à maîtriser totalement ce projet, sans prendre en compte les motivations des acteurs locaux. Comme l'indique Yannick Guin, adjoint à la Culture à la mairie de Nantes, lors de la réunion plénière du comité consultatif de quartier des Hauts Pavés- Saint Félix le 25 mai 2004, « il faut être sensible à un certain nombre de propositions qui peuvent venir d'ici ou de là ; c'est tout le problème du va et vient dans la culture de proximité ».

L'implication des habitants est une caractéristique majeure des actions culturelles menées dans les quartiers. Bruno Colin montre dans son étude intitulée « action culturelle dans les quartiers : culture et proximité »²⁰³, que ceux qui ont participé à cette expérience ont gagné en capacité d'initiatives, en liberté d'agir et de penser et ont en conséquence une meilleure image d'eux-mêmes, se sentent plus mobiles et plus désireux de construire d'autres projets. Et, pour ceux qui n'y ont pas participé, le projet renvoie à une image positive du quartier, à un sentiment d'appartenance voire à une histoire. Toutefois, il semble plus difficile de promouvoir la collaboration entre les projets des jeunes et les structures de proximité, comme en témoigne les actes des ateliers de l'intégration locale à Nantes en décembre 1999. Or de nombreux musiciens amateurs sont des jeunes car, par exemple, les locaux de répétition sont fréquentés en majorité par des jeunes de 18-25 ans. Il est fréquent que des décalages apparaissent entre les objectifs initiaux et les actions menées dans les quartiers en faveur des jeunes : la volonté des partenaires associatifs ou des structures qui portent ces actions et celles des jeunes ne sont pas toujours en osmose. Ceci peut s'expliquer par le fait que les jeunes ont souvent des difficultés à travailler avec les institutions. Dès lors, il est important de « favoriser la collaboration entre les projets des jeunes et les structures des quartiers, c'est à dire favoriser la croisée des objectifs. [...] Il faut préciser le rôle de la structure de proximité, qui a pour mission d'accompagner les jeunes vers l'autonomie et la citoyenneté »²⁰⁴.

Les projets portés par les quartiers rassemblent des acteurs d'horizons différents et reposent sur le triangle professionnels- artistes / habitants- amateurs/ institutions- ville. Si tous les acteurs ne partagent pas une culture commune, chacun concourt à un même objectif : c'est une manière de créer du sens autour des projets portés par les quartiers. Toutefois, Jean Pierre Saez remarque, lors des actes du séminaire de Rennes en octobre 2000, que

²⁰³ Bruno Colin, *Action culturelle dans les quartiers, Culture et proximité*, Enjeux, méthodes, 1998, p.206.

²⁰⁴ *Politique de la Ville et intégration de la jeunesse*, Actes des ateliers de l'intégration locale, 2 décembre 1999, Nantes/ ADRI, Paris, 2000, p. 52.

« l'adoption d'une démarche de projet insérée dans la politique de la ville relève d'un défi. Une telle démarche d'intelligence collective apparaît porteuse d'une dynamique de changement. Celle-ci renvoie à un choix de société basé sur la reconnaissance des personnes et le besoin de convivialité, sur l'ambition de faire et d'apprendre avec les autres, sur la valorisation des territoires vécus, et sur la culture du partenariat fondé sur la confiance »²⁰⁵.

Dès lors, la pratique amateur qui est un acte libre de création doit être intégrée à un projet culturel de proximité et les porteurs de ces projets arrivent à mener à bien leur dialogue constructif avec le politique. A défaut, la pratique amateur est vouée à rester exclusivement d'initiative privée. Or comme nous l'avons déjà remarqué la confrontation à un public est primordial pour la progression et l'épanouissement d'un musicien. Les amateurs doivent pouvoir collaborer avec les professionnels reconnus dans un territoire donné afin de pouvoir exprimer au mieux leur activité artistique. Toutefois, l'enjeu est d'aider les amateurs, et a fortiori les jeunes, à se construire un parcours et non de les former à devenir des professionnels. Il peut certes exister des passerelles entre les musiciens amateurs et professionnels, mais celles-ci doivent rester une possibilité et non une obligation ou une sorte de parcours « fléché ». Un des rôles du politique est de « créer des conditions de la confrontation entre ces pratiques amateurs et des professionnels.[...] Lorsque l'on rencontre des jeunes qui ont vécu ce genre d'expérience, on constate que cela les a aidés à poser les jalons pour l'avenir »²⁰⁶. C'est pourquoi, la ville de Nantes demande aux structures culturelles de proximité de développer des actions en lien avec les populations. Ces structures sont présentées comme de véritables médiateurs culturels.

3/ La collaboration avec les structures culturelles de proximité.

Si l'on veut développer une politique culturelle de proximité en faveur des amateurs, il faut accentuer le lien entre les équipements de quartier, les habitants et les associations. Pour cela, l'exemple du quartier Hauts Pavés- Saint Félix à Nantes sera pris en compte. Ce quartier se situe en périphérie immédiate du centre ville²⁰⁷ et constitue le deuxième quartier en nombre d'habitants à Nantes puisqu'il recense 32 000 habitants. La vie associative est très importante : on peut compter environ 80 associations dont certaines ont pour objet la pratique

²⁰⁵ Observatoire des politiques culturelles, Actes du séminaire de Rennes, 25/26 octobre 2000, *Développement urbain et culture*, Ma ville et moi !, février 2002, p. 44.

²⁰⁶ Citation de Benoît Guillemont, conseiller à l'action culturelle de la Drac Rhône-Alpes, *Politique de la Ville et intégration de la jeunesse*, Actes des ateliers de l'intégration locale, 2 décembre 1999, Nantes/ ADRI, Paris, 2000, p. 62.

²⁰⁷ Pour certaines personnes ce quartier présente le même fonctionnement que le centre ville.

musicale amateur. La politique culturelle de proximité présente donc un grand intérêt puisque le tissu association est très riche.

On peut citer quelques associations implantées dans ce grand quartier à Nantes. Tout d'abord, le Pannonica est implanté dans ce quartier, à proximité du marché de Talensac. Comme l'indique François-Xavier Ruan, directeur du Pannonica, le marché constitue un véritable outil de travail. Par exemple, la fête de la musique a été organisée autour du marché, sur la thématique du jazz. Il s'agit de retrouver l'esprit original de la fête de la musique : jouer avec plaisir, gratuitement dans la rue. Pour le Pannonica, la proximité du centre ville et son éloignement est un avantage, car cela permet de ne pas faire la même chose qu'en centre ville. On peut citer également les ateliers de pratiques collectives mis en place lors du festival All'improvista ! en juin 2004 : l'atelier de la Fanfare de la Touffe²⁰⁸ s'est déplacé tout autour du marché de Talensac, permettant un échange avec les gens. De même l'île de Versailles est utilisée et constitue un lieu propice aux des pratiques artistiques. Ainsi, le festival All'improvista ! a été clôturé sur cette île pour un pique nique géant avec l'ensemble des artistes.

De plus, le Théâtre Athénor est ouvert à toutes les formes contemporaines de spectacle vivant mais le son en est souvent le dénominateur commun. La programmation du théâtre est en soi un travail d'animation, adressé dans le même temps aux enfants et aux adultes et visible dans tous les quartiers de la ville. Le point commun du théâtre est d'emmener le plus grand nombre vers la découverte, l'étonnement et la rencontre.

Egalement implantée dans le quartier St Félix, l'école nantaise cuivre est fortement impliquée dans la vie du quartier. Les projets de cette association sont multiples : partager le plaisir de jouer, échanger, s'amuser et animer le quartier. « Pour eux, tout est prétexte pour sortir dans la rue trompettes et tubas, et donner vie au quartier. Fête de la musique, fête du quartier... l'école de cuivre saisit toutes les occasions pour sortir de ses murs »²⁰⁹. Ainsi, la création d'un ensemble de cuivre permet une réelle cohésion sociale autour du quartier de St Félix : il s'agit en quelque sorte de (re)valoriser et l'image du quartier très résidentiel.

Enfin, dans un autre domaine artistique, le Centre Chorégraphique National est également situé dans le quartier St Félix- Hauts Pavés. Le centre s'inscrit également dans la politique culturelle de proximité puisqu'il est développé un souci de sensibilisation à la danse contemporaine, par le biais de répétitions gratuites ouvertes à tous, et notamment les habitants du quartier.

²⁰⁸ Voir développements sur la fanfare en deuxième partie.

²⁰⁹ Source : journal municipal Nantes Passion, été 2004.

Ainsi, outre leur activité globale, les équipements culturels développent des actions plus ciblées. L'ouverture de l'équipement au quartier dans lequel il est implanté est déterminante pour créer des relations nouvelles avec des publics qui n'ont pas l'habitude de fréquenter de tels lieux. Certaines actions touchant particulièrement le cadre de vie des habitants (tel que l'appropriation du marché de Talensac par exemple) offrent l'occasion de permettre une appropriation collective des lieux et de la mémoire des quartiers. On peut dire finalement qu'une politique culturelle de proximité n'a de sens que grâce à l'implication forte des habitants et des associations. Ce partenariat fort permet de s'approprier les lieux mis à disposition. Finalement, l'objectif d'une politique culturelle de proximité est de redéfinir le sens de la cité, du quartier dans lequel on vit. Les habitants des quartiers peuvent alors participer à des actions collectives et de tisser quelques liens sociaux de proximité. Comme l'indique J.P. Augustin, les cultures urbaines sont « une réponse à l'affaiblissement des solidarités locales, aux incertitudes de l'avenir, à la montée des précarités, mais participent aussi à l'ouverture au monde, aux cultures venues de l'ailleurs et au mélange social »²¹⁰. Les pratiques artistiques collectives sont alors recherchées et valorisées parce qu'elles permettent un réel échange des participants.

C / FAVORISER LES PRATIQUES COLLECTIVES POUR LES AMATEURS.

La pratique collective de la musique encourage l'innovation ; c'est pourquoi, il est important d'étudier les motivations et les démarches des musiciens (1/) qui participent à des ateliers de pratiques collectives. Par ces dispositifs, de nouvelles formes pédagogiques sont mises en place dans des structures nantaises (2/), telles que Trempolino par exemple. Pour terminer, peut-on dire que les musiciens amateurs font l'objet d'une réelle politique culturelle à Nantes ? Il s'agira d'évaluer la politique culturelle mise en place en faveur des amateurs (3/).

²¹⁰ J.P. Augustin, *Cultures urbaines et géographie sociale*, in *Faire de la géographie sociale aujourd'hui*, 2001, Presses Universitaires de Caen.

1/ Motivations et démarches des musiciens.

La pratique amateur, c'est en premier lieu l'exercice d'une passion ; c'est ce que disent souvent les pratiquants eux-mêmes, du moins ceux qui revendiquent leur choix artistique. Dans tous les cas, la pratique musicale est la source de rencontres, de confrontations ou d'échanges. Le musicien amateur s'approprie « une pratique qui devient espace de développement personnel, de recherche où l'exigence est motivée par la nécessité de partager et confronter sa passion aux autres »²¹¹. Cette définition donnée par le collectif CRY- ARA- Florida- Trempolino valorise la pratique amateur en tant qu'acte de création libre et volontaire. Car l'un des moteurs de la pratique musicale est le plaisir de chanter, de composer, de jouer ensemble. On peut citer, à titre d'exemple, les témoignages des participants aux rencontres nationales des pratiques amateurs de la chanson²¹². Les participants amateurs (aussi bien que les professionnels présents) ont insisté sur l'importance du plaisir de chanter. Cette motivation irrigue toute la démarche de « développement personnel » des amateurs. La structuration de groupes organisés de chanteurs amateurs est l'occasion de rencontres et de travail avec des professionnels. Lors de ces ateliers, les « passionnés » de chanson entrent dans la découverte de la voix, du chant, de la musique, de l'interprétation et de la scène. Ils acquièrent alors une nouvelle vision de la chanson.

Mais existe-t-il des ateliers similaires à Nantes ? On peut citer par exemple les ateliers « voie off » mis en place par Trempolino. Il s'agit d'un dispositif d'accompagnement des pratiques amateurs dont les objectifs sont, tout en développant les capacités techniques instrumentales, de permettre aux musiciens des rencontres régulières et des regroupements inter- instruments, d'acquérir de façon concrète une connaissance et une culture musicale générale et de rendre possible la rencontre avec un public grâce aux scènes ouvertes régulières. Des ateliers hebdomadaires sont organisés (cours de guitare, basse, batterie, chant, percussion, claviers...) ainsi que des ateliers complémentaires de pratique collective, comme par exemple le GOP (Grand Orchestre de Percussions), un atelier « pratique de la scène » et la participation aux « apéros voie off ». Il s'agit de proposer des perfectionnements dans le domaine instrumental et de permettre des rencontres régulières entre musiciens. Comme l'indique Vincent Priou, directeur de Trempolino « nous transmettons une pratique technique et artistique exigeante tout en défendant le dialogue, la rencontre et l'échange. Car la musique

²¹¹Note d'étape des travaux du collectif composé du CRY, de l'ARA, du Florida et de Trempolino, *Pédagogies et accompagnement des pratiques musicales*, février 2002, p.5.

²¹² Rencontres nationales des pratiques amateurs de la chanson- Nantes, les 29/30 novembre et 1^{er} décembre 2002, p.6.

est un art mais aussi une forme de sociabilité »²¹³. Ces ateliers permettent ainsi de développer une nouvelle approche de la pratique musicale ; des nouvelles démarches sont mises en œuvre et permettent un réel épanouissement des participants.

Dans ces ateliers de pratique collective de la musique, il s'agit de (re)trouver le goût de l'effort, grâce au plaisir. Comme l'indique Bruno Colin²¹⁴, « la première difficulté est de permettre aux participants de renouer avec le goût et le sens de l'effort, du travail, de la constance ». L'auteur cite alors le témoignage de Jean-Luc Casamian, parolier, intervenant avec les Fabulous Trobadors : « il faut imposer souvent certaines contraintes aux participants. Ils sont persuadés, comme beaucoup de gens, que faire quelque chose, créer quelque chose, on l'a ou on l'a pas, ça vient comme ça, c'est un don. Quelques idées fausses sont tombées. Ils se sont rendus compte qu'écrire était un véritable travail, un travail difficile, qui s'améliore petit à petit si on veut bien s'en donner la peine ».

La particularité de l'activité artistique musicale, est qu'elle permet de retrouver le goût du travail, grâce au plaisir qu'on en retire. Il s'agit alors de remettre en cause la notion même de travail et de loisir ainsi que du labeur et du plaisir. On peut citer à ce propos une citation de Joffre Dumazedier²¹⁵ : « pourquoi tout centrer, a priori, en ce qui concerne la réalisation de soi, sur le travail professionnel, alors que nous avons observé tant de fois que pour les trois quarts de la population l'essentiel de la réalisation de soi se trouve en dehors du travail ? » Concernant les musiciens amateurs, il existe incontestablement des arguments non monétaires dans leur cheminement. Le travail ne renvoie donc pas nécessairement à la notion d'activité d'économique puisqu'il existe beaucoup de musiciens qui ne souhaitent pas nécessairement vivre de leur musique, ou tout du moins en tirer des bénéfices. Dès lors, la politique culturelle que mène une ville comme Nantes en faveur des musiciens amateurs doit s'attacher à respecter l'autonomie de la démarche de personnes qui ont leurs propres exigences et leurs propres représentations de l'excellence artistique. De telles démarches musicales font dès lors appel à de nouvelles formes pédagogiques.

²¹³ source : la Lettre Culturelle de Nantes, *L'enseignement de la musique et la pratique amateur*, janvier 2004, p.6.

²¹⁴ Bruno Colin, *Action culturelle dans les quartiers, Culture et proximité*, Enjeux, méthodes, 1998, p.156s.

²¹⁵ Joffre Dumazedier, *Révolution culturelle du temps libre 1968-1988*, Paris, éd. Méridiens Klincksieck, 1988.

2/ Mise en place de nouvelles formes pédagogiques.

La mise en place de nouvelles formes pédagogiques renvoie nécessairement à la question de l'enseignement des pratiques musicales amateurs. Il s'agit de trouver un modèle de travail adapté à l'approche ludique de la musique. Car les satisfactions que retirent les musiciens se situent dans la pratique musicale elle-même : l'amateur s'inscrit dans un ensemble où le jeu tient une place primordiale. Le jeu musical, bien sûr, mais aussi le jeu, conçu comme un espace de liberté.

Eveiller les facultés d'écoute, indispensable au sein d'un groupe, d'invention et de création, indépendamment de tout solfège, est une démarche innovante. D'une manière générale, on sait que la musique rock par exemple, à l'opposé de la musique classique, ne s'écrit pas. Elle est avant tout une recherche, une création à plusieurs. Dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées, les musiciens n'ont pas en général une approche « savante » de la musique. Ainsi, 36% des musiciens seulement déclarent connaître le solfège, selon l'étude menée par Catherine Doublé-Dutheil sur les « groupes de rock nantais »²¹⁶. La majorité des musiciens sont donc autodidactes : l'évaluation ne passe pas par l'imitation de références, d'« excellence » mais par la confrontation aux autres, qui se fait très vite au sein d'un groupe. A ce propos, le collectif composé du CRY, de l'ARA, du Florida et de Trempolino a travaillé sur les questions des « pédagogies et accompagnement des pratiques musicales »²¹⁷. Le groupe de travail a donc développé l'idée que les musiques actuelles et amplifiées ne s'enseignent pas mais qu'il faut offrir des espaces de pratiques musicales, de dispositifs en faveur des musiciens amateurs, afin de leur permettre de progresser, tels que les ateliers « voie off » mentionnés plus haut.

Un certain nombre de collectivités locales répondent à ces aspirations. A Nantes, la politique culturelle, qui est menée en faveur des amateurs valorise les pédagogies dites innovantes. Selon Yannick Guin, adjoint à la Culture, « il faut développer des nouvelles méthodes d'apprentissage de la musique. Car il n'existe pas de réelle diversité sans pluralité des méthodes pédagogiques ». On peut citer à titre d'exemple les ateliers musicaux pour enfants de quartiers en ZEP : ainsi, l'école Urbain-Leverrier pour le quartier Pin-Sec /Bottière a constitué une fanfare (trompettes, tubas et percussions). Animés hors temps scolaire par les

²¹⁶ Catherine Doublé-Dubreil, *Les groupes de rock nantais* dans *Rock : de l'histoire au mythe*, dirigé par Patrick Mignon et Antoine Hennion, collection Vibrations, Paris, Antropos, 1991, p. 152.

²¹⁷ Référence note 212.

enseignants du Conservatoire, ils développent une pédagogie différente qui s'appuie, non sur le solfège mais sur l'écoute, le rythme et la pratique d'ensemble.

De plus, la politique que dessine le réseau Musica-Nantes vise à intensifier progressivement les possibilités d'enseignement et de pratiques collectives dans les quartiers. Ainsi, l'école nantaise de cuivre mène une pédagogie innovante puisque le but principal de cette école est de se faire plaisir et d'arriver à se produire en public. Comme me l'a indiqué Marc Salmon, professeur à l'école nantaise de cuivre, certains des participants n'ont pas pratiqué leur instrument depuis de nombreuses années et ne savent pas lire des notes de musique. Les professeurs de cette école assurent alors les cours selon la méthode du « maître unique » : on apprend le solfège en pratiquant l'instrument. Les ateliers de deux heures comportent trois modules : apprentissage instrumental semi- collectif (3/4 personnes), formation musicale et pratique d'ensemble en collectif. Ce type d'enseignement dont le répertoire s'étend des musiques traditionnelles, classiques et actuelles constitue ainsi une alternative au Conservatoire. Comme le précise Yannick Guin, « tout le monde n'ira pas au Conservatoire. L'objectif est de mettre à disposition des moyens pour tous ceux qui ont envie de faire de la musique ou de chanter pour leur plaisir »²¹⁸.

Toutefois, il faut noter qu'avec la création du certificat d'aptitude dans le secteur des musiques actuelles²¹⁹, le ministère de la Culture a permis d'ouvrir les écoles de musique et les Conservatoires à ces pratiques. Il faut se demander comment les écoles de musiques font les accueillir car ces institutions ont pour mission principale de transmettre les musiques « savantes ». Certaines esthétiques musicales telles que le jazz ou les musiques traditionnelles semblent avoir tout à fait leur place dans ces institutions. De même, peuvent être intégrées « certaines formes de rock comme les Pink Ployd, qui correspondent aussi à des musiques savantes. Ce qui ne veut pas dire que l'on ne peut pas y accueillir, sous d'autres formes, d'autres types de musiques »²²⁰. Une question essentielle doit être soulevée : est-ce que l'enseignement proposé correspond aux attentes des groupes et des musiciens amateurs ? Il est important de remarquer que les groupes de musique amplifiée travaillent le plus souvent sur un répertoire qui n'est pas encore défini mais ressenti. Il semble donc que les méthodologies mises en œuvre dans les écoles de musique ne permettent pas d'apporter des réponses adaptées à ce type de demande, qui nécessite de partir du désir des musiciens. C'est pourquoi, il est

²¹⁸ Source : journal municipal Nantes- Passion.

²¹⁹ Arrêté du 16 juin 2003 relatif à l'examen du diplôme d'Etat de professeur de musiques sur épreuves.

²²⁰ Citation de Marc- Olivier Dupin, directeur du CNSMDP, *Musiques actuelles et enseignement musicale*, entretien avec Philippe Berthelot et Marc- Olivier Dupin, avril 1999. source : site de la Fédurok

plus opportun de parler d'accompagnement des groupes. Car la démarche d'accompagnement des pratiques amateurs « s'appuie sur une diversité des démarches pédagogiques alternant entre les notions d'enseignement, de formation et d'accompagnement »²²¹. Une diversité de situations d'apprentissages sont donc proposées dans les structures ressources pour l'accompagnement des pratiques musicales amateurs, telles que Trempolino à Nantes. Sont ainsi proposées, en fonction de la personne, du contexte et de l'objet étudié : les situations pédagogiques collectives, les situations de confrontations musicales, les situations pédagogiques partant sur une démarche de projet, les situations utilisant les nouvelles technologies et techniques du son. De plus, dans la démarche d'accompagnement, les moments d'évaluation sont concertés et participatifs ; il ne s'agit pas d'une évaluation « unilatérale » telle qu'elle existe dans les écoles de musiques et les Conservatoires. Ceci permet une pratique musicale épanouie, qui ne vise pas l'excellence artistique comme objectif premier. Il s'agit avant de multiplier les « îlots d'estime de soi »²²².

Il s'avère donc que les institutions éducatives et culturelles n'ont plus le monopole de la construction et de la transmission des savoirs. De nouvelles formes pédagogiques sont mises en place en faveur des pratiques musicales amateurs. Comme le montre Pablo Cueco, musicien et intervenant dans des ateliers, il s'agit de présenter « une façon de travailler, liés à l'effort d'un côté et au désir de l'autre côté, qui n'ont rien à voir avec d'autres modèles, comme ceux de l'Education Nationale par exemple. Dans ce système, il y a une perversion du but par rapport au travail, c'est à dire qu'il n'y a aucun rapport entre effort et plaisir. Alors que dans la création, il y a un réel rapport entre effort et plaisir : l'effort, qui peut être dans certains cas une souffrance, se transforme en plaisir. Le fait qu'il y ait des gens qui basculent, qui se transforment vient de cela »²²³.

Comme nous l'avons vu, la mairie de Nantes montre la volonté de développer ces nouvelles initiatives pédagogiques, qui visent avant tout à l'affirmation d'une personnalité musicale. Toutefois, une évaluation de la politique culturelle menée en faveur des amateurs s'impose.

²²¹ voir note 212.

²²² Idem

²²³ idem note 215.

3/ Evaluation de la politique culturelle mise en place en faveur des musiciens amateurs.

Il convient de remarquer tout d'abord que les actions sont menées principalement en faveur des musiques actuelles et il n'existe pas, hormis Trempolino ou les studios de répétitions de l'Accoord, d'actions en faveur des musiques amplifiées. Il est certain que dans l'esprit des politiques, il s'agit d'œuvrer avant tout au développement des musiques actuelles (c'est à dire par exemple, le jazz, les musiques traditionnelles, la chanson).

Pourtant, à Nantes, l'intervention culturelle en faveur des amateurs est importante. Ces actions ont des effets bénéfiques puisqu'elles favorisent les liens sociaux et valorisent le rôle des acteurs locaux. De plus, la politique culturelle encourage les pratiques musicales collectives des amateurs, en subventionnant par exemple les associations intégrant le réseau Musica-Nantes .

Il s'agit de permettre un renouvellement des esthétiques et de développer une singularité culturelle. Ceci doit être encouragé face à la standardisation et au « formatage » des produits culturels, conséquence de la concentration des industries culturelles. Pour autant, comme on l'a remarqué dans la partie précédente, il n'existe pas encore de lieu dédié à l'exercice de ces pratiques musicales amateur stricto sensu. Nous en sommes encore à la phase d'expérimentation des pratiques et à la reconnaissance par le politique, d'une nouvelle pédagogie possible hors les méthodes des Conservatoires et écoles de musique.

Mais faut-il nécessairement encourager à l'institutionnalisation de ces pratiques ? Il est important de remarquer que les pratiques amateurs se développent grâce à des initiatives privées, à des musiciens qui jouent de manière spontanée, pour leur seul plaisir. Comme on l'a remarqué, ces pratiques vont poser un problème d'« intégration » dans les lieux d'enseignement classiques que sont les conservatoires et les écoles de musique. Et d'ailleurs est-ce vraiment leur mission propre ? Car le secteur des musiques actuelles et amplifiées se construit autours de la « transgression » des normes établies ; il se positionne souvent « par opposition ». Dès- lors est-il souhaitable qu'une politique dite de « transgression » soit instaurée ? Comme le remarque à juste titre Laurent Charliot, « lorsque la culture institutionnalisée commence à être importante, ça donne des réactions privées et l'envie à des gens d'engager des actions »²²⁴. Il faut donc permettre un espace libre, hors du circuit professionnel, pour les ateliers de pratiques musicales afin de préserver l'esprit de

²²⁴ Interview de Laurent Charliot, *La fabuleuse histoire du rock nantais de 1960 à nos jours*, journal La griffe n°162, 6 juin 2004.

spontanéité, d'émergence, propre à ce secteur. Le mouvement de démocratisation culturelle doit s'effectuer également hors des systèmes institutionnels pour garder de sa vitalité. En effet, « il est inévitable que les systèmes institutionnels de reconnaissance conduisent à l'académisme »²²⁵. Ce ne sont donc pas a- priori les acteurs institutionnels qui peuvent mettre en œuvre les pratiques musicales amateurs.

Se pose alors la définition du rôle des espaces dits « intermédiaires », entre le secteur marchand et institutionnel. On peut citer le rôle de Trempolino qui propose une nouvelle approche de l'accompagnement des pratiques amateurs. On peut également parler du travail de l'U-fisc²²⁶, pour la définition d'une « économie de l'amateur », notamment. Car comme nous l'avons remarqué en première partie, il semble important de développer une idée de « tiers secteur » pour les pratiques amateurs. Ces acteurs intermédiaires doivent pouvoir proposer de nouvelles alternatives aux modèles établis car le plus important est d'instaurer une relation avec le politique, qui ne passe pas nécessairement par l'institutionnalisation.

²²⁵ Citation de Jean-Louis Fabiani, sociologue, à l'atelier « *des politiques de la transgression seraient-elles possibles ?* », lors des 2èmes rencontres nationales de Nantes - *Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, La Scène, avril 1999, p.99.

²²⁶ L'U-Fisc est un regroupement d'association de groupements d'organisations professionnelles et est né en 1998 d'une réaction collective face à la réglementation fiscale. Aujourd'hui, l'U-Fisc a décidé d'explorer des voies juridiques, fiscales et économiques qui permettent de trouver des espaces de développement qui ne soient pas fermés du « commercial » ou de « l'administré » et revendique aujourd'hui, un possible tiers secteur culturel.

CONCLUSION

La question du statut du musicien amateur a été ainsi analysée sous divers angles d'approches. Il apparaît clairement que la question des amateurs renvoie directement à la définition que l'on s'en donne. Il a une réelle difficulté d'appréhension de la notion même d'amateur : à partir de quand et jusqu'à quand est-on un amateur ? Une autre caractéristique de cette définition de l'amateur est qu'elle renvoie directement à celle du professionnel. Dès lors, quel statut juridique définit-on pour ces musiciens amateurs ? Quelle place leur accorde-t-on dans les lieux programmant essentiellement des spectacles professionnels ? Quelle politique culturelle leur accorde-t-on ?

Pour tenter de résumer brièvement les multiples questionnements, il faut distinguer les amateurs au sens strict du terme des amateurs dites intermédiaires. Pour les premiers, comme nous l'avons vu, il n'existe pas de problème de statut juridique puisqu'ils sont nécessairement assimilés aux bénévoles. Pour autant, il n'existe pas encore de lieux spécialement dédiés à leur pratique, même si la politique culturelle qui est mise en œuvre en leur faveur à Nantes apparaît innovante et novatrice. Au contraire, les musiciens dits intermédiaires trouvent des dispositifs dans les lieux de diffusion à leur disposition qui leur permettent d'échanger avec les professionnels du secteur. Mais l'absence de définition du statut de ces musiciens pose un problème crucial car il ne permet pas de reconnaissance officielle de ces pratiques qui sont vouées à « rester dans l'ombre ».

Face à la crise de l'intermittence et à la (re)structuration du secteur professionnel par le dispositif des SMAC par exemple, il apparaît ainsi primordial de définir au mieux la place de l'amateur. La crise actuelle ouvre en effet le champ des réflexions pour une autre approche de la question artistique : celle des pratiques d'une population, de l'imprégnation artistique par la pratique. Car l'amateur renvoie clairement aujourd'hui l'image d'une liberté créative et d'une indépendance économique dont il convient de prendre conscience.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

- Laurent Charliot, *la fabuleuse histoire du rock nantais de 1960 à nos jours*.
- Bruno Colin, *Action culturelle dans les quartiers, Culture et proximité*, Enjeux, méthodes, 1998.
- François Delalande, *La musique est un jeu d'enfant*, INA, 1984.
- Guy Di Méo, *Géographie sociale et territoire*, Nathan, 1998
- Mario d'Angelo, *socio- économie de la musique en France*, la documentation française, 1997.
- Olivier Donnat, *les amateurs, enquête sur les activités artistiques des français*, la documentation française, Paris, 1996.
- Guide pratique de l'association de Loire-Atlantique*, édité par le ministère des sports, 2003.
- Yannick Guin, *L'engagement culturel des collectivités locales, Manifeste pour une nouvelle étape de la décentralisation*, édition In°8, 2000.
- Guillaume Houzel, *Les engagements bénévoles des étudiants, perspectives pour de nouvelles formes de participation civique*, la documentation française.
- Joffre Dumazedier, *Révolution culturelle du temps libre 1968-1988*, Paris, 1988.
- Le guide des associations, juridique, social, fiscal, comptable et immobilier*, Groupe de revue fiduciaire, 2001.
- Fabrice Lextrait, *La fabrique des lieux : une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport à Michel Duffour, ministre d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle, la documentation française, 2001
- Dominique Luneau, *Nantes, l'avenir d'une ville*, édition de l'aube, 2003.
- Pierre-Michel Menger, *portrait de l'artiste en travailleur*, Seuil, la République des idées, 2002.
- Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la Culture en France*, QSJ, 2^{ème} édition, 2001.
- Daniel Patouillard, *Le bénévolat, guide social, fiscal et comptable*, guides pratiques, édition Juris associations.
- Bernard Ricard, *Rites, code et culture rock : un art de vivre communautaire*, l'Harmattan, 2000.
- Jacques Rigaud, *Pour une refondation de la politique culturelle*, La documentation française, 1996.
- Philippe Urfalino, *l'invention de la politique culturelle*, la documentation française, 1996.
- E. Waresquiel, *Dictionnaire des politiques culturelles*, Larousse, éd. CNRS.

REVUES, ARTICLES

- Dominique Asquinazi- Bailleux, *la difficile distinction du contrat de bénévolat et du contrat de travail*, in RJS, décembre 2002, p.983.
- J.P. Augustin, *Cultures urbaines et géographie sociale*, in *Faire de la géographie sociale aujourd'hui*, 2001, Presses Universitaires de Caen.
- Catherine Doublé-Dubreil, *Les groupes de rock nantais dans Rock : de l'histoire au mythe*, dirigé par Patrick Mignon et Antoine Hennion, collection Vibrations, Paris, Antropos, 1991.

- Composer sur son ordinateur. Les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique.* Bulletin du département des études et de la prospective, n°138, juin 2002, p.4. source : <http://www.culture.gouv.fr/dep>
- DMDTS, *les spectacles amateurs : réglementation juridique et fiscale.* Source : www.la-fedurok.org.
- DMDTS, *distinction entre la notion de bénévolat et de salariat.* Source : www.la-fedurok.org
- Fanfare, *3 principes pour une nouvelle approche.* source : www.reseaufanfare.net/index.html
- Fédurok, *réflexion et positionnement quant à l'amateur,* décembre 2001. Source : www.la-fedurok.org
- Pierre-Alain Four, *La démocratisation culturelle à l'épreuve des ateliers de pratique artistique,* dans *Regards croisés sur les pratiques culturelles,* sous la direction de Olivier Donnat, la documentation française, p. 208.
- Antoine Hennion, *Les amateurs de musique, sociologie d'une pratique et d'un goût,* in *Sociologie de l'art,* n°12, 1999.
- Antoine Hennion, *L'amour de la musique aujourd'hui, une recherche en cours sur les figures de l'amateur,* in *Musique et politique, les répertoires de l'identité,* sous la direction d'Alain Darré, Presses Universitaires de Rennes, 1996.
- IRMA, *le statut des amateurs, 10 questions pour être en règle,* mise à jour du 20/06/2003. Source : www.irma.asso.fr.
- Jazz Etcaetera n°3, avril/mai/juin 2004.
- La Griffè- mercredi 25 novembre 2003- n°151. article : *les scènes de musiques actuelles en danger.*
- Interview de Laurent Charliot, *La fabuleuse histoire du rock nantais de 1960 à nos jours,* journal La griffe n°162, 6 juin 2004.
- La Lettre Culturelle de Nantes, *L'enseignement de la musique et la pratique amateur,* janvier 2004.
- Ministère de la culture et de la communication, *la pratique musicale amateur,* bimensuel, 26 avril 2000, n°65
- Ministère de la Culture, bulletin du DEP, le *théâtre en amateur,* n°114, juillet 1996.
- Ministère de la Culture, bulletin du DEP, *la musique en amateur,* n°107, juin 1995.
- Musiques actuelles et enseignement musicale,* entretien avec Philippe Berthelot et Marc-Olivier Dupin, avril 1999. Source : www.la-fedurok.org
- Journal municipal *Nantes-Passion* : éditions de janvier 2004, mars 2004, été 2004.
- Ouest-France, « All'improvista ou le jazz improvisé », vendredi 21 mai 2004.
- Jean Savatier, *la distinction du contrat de travail et des services bénévoles fournis dans le cadre d'une association,* in revue *Droit social,* mai 2002, p.494.
- Rapport d'Alain Supiot, *au delà de l'emploi,* in revue *Droit social,* mai 1999, p. 434.
- Philippe Teillet dans l'article *Publics et politiques des musiques actuelles* (version du 21 février 2003).
- La culture dans la ville, rôle des équipements culturels de proximité,* in revue *Territoires,* octobre 1994.
- Marc Touché, *les lieux de répétition des musiques amplifiées,* in les annales de la recherche urbaine, *lieux culturels* , mars 1996, n°70, p. 58-66.
- Revue *Tranzistor,* ADDM 53, n°14, printemps 2004.

AUTRES ARTICLES

- Dossier de presse de « Bouge Ta Ville » 2003. Source : Trempolino.
- Présentation du dispositif « Artistes en scène », session 2004. Source : Trempolino
- Pannonica, « Pôle Jazz », projet 2005/2007. Source : Pannonica.

- Projet artistique 2003 du Pannonica. Source : Pannonica
- Evolution du projet artistique et culturel de l'Olympic pour les années 2002-2005. source : www.olympic.asso.fr.

ETUDES, MEMOIRES, RAPPORTS

- Les associations de musiques actuelles, partenaires du programme nouveaux services – emplois jeunes, contribution à un état des lieux*, Centre d'Etude de l'Emploi, janvier 2004.
- Acoustique et environnement des salles de spectacles en France*, état des lieux 1999, étude commanditée par la mission bruit et réalisée par l'IRMA.
- Note d'étape des travaux du collectif composé du CRY, de l'ARA, du Florida et de Tremolino, *Pédagogies et accompagnement des pratiques musicales*, février 2002.
- Fabrice Gogendeau, *Musiques actuelles : de la pratique amateur au développement professionnel des artistes*, Maîtrise culture, IUP Denis Diderot. Source : www.cortex-cultureemploi.fr.
- Gérome Guibert, Xavier Migeot, *les dépenses des musiciens de musiques actuelles – éléments d'enquêtes réalisées en Pays- de- Loire et Poitou-Charentes*. source : www.irma.asso.fr/bibliotheque/doc_professionnelle/doc-poitou/index.html.
- Rapport Latarjet, *Pour un débat sur l'avenir du spectacle vivant*, compte rendu de mission, avril 2004, p.47. Source : www.debat-spectacle.org
- Isabelle Pinçon, *L'offre de pratiques musicales à Nantes*, rapport de stage du DESS Développement Culturel de la Ville, Université de La Rochelle, 2002.
- Benoît Rivière, *Territoire et projet pour les pratiques artistiques amateur*, DESS Développement culturel et direction de projet, Université de Lyon 2, 2003. Source : http://socio.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc_491.pdf.
- Flavie Von Colen, *Education populaire et musiques amplifiées*, Cry pour la musique, Fédurok, juin 2002.

COLLOQUES, RENCONTRES

- Rencontres d'Agén, *Politiques publiques et musiques amplifiées*, octobre 1995. source : www.la-fedurok.org.
- Nantes, 2^{ème} rencontre nationale – *Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, La Scène, avril 1999.
- Politique de la Ville et intégration de la jeunesse*, Actes des ateliers de l'intégration locale, 2 décembre 1999, Nantes/ ADRI, Paris, 2000.
- Bilan du Festival de la citoyenneté 2000 de la Fédurok, *Faire entendre les musiciens amateurs des musiques amplifiées et actuelles*. Source : www.la-fedurok.org.
- Observatoire des politiques culturelles, Actes du séminaire de Rennes, 25/26 octobre 2000, *Développement urbain et culture*, Ma ville et moi !, février 2002.
- Rencontres nationales des pratiques amateurs de la chanson* – Nantes les 29/30 novembre et 1^{er} décembre 2002.
- Table ronde organisée à l'Olympic le 1^{er} octobre 2003, sur le thème : *les lieux musicaux : annexes de l'industrie musicale ou tremplins pour l'émergence ?* Source : www.olympic.asso.fr.

-*La place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant*, journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant - 8 décembre 2003. Source : www.la-fedurok.org

- Nantes 2004, *Rencontres nationales du spectacle vivant*- Les actes des grands débats, La Scène, 2004.

-Réunion plénière du comité consultatif de quartier Hauts Pavés-St Félix à Nantes le 25 mai 2004. Thème : la politique culturelle de proximité

TEXTES OFFICIELS

-Décret n° 53-1253 du 19 décembre 1953, relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles.

- Circulaire du 15 juin 1999 « concernant les pratiques artistiques des amateurs ».

-Discours de Catherine Trautman, ministre de la culture et de la communication, *programme d'action et de développement en faveur des musiques actuelles*, 19 octobre 1998, source : www.culture.gouv.fr

- Décret d'attribution du ministère de la Culture et de la Communication, n° 97-713 du 11 juin 1997.

-code du travail.

ENTRETIENS

-Anne Minot, bureau des amateurs, DMDTS, Paris.

-Christian Petit et Yann Vrignon, Département culturel de la Direction générale à la culture à Nantes.

- Hyacinthe Chataigné, chargé d'étude à la Fedurok.

-Philippe Audubert et Guillaume Renaud à Trempolino.

-Nicolas Etourneau, régisseur des locaux de répétition du quartier Doulon à Nantes.

-Marc Salmon, professeur à l'école nantaise de cuivre à St Félix.

-François-Xavier Ruan, directeur du Pannonica à Nantes.

- Patron du bar Le Live et vice président du collectif « culture bar-bars ».

PLAN DETAILLE

INTRODUCTION.....p1

Ière PARTIE - LE STATUT JURIDIQUE DU MUSICIEN AMATEUR : POSITIONNEMENT FACE AU PROFESSIONNEL

A/ LA COLLABORATION BENEVOLE DU MUSICIEN AMATEUR.....p.10

1/ L'assimilation du musicien amateur au bénévole.....p.10

2/ Les caractéristiques de la prestation bénévole.....p.12

a) l'absence de lien de subordination

b) l'absence de rémunération

c) une prestation indépendante de tout bénéfice

3/ Une prestation appréciée par rapport à l'objet social de l'association.....p.18

B/ L' ENCADREMENT DES SPECTACLES AMATEURS.....p.20

1/ La protection sociale du musicien amateur.....p.21

2/ Le risque de requalification en contrat de travail.....p.22

3/ Le libéralisme juridique au service de la liberté artistique ?.....p.25

C/ LES ENJEUX DE LA DEFINITION DU STATUT DE L'AMATEURp.27

1/ Les particularités du secteur des musiques actuelles et amplifiées.....p.27

2/ Le positionnement des professionnels, en faveur d'un véritable statut juridique de l'amateur.....p.30

3/ Le positionnement du ministère de la Culture.....p.31

IIème PARTIE – LA PLACE RESERVEE AU MUSICIEN AMATEUR DANS LES LIEUX DE DIFFUSION : EXEMPLE DE LA VILLE DE NANTES

A/ ETAT DES LIEUX DES STRUCTURES OUVERTES AUX PRATIQUES AMATEURS.....	p.35
<u>1/ Le rôle des café- concerts</u>	p.35
<u>2/ Les locaux de répétition</u>	p.39
<u>3/ Les lieux inscrits dans le mouvement d'éducation populaire</u>	p.42
B/ LES DISPOSITIFS MIS EN ŒUVRE PAR LES LIEUX DE DIFFUSION.....	p.45
<u>1/Les modalités d'accès aux amateurs dans les lieux du réseau Fédurok</u>	p.46
a) les tremplins.	
b) les premières parties.	
c) Les scènes ouvertes et les partenariats développés entre les groupes et les salles.	
<u>2/Les actions spécifiques mises en place dans un club de jazz à Nantes, le Pannonica</u>	p.51
<u>3/Les ateliers de pratiques musicales au festival All'improvista au Pannonica</u>	p.54
C /EVALUATION DE LA PLACE DES MUSICIENS AMATEURS DANS LES LIEUX DE DIFFUSION.....	p.58
<u>1/ Une prise en compte récente des pratiques amateurs – l'exemple du réseau Fédurok</u>	p.58
<u>2/ Le musicien amateur : un artiste à part entière</u>	p.60
<u>3/ Quel lieu possible pour la pratique musicale amateur ?</u>	p.62

IIIème PARTIE – L’INTERVENTION CULTURELLE DE LA VILLE EN FAVEUR DES MUSICIENS AMATEURS : EXEMPLE DE LA VILLE DE NANTES.

A/ LA PRISE EN COMPTE DES PRATIQUES AMATEURS PAR LA VILLE DE NANTES.....p.66

1/ La politique culturelle en faveur des amateurs.....p.66

a) Le rôle de l’Etat

b) Le rôle des collectivités locales : l’exemple de la ville de Nantes

2/ Etat des lieux de l’offre des pratiques musicales amateurs...p.69

3/ Elaboration du réseau Musica-Nantes.p.72

B/ DEVELOPPER DES ACTIONS DE PROXIMITE POUR LES AMATEURS.....p.74

1/ Définir une politique culturelle de proximité.....p.74

2/ Le rôle des acteurs locaux.....p.77

3/ La collaboration avec les structures culturelles de proximité.....p.79

C / FAVORISER LES PRATIQUES COLLECTIVES POUR LES AMATEURS.....p.81

1/ Motivations et démarches des musiciens.....p.81

2/ Mise en place de nouvelles formes pédagogiques.....p.83

3/ Evaluation de la politique culturelle mise en place en faveur des musiciens amateurs.....p.86

CONCLUSION.....p.88

PLAN DETAILLE

BIBLIOGRAPHIE

Les pratiques musicales amateurs – l'exemple de la ville de Nantes.

Mémoire soutenu en novembre 2004 par Séverine LUC pour le DESS « Direction d'Équipements et de Projets dans le secteur des Musiques Actuelles et Amplifiées »

Résumé

Les musiciens amateurs ont besoin d'équipements pour se produire devant un public. Car la pratique est l'unique moyen pour construire, élaborer un projet et être artistiquement reconnu. La question de la diffusion est donc primordiale pour les groupes amateurs. Or, l'absence de statut juridique des musiciens ne facilite pas leur intégration dans les équipements culturels. L'enjeu est aujourd'hui de définir un véritable statut du musicien amateur, et ceci particulièrement dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées.

Après cette approche générale, nous verrons quel est le droit de cité des musiciens amateurs dans les équipements voués aux musiques actuelles à Nantes. On constate, dans un premier temps, que seuls les cafés- concerts et les centres socio- culturels (notamment les locaux de répétition) sont ouverts aux spectacles amateurs. Cependant, une étude du terrain montre que des dispositifs sont mis en œuvre dans les lieux de diffusion nantais. Quelques exemples seront développés, comme celui du Pannonica à Nantes.

Il s'avère toutefois qu'il n'existe pas encore de lieu spécifique pour les musiciens amateurs, déconnecté de tout enjeu commercial. Pour palier à cette carence, la ville de Nantes met en place une politique spécifique en faveur des amateurs. Elle encourage les actions de proximité mises en place par les associations : l'exemple du quartier Hauts pavés /St Félix sera alors décrit. La municipalité reconnaît l'importance des pratiques collectives, indispensables dans le secteur des musiques actuelles. Pour cela de nouvelles formes pédagogiques sont mises en place par les associations, comme Trempolino par exemple. Ainsi de nouvelles alternatives aux modèles établis par les institutions doivent être développées, afin de nourrir le vivier de la création artistique amateur.