

Université d'Angers

Centre Universitaire de Formation Continue

LE DOGME DE LA PROFESSIONNALISATION



Mémoire présenté pour l'obtention du Master Professionnel (spécialité de Master) :

Direction d'équipements et de projets
dans le secteur des musiques actuelles

Promotion 2006- 2008

Directeur du mémoire : Damien TASSIN

BORNAZ Marion

Juillet - 2008

Je tenais particulièrement à remercier le groupe DOPPLeR qui m'a laissée entrer dans son intimité ainsi que Xavier avec qui j'ai pu tenir des échanges stimulants. Je remercie également Marie Rudeaux pour ses prises de positions, l'ensemble des équipes et des groupes que j'ai pu côtoyer au cours de ce mémoire et Mademoiselle Mélodie Della Rossa.

La loi étant la loi, les acteurs de l'art ont à respecter ces conceptions de l'intérêt général. Ils doivent se mettre en conformité avec ses règles venues de la politique publique de l'environnement, de la santé publique, de la sécurité des biens et des personnes, de la défense de la propriété, du droit du travail, du droit d'auteur etc. ; On n'en finirait pas de dresser la liste de toutes les règles de conformité à respecter pour avoir le droit de devenir un musicien ! Le pire sans doute, est que toutes ces exigences, fruits de la mobilisation citoyenne, sont présentées dans les manuels et les formations comme des conditions techniques !! Alors qu'elles sont profondément politiques.

Toutes ces règles que doit suivre l'acteur artistique avant d'avoir le droit d'exister dans la société, tissent autour de lui un réseau de conduites conformes. Si les artistes doivent impérativement appliquer toutes ces normes avant d'apparaître au monde comme artistes, il y a risque majeur d'enlèvement de la société !! Quel sens donnera-t-on à l'enjeu artistique s'il ne devient que le miroir de la société conforme ! Vous imaginez ? « je crée conformément à la conformité » ! quel bel avenir pour la société moderne !

Jean-Michel LUCAS

Table des matières

SIGLES ET ABREVIATIONS.....	4
INTRODUCTION.....	5
1 - LE DOGME DE LA PROFESSIONNALISATION.....	15
1.1 - LES ORIGINES DU DOGME DE LA PROFESSIONNALISATION.....	16
a) Un contexte idéologique.....	18
b) Une politique en faveur de la professionnalisation.....	20
c) La nécessaire structuration des militants passionnés.....	23
1.2 - L'EXEMPLE DES CHOIX DE PROGRAMMATION.....	26
a) La structuration des groupes.....	29
b) La médiatisation	31
c) La renommée et l'effet de réseau.....	33
2 - LE PROFESSIONNALISME A L'OEUVRE.....	37
2.1 - LA RECIPROCITE DU DISCOURS.....	38
a) Une plus grande efficacité.....	39
b) Professionnel avant l'heure.....	44
2.2 - LA RESISTANCE FACE AU DOGME.....	47
a) Profil intermédiaire, l'angoisse de la récupération.....	48
b) Désir de reconnaissance et assimilation.....	56
c) L'enjeu identitaire face au temps.....	63
CONCLUSION.....	72
BIBLIOGRAPHIE.....	74
ANNEXES.....	76

SIGLES ET ABREVIATIONS

SMAC : Scène de Musiques Actuelles

MJC : Maison des jeunes et de la Culture

INA : Institut National de l'Audiovisuel

CNV : Centre National des Variétés

DEPS : Département des Etudes et de la Prospective des Statistiques du Ministère de la culture

DIY : Do It Yourself

INTRODUCTION

Notre travail au sein de la salle de concerts le Clacson nous a amené à réfléchir le projet politique que nous défendions au sein de la structure et la manière dont il s'exprimait dans la programmation. Les choix artistiques sont complexes et importants puisqu'ils sont l'interface avec l'extérieur et construisent en partie l'identité du lieu. Les différentes équipes qui se sont succédées au fil des ans ont toujours développé l'idée que notre salle devait être un lieu de soutien à des artistes que nous considérons à la marge, à la fois dans la musique qu'ils produisent que dans les choix de diffusion qu'ils font. Ces artistes sont généralement classés du côté des scènes alternatives et ne vivent pas pour la plupart de leur musique. Ils ne sont pas toujours très connus et il faut alors susciter la curiosité autour de la date auprès de l'équipe salariée, des bénévoles, des médias, du public mais aussi des institutions et des autres professionnels. Il nous semble important d'être capables d'expliquer nos choix et de leur donner du sens. Nous avons souvent l'impression de partir de zéro pour communiquer sur des artistes plutôt discrets qui ont peu de moyens. Pourtant, la fréquentation de ces concerts nous donne généralement raison et nous surprend parfois. Bien que l'intérêt d'un artiste ne se juge pas à son seul succès public, on peut néanmoins dire qu'il existe une vraie demande de la part de la population pour des groupes que nous voyons peu dans les espaces de reconnaissance. Absents des médias et peu structurés, ces groupes peinent à trouver le soutien des professionnels. Notre double posture de salariés de salle de concerts et de passionnés de musiques alternatives nous a à plusieurs reprises fait sentir de part et d'autre une sorte de méfiance latente et un à priori d'incompatibilité. Nous mêmes sommes dans une position complexe, défendant des parcours d'artistes à la marge mais demandant dès que possible aux artistes des outils de « pro » (licence, affiche, photo, Cds promo, presse etc...), refusant à contrecœur de programmer les groupes trop peu connus mais dont nous aimons pourtant le travail, oeuvrant dans des dispositifs d'aide à la professionnalisation ne nous permettant pas toujours d'intégrer des groupes qui ne correspondent pas aux critères. Nous utilisons un vocabulaire qu'il nous faut régulièrement redéfinir. Alors que nous travaillons quotidiennement avec des groupes qui ne vivent pas de leur musique, et qui pour certains ne se destinent pas à en vivre, nous utilisons les termes d'artistes émergents, découvertes, artistes semi-professionnels ou en voie de professionnalisation, sans pouvoir réellement en poser une définition stable. Parallèlement, le fort croisement avec le secteur marchand a joué un rôle important dans l'organisation du secteur. Les jeux d'interdépendance avec l'industrie du disque ont amplifié les impératifs des acteurs des musiques actuelles. Les contraintes économiques, de territoire, de public pèsent sur nos choix. La scène est devenue un élément de la médiatisation et subit de la même manière une tendance à la concentration des esthétiques et de profils d'artistes. Le traitement médiatique de la scène tend à rendre indispensable un entourage

professionnel au groupe (label, attaché de presse, tourneur, distributeur...). Or ces éléments de plus en plus nécessaires contraignent la reconnaissance de parcours plus marginaux (économiquement et artistiquement) et particulièrement leur diffusion auprès de nouveaux publics. Le rapport Trautmann faisait déjà état de la question du pluralisme en 1998 :

L'industrie du disque a dangereusement inversé ce rapport, la scène étant admise comme un support (éventuel mais pas obligé) de promotion du disque. C'est ce qui explique que les programmations des lieux de musiques vivantes soient ainsi soumises à des contraintes économiques trop fortes. Programmer un artiste en dehors de ses passages à la radio, du «tour support», des campagnes de publicité à la radio et à la télévision, impliquent d'assumer seul la promotion du concert face à un public de plus en plus conditionné. Ainsi, les lieux de concerts ont de plus en plus de difficultés à pouvoir prendre des risques, même si en la matière ils donnent encore souvent l'exemple, au prix d'une précarité insupportable¹.

Au regard de la multiplicité des visages de l'artiste, nous avons le sentiment de sur-investir ce concept de professionnalité dans une dimension unilatérale. Quelle place occupe aujourd'hui la professionnalisation dans ces échanges ? Comment les professionnels peuvent-ils encore prendre en considération les parcours d'artistes à la marge et est-ce encore leur rôle ? Voilà pourquoi nous nous sommes intéressés aux liens entre les lieux de diffusion et les artistes, spécialement ceux issus des scènes alternatives. Nous développerons l'hypothèse que la professionnalisation s'est construite comme un dogme qui a joué à la fois favorablement dans la structuration du secteur et des artistes mais qui d'un point de vue critique a engagé les lieux de diffusion dans un « tout professionnel » qui ne laisse que peu de place aux pratiques « amateurs ». Le resserrement autour de profils d'artistes appelant à la professionnalisation joue sur le soutien à la pluralité des parcours et des esthétiques. Après avoir connu une période nécessaire de structuration, nous considérerons la professionnalisation du secteur et ses impacts sur l'accès des groupes dans les lieux de diffusion. Nous affirmerons que ces échanges sont régis dans le fond et dans la forme par le « dogme de la professionnalisation ». Nous nous appuyerons pour cela sur un ensemble d'éléments à la fois historiques, politiques et économiques pour expliquer dans quelles mesures le dogme de la professionnalisation conditionne les liens entre les lieux de diffusion et les groupes de musique. La structuration du secteur a permis aux militants de la première heure de construire des projets autour de l'idée d'un quelque chose d'autre, c'est-à-dire autre que la culture dominante et commerciale. Pendant longtemps attachés à une vision jeuniste, ces acteurs se sont battus (et se battent encore) pour une reconnaissance culturelle de ces pratiques. Les premiers mouvements autour du rock représentaient une contestation aussi bien dans le discours symbolique que dans la forme que

1 Le rapport à Catherine Trautmann stipulait déjà les frictions existantes entre le marché et les choix de programmation. *Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann* [en ligne], Ministère de la culture et de la communication, septembre 1998, 49 p, disponible sur : www.irma.asso.fr.

prenait la musique et ses modes de production. Aujourd'hui, les groupes ont accès à des locaux de répétitions, énormément de salles ont été créées... Pourtant s'élèvent ici ou là des critiques plus acerbes² ne se reconnaissant plus des pratiques engagées. Alors que nous le verrons, le secteur des « musiques actuelles » a presque toujours été considéré sous l'angle de sa professionnalisation, il est paradoxalement issu de pratiques amateurs, pratiques qui semblent de moins en moins présentes dans les espaces professionnalisés. Il sera ici question de la reconnaissance de pratiques « amateurs » comme valeur en soi (nous reviendrons sur les définitions de l'amateur et du professionnel). Le dogme de la professionnalisation intervient dans le sens où il projette la légitimité d'être un artiste dans une seule dimension ascendante : celle du professionnel. L'artiste doit donc se diriger vers un parcours professionnel (et donc label, médiatisation etc...) pour être reconnu et soutenu.

Nous axerons notre développement en deux parties : la première concernant l'émergence du dogme et la manière dont il a conditionné le fonctionnement des lieux de diffusion et leurs enjeux (exemple de la programmation). La deuxième analysant le parcours des groupes sous le prisme de la professionnalisation : ses apports, ses limites et la manière dont il est remis en cause par certains artistes. Nous analyserons donc premièrement les conditions d'émergence du dogme afin de valider son existence et ses modalités. Nous reviendrons d'abord sur le contexte de structuration du secteur et dégagerons l'hypothèse du dogme. En se professionnalisant et en s'institutionnalisant, le secteur a construit un système basé sur un certain nombre de normes intégrées à la fois par les groupes et les lieux de diffusion. Une des normes les plus marquantes et nous entrerons dans le sujet à partir de celle-ci, concerne la légitimité d'un groupe à faire preuve de son caractère « professionnel ». Puis nous nous attarderons sur les liens entre lieux de diffusion et groupes. Nous essayerons de comprendre comment ce dogme est à l'oeuvre dans les lieux de diffusion et comment les relations entre groupes et salle de concerts sont conditionnées par lui. Nous ferons ainsi l'hypothèse que l'artiste doit engager son parcours dans une optique de professionnalisation. Il doit plus précisément être capable de faire preuve de son ambition professionnelle en exposant un ensemble d'« indicateurs » : tourneur, label, distributeur, plan de promotion etc... Pour illustrer cette idée, nous nous intéresserons plus particulièrement aux conditions d'accès à la programmation des groupes

2 Nous pouvons faire référence à l'article de Fabrice RAFFIN qui utilise également le terme « acerbe » pour définir les critiques qu'ils retrouvent dans les discours qu'il recueille. Alors qu'il interviewe plusieurs acteurs du Confort Moderne entre 1994 et 1998, il note de nombreuses attaques à l'égard des différentes institutions. Nous avons également retrouvé ces critiques lors de nos échanges avec les acteurs « à la marge » que nous avons étudiés. L'institution prenant ici la forme des salles de concerts subventionnés.

RAFFIN Fabrice, « De l'écoute révoltée du hardcore à la posture du mélomane expert », in *Copyright Volume !, Musiques actuelles : un « pas de côté »*, sous la direction de Damien TASSIN et Philippe TEILLET, volume 4, numéro 2, édition Mélanie Séteun, 2005, p.75 - 88.

dans le cadre des scènes de musiques actuelles. Puis nous nous intéresserons à la réciprocité du discours sur la professionnalisation ou comment les groupes ont également investi cette conception. Ces derniers ont non seulement amélioré leur qualité de jeu mais ils se sont aussi donnés les moyens d'exister. En se structurant ils sont aujourd'hui en capacité de gérer leur carrière comme ils l'entendent. Cependant, nous nous attarderons aussi sur la critique d'une volonté de structuration parfois trop rapide. Enfin, apparaîtra un profil d'artiste qui se démarque des ambitions professionnelles et qui interroge la tendance au « tout professionnel » du secteur. Dans cette logique de dogme, ne restent pour les groupes volontairement non structurés ou micro-structurés, que peu de possibilités d'acquérir le soutien d'un système organisationnel pour lequel ils n'ont pas de réponses appropriées. Mais il nous faut alors comprendre si ces groupes ne sont pas dans une marginalité présumée ? Nous verrons que leur pratiques croisent à la fois celles des amateurs et des professionnels. Nous ferons l'hypothèse que ces groupes proposent une alternative, en considérant leur statut d'amateur comme une valeur en soi. Mais ce manque d'interaction ne signifie pas que ces groupes n'ont pas su créer d'histoire, mobiliser des publics ou *des personnels de renfort*. Et nous verrons comment ceux-ci tentent de croiser ces deux modes de fonctionnement.

LES CHAMPS ET DEFINITIONS

Le monde de l'art et le personnel de renfort

Nous utiliserons la notion de *monde* empruntée à Howard Becker³ pour renforcer le poids de l'action coopérative dans la production et la diffusion d'une oeuvre. Ainsi l'oeuvre est envisagée comme une somme d'*activités* : de la personne qui fabrique l'instrument, à celle qui en joue, de celui qui la diffuse jusqu'au public qui l'apprécie et la reçoit. La réalisation d'une oeuvre dépend donc d'une diversité importante de tâches. Le concept de monde nous permettra de cerner la manière dont s'est construit le secteur des musiques actuelles et à quelles conventions celui-ci répond aujourd'hui. C'est à dire que nous appelons l'idée que

les diffuseurs des oeuvres d'art font aussi des choix décisifs quand ils refusent de diffuser certaines oeuvres, quand ils exigent des modifications préalables, ou quand (intervention beaucoup plus subtile) ils créent une infrastructure et des usages qui conduisent les artistes concernés à réaliser des oeuvres adaptées à ce système⁴

Chaque monde de l'art se construit autour de conventions que les participants « doivent » respecter. Mais « les moyens habituels de mener à bien les activités de renfort réduisent considérablement le champ des possibilités ». Si les artistes s'écartent des conventions (diffusion marginale ou

3 BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988

4 *ibid.*, p. 225

inexistante), ils subiront un préjudice et l'oeuvre en sera affectée. Néanmoins le non-respect de ces normes ouvrent des perspectives nouvelles. Cette logique de « chaîne d'interdépendance » qui agit sur la forme de l'oeuvre nous intéresse car elle nous permettra d'interroger la place laissée à la pluralité des parcours au sein des scènes de musiques actuelles.

Nous considérerons deux mondes : celui des musiques actuelles et celui du rock indépendant. Si ces deux sphères se croisent en plusieurs points, elles ont néanmoins développé des logiques qui peuvent se faire face. Là où les scènes de musiques actuelles oeuvrent pour la professionnalisation, le monde du rock indépendant est soucieux de son autonomie et reste méfiant quant à la capacité de préserver son identité une fois absorbé par des logiques de métier. Pourtant nous verrons que ces deux mondes s'interpellent l'un l'autre, le premier encourageant le second à mieux se structurer et à être mieux armé afin d'exister ; le second ré-interrogeant le premier quant à ses valeurs originelles.

Nous aurons également recours à la notion de *personnel de renfort* pour parler de l'ensemble des individus qui prennent part à la réalisation de l'oeuvre : programmeurs, label, tourneur, attaché de presse, médias... ; nous nous appuierons sur les descriptions de leurs activités afin de rendre compte des différentes postures et des jeux d'interdépendances. Nous verrons que la place de ce personnel de renfort joue un rôle primordial mais peut aussi être envisagée de différentes manières selon le monde dans lequel on se place.

Le monde des « musiques actuelles »

La notion de « musiques actuelles » se rattache à une définition institutionnelle créée afin de d'appréhender la musique dite d' « aujourd'hui ». Elle pose un certain nombre de limites : identité des esthétiques (électro, rock, hip hop...), durée dans le temps... Néanmoins, cette notion sera utilisée ici au regard de la construction d'un secteur issu de la musique rock, puis décrit comme amplifié et enfin actuel. Elle ne se définira qu'à travers son histoire sur laquelle nous reviendrons en partie dans la première partie. Pour appuyer notre hypothèse, nous nous concentrerons dans un premier temps sur l'accès des groupes à la programmation d'une salle de spectacles. Nous avons choisi l'exemple des lieux de diffusion car la scène reste la principale activité des musiciens auxquels nous nous intéressons. Elle est un espace important de reconnaissance et de diffusion auprès de nouveaux publics pour des artistes ne bénéficiant de peu d'échos dans les médias de masse. C'est également autour de cette activité que se rassemblent le plus d'acteurs (programmeur, tourneur, artiste, label, attachée de presse) de différents domaines (disque, tournée, organisation). Nous utiliserons plus particulièrement le terme de « scènes de musiques actuelles », non pas en référence au label institutionnel des SMAC, mais plutôt pour décrire un contexte commun d'actions communes. Les scènes de musiques actuelles étudiées se caractérisent par une histoire issue du rock. Elles mènent des projets qui tendent à élargir leur champ d'action (médiation culturelle,

accompagnement...) et leur principale source de revenus sont les aides publiques. Leur économie se caractérise par une situation à mi-chemin entre le secteur marchand et non marchand.

Le monde du rock indépendant

Bien que nous ne nous attacherons pas à l'étude de réseaux ou de groupes totalement underground, nous nous intéresserons en deuxième partie à des groupes issus de ces réseaux. Pour comprendre leur discours, il nous semble important de revenir au préalable sur la notion de marginalité, le cadre dans lequel nous la plaçons et ses enjeux. Plusieurs scènes musicales déviantes, au sens de Becker⁵, pouvaient illustrer notre propos (électronique, hip hop, musiques expérimentales...) ; nous avons choisi de nous concentrer sur celle du monde du rock. Pour exprimer au plus juste la notion de déviance, nous n'engloberons pas l'intégralité de ce monde du rock et limiterons notre sujet à un certain cadre. Dans son mémoire, Boris THEMANNNS a très justement su donner une définition du *monde du rock* qui nous intéresse :

Nous faisons le choix de ne pas recourir aux qualificatifs courants qui paraissent soit trop englobants (musique "populaire", "d'aujourd'hui", "actuelle", "amplifiée"...), soit trop restrictifs (musique "underground", "alternative", "contre-culturelle"...), soit trop ciblés ("expérimental", "punk rock", "pop rock", "hardcore"...). Nous préférons une définition davantage sociologique partant du terrain observé. Celui-ci est marqué par des pratiques héritées du rock alternatif et des "rébellions festives" des années 80 (squats, labels indépendants...), elles-mêmes redevables au mouvement punk, même si, avec le temps, la vision portée s'est complexifiée et enrichie. Ainsi, les valeurs du "Do it yourself" de la contre-culture sont toujours en vigueur (labels indépendants, sérigraphie, plateformes de peer to peer indépendantes, distribution de tracts photocopiés...), même lorsque l'action collective se détache du courant autonome et anarchiste. Depuis la fin du rock alternatif, que Cécile Péchu situe en 1989, les frontières de ce monde sont plus floues. Toutefois, il se distingue toujours par un certain "jeunisme", une implication très forte (souvent même dans différents mondes simultanément entre l'organisation de concerts, l'activité musicale, la gestion d'un label, l'édition de fanzines ou webzines, la vente de disques...) d'un nombre restreint d'individus avec un haut degré d'interconnaissance et, surtout, le primat d'une volonté d'indépendance par rapport aux circuits artistiques jugés bourgeois, élitistes, légitimistes ou commerciaux, selon les points de vue et les époques. C'est ce dernier élément que nous retiendrons dans ce que nous appellerons "rock indépendant", tout en précisant que le terme "rock" sera considéré dans une acception plus large et englobante qu' "indépendant". C'est-à-dire que l'aspect musical ou esthétique compte bien moins ici que les valeurs bien précises qu'il véhicule.⁶

Nous entendons dans cette dernière phrase combien l'intégration à un réseau est importante dans la détermination d'appartenance à ce monde du rock indépendant. La seule auto-production ne suffit pas à se considérer et à être considéré comme tel. De même, la sortie sur un label dit

5 BECKER Howard, *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.

6 THEMANNNS Boris, *Comment les marges pèsent sur la conduite de l'action publique : le cas lyonnais des associations Superchampion et Grrrd Zero*, mémoire de master, Institut d'étude politique de Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2007.

« indépendant » ne rend pas toujours compte de son appartenance à un réseau⁷. L'opposition aux majors et l'autoproduction sont des points de départ mais c'est réellement l'intégration à un réseau qui conditionne le caractère philosophique du monde du rock indépendant dont nous parlons. Nous nous référerons à l'idéal-type de l'indépendance, en partie décrit par Jean-Marie Seca pour identifier un certain nombre de valeurs développées ici et dans lesquelles les acteurs se reconnaissent : déni de la norme, de la hiérarchie (et parallèlement conformation aux normes du groupe) , auto-apprentissage et développement de dons, d'un univers propre, refus du vedettariat, méfiance face à la commercialisation, protection d'une authenticité et d'une démarche originale. Au regard de l'analyse que l'auteur fait des musiciens underground, nous retiendrons une notion qui nous paraît aujourd'hui importante si l'on considère la place du marché dans le développement des industries culturelles : l'assimilation des activités du monde du rock indépendant à l'artisanat⁸ comme acte politique de ces pratiques. Nous entendons ici artisanat en terme d'organisation : recours à de petites structures, autoproduction, temporalité plus longue... . Pour rendre compte de cette démarche, nous identifierons différents acteurs représentatifs de ces parcours en marge. Nous nous intéresserons à la diversité de leur fonction dans le processus de production des oeuvres et verrons en quoi leurs activités sont à la marge.

La professionnalisation

Nous nous intéresserons à la professionnalisation du secteur et des artistes. Issues des milieux associatifs, militants et marginaux des années quatre-vingt, les musiques amplifiées ont voulu gagner en légitimité. Pour plus de reconnaissance, le secteur qu'on appelle aujourd'hui *musiques actuelles* a oeuvré dans un souci de professionnalisation pour structurer ses activités. Si ce processus a permis de donner une certaine légitimité au secteur, il a aussi posé un cadre dans lequel il n'est pas toujours évident de rentrer ni de sortir. Nous analyserons dans un premier temps le contexte de structuration du secteur. Nous tirerons l'hypothèse que l'objectif commun de professionnalisation et les moyens mis en place pour le réaliser concordent à l'élaboration d'un dogme, qui joue sur la manière dont chaque acteur se perçoit. Nous essayerons de rendre compte de

7 Nous sommes vigilants à ne pas confondre notre définition du rock indépendant dans sa conception esthétisante. Les scènes rock françaises ont opéré à une sorte de clivage entre rock alternatif dont les pratiques issues du punk à fortes valeurs culturelles ont donné naissance à une scène punk alternative dans les années 80 et le rock indépendant qui s'est orienté plutôt sur une scène pop indépendante, symbolisée par les Inrockuptibles. On retrouve des groupes de cette scène « rock pop indépendante » signés par des majors mais néanmoins étiquetés « indépendants ». Nous nous éloignons de cette connotation esthétique.

8 SECA Jean-Marie, *Les musiciens underground*, Presse universitaire de France, Paris, 2001, p.68.

L'auteur fait le parallèle avec la représentation sociale de l'artisan décrite par Jean-Claude Abric : *travailleur manuel, amour du métier, travail personnalisé, travail de qualité et apprenti*

la manière dans le dogme de la professionnalisation conditionne les liens entre organisation et artistes. Nous nous attacherons alors à définir le processus qui rend un artiste professionnel plutôt que sa capacité à vivre de sa musique. A titre d'exemples, les programmes d'accompagnement de groupes, la participation aux sélections du printemps de Bourges, le Fair, s'adressent principalement aux groupes dont l'objectif principal est à terme de vivre de leur musique. Sur le caractère plus spécifique de la programmation, le choix des artistes ne se base pas sur le seul aspect artistique, mais aussi sur la notoriété la plus visible du groupe (vente de disques, retombés médiatiques) et son impact économique (public, cachet des artistes). Les outils classiques de mesures se trouvent dans les dossiers de presse (donc un bon travail de promotion autrement dit la plupart du temps un label ou un attaché de presse), le nombre de disques vendus (donc la présence de distributeurs et de partenariats), les dates décrochées dans d'autres salles reconnues (donc la présence d'un tourneur et de dates dans des lieux similaires) et encore d'autres critères comme la sélection aux « tremplins » des musiques actuelles (FAIR, Printemps de Bourges). Ce que nous voulons mettre en lumière est le fait que les choix de programmation se font au sein d'un système, dont nous faisons l'hypothèse qu'il repose sur ce que nous appellerons « le dogme de la professionnalisation ». Ces choix de programmation, non seulement sélectionnent selon certaines règles les artistes, et donc en expulsent d'autres, mais aussi façonnent indirectement la production artistique en soutenant ou non la diffusion de certains types d'artistes ou d'oeuvres :

Les différents acteurs de la distribution influent sur la forme des oeuvres en fixant les normes du « distribuable » (...) Certains vont jusqu'à prendre une part active dans la conception de l'oeuvre, comme le faisaient les mécènes des peintres de la Renaissance. L'Etat garantit aux artistes un droit de regard sur la divulgation ou la distribution de leurs oeuvres, et leur permet ainsi de s'assurer du contenu de ce qui sera considéré comme leur oeuvre complète. »⁹

Du label, au lieu de diffusion en passant par l'attaché de presse ou la collectivité publique, chacun du personnel de renfort contribue directement ou indirectement à renforcer ou non la réputation de l'artiste.

METHODOLOGIE ET MOTIVATIONS

Nous avons tenu à considérer un ensemble de situations et d'expériences ainsi que les différents contextes dans lesquels elles se déroulent. Nous nous sommes appuyés sur les témoignages de professionnels ainsi que sur les observations de nos propres pratiques. Je travaille depuis 2006 à la salle de concerts de la MJC Oullins (aujourd'hui appelée le Clacson). Cette salle de concerts de l'agglomération lyonnaise a été fondée au début des années quatre-vingt dans le cadre des activités de la MJC. La salle de concerts a suivi le développement du secteur des musiques actuelles et est aujourd'hui une salle de type club (350 personnes). La salle a toujours soutenu des esthétiques rock

⁹ BECKER Howard, *le monde de l'art*, p. 356

et en fait encore aujourd'hui sa spécialité même si les enjeux du secteur (public, éclectisme, demandes locales...) ont ouvert ses horizons sur d'autres courants musicaux (électronique principalement). Les co-fondateurs de la salle s'occupent aujourd'hui de la radio SOL FM (réseau Ferarock) avec laquelle la salle co-produit l'ensemble des dates. Afin d'aborder la professionnalisation du secteur dans sa globalité, nous nous appuyerons donc sur des observations de notre propre lieu de diffusion mais aussi des discours des différents acteurs avec qui nous travaillons (SOL FM, autres salles de concerts, musiciens, tourneurs, techniciens...). C'est à partir de notre expérience professionnelle au sein du Clacson que nous avons tenté d'établir le cadre fonctionnel des choix de programmation. Nous avons également recensé un ensemble de situations-problèmes que nous avons rencontrés ainsi que le matériel que les groupes ont pu nous envoyer (mails, rider, fiches techniques, conversations téléphoniques...).

La seconde partie concerne une typologie d'un groupe intermédiaire que nous illustrerons à travers l'exemple-type de la formation lyonnaise DOPPLER. Nous les côtoyons maintenant depuis quatre ans, à la fois en tant que professionnel de par notre travail à la salle de concerts (travail de résidence avec le groupe, programmation, demande de subvention) et d'un point de vue personnel. Nous avons engagé avec eux plusieurs entretiens, certains ayant été tenu de manière informelle. Nous nous sommes également inscrits dans une pratique d'observation lors de plusieurs séries de concerts en 2007 et 2008. Nous avons dû nous tenir à l'écart de cette proximité mais elle a été en même temps une formidable ressource d'observation et d'échanges. La limite que nous pourrions accordée à l'utilisation de cette monographie est que nous avons principalement eu accès en entretien au discours d'un des trois musiciens. Comme nous le verrons en dernière partie, les contradictions au sein des groupes existent et conditionnent leurs parcours... Nous avons néanmoins essayé de prendre de la distance et de nous concentrer sur l'observation et la compréhension des différents discours et attentes des musiciens sans prendre parti pour l'un ou pour l'autre.

Si nous nous sommes intéressés à l'exemple particulier du monde du rock indépendant c'est parce qu'il ré-interroge la manière dont l'art est produit dans nos sociétés. Nous aurions pu analyser d'autres scènes musicales porteuses de ce type de discours mais il nous a également semblé important de parler de ce que nous connaissions.

Produire une analyse de ces pratiques amateurs, particulièrement à l'ère de l'explosion d'internet dans les pays riches émergents, suppose à mon avis qu'on s'engage en tant qu'acteur au niveau même de ces communautés. On ne peut pas ici se contenter d'interroger les bases de données statistiques des grandes galeries d'art, ou des disquaires les plus importants : il n'existe pas d'instance supérieure qui tienne lieu de baromètre des activités. Les processus de légitimation ne fonctionnent pas verticalement, car les rencontres entre l'amateur d'art et l'oeuvre se font sans qu'il y ait besoin de validation médiatique.¹⁰

10 HILLIOT Dana, *Professionnels versus amateurs* [en ligne], s.d., s.l., disponible sur www.irma.asso.fr (consulté le 14/12/2007)

C'est pourquoi nous nous sommes appuyés sur l'analyse et le discours des acteurs nous entourant. Ce choix s'est tout d'abord fait par affinité et connaissance de ces scènes musicales. Mais il nous a très vite paru pertinent au regard de l'histoire du secteur que nous étudions. Les militants passionnés se sont structurés tout d'abord pour la reconnaissance de cette musique rock et il nous intéressait de comprendre comment les nouvelles scènes rock indépendantes intègrent aujourd'hui le secteur professionnel.

1 - LE DOGME DE LA PROFESSIONNALISATION

Le secteur des musiques actuelles s'est structuré afin d'acquérir une certaine reconnaissance. La quête de légitimité constitue un enjeu central pour des acteurs en demande encore aujourd'hui d'une considération à hauteur des autres domaines artistiques (nous reviendrons plus bas sur ce point précis). Le secteur s'est ainsi construit sur un ensemble de normes. En se professionnalisant, les lieux de diffusion ont fait bouger la frontière du cadre dans lequel ils évoluaient afin de garantir une certaine stabilité à leurs activités :

(...) tout ce qui précède suppose l'existence d'un ordre social capable de garantir une certaine stabilité à l'action de ceux qui travaillent dans le domaine artistique, de leur donner l'impression qu'il y a effectivement une règle du jeu. Si les systèmes de soutien et de distribution reposent sur la propriété privée, le droit de propriété doit être garanti d'une façon ou d'une autre.¹¹

Nous faisons l'hypothèse que le secteur des musiques actuelles dans le spectacle vivant s'est construit sur un objectif moteur, celui de la professionnalisation. Ce principe a été à la fois un enjeu de la reconnaissance et du développement de ces musiques et une finalité, notamment pour les groupes qui ont vu de nouvelles possibilités de développement s'offrir à eux ; la mise en place d'un ensemble d'outils et de processus de soutien assurant leur « professionnalisation » a en effet renforcé leur volonté de vivre de leur art. Il nous semble important avant toute chose d'identifier dans quel cadre le nouveau secteur artistique des musiques actuelles est apparu et quelles en ont été les représentations par rapport aux autres secteurs de l'art (jeunisme, pratiques amateurs, place du socioculturel...). Ceci afin d'expliquer en partie les représentations particulières de l'amateur et du professionnel ainsi que la place de l'artiste dans le secteur des musiques actuelles. Ce contexte idéologique nous permettra également de comprendre la manière dont s'est construite l'intervention publique. Nous verrons que les différentes politiques culturelles se sont appuyées en partie sur l'enjeu de la professionnalisation ; elles ont accompagné la multiplication des groupes et des pratiques amateurs dans une logique de structuration. Le développement des scènes rock a ainsi remporté plusieurs victoires, à la fois d'ordre intellectuel et structurel. Cet essor a fait naître des perspectives de développement professionnel pour l'ensemble des participants.

Une fois ce préambule établi, il nous faudra revenir sur la notion de professionnalisation. Nous ne nous intéresserons pas à sa seule finalité (qui vit ou non de sa musique) mais bien au processus de construction des critères qui rend un artiste « professionnel » aujourd'hui. Nous verrons que les professionnels, ici les programmeurs, poursuivent les logiques de la professionnalisation en établissant des critères de sélection participant à l'intégration des groupes dans les espaces de diffusion. Nous identifierons comment les choix de programmation sont conditionnés par ces

11 BECKER (op. cit. p. 31)

derniers et de quelle manière les logiques de marché viennent les renforcer. La structuration professionnelle des groupes semble garantir, ou tout du moins rassurer, les programmeurs sur les choix qu'ils font ; elle leur permet de parier sur la rentabilité des dates, la plus-value en terme d'image, la facilité d'organisation... Le caractère professionnel devient une des qualités des groupes et se hisse au même niveau décisionnaire que la pertinence artistique. On jugera autant leur musique que le fait qu'ils soient chez un bon label, qu'ils aient un plan promotionnel conséquent, une bonne distribution ou que leur tourneur travaille bien.

Cette première partie cherchera donc à montrer comment le dogme de la professionnalisation s'est construit simultanément à la structuration du secteur et de quelle manière il conditionne aujourd'hui les liens avec les groupes à travers l'exemple des choix de programmation.

1.1 - LES ORIGINES DU DOGME DE LA PROFESSIONNALISATION

Bien que l'on puisse remonter de quelques décennies les premières traces, on peut dater le commencement de la structuration du secteur des musiques actuelles à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt. Une partie de la jeunesse française vivait alors une expérience nouvelle qui prenait forme dans la pratique d'une musique qui n'appartenait plus ni au showbusiness, ni à l'académisme. La musique rock était une musique identitaire qui était l'expression de ces nouvelles générations. Les témoignages disponibles sur le site de l'INA¹² restituent bien le besoin de reconnaissance grandissante des groupes rock de l'époque alors que rien n'existait pour encadrer leur pratique. Le traitement médiatique du journal télévisé national ou des décrochage régionaux parlent tous de « phénomène rock », du public de la jeunesse, de leur demande de soutien et des réponses qui y sont ponctuellement amenées. Tout était alors à construire : lieux de répétition, de diffusion, studios d'enregistrement plus facilement accessibles... L'enjeu pour les premiers acteurs des musiques amplifiées a été de se construire en réseaux, à la fois localement puis nationalement, et d'organiser auprès des politiques publiques, la reconnaissance de leurs pratiques et de leurs valeurs.



12 www.ina.fr



Journal télévisé A2 du 29/04/1985

Des groupes de rock répétant dans un parking sont en voie d'expulsion : *« on est enfoui sous terre, on ne gêne personne, on s'en fout d'être au 4ème sous-sol du moment qu'on peut jouer notre musique. Depuis 5 ans nous avons des relations de cordiale indifférence avec les locataires, nous n'avons jamais eu de problèmes avec eux »*

Un besoin de structuration pour répondre à l'urgence de leurs besoins matériels mais également un besoin de reconnaissance intellectuelle. Ces pratiques amateurs souffraient d'un *déficit de légitimité* de la part des instances politiques.

En devenant peu à peu banales, ces politiques font aujourd'hui oublier les résistances intellectuelles qu'elles ont dû surmonter. Forte est alors la tentation de réduire leur développement à une série croissante de décisions et d'actions. Aussi utiles qu'elles soient, de telles approches ne sauraient suffire. Ces politiques sont aussi le produit de l'évolution des représentations du secteur culturel, ainsi que des objectifs qu'y poursuivent les pouvoirs publics. Représentations que ces mêmes politiques ont symétriquement contribué à bouleverser. Il y a donc une dimension "intellectuelle" de cette histoire à laquelle il est aussi nécessaire de s'attacher.¹³

Les premiers acteurs ont donc dû construire à la fois localement et nationalement un cadre d'actions. Une chose nouvelle dans les rapports avec les institutions puisque se sont les acteurs du « terrain » qui ont sollicité dans un premier temps leurs élus locaux. La production foisonnante et dans un

¹³ TEILLET Philippe, Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées", in Ph Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXè et XXè siècles*, Paris, Comité d'Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, p. 361-393

premier temps indépendante (exemple de la scène rennaise et des premières Transmusicales) demandait la reconnaissance de leurs pratiques et de leurs valeurs afin de ne pas entraver leur activité et d'en assurer une plus large diffusion.

Après avoir créé les conditions favorables à l'apparition d'une production abondante et indépendante de la culture locale où l'innovation a vu le jour, les participants à un nouveau monde de l'art mettent en place l'organisation et les institutions qui désignent leur activité comme art et rien d'autre. (...) Comme la croissance des mondes de l'art passe par la diffusion de leur mode d'organisation et de leurs conventions, tout obstacle à cette diffusion devient une limite à la croissance.¹⁴

Nous faisons l'hypothèse que la structuration du secteur s'est faite autour de l'enjeu de la professionnalisation à la fois des acteurs et des artistes. Nous reviendrons tout d'abord sur la figure de l'artiste et verrons dans quelle mesure elle conditionne l'enjeu de la professionnalisation. Puis nous analyserons pourquoi et comment les politiques publiques ont apporté leur soutien au rock et ont assimilé progressivement ces nouvelles pratiques culturelles sous l'objectif de leur professionnalisation. Développant différents types de programmes en soutien aux musiques amplifiées, les politiques culturelles ont accompagné l'essor de ces pratiques amateurs. Dès lors, un nouveau champ des possibles s'offrait aux groupes, encourageant les ambitions professionnelles des musiciens et de leurs personnels de renfort. Nous verrons donc comment ce nouveau secteur s'est constitué à travers le prisme de la professionnalisation.

a) Un contexte idéologique

L'objet de ce mémoire ne concerne pas l'opposition mais bien l'interaction entre pratiques amateurs et professionnelles. Il nous semble important de comprendre comment la représentation de ces deux catégories a joué un rôle dans la construction du secteur des « musiques actuelles ». Avant d'étudier en deuxième partie le cas particulier des artistes intermédiaires, il nous faut replacer le contexte idéologique de la place de l'artiste. Le débat qui sépare ces profils d'artistes en deux territoires distincts semble aujourd'hui ne devoir appartenir qu'aux sphères des luttes syndicales ; ces derniers peuvent voir une certaine forme de concurrence dans la reconnaissance des pratiques amateurs. Mais l'analyse du terrain a prouvé que ces deux postures se croisent plus qu'elles se succèdent ou s'opposent. Pour expliquer la prédominance d'une logique de professionnalisation, nous nous intéresserons tout d'abord à son inverse : la négation du statut de l'amateur.

D'un point de vue législatif, la prise en compte des amateurs est quasi inexistante ; une rare définition se retrouve dans le décret du 19 décembre 1953 :

est dénommé groupement d'amateurs tout groupement qui organise et produit en public des

14 BECKER (op. cit. p. 344)

manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés etc, ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professionnels du spectacle.¹⁵

Par ailleurs, un ensemble de textes précisent la limite entre statut amateur et professionnel : décret du 19 décembre 1953, circulaire du 23 mai 2001, article L 762-1 du Code du travail, loi n° 99-198 du 18 mars 1999... Tous ces textes de lois définissent un champ d'activités extrêmement restreint pour l'artiste amateur. A contrario, ils tendent à donner par défaut le statut d'artiste professionnel à quiconque se produit sur scène. Quelque soit le statut auquel l'artiste puisse prétendre, toute rémunération versée à un musicien doit faire l'objet d'un salaire et d'un bulletin de paie¹⁶. Il existe donc une assimilation de fait à une posture de métier.

Cette définition est en partie due au primat d'une politique de démocratisation de la culture dans laquelle le professionnel est le garant d'une excellence artistique que la population ne sauraient produire. La dimension hiérarchique de la démocratisation entraîne un certain nombre de postures dominantes dont celle de la valorisation du professionnel sur l'amateur.

Si cette absence de statut est en partie due aux enjeux de l'intervention publique, elle s'explique également par l'auto-définition de l'artiste comme artiste amateur. Pour être reconnu en tant que tel, il faut investir cette position. Or les musiciens et leur personnel de renfort ne se présentent pas instinctivement dans la posture de l'amateur. L'amateurisme est rarement considéré comme une valeur en soi et souffre d'une connotation péjorative, on est amateur par défaut. Le discours des acteurs professionnels revendique rarement le soutien aux pratiques « amateurs ». Les différents discours portent sur les artistes en « voie de professionnalisation » ou semi-professionnels ; le mot « professionnel » se décline sous plusieurs formes. L'amateurisme apparaît majoritairement dans les perceptions comme une étape vers le professionnel.

Dès lors, nous nous posons la question de savoir à partir de quel moment peut-on considérer un artiste comme professionnel ? Il semble que l'aspect économique joue le rôle d'indicateur de la reconnaissance sociale d'une pratique artistique. Selon Dana Hilliot¹⁷, le passage de l'amateur au professionnel dépend du :

(...) rapport qu'entretiennent dans l'idéologie dominante les figures de l'artiste et du travailleur. Dans une société pour laquelle la valeur *travail* constitue un socle moral, comme la France contemporaine, la pratique artistique n'est prise au sérieux que si elle peut être assimilée à un

15 Annexe 1 : Décret n°53-1253 du 19 décembre 1953 relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnels.

16 Fiche pratique n°21 [en ligne], disponible sur le site de l'Irma : http://crd.irma.asso.fr/article.php3?id_article=49

17 HILLIOT Dana, (op.cit)

travail – sous entendu un travail « salarié ». Tout se passe comme si la dimension subversive (au sens de productrice d'une *altérité*, d'un autre social) de l'art avait été parfaitement annulée par l'assimilation de l'activité artistique à un travail. (...)

L'idéologie qui repose sur l'idée que le travail salarié constitue non seulement la voie royale de l'intégration sociale ou de l'autonomie individuelle, mais aussi le destin nécessaire et souhaitable de l'homme, d'un point de vue moral, conduit forcément à dévaluer les pratiques amateurs au profit des activités professionnelles.

La question du revenu de l'artiste justifie souvent sa légitimité à pratiquer son art. Les personnes extérieures au monde de la musique s'interrogent fréquemment sur les revenus des musiciens. Ils veulent savoir en premier lieu si ils *gagnent de l'argent personnellement* (sic), si *ils sont payés pour faire un concert* (sic). Ce point de rencontre et de légitimation entre l'artiste et le travailleur prend d'autant plus de sens que le secteur des musiques amplifiées / actuelles a cette particularité qu'il est à mi-chemin entre secteur marchand et non-marchand. Le groupe est à la fois le créateur mais aussi le diffuseur, il est artiste et produit.

Il existe un inconscient hiérarchique entre l'artiste amateur et le professionnel. Cette dynamique ascendante semble être le fruit d'un contexte idéologique faisant appel à des enjeux politiques (démocratisation) et économique (l'artiste travailleur). Nous verrons dans le paragraphe qui suit comment l'intervention des politiques culturelles dans le secteur des musiques actuelles a renforcé cette logique.

b) Une politique en faveur de la professionnalisation

L'entrée en matière des politiques publiques a ainsi été pensée à travers le prisme de l'artiste professionnel. Plusieurs facteurs convergent à l'élaboration d'une politique culturelle en matière de professionnalisation. Nous nous appuyons en partie sur l'analyse de Vincent Dubois pour comprendre comment « l'imposition de la référence professionnelle comme impératif s'imposant à tous a de fait fortement modifié le style des politiques culturelles »¹⁸. Il faut dans un premier temps comprendre l'évolution de l'intervention publique en matière de culture. Une des grandes tendances a été de sectoriser la culture. Sa relative autonomisation a engagé la création d'un ministère, de services administratifs spécifiques, elle a également joué sur la structuration professionnelle de ses acteurs et a oeuvré à l'élaboration de réseaux, d'événements et d'équipements. Vincent Dubois note l'importance du traitement du culturel qui accompagne la rupture politique marquée par l'arrivée de François Mitterrand à la tête de l'Etat, « produit du changement politique, l'investissement culturel contribue en retour à le symboliser¹⁹ ». Les investissements en la matière font *l'objet d'un large traitement médiatique* et contribuent dans le même temps à stabiliser la place de la culture au sein

18 DUBOIS Vincent, *La politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999, p. 241.

19 (op. cit. p. 23)

des institutions. Cette politique est à examiner à la fois sur une échelle locale et nationale²⁰ sans hiérarchisation d'importance.

Si ces changements ont vu le jour sous Malraux, on peut dater le début de la sectorisation des « musiques actuelles » à l'arrivée du ministère Lang ; la politique de démocratie culturelle marque alors une vraie rupture dans le discours avec la politique de démocratisation de Malraux. On assiste à la fois à un resserrement autour d'un processus de professionnalisation et à un élargissement de la notion de culture, c'est-à-dire que la politique ne porte plus seulement sur les oeuvres consacrées mais « doit organiser la consécration de formes « minoritaires », « populaires » ou marginales²¹ ». Le rock bénéficie donc de ce processus d'élargissement de la notion de culture, il est l'outil du développement culturel qui entend « élargir et enrichir les pratiques culturelles des différents groupes sociaux et notamment des plus défavorisés²² ». Ce nouveau domaine va devenir un outil de l'action sociale. Le rapprochement entre rock et instances locales prenait déjà ses racines dans les années soixante en France. Comme le décrit Patrick Mignon, le rock tisse déjà à cette époque des liens avec les institutions qui encadrent la vie locale. Le rock est considéré comme « l'expression de la sociabilité juvénile »²³. Les politiques culturelles opèrent une réhabilitation des enjeux socio-culturels.

La complexité et la vivacité du phénomène rock pose problème quant au mode d'intervention à son égard. Les politiques publiques optent pour l'entrée du « public » et axent leurs mesures sur celui de la jeunesse, trouvant ainsi une justification sociale. Le rock devient un ingrédient de l'action culturelle mais au détriment des oeuvres. L'intérêt des politiques ne porte pas sur l'objet artistique mais sur ses répercussions sociales, économiques, médiatiques. Mais à la fin des années quatre-vingt, la politique culturelle en faveur du rock entame une deuxième phase. Après s'être intéressée au public de la jeunesse, elle entre dans une logique professionnalisante.

Dès ces premières mesures, des voix se sont fait entendre demandant une réorientation ou des développements complémentaires. Certains acteurs des musiques amplifiées, déjà professionnels (ou en voie de professionnalisation), ont en effet souhaité échapper aux effets de stigmatisation résultant de l'assimilation de ces musiques à la jeunesse ou aux quartiers "sensibles". Ils percevaient par ailleurs les limites que créaient ces cadres normatifs et intellectuels aux interventions publiques et ainsi, à la satisfaction de leurs intérêts. C'est pourquoi, en développant des argumentaires relatifs à la qualité du travail artistique, aux conditions de développement des carrières musicales, aux relations avec les médias et l'industrie phonographique, ils se sont

20 TEILLET Philippe, (op. cit.)

21 DUBOIS Vincent, (op. cit. p. 236)

22 « La politique culturelle 1981 / 1984, développement culturel », édité par le ministère de la Culture, p. 6, cité dans TEILLET Philippe, une politique culturelle du rock ?, in *Rock de l'histoire au mythe*, MIGNON Patrick et HENNION Antoine (dir), Paris, collection vibrations, Anthropos, 1991, p. 217 – 246.

23 MIGNON Patrick, Paris / Givors : le rock local, in MIGNON Patrick et HENNION Antoine (dir), *Rock de l'histoire au mythe*, Paris, collection vibrations, Anthropos, 1991, p. 197 – 216.

efforcés d'entraîner l'action publique (surtout celle de l'État) vers des problématiques professionnelles.²⁴

Dès lors, la politique du ministère Lang intensifie le lien qu'elle établit entre création et développement économique ; la reconnaissance de nouvelles pratiques culturelles se fait au regard de leurs impacts socio-économiques²⁵. Au regard de l'analyse de Philippe Teillet sur la justification professionnelle de l'intervention publique, on peut noter le poids dans la structuration du rock d'une logique économique des politiques. Vincent Dubois explique également la réconciliation de l'économie et de la culture. Les dépenses publiques en matière de culture sont pensées comme des « investissements rentables de par la création d'emplois qu'elles induisent²⁶ ». On voit ainsi se développer une politique de l'emploi culturel et de la promotion de la professionnalisation. La culture devient un moyen de développement économique de territoire et n'est plus considérée pour sa seule qualité artistique. Ce nouveau type d'intervention publique repose sur « la prise en charge d'enjeux professionnels ». Ainsi, la majeure partie des mesures « répondent aux attentes des candidats à la professionnalisation (FAIR, CNV...)²⁷ ». Un rapprochement s'opère dans le soutien au secteur commercial (aide aux labels de droit privé, programme Zenith, Printemps de Bourges...). Une politique de la professionnalisation, pour reprendre l'expression de Vincent Dubois se met en place. Ce changement dans les objectifs poursuivis donne lieu à une nouvelle conception de l'intervention publique qui engage la nécessité d'une politique gestionnaire. Ce dernier explique par ailleurs ce processus par l'intégration de rapports sociaux plus complexes : jeux d'interdépendance, culturisation des problèmes sociaux, importation de technologies sociales (management, communication)...²⁸ Le développement d'un modèle gestionnaire, le rapprochement avec des logiques économiques et l'enjeu de l'emploi dans ce secteur des musiques amplifiées a conduit ses acteurs le plus souvent bénévoles, à se professionnaliser afin d'assurer leur reconnaissance et d'être en mesure de gérer de plus gros budgets et des équipements plus importants.²⁹

Le développement structurel du secteur est alors engagé. Si la structuration du secteur génère une série d'améliorations notoires (nouveaux lieux de diffusion, accroissement du confort, politiques de soutien...), Patrick Mignon posait déjà la question en 1991 de savoir si le rock, au regard de ses liens avec les institutions et le secteur marchand, allait réellement bénéficier de ces

24 TEILLET Philippe, *Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées"*, (op.cit.)

25 TEILLET Philippe, *une politique culturelle du rock ?*, (op.cit.)

26 DUBOIS Vincent, (op. cit. p. 245)

27 TEILLET Philippe, *Publics et politiques des musiques actuelles*, in O. DONNAT, P. TOLILA, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, presses de Sciences Po, 2003

28 DUBOIS Vincent, (op. cit. p. 258 - 259)

29 GUIBERT Gérard, *La production de la culture : le cas des musiques amplifiées en France*, (collection Musique et société), Mélanie Seteun / Irma, Saint Amant Tallende / Paris, 2006, p. 266.

évolutions :

« si cette politique se poursuit, le soutien public permettra sans doute de maintenir, par opposition à une stratégie de création d'un produit qu'on espère voir conquérir le marché, l'idéal d'une carrière rock qui démarre à l'échelon local pour aboutir à la consécration nationale et même internationale. En même temps, comme il y a de fortes chances que les investissements en salle ne couvrent jamais la demande spontanée, une partie des médiateurs du rock local va se transformer : non plus porte-parole, mais équivalents publics des différents tamis de l'industrie du disque, ayant de plus intégré les contraintes de la gestion des fonds publics. Déjà, ils exigent des groupes des cassettes, ils les sélectionnent de façon draconienne pour passer dans les festivals ou dans les tremplins : le rock n'en sera pas plus facile ».

c) La nécessaire structuration des militants passionnés

Ces programmes d'intervention publique accompagnent la multiplication des groupes de rock et la demande de réseaux associatifs et de militants, acteurs passionnés, souvent bénévoles, dans le développement de ces nouvelles pratiques. Au milieu des années 70, une page se tourne dans l'histoire du rock en France : « Le rock qui s'affirme à ce moment est un rock porteur d'une autre image du succès : non plus les grandes foules réunies dans les festivals, non plus les groupes au savoir-faire indiscutable et aux moyens techniques colossaux, mais des apprentis, des artisans plus que des artistes »³⁰. L'arrivée du punk, et ce point est d'autant plus marquant que les groupes étudiés en deuxième partie sont héritiers de ces mouvements, marque le déplacement d'enjeux identitaires « de la confrontation avec une culture dominante à la confrontation avec la culture de masse »³¹. Le secteur se construit sur des pratiques amateurs de groupes alternatifs au cours des années 80 ayant la volonté de s'opposer au modèle existant du *show business*, développant l'autonomie de leur production et de leur diffusion. En effet, cette nouvelle ère est notamment liée à un aspect technologique grâce à la plus grande accessibilité à un matériel plus performant mais moins onéreux. Par ailleurs, c'est aussi la reconnaissance d'une nouvelle image de la jeunesse, comme « moment spécifique du cycle de vie »³². Ces changements vont alors jouer un rôle dans l'augmentation considérable du nombre de groupes. Les nouvelles générations de musiciens, n'ont plus à passer par des diplômes, des formations, des écoles pour pouvoir jouer et s'exposer. Quand on s'intéresse aux scènes rock de la fin des années 70, début 80, on se rend compte à quel point l'émulsion était importante spécialement au sein des scènes locales dont parle Patrick Mignon dans son article sur le rock local³³. Lors d'une discussion avec Bruno, neveu d'un des musiciens du groupe Factory présent dans le-dit article, nous remarquons que la vision qu'on lui a transmise de

30 MIGNON Patrick, (op. cit.)

31 TEILLET Philippe, Une politique culturelle du rock ?, (op. cit.)

32 GUIBERT Gêrôme, Les musiques populaires : commerce, loisir, underground ou tiers-secteur ?, In *Cahiers de Psychologie Politique*, n°7, dossier "Musiques underground : stratégies d'acteurs et politiques publiques", juin 2005.

33 MIGNON Patrick, (ibid)

cette période est empreinte d'un certain enthousiasme :

« C'est fou de se dire qu'à la fin des années 70, début des 80, à Givors, il y avait une scène rock énorme. Aujourd'hui je crois qu'il ne doit plus rester un seul rocker dans cette ville ! A l'époque, ils faisaient des concerts dans la salle George Brassens, c'était complet à chaque fois. Il n'y avait pas autant de groupes que maintenant et tous les mecs se connaissaient. Le groupe de mon oncle marchait vraiment bien et ils sont allés loin pour l'époque... »

L'émulsion des scènes rock et les perspectives de développement encouragent les espoirs des groupes à vivre de leur musique ; le parcours de ces artistes s'articule alors dans une logique ascendante, de l'amateur au professionnel.

De plus, la reconnaissance du rock à l'échelle locale pour des raisons économiques ou culturelles a « un effet démultiplicateur sur les vocations »³⁴. L'investissement des politiques culturelles favorisent la création de « conditions propices à l'exercice permanent et à la reconnaissance » des métiers des agents culturels³⁵. En effet, « le changement d'échelle budgétaire a favorisé la professionnalisation (...) et favorisé la promotion de la pratique artistique en activité principale »³⁶. Ces nouveaux groupes issus de scènes underground imaginent de nouvelles perspectives de diffusion sans avoir à passer par la case « showbusiness » ou variétés :

Un processus qui amènera les rares sociologues qui se penchent sur le rock au milieu des années 80 à conclure à l'existence de deux types de circuits permettant aux groupes de se distinguer. Au premier, le circuit traditionnel des «variétés », où les médias audiovisuels et l'investissement dans la production discographique sont importants, s'ajoute un second, avant tout basé sur le concert en petits lieux et qui concerne le public de courants musicaux spécifiques qui partagent des références, des éléments culturels un look et bientôt une presse spécifique. Pour cette nouvelle catégorie de groupes solidement implantés dans leur région, qui jouent beaucoup, un article dans la presse nationale peut suffire comme détonateur vers le succès³⁷.

Parallèlement à cette reconnaissance, ce sont aussi l'évolution des moyens de production et de diffusion qui permettent enfin au groupe de pouvoir se construire seul. Une ère de l' « auto » qui renforce le renouvellement perpétuel de ces nouvelles musiques :

Du fait des émancipations, de la démocratisation de l'information, du développement des apprentissages autonomes, une majorité des musiciens qui répètent en groupes, qui font des concerts, des albums... avouent n'avoir suivi aucun cours, voire même, donnent de la valeur à l'AUTO-FORMATION. Le débordement des labels professionnels, les avancées technologiques

34 MIGNON Patrick, (op. cit.)

35 DUBOIS Vincent, (op. cit. p. 239)

36 (op. cit. p. 244)

37 GUIBERT, *la production de la culture*, (op. cit. p 241, 242)

permettant l'accessibilité aux moyens d'enregistrement et de duplication, le renouveau du «do it yourself» ont provoqué une généralisation de l'AUTO-PRODUCTION. On arrive aujourd'hui à l'AUTO-DIFFUSION. De plus en plus de groupes mettent en ligne leurs œuvres pour aller directement au public, de plus en plus de groupes cherchent à louer des salles pour organiser eux-mêmes ce temps magique de l'exposition aux fans.³⁸

De plus, à la fin des années quatre-vingts, les maisons de disques commencent à s'intéresser à la scène rock française. Là où de nombreux petits labels oeuvraient à la promotion de groupes encore peu connus, les grands maisons de disques emportent avec eux quelques noms devenus célèbres. C'est notamment l'histoire de la Mano Negra. Dans un reportage diffusé en 1989³⁹ au journal télévisé d'A2, le groupe expliquera leur signature chez Virgin par la possibilité d'être diffusé dans le monde entier, chose impossible à l'époque sur un label indépendant. Décrite par certains, acceptée par d'autres, l'intrusion de l'industrie musicale dans les sphères d'amateurs marquera une première rupture dans l'histoire du rock alternatif français et ouvrira un nouveau champ des possibles.

L'intérêt que porte alors l'Etat sur ces nouveaux acteurs émergents, issus de scènes underground (création de lieux de répétition, de petits lieux de diffusion...) et le formidable essor que ces nouvelles pratiques connaissent, font bouger le cadre de ces activités :

La constitution progressive d'un groupe de pairs conduit à l'édiction de normes qui, si elles sont rarement codifiées, ne doivent pas moins être respectées. Dans les moments où les positions professionnelles sont encore à définir, et pour ceux qui doivent encore les acquérir, on comprend que les administrateurs de culture puissent être amenés à surinvestir dans la conformité à ces normes professionnelles en cours d'élaboration, contribuant par là à réaliser la professionnalisation et en tout cas à renforcer ses effets pratiques⁴⁰

La politique de professionnalisation joue sur le délaissement des réseaux associatifs pour un « tout professionnel ». L'arrivée de l'industrie porte également un coup au délaissement des réseaux alternatifs. Les activités bénévoles issues d'un monde underground deviennent progressivement des activités d'un monde underground subventionné de plus en plus cadrées. L'enjeu de la professionnalisation devient central. A ce titre, lors du colloque « Musiques actuelles, un pas de côté », certains professionnels ont réagi lorsque la question de la pression institutionnelle et commerciale a été abordée. Les professionnels ont refusé d'assimiler leurs équipements à des structures institutionnelles ou commerciales et lui leur ont préféré la notion de « professionnelle », précisant qu'ils ne se considéraient ni comme un « tout privé » ni comme un « tout public ».

Il émerge en effet depuis ces derniers années l'idée d'un « tiers secteur ⁴¹ » dans lequel le mouvement associatif reprend de l'importance. Ces nouvelles structures vont se définir comme n'étant ni « des entreprise capitalistes, ni institutions publiques, ces structures sont en partie

38 Extrait de l'édito « Le règne de l'«auto» », 78 *Tours*, journal d'information du Cry pour la musique, n°32, avril 2006.

39 JT A2, diffusé le 09/11/1989, [en ligne], www.ina.fr

40 DUBOIS Vincent, (op. cit.)

41 GUIBERT, *les musiques populaires : commerce, loisir, underground ou tiers secteur ?*, (op.cit.)

financées par des subventions⁴² ». Ce concept doit néanmoins être manipulé avec prudence de part l'ambivalence de son statut à la fois public et privé.

Quelque soit l'appellation de ce nouveau secteur, des effets secondaires apparaissent. Selon G r me Guibert, il pose une première question en terme de dynamique. Les premières générations de l'underground ont intégré ce tiers-secteur et bénéficié de l'intérêt des politiques culturelles en matière de professionnalisation et d'aide au fonctionnement. Cependant, le domaine des musiques vivantes est en perpétuel changement. De nouvelles scènes underground se créent continuellement et on peut se demander comment sont-elles aid es et de quelle manière ? Existe-t-il aujourd'hui une place pour un fonctionnement autre ? De plus, la structuration du secteur a également engagé « la montée du contrôle des activités sociales » à différents niveaux (droits du travail, propriété intellectuelle, sécurité). « Aussi, non seulement les cultures émergentes, *underground*, ne sont pas aid es mais elles ne sont plus dans de nombreux cas, tolérées ». Nous appréhenderons dans le chapitre qui suit, la manière dont le « monde du milieu », pour reprendre l'expression de G r me Guibert, peut aujourd'hui se positionner entre « résistance et englobement ».

1.2 - L'EXEMPLE DES CHOIX DE PROGRAMMATION

La professionnalisation du secteur a fait bouger le cadre des pratiques et a fait naître de nouvelles normes. Nous verrons comment ces nouvelles normes favorisent l'existence au sein de ces nouvelles structures de certains profils de groupes. Nous nous appuierons pour cela sur la manière dont les enjeux du dogme construisent des critères d'entrée dans la programmation d'une scène de musiques actuelles.

Le concert est le moteur de la vie d'un groupe. Dans un système où les artistes n'ont peu ou pas accès aux médias de masse (télévision, radio, presse nationale), le spectacle vivant est un des outils de promotion le plus efficace. Il représente aujourd'hui 75% de l'activité des musiciens interpr tes⁴³. Nous l'avons vu, le dogme de la professionnalisation s'est construit en écho aux enjeux sectoriels des pratiques rock, à la croisée de logiques politiques, économiques, militantes, d'innovation... La création de « scènes de musiques actuelles » s'est donc fait dans ce contexte stratégique de reconnaissance des pratiques et des valeurs. Les nouveaux lieux de diffusion peuvent être considérés comme des réponses aux besoins de professionnalisation des artistes de « qualité ». De fait, les choix de programmation s'effectuent dans ce cadre et sont censés répondre à ses critères. Nous verrons que la sélection des groupes au sein d'une programmation répond à un jeu

42 *Ibid*

43 *Les musiciens interprètes* [en ligne], étude développement culturel, DEPS, 2003, consulté le 04/07/08
www2.culture.gouv.fr/deps

d'interdépendances plus complexes que les seuls critères de professionnalisme et de qualité artistique. Le cas particulier de la programmation nous semble intéressant car il synthétise les logiques liées à la professionnalisation du secteur (marché du disque, enjeux médiatiques, contraintes économiques, pertinence artistique, question des publics...) sous le regard du « tiers secteur ». Autrement dit, la programmation est l'espace au sein duquel les valeurs militantes se confrontent aux logiques de marché et institutionnelles. Ce cahier des charges informel est l'articulation entre un monde de conventions (celui du dogme de la professionnalisation), de valeurs (celles des acteurs militants) et leur caractère inhérent, sa dimension économique. La programmation répond à deux logiques : celle de l'offre (logique de service public, soutien à la création) et de la demande (induite par l'industrie musicale).⁴⁴ Elle est en perpétuel équilibre entre la réponse à un cahier des charges public (logiques de territoires et de public) et les exigences de l'industrie musicale pour laquelle la scène est un moyen de promotion. Lors d'un comité d'écoute organisé avec les bénévoles de notre salle de concerts, nous avons demandé à Marie Rudeaux⁴⁵ d'intervenir sur l'écoute sonore et le lien avec les choix de programmation propres à notre équipement. Le comité parle dans un premier temps d'artistique mais très vite, pour chaque groupe, les débats s'orientent sur d'autres sujets (ascension médiatique, subjectivité des personnes qui parlent, évolution du groupe, labels, contextualisation historique...). Certains participants se sentent perdus car ils ne maîtrisent pas l'ensemble des informations et nous font part de leur incompréhension. Un des bénévoles joue dans un groupe et souhaite se faire connaître des salles lyonnaises. Il nous explique qu'il pensait que la programmation dépendait seulement de la qualité artistique. Il demande à combien de pourcentage l'artistique est pris en compte dans un choix de programmation. Marie lui explique :

« Je dirais 50% et encore je suis large. Tout le reste compte autant voir plus. Tu vois, le Clacson programme les Bellrays ; moi ça m'étonne toujours de voir comment les jeunes aujourd'hui sont fans de ce groupe alors que ça sonne vraiment comme un vieux groupe de rock. Si c'était pas les Bellrays, on n'en parlerait pas tant. Mais si on les programme aujourd'hui, c'est qu'il y a un buzz autour d'eux. Et puis il ne faut pas oublier que ce groupe existe depuis vingt ans, il a aussi un public de vieux fidèles ! Il y a plein

44 BLOUIN Julien, *La difficulté de la programmation des musiques amplifiées, signes révélateurs d'un milieu en mutation*, mémoire de DESS direction de Projets Culturels, Institut d'études politiques de Grenoble, septembre 2003

45 Marie Rudeaux dirige la radio Ferarock SOL FM fondée aux débuts des années quatre-vingts ; elle est également la co-fondatrice de la salle de concerts de la MJC Oullins. Outre le fonctionnement de la radio, elle a pour mission d'accompagner les groupes et structures locales dans leurs activités. Elle est notamment intervenue auprès du collectif Tagada Tsoin Tsoin (Antenne Rhône Alpes du Printemps de Bourges) afin d'apporter au collectif des outils d'analyse et de critiques des disques reçus pour les sélections. Selon Tagada Tsoin Tsoin son travail leur a permis de poser une analyse plus fine et plus pertinente sur l'ensemble des groupes.

d'éléments qu'un programmeur prend en considération et l'artistique n'est qu'un parmi d'autre. »

Les choix de programmation démontrent que quelque chose d'autre se joue que la seule pertinence artistique. En effet, en deux décennies, « de l'engagement d'une personne, la diffusion est devenue le projet d'une structure, avec, certes plus de marges de manœuvre, mais aussi des comptes à rendre à la vie musicale locale, au secteur professionnel, aux financeurs institutionnels »⁴⁶. Si nous l'avons vu, les politiques publiques se sont engagées dans un soutien à la professionnalisation de ce secteur, et donc de ces artistes, l'interaction avec le secteur marchand engage aussi un certain profil de groupes. L'hypothèse est de dire que la professionnalisation agit en réponse à un triple croisement : celui des projets politiques des salles, du marché (tourneur, impératifs économiques propres à la salle) et des politiques publiques. Ces trois logiques renforcent le dogme de la professionnalisation dans le sens où elles vont jouer sur la sélection de groupes via certains critères.

Un processus de tri des oeuvres se met en place, répondant à un ensemble de critères de jugement que nous pourrions appeler les signes extérieurs de professionnalisme. Selon Vincent Dubois, l'intensification des liens d'interdépendance des médiateurs culturels avec un ensemble de sphères extérieures, entraînerait le remplacement « de la contrainte (censure) par l'autocontrainte (autocensure)⁴⁷ ». On peut dire que les programmeurs savent que leurs choix sont conditionnés par un ensemble de contraintes (public, rentabilité, éclectisme, soutien aux groupes locaux, coût économique...). Ils se refusent par moment à programmer trop souvent des groupes qui ne marchent pas ou peu même si l'artistique est « de qualité » ; ils savent que leur salle ne peut supporter le déficit économique. Lorsqu'on discute avec ces derniers, certains expliquent qu'ils ne programment pas *ce qu'ils aiment (sic)*. Au cours d'un concert à la programmation particulièrement « prise de risque », nous avons discuté avec la programmatrice. Il n'y eut ce soir là qu'une quarantaine d'entrées payantes ; après lui avoir demandé si elle était quand même contente de la soirée, ses premiers mots ont été :

« C'était vraiment super, je suis très heureuse d'avoir fait ces deux groupes, sur scène c'est vraiment ce qui se fait de mieux en ce moment je trouve. J'adore mais bon, je peux pas recommencer ça trop souvent, niveau public c'est trop juste et la direction va pas être contente si ça se reproduit trop souvent. »

Ces contraintes tendent à orienter les choix de programmation vers certains profils d'artistes. Seuls les groupes répondant aux critères et donc, à priori, étant à la fois suffisamment structurés et

46 78 *Tours* (op. cit.)

47 DUBOIS (op. cit. p. 273)

d'une certaine manière standardisés (réduction des formats et de la prise de risque limitée...) auront un accès facilité à la programmation. Les groupes doivent être capables de rassurer les programmeurs au regard des différentes contraintes qui pèsent sur eux. Ils doivent posséder un ensemble d'indicateurs (tourneur, label, distribution, promotion etc...) qui renvoient directement à leur stade de professionnalisation. Ils doivent maîtriser la « manipulation ostensible des signes extérieurs de la professionnalité⁴⁸ ». Pour être choisi dans une programmation, le groupe doit convaincre de sa professionnalité pour rassurer les programmeurs sur la validité du spectacle. Cette logique ne permet pas ou peu de prendre en considération la diversité des parcours d'artistes. Les contraintes des choix de programmation ne sont de plus pas toujours assumées par les acteurs militants car elles peuvent aller à l'encontre de leur valeurs. Elles se situent dans une position unilatérale et ne sont pas clairement identifiées par les groupes.

Néanmoins, comme l'envisage Vincent Dubois, ces « militants professionnalisés » n'ont pas abandonné leurs « croyances initiales » et sont dans un jeu permanent d'ajustement entre contraintes et volonté⁴⁹. Malgré l'analyse des points de friction, on peut globalement dire que les programmations restent pour la plupart des programmations à risque. Les salles ne savent que très ponctuellement à l'avance si le concert marchera ou pas. A l'inverse des salles à l'activité commerciale, elles n'annulent presque jamais une date dont les préventes ne seraient pas suffisantes. Les programmeurs doivent trouver le bon équilibre mais ils ne connaissent jamais le résultat avant l'ouverture des portes. Cependant, un autre programmeur nous confiait qu'il souhaiterait que ces collègues se « *fassent plus confiance, qu'ils croient en leurs propres choix* » plutôt que de se fier trop volontiers à des critères pré-établis. C'est pourquoi nous interrogerons moins les choix de programmation que les critères sur lesquels ils reposent. C'est précisément sur ces *critères ostensibles des signes extérieurs de la professionnalité* que nous souhaitons nous attarder. Cette sélection contrainte par le dogme de la professionnalisation engage trois points d'accès pour les groupes, que nous avons identifiés comme étant : la structuration, la médiatisation et la renommée.

a) La structuration des groupes

Les scènes de musiques actuelles sont avant toute chose des entreprises de spectacle vivant et rencontrent à ce titre un certains nombres d'obligations. Elles doivent « se mettre aux normes juridiques, sociales et fiscales du secteur et sont conduits à renoncer progressivement au bénévolat⁵⁰ ». En comprenant que l'ensemble des activités du secteur fonctionne comme une chaîne,

48 (op. cit. p.240)

49 (op. cit. p. 265)

50 SAGOT-DUVAUROUX Dominique, Quel modèle économique pour les scènes de musiques actuelles ?, in

Copyright Volume !, Musiques actuelles : un « pas de côté », sous la direction de Damien TASSIN et Philippe TEILLET, volume 4, numéro 2, édition Mélanie Sèteun, 2005, p. 15 - 24

on comprend que les artistes sont eux aussi contraints de respecter un ensemble de normes et donc d'envisager une structuration « a minima » pour pouvoir intégrer les scènes de musiques actuelles. Or ce que nous tenterons de démontrer est que cette structuration vient parfois à l'encontre des pratiques et des valeurs des groupes qui peuvent refuser d'aller trop loin dans les étapes de professionnalisation.

Une structuration minimale des groupes est nécessaire pour qu'ils puissent intégrer une programmation. Nous prendrons l'exemple du fonctionnement de notre salle de concerts (association loi 1901). Afin de rémunérer les groupes, nous avons généralement recours au contrat de cession. Théoriquement, la structure avec qui nous contractualisons ce contrat devrait posséder une licence d'entrepreneur du spectacle. Or la majeure partie des groupes de premières parties (voire certaines « têtes d'affiches ») avec qui nous travaillons n'en possèdent pas. Ces structures, parfois débutantes ou issues du monde plus underground, n'ont pas encore engagé de démarches de structuration. L'acquisition de la licence serait synonyme pour eux de contraintes par rapport à leur type d'activités. De la même manière, lorsque nous travaillons en co-production avec de petites associations locales, nous ne pouvons accepter que des factures sur lesquelles figure un numéro de Siret. Or nous remarquons qu'une grande partie de ces collectifs n'en possède pas. Nous les accompagnons alors dans leur démarche afin qu'ils en fassent la demande. Néanmoins, ces acteurs (groupes et associations) étant dans une logique non professionnelle, ne sont pas toujours très rigoureux et réactifs en matière d'administration ; nous devons les relancer régulièrement, trouver des arrangements afin de pouvoir rester dans la légalité tout en engageant un travail avec eux et parallèlement les sensibiliser à la question de manière intelligente ; le paiement du concert peut se faire plusieurs mois après que le spectacle ait eu lieu. Ce qui implique un suivi de budget très strict pour ne pas oublier les factures qui ne seraient pas réglées.

Face à l'augmentation croissante des coûts de production (loi de Baumol), les lieux de diffusion ont recours au financement public. Mais comme le souligne Dominique Sagot Duvouroux, « l'augmentation des ressources publiques s'accompagne généralement d'une augmentation des coûts, ne serait-ce que pour respecter les normes sociales et juridiques⁵¹ ». Ainsi, afin de solliciter les aides financières en matière de soutien à l'activité de diffusion, les salles doivent pouvoir justifier du bon respect de la législation ; ceci induit que les groupes programmés doivent eux aussi avoir engagé un processus de structuration. Prenons l'exemple de l'aide à l'activité des salles de concerts du CNV qui « encourage le travail de diffusion régulière d'une salle et les moyens qu'elle mobilise sur les artistes en devenir (1ères parties, « découvertes », et plus généralement artistes ne disposant pas encore d'un public constitué) »⁵². Le programme stipule que le critère de recevabilité

51 *Ibid*

52 Extrait du site internet du CNV : www.cnv.fr/nav:aides-7-1, consulté le 05/06/2008

repose sur le fait que « *l'exploitant respecte les normes professionnelles en matière de conditions d'emploi et d'accueil des spectacles et du public* ». A ce titre, il est demandé aux salles de noter pour chaque groupe programmé le montant du cachet ainsi que le nombre d'artistes sur scène, le nom de l'employeur de l'artiste ainsi que son numéro de licence. Ces critères induisent que les premières parties doivent pouvoir justifier d'un minimum de structuration et que de la même manière, les salles justifient d'une rémunération acceptable au regard de la législation. Mais si nous regardons le profil type des groupes que nous accueillons pour une première partie (50% de notre programmation), environ la moitié d'entre eux ne possède pas de licence d'entrepreneur et ne peut pas passer par une structure (tourneur) qui en posséderait une. D'un autre côté, le budget d'un concert ne nous permet pas de rémunérer à hauteur légale le groupe de première partie. Ces groupes sont payés entre 200€ et 600€. La présomption de salariat rend en l'état actuel de la législation, la programmation de groupes amateurs, autrement dit non salariés, difficile. A ce titre, nous sommes dans un flou législatif quant à la programmation de ces groupes.

On peut également analyser le programme du FAIR pour appréhender l'enjeu de la structuration des groupes. Le programme mentionne que ceux-ci doivent justifier d'un ensemble d'éléments afin d'être éligibles, parmi lesquels : « *une inscription à la SACEM, au moins un album distribué commercialement au national, au moins un élément d'encadrement professionnel de l'artiste (management ou agent ou label)* »⁵³. Ces obligations induisent non seulement que les groupes doivent avoir déjà bien structuré leur parcours mais aussi que la sélection se fait sur un premier écrémage qui ne prend pas en considération les artistes qui ne veulent sciemment pas s'inscrire à la SACEM ou bien les artistes à la marge qui ne bénéficient pas de distributeur.

Or il existe un lien indirect entre les groupes bénéficiant d'une aide (financière ou autre) et les salles de concerts. Ces groupes acquièrent des moyens supplémentaires pour assurer leur diffusion (aide à la tournée, au disque, à la répétition...) et bénéficient donc d'une visibilité supplémentaire qui facilite leur contact avec les programmeurs. En posant certains critères de professionnalité, ces dispositifs d'aide ne peuvent prendre en considération la pluralité des parcours. Sont mis en avant les groupes les mieux structurés.

b) La médiatisation

Les concerts d'artistes connus jouent un rôle en terme de retour sur image pour la salle. C'est un temps fort de la programmation sur lequel tous les regards se portent (professionnels, médias, publics, bénévoles de la salle etc..). De plus, les professionnels des salles de concerts sont sensibles au fait qu'ils ne seront pas les seuls acteurs à charge de communiquer sur leurs artistes. Epaulé par l'industrie du disque et donc par les médias, le programmeur a besoin de savoir qu'il ne partira pas

53 Extrait du site internet du FAIR, rubrique « comment obtenir le FAIR, www.lefair.org consulté le 28/05/2008

de zéro pour communiquer sur son groupe. Le recours aux médias est aujourd'hui considéré comme indispensable pour mobiliser le public. Historiquement, les médias ont formé une des principales voix d'accès à la musique rock. La radio puis les magazines spécialisés ou les fanzines ont constitué à différents moments une porte d'entrée centrale vers cette nouvelle musique venue d'ailleurs⁵⁴. L'arrivée des radios libres a notamment permis aux groupes de rock qui ne bénéficiaient pas encore de l'intérêt des maisons de disques de pouvoir être diffusés auprès d'un nouveau public à un niveau national. Si les médias restent un espace important de visibilité et de reconnaissance pour les groupes, ils sont aujourd'hui à étudier dans le jeu des rapports d'interdépendance entre industrie discographique et médias de masse. Le marché du disque est dit d'oligopole à franges dans le sens où quelques multinationales se partagent le marché du disque aux côtés de plusieurs labels « indépendants ». La médiatisation hérite de ce processus de concentration de l'industrie discographique⁵⁵. Ainsi, on constate que les budgets marketings et publicitaires des maisons de disques ne cessent d'augmenter ; force de vente et présence médiatique sont liées. Pour se faire connaître du public et vendre des disques, les groupes doivent avoir accès aux médias. Le niveau de médiatisation dépendra forcément des moyens disponibles par le producteur. On retrouve dans les médias de masses (presse, radio, télévision) les artistes bénéficiant des moyens les plus conséquents, les grands absents étant les indépendants et les autoproduits. Les maisons de disques travaillent dorénavant dans une logique de segmentation des publics, on y parle de « niches » musicales. Elles construisent leurs « produits » en fonction d'un public existant ou à construire. Marie Rudeaux nous explique qu'elle est régulièrement contactée par les maisons de disques ou les labels absorbés par ces majors. Ceux-ci lui proposent de collaborer avec des artistes dont ils veulent développer le capital « rock ». En bénéficiant des radios Ferarock, ceux-ci gagnent la légitimité de leurs artistes auprès du public des radios. L'émergence des médias de masse a encouragé la marketisation de l'artiste afin d'assurer sa visibilité. La masse financière permet alors d'exploiter un ensemble d'outils de médiatisation : clip, achat de publicités, marketing, trade marketing. La présence médiatique est une force de persuasion dans le cadre de la programmation car elle induit qu'elle touche un auditoire important. Bien que les groupes se produisant sur les scènes de musiques actuelles ne soient que très rarement destinés à une diffusion de masse, nous retrouvons ces logiques de médiatisation dans leur mode de production. A une échelle plus petite, on peut dire que les plus gros labels indépendants calquent leur activité sur cette logique. Mais on peut s'interroger sur la validité de cet espace de reconnaissance, les médias étant de plus en plus soumis au jeu de pouvoir des industries

54 TEILLET Philippe, Une politique culturelle du rock ? (op. cit. p. 219)

55 En 2007, le marché est dominé par quatre majors qui totalisent 78% du chiffre d'affaire annuel du CD ; 8,4% des références vendues (tous formats confondus) totalisent 90% du marché.

Les marchés de la musique enregistrée [en ligne], rapport de l'observatoire de la musique, 2007, <http://rmd.cite-musique.fr/observatoire>

culturelles (achat de publicité contre article...).

Les groupes ont compris que les médias assurent leur visibilité. Afin d'en rendre compte aux programmeurs, ils communiquent énormément sur leurs retombées avec la presse, leurs passages radio / télé, les encarts pub etc... (nous détaillerons ceci plus loin). Mais quant est-il alors des groupes autoproduits ou micro structurés, possédant un public constitué mais n'apparaissant pas ou peu dans ces espaces ? Notre expérience personnelle nous a montré que nous fonctionnons alors de la même manière pour les artistes à la marge. Sur des artistes touchant un public plus pointu ou se diffusant dans des sphères plus marginales, le réflexe est de chercher sur internet les espaces communautaires qui rendent compte de l'intérêt du public. Lorsqu'ils sont nombreux on peut avancer que le groupe est plutôt soutenu par les scènes indépendantes. Ces dernières années, le paysage médiatique a évolué et compose aujourd'hui avec de nouveaux canaux de diffusion. L'arrivée d'internet, des sites de ventes par correspondance, les enjeux de la dématérialisation de la musique et le renforcement des réseaux communautaires questionnent le marché du disque. Nous entrapercevons une reconsidération des pratiques « amateurs ». Le site Myspace en est l'exemple le plus parlant. Certains tourneurs nous indiquent aujourd'hui le nombre de visites sur la page Myspace de leurs artistes, une sorte de légitimation par le choix du public et non plus par le poids des labels. Néanmoins, l'appréhension et la validation de ces nouvelles sphères de médiatisation restent compliquées. Elles nécessitent une très bonne connaissance des communautés musicales (quels forums, quels webzines...) et le nombre de fréquentation d'une page Myspace n'est pas fiable ; le « buzz » spécifique à Internet ne se traduit pas toujours dans la mobilisation physique du public. Cependant, la dimension numérique semble pouvoir engager un nouveau type de reconnaissance favorable à certaines communautés musicales.

c) La renommée et l'effet de réseau

Nous avons différencié la renommée de la médiatisation. On peut en effet retrouver au sein des programmations des groupes que l'on ne rencontre pas massivement dans les médias. Cependant, ceux-ci bénéficient d'un ensemble d'indices qui font preuve de leur renommée, indices grâce auxquels les programmeurs se laisseront plus volontiers convaincre : « l'ensemble des activités coopératives qui débouchent sur la programmation des oeuvres contribuent également à bâtir les réputations des oeuvres, des créateurs et des mouvements, genres et disciplines artistiques »⁵⁶. On peut établir une liste non exhaustive des facteurs qui jouent sur la renommée.

Le plus directement lié au critère de la médiatisation est peut-être celui du soutien de l'industrie discographique. La force de frappe d'un label ou d'une maison de disques engage généralement la réussite d'une sortie d'album. L'actualité discographique semble encore être aujourd'hui un critère

56 BECKER, (op. cit. p. 358)

important dans une programmation. Au-delà des retombées médiatiques que nous avons étudié ci-dessus, la visibilité dans d'autres espaces de reconnaissance et la force de vente sont également à prendre en considération. La capacité d'être présent, voire d'être mis en avant dans les espaces de distribution sont une plus-value en terme d'image et donc un avantage dans la force de vente. La présence en grands magasins et magasins spécialisés joue un rôle important car elle assure à l'artiste une plus grande visibilité via différents supports : bornes d'écoute, tête de gondole, mise en avant sur le site internet, trade marketing.... Or le processus de concentration joue là aussi un rôle sur la concentration de la distribution. Alors que le nombre de disquaires de proximité a chuté, un des principaux espaces de diffusion reste les multispécialistes (Fnac, Virgin...) et les généralistes (supermarchés, hypermarchés...). Le développement de ces grands espaces de diffusion et la disparition simultanée des petits disquaires de proximité engendrent une difficulté d'accès à la production, notamment à la production d'offre spécifique. L'explosion puis la crise du marché du disque et les répercussions qu'ils occasionnent dans les lieux de distribution jouent un rôle important sur la diversité de l'offre visible. De plus, la signature chez un label connu et / ou le soutien d'un bon distributeur engageront systématiquement le travail de médiatisation. Ainsi, il suffit souvent de savoir le nom du label pour anticiper inconsciemment la qualité du travail de promotion. De plus, les labels peuvent avec le temps se construire des publics qui leur sont propres. Sur la scène électronique, les noms des labels Warp ou Ninja Tunes font autorité ; alors que le nom d'un groupe n'est pas encore connu, on entend souvent juste derrière « c'est la dernière sortie de chez Ninja Tunes ». Ceci suffit à parler pour le groupe.

Ensuite, on peut étudier l' « effet de réseau » ; pour reprendre une expression parue dans le bulletin du Cry 78 *tour* (avril 2006) : « le concert appelle le concert ». Chaque événement génère du « buzz » entraînant la circulation du nom. Le phénomène le plus significatif est celui de l'attention portée par un programmeur aux programmations des autres salles. Il sera plus confiant si les autres professionnels programment aussi le groupe. Lorsque nous recevons une demande, nous demandons souvent « *et tu joues où sinon* » ; de la même manière, nous regardons les dates de la tournée afin de savoir si le groupe jouera plutôt dans des cafés concerts ou des SMAC. Si le tourneur a réussi à placer son groupe dans plusieurs SMAC, on se surprendra à dire qu'il a « *une belle tournée* », sous-entendu qu'il a réussi à se faire programmer dans de gros équipements. Régulièrement, les professionnels parlent entre eux de leur choix, de ce qu'ils ont fait et ces discussions sont souvent le déclic pour passer le cap. Que ce soit de manière informelle ou alors parce qu'ils décident de se renseigner. Pour notre part, nous appelons régulièrement les salles de la région Rhône Alpes au moment de l'élaboration de la programmation afin de connaître leur dernières découvertes, leurs « plans ». C'est aussi une bonne manière de pouvoir mieux négocier les cachets avec les tourneurs. Si deux salles pas trop éloignées décident de programmer un même

groupe dans le même laps de temps, elles peuvent espérer réduire les coûts de tournée. Dans cette même logique, les festivals sont les moments types de l'effet de réseau. Un tourneur gagne du temps sur le développement de ses groupes en les programmant lors des festivals. En effet, il est sûr de toucher beaucoup de professionnels ; les groupes bénéficient par ailleurs de la notoriété de l'événement quand celui-ci est suffisamment important : Transmusicales, Eurockéennes, Rock en seine, Printemps de Bourges, Paleo Festival etc...

Nous l'avons vu avec les labels ou les lieux de diffusion, la notoriété d'un nom est importante. La notoriété du personnel de renfort rentre aussi en ligne de compte. Plus précisément, ce qui joue est ce qui est engagé sous un « nom », tout ce à quoi il renvoie implicitement. Cet implicite tendra à éveiller notre attention. Prenons l'exemple des propositions par mail que les tourneurs nous envoient. Nous recevons le catalogue de gros tourneurs clairement identifiés mais aussi de plus petites structures ou de personnes indépendantes. Il y a l'idée (pas toujours juste d'ailleurs) que le groupe proposés par un gros tourneur bénéficiera d'un encadrement professionnel qui nous permettra de mieux travailler (mise à disposition d'affiches, Cds promotion, travail de promo de la part du tourneur voire du label du groupe etc...). Pour qu'un tourneur important mise sur un groupe, même en développement, c'est qu'il souhaite que l'artiste marche. On peut alors espérer que celui-ci rencontrera le succès public. Par ailleurs, l'autre implicite réside aussi sur le rapport de forces avec les gros tourneurs qui négocient leurs groupes en développement « si tu me prends le petit je te donne le gros ». Il y a donc l'idée que l'artiste bénéficiera d'un soutien important (tourneur / label / distributeur / media) mais aussi qu'il sera la passerelle vers de plus gros groupes.

Nous avons fait l'hypothèse que le secteur des musiques actuelles s'est construit sur un préalable qui est celui de la professionnalisation du secteur. Nous avons utilisé le terme volontairement provoquant de « dogme » pour rendre compte d'une idée généralement entendue que le développement d'un groupe a pour finalité la capacité de celui-ci à vivre de son art, ou plutôt que pour être légitime, un groupe doit tout mettre en oeuvre pour devenir professionnel, sa réussite résidant dans sa capacité à réunir l'ensemble des critères nécessaires à rendre compte de son caractère professionnel. Les lieux de diffusion, pris dans cette logique de dogme, ont leurs propres impératifs, contraintes qui jouent alors sur la manière dont les groupes vont se positionner : « ceux qui maîtrisent le contenu d'une offre de ressources, sont eux-mêmes soumis à certains impératifs, qui influent sur les moyens de travail des artistes. »⁵⁷. Les lieux de diffusion sont un espace prisé car c'est sur scène que le groupe vit le plus intensément son expérience collective. Les programmeurs maîtrisent cette offre de ressources mais en étant également soumis à l'impératif marchand, les

57 BECKER, (op. cit. p. 91)

salles de spectacle ont directement un impact sur la diffusion de tel ou tel type de groupe. Si le public n'est pas massivement au rendez-vous, si l'on ne retrouve pas les artistes dans les espaces qui font autorité (presse, radio, salle de spectacle...), si le groupe ne rassemble pas les indices de sa professionnalité, il aura des difficultés à être considéré. Ceci implique premièrement que le dogme de la professionnalisation à l'oeuvre dans les lieux de diffusion a un rapport direct sur la manière dont les groupes vont se structurer autour d'un personnel de renfort indispensable. Sans lui, les groupes ne peuvent que très difficilement répondre à l'ensemble des demandes du milieu professionnel. Ce constat en génère un second : celui de la sélection d'un certain profil de groupe. Ces choix en partie conditionnés par le dogme de la professionnalisation interrogent ainsi la capacité à préserver le pluralisme artistique et le soutien à sa diffusion auprès des publics. Si le dogme de la professionnalisation, s'est construit de manière concomitante au secteur, nous verrons dans la seconde partie, la manière dont les groupes l'ont intégré et les enjeux qu'il génère.

2 - LE PROFESSIONNALISME A L'OEUVRE

Dans cette première partie, nous avons fait l'hypothèse que le secteur des musiques actuelles, et plus particulièrement celui des lieux de diffusion, se sont construits sous le dogme de la professionnalisation. Nous en avons vu les points positifs ainsi que les limites. Il nous semble important de comprendre comment les groupes ont eux mêmes intégrés ce dogme, dans quelles mesures, pour quels effets et comment cette assimilation peut elle aussi montrer ses limites. Au regard de l'étude de Philippe Coulangeon, on comptabilise 25 000 musiciens en France en 2003⁵⁸ ; cet effectif a été multiplié par quatre depuis les années quatre-vingts⁵⁹. De plus, on peut facilement affirmer que ces chiffres sont sous-estimés si l'on considère la part importante du travail non déclaré chez les artistes dits « amateurs ». Ils ne reflètent pas la multiplicité des visages des musiciens mais permettent néanmoins de visualiser la forte croissance d'une pratique amateur envisagée de plus en plus rapidement comme un métier. Travailler sans être salarié ne signifie pas pour autant ne pas avoir d'activité se rapprochant d'une activité professionnelle. La frontière entre amateur et professionnel reste floue et l'interaction entre ces deux statuts est grande. La multiplication du nombre de groupes à visée professionnelle ne saurait être absorbée par le développement moins rapide des lieux de diffusion, espaces centraux de la vie des groupes, soumis à leurs propres contraintes. Nous illustrerons cette seconde partie par le témoignage des membres du groupe DOPPLeR.

Nous verrons dans un premier temps que la nécessité de se distinguer a poussé les artistes à largement développer leurs pratiques dans le souci de se structurer, même sans l'objectif immédiat de vivre de leur musique. Nous comprendrons de quelles manières ces formations s'entourent très vite de personnel de renfort et comment elles ont gagné en efficacité, tant sur le plan artistique que sur l'efficience du discours. Nous verrons comment les groupes sont aussi encouragés très rapidement à devenir des professionnels de la musique. Nous nous appuierons pour cela sur l'exemple d'un dispositif d'accompagnement d'un équipement de « musiques actuelles ». Nous verrons que l'acquisition d'outils normés, conformes aux attentes du dogme de la professionnalisation, peut créer un décalage entre la maturité des groupes et leurs ambitions professionnelles.

58 Ces chiffres sont basés sur les données de la Caisse de Congés Spectacle, n'y sont pas pris en compte les musiciens seulement compositeurs.

Les musiciens interprètes [en ligne], développement culturel, DEP, 2003, consulté le 04/07/08

<http://www.culture.gouv.fr/dep>

59 Ce développement est en partie au développement de l'emploi intermittent, il est également à relativiser en partie du fait du manque de données

Si les artistes intègrent de plus en plus ces logiques de métier dans leur quotidien, ils peuvent aussi opposer de la résistance face au dogme. Nous nous intéresserons au discours de groupes qui assument leur position d' « amateur » comme une valeur en soi. Bien que les groupes soient toujours dans une ambivalence de pensées et d'actions, nous nous arrêterons sur le profil type du groupe intermédiaire issu du monde du rock indépendant décrit en introduction. Leurs références ainsi que les expériences marquantes appartiennent majoritairement aux sphères du rock indépendant et underground, dans des espaces relativement en marge et peu structurés. Néanmoins, leur vie de groupe (longévité, succès d'estime, succès public..) les a emmenés à côtoyer les acteurs des « musiques actuelles », une appellation qu'ils peuvent souvent mépriser car faisant référence à une idée de l'institutionnalisation du rock. Les nouvelles générations du monde du rock dont nous parlons sont soucieuses de contrôler au mieux un projet artistique à la marge sans développer d'ambitions professionnelles particulières. Avant de se diffuser au compte-goutte dans les salles de musiques actuelles, elles ont construit au fil des années des réseaux dont les valeurs sont issues des mouvements punk, leur assurant à différents niveaux une diffusion scénique (beaucoup de bars, squats), discographique (disquaires indépendants, distros, vpc indépendantes), médiatique (fanzine, webzines, radio indépendantes). Bien qu'ils délèguent selon les cas le booking, le disque, la distribution, tous semblent être vigilants à la bonne gestion que font les autres de leur groupe. Pour eux, l'enjeu n'est pas de vivre de leur musique mais de la faire et de la diffuser dans les conditions qu'ils entendent ; c'est à ce niveau là que les points de friction apparaissent. Nous verrons qui sont ces artistes et comment construisent-ils une vie de groupe entre volonté d'autonomie et besoin de reconnaissance ?

2.1 - LA RECIPROCITE DU DISCOURS

En écho au développement des exigences des salles de concerts les groupes ont également intégré les éléments du dogme de la professionnalisation. Une structuration qui s'est avérée nécessaire au regard de la structuration du secteur et de la multiplication des groupes. Nous opérerons à une différenciation entre la structuration, qui semble être une étape obligatoire pour tout groupe souhaitant se diffuser, et la professionnalisation qui est le cap à franchir pour les groupes qui souhaitent vivre de leur musique. Nous verrons comment différents profils de groupes vivent ces étapes successives. Si les groupes font aujourd'hui preuve d'un plus grand professionnalisme, c'est que le système dans lequel ils évoluent leur demande d'être bien armés ; exister est à la fois plus facile (accessibilité des outils de production discographique, multiplication des espaces de répétition et de diffusion...) et plus difficile (augmentation du nombre de groupes, demande supérieure à l'offre, concentration de l'offre et diminution des plus petits lieux de diffusion...). Face à cette

sélection « naturelle », la loi du plus fort réside souvent dans la capacité des groupes à se structurer. On peut aujourd'hui noter la diversité des *personnels de renfort* qui encadrent les groupes : manager, tourneur, label, distributeur, éditeur, producteur, attaché de presse, administrateur ainsi que le soutien indirect que constituent les sociétés civiles ou encore les aides des politiques publiques. Ce *personnel de renfort* est devenu une quasi-nécessité pour tout groupe souhaitant avancer dans un milieu où la maîtrise des codes et la compréhension du système sont impératifs pour tirer son épingle du jeu. Lorsque nous discutons avec de jeunes groupes, tous expriment leur besoin de trouver du personnel de renfort, en premier lieu un tourneur afin de palier à l'épuisement que génère la recherche de dates. C'est ce que nous confie Rodolphe, bénévole dans notre salle et guitariste du groupe SA.:

« Avant c'était moi qui m'occupais de trouver les dates mais j'ai plus le temps avec le boulot. Et puis j'ai plus tellement envie non plus, c'est trop compliqué de se faire repérer par les salles. On a fait beaucoup de bars avec nos précédents groupes et là on se demande si on veut encore en faire. Mais c'est pas facile de se faire programmer dans les grandes salles, c'est un vrai métier, les mecs te répondent jamais, t'es personne pour eux, donc là on cherche quelqu'un pour le faire. »

La structuration du groupe est donc un processus obligatoire pour ceux qui veulent pouvoir se diffuser. De la même manière que les autres professionnels, les personnels de renfort et les artistes ont surinvesti ces enjeux afin de se faire reconnaître. Nous verrons comment les groupes peuvent confondre structuration et professionnalisation et investir des enjeux qui ne sont pas encore les leurs.

a) Une plus grande efficacité

La plus grande accessibilité des outils de production, de diffusion, de médiatisation a permis aux groupes de s'engager plus vite dans un parcours d'artiste. Pouvoir s'enregistrer chez soi, acheter du matériel de meilleure qualité à moindre coût, se diffuser sur support CD ou via Internet, avoir un accès plus facile à la scène... sont autant d'expériences que les groupes peuvent mener aujourd'hui plus rapidement. On peut considérer que ces évolutions ont eu un impact sur les pratiques artistiques. Lorsqu'on l'interroge sur l'évolution des groupes, Marie Rudeaux constate qu'indéniablement, ceux-ci jouent mieux qu'avant. Une grande partie des musiciens ont commencé leur parcours en prenant quelques cours de musique puis en jouant rapidement en groupes. Leur technique est meilleure et leur musicalité plus grande. Néanmoins, si la technicité gagne en efficacité, les groupes ne sont pas forcément plus créatifs :

« On croise quand même de plus en plus ce que j'appellerais des groupes d'école de musique. Là où il y a un effet pervers c'est que ces groupes jouent très bien mais n'ont aucun intérêt artistique à devenir pro. Les groupes jouent bien mieux qu'avant mais ça ne veut pas dire qu'ils sont plus créatifs. »

Par ailleurs, elle ne semble pas remarquer que leur ambition professionnelle ait changé. Elle ne trouve pas de différence majeure sur la motivation première des groupes à prendre leurs instruments. Mais elle avoue simultanément entendre des discours différents au sein des nouvelles générations :

« Je peux sentir une différence car aujourd'hui, certains groupes ne me demandent plus si j'aime leur musique mais si je peux les programmer à la radio. Ils s'en fichent en fait de savoir ce que tu en penses. Le pire je crois et ça on le retrouve dans les jeunes générations, c'est les groupes de « rock appliqué ». C'est-à-dire que ce sont des jeunes qui se mettent au rock pour être connus. Il n'y a pas d'urgence chez eux. Moi ce que j'aime, c'est des garçons comme les Uncommonmenfrommars qui me disent qu'ils jouent du rock parce qu'ils ne savent pas faire autre chose. Après, tu en penses ce que tu veux des Unco, n'empêche que si un jour ça ne marche plus pour eux et qu'ils arrêtent, ils deviendront manutentionnaires je ne sais pas où ; il y a une vraie urgence, un besoin chez ces groupes là »

Il est certainement trop tôt pour analyser le possible changement dans les ambitions des groupes, nous n'en avons en tout cas pas les moyens à notre échelle. Ces quelques remarques nous font en tout cas entendre que les groupes semblent investir plus rapidement la posture du musicien professionnel et peuvent aujourd'hui se donner les moyens de leurs ambitions.

Si les groupes gagnent en efficacité de jeu, ils ont également compris la nécessité de se structurer et s'entourent plus vite de personnel de renfort. Même s'ils ne sont pas encore professionnels et ne vivent pas de leur musique, ils génèrent malgré tout un ensemble d'emplois. En effet, « d'une manière somme toute paradoxale, une série d'emplois ont ainsi été créés au nom d'individus qui ne sont pas, eux, rémunérés. »⁶⁰ Si le groupe ne tire pas de rémunération significative de son activité, il génère une masse de travail conséquente (tourneur, label, salle de concerts, distributeur, attaché de presse, graphiste, imprimeur...). On peut alors imaginer une première dimension à la professionnalisation des groupes en tant que générateurs de vocations et d'emplois.

Par ailleurs, on voit apparaître dans les espace les plus indépendants, voire underground, des

60 HILLIOT, (op. cit.)

personnes qui mènent leurs activités avec beaucoup de « professionnalisme ». De manière très empirique dans un premier temps, les acteurs s'approprient les outils des professionnels. Si l'on dressait un parallèle, on pourrait retrouver certaines techniques de marketing ou de management dans les espaces les plus indépendants mais comme l'explique Marie Rudeaux : « *des logiques utilisées de manière intelligente* ». Prenons en exemple le développement du micro-label SK RECORDS, label du groupe DOPPLeR depuis plusieurs années. Créé en 1998 par une bande d'amis autour d'une éthique *do it yourself*, le label s'est petit à petit entouré de personnel de renfort bien qu'aucun salaire ne puisse encore être dégagé par les activités du label. Ainsi, SK records travail aujourd'hui avec un distributeur (Abeille musique), une structure qui s'occupe de la promotion en France et à l'étranger (5ive Roses) et s'entoure de manière informelle de personnes ressources en local pour assurer notamment du travail de communication sur l'agglomération lyonnaise. L'éthique DIY reste le fondement de l'identité du label bien que le recours aux personnels de renfort (distributeur, communication) s'est avéré être un enjeu majeur. C'est ce que souligne la présentation du label :

« Nowadays the roster has changed a little bit but not to much and the records are produced by the label and manufactured but apart from that the spirit is pretty much the same.⁶¹ »

En effet, les premières « signatures » du label étaient composées de groupes « amis » ; les autres groupes résidant à l'international étaient très liés avec les responsables du label. Nous mettons le mot « signatures » entre guillemets car il est à noter qu'aucun contrat n'a jamais été établi entre le label et les groupes (nous y reviendrons dans le chapitre suivant). Les groupes « amis » se sont petit à petit développés, se sont fait « un nom » dans la scène. Les concerts se sont faits de plus en plus nombreux et la zone géographique couverte de plus en plus grande (tournée dans toute la France ainsi qu'en Europe). Bien que ces groupes soient restés dans une démarche très « do it yourself », ils se sont petit à petit structurés. Ces évolutions ont généré des besoins plus particuliers et des attentes plus précises ont ainsi été formulées à l'égard du label. Dans le cas de DOPPLeR, après avoir sorti deux maxis et un split vinyl avec le groupe Ned (groupe dont lequel font partie les fondateurs du label), le groupe a choisi d'autoproduire son premier album. Le label ne possédait pas encore de distribution nationale et DOPPLeR pouvait par ailleurs intégrer le catalogue d'un distributeur. Néanmoins pour le second album, les liens d'amitié que le groupe continuait d'entretenir avec le label et l'impossibilité de trouver un autre label répondant à l'ensemble de leurs exigences, ont poussé le groupe à renouer des liens avec SK records. Sa capacité à fournir au groupe un minimum de « garanties » quant à la possibilité d'avoir un distributeur et de bénéficier d'un bon travail de

61 En anglais dans le texte, Annexe 4 : Présentation du label SK Records

communication a été un enjeu décisionnel pour la sortie de l'album :

« Nous on demande pas grand chose à un label, mais avoir un distributeur c'est le minimum parce qu'on aimerait bien que les gens qui aime DOPPLeR puissent trouver nos disques facilement en Fnac. Une partie de notre public ne fait pas partie de la scène indé et ne sait donc pas qu'il existe des distros ou des sites comme CD1D. Ils n'achètent leurs disques que dans les grands magasins et c'est pour ça que c'est aussi important pour nous d'être présents dans ces endroits. Donc quand SK nous a dit qu'il bossait dorénavant avec un distributeur, ça nous a en partie convaincu de continuer à sortir nos disques chez eux. Et puis 5ive roses qui est une structure qui s'occupe de la promo était également de la partie. Ils prennent aussi des encarts pub dans des magazines spécialisés, ce type de choses. Personnellement, je suis content que SK puisse nous proposer ça aujourd'hui parce qu'on se sent très proches d'eux éthiquement parlant. »

La structuration des groupes et du personnel qui les entoure semble donc être absolument nécessaire pour assurer leur diffusion. Nous ne sommes pour le moment pas dans une logique de professionnalisation, au sens de vivre de sa musique, mais plutôt dans une dynamique de structuration « a minima », dès lors qu'un groupe souhaite se diffuser, quelques soient les sphères de diffusion, professionnelles ou « amateurs ».

Un autre signe de l'accroissement du professionnalisme des groupes réside dans la meilleure acquisition du discours qu'ils portent sur eux-mêmes. Marie Rudeaux le remarque lors des interviews des plus jeunes groupes qui expriment mieux leur démarche. Le discours semble également mieux organisé dans les échanges avec les lieux de diffusion. Les enjeux de la programmation sont relativement bien assimilés par les groupes ou leurs intermédiaires ; leur argumentaire, même s'il peut être parfois bancal, est construit en conséquence. En écho à notre analyse des choix de programmation, nous nous sommes intéressés à la forme que prend le « démarchage des salles » par les groupes. Nous avons vu que les choix de programmation étaient de plus en plus complexes ; se faire repérer par une salle requiert de plus en plus de connaissances à propos des acteurs et de leur spécificité.

L'attention est aussi quelque chose qui se provoque, par une relance de qualité, un harcèlement consciencieux mais honnête, une détermination responsable et respectueuse. Ainsi, certains programmeurs s'octroyent-ils des plages horaires réservées au dialogue avec les groupes démarcheurs, et, ici ou là, les procédures s'affinent : au Sax (Achères), un courrier accuse réception de chaque démo et signifie à l'envoyeur les contacts directs et les temps de disponibilité du programmeur. Le dialogue prend des formes différentes selon les tempéraments, on est plus ou moins direct, expansif, on prend le temps ou pas, dans la

continuité d'un jugement, d'orienter vers tel collègue du réseau. Le mail peut être un moyen d'échange de plus en plus usité, certains programmeurs s'engagent plus facilement à répondre systématiquement aux mails qu'à répondre à toutes les sollicitations téléphoniques. Cependant, un travail de démarchage demande une bonne connaissance des interlocuteurs. Selon leur profil, l'un ne communiquera que par mail tandis que l'autre préférera la rencontre physique. De plus, les relances régulières permettront de savoir à qui l'on peut envoyer un lien sur son site pour écouter du son et à qui l'on doit impérativement envoyer un cd avec une bio.⁶²

Nous nous sommes intéressés aux e-mails reçus dans notre salle de concerts. La plupart sont envoyés dans le but d'être programmé. Peu d'entre eux sollicitent un simple avis sur le disque. Cet aspect nous semble significatif car à l'instar de Marie sur la programmation radiophonique, on ne nous demande que rarement ce que nous pensons artistiquement du groupe. Au regard des deux exemples suivants, la profusion d'indices du professionnalisme apparaît comme le levier décisionnaire. Il ressort que les courriels sont dans les grandes lignes composés de la même façon : Salutations personnalisées, présentation succincte du groupe et retour sur l'actualité discographique et la tournée, mise en avant des éléments faisant preuve de la reconnaissance (médiatique, professionnelle...), signature avec fonction de la personne qui écrit, présence systématique des dates de concerts à venir ou récemment passées, avec une mise en avant des plus grosses salles. L'actualité discographique a son importance et les labels et distributeurs sont également cités. De plus, quand il le permet, l'argumentaire est construit sur l'étendue des retours presse et du plan de communication qui accompagne la tournée.

Nous avons reçu plusieurs fois des mails du groupe S. ; ceux-ci sont aux deux tiers composés d'extraits de presse⁶³. Le texte de présentation est lui même axé sur les retours médias :

(...) Vous trouverez ci-dessous les dates du 1er semestre 2008, les extraits de presse récents (ils sont en itv+photo et chronique dans le N° de Noïse Mag sorti début Février), la biographie et le lien Myspace. A savoir que S. a été classé 20e dans le Rock XXX de France des Radios Féarock sur Novembre 2007. Retrouvez également l'actualité de S. autour de la sortie de leur EP 'B(l)ack Days' dans le n° 484 de Rock & Folk (Déc 2007) à la rubrique 'Télégramme'.

Infos, son et dates sur : www.myspace.com/s.

Le mail du groupe M. est quant à lui un condensé de l'exploitation du marketing musical⁶⁴. Le

62 SERRA Nick & MITCHELL Lukas, « Démarcher n'est pas jouer », in *78 Tours*, journal d'information du Cry pour la musique, n°32, avril 2006.

63 Annexe 3 : Mail du groupe S.

64 Annexe 2 : Mail du groupe M.

vocabulaire est très enjoué et dynamique et utilise volontiers les termes de « *plan promotionnel* », « *marketing* ». Lorsque nous l'avons reçu, notre sensibilité de programmeur a été mise à mal, nous avons eu une réaction épidermique. Le dialogue se résume à deux phrases (environ un dixième du mail) :

Bonjour

Voici quelques news sur le Marketing qui sera mis en place pour les M. comme je l'ai dit dans le précédent mail le groupe sera en tournée à partir de septembre:

Lesquelles sont suivies par une longue liste d'éléments de communication (publicité, endossement, plan de communication etc...), dont la mise en avant des phrases d'accroche :

Phrase d'accroche: "Un disque blindé de refrains entêtants posés sur des mélodies accrocheuses" ou encore "un rock matiné de folk, de pop et d'un soupçon de 80's"

A l'inverse, les plus petits tourneurs dont le catalogue se compose de groupes issus du monde du rock indépendant sont souvent plus avarés de mots. Les mails se composent essentiellement du nom du groupe, des dates de tournée et/ ou de sortie d'album, d'un lien internet. Les « retours presse » des petits groupes sont souvent ceux de fanzines peu connus et l'on peut présumer que l'impact a moins d'importance. Néanmoins, quand un magazine national parle d'eux, le mode de mise en avant est le même. Les plus jeunes groupes qui ne peuvent encore faire preuve de leurs retours presse ou du nombre de dates effectuées nous contactent également par l'intermédiaire d'une personne qui officie en tant que « manager » et qui a souci de se présenter comme tel « bonjour, je m'occupe de X, je suis leur manager ». On peut noter l'importance pour ces groupes de faire preuve de leur professionnalisme en affichant le « titre » du personnel de renfort qui parle. Tous ces éléments sont mis en avant comme un argumentaire de la reconnaissance professionnelle. Paradoxalement, les très gros tourneurs construisent leur mail avec peu d'éléments, sachant que le seul nom du groupe suffira à faire écho au soutien médiatique dont il fait l'objet.

L'argumentaire est rarement sur la qualité artistique mais bien sur la capacité du groupe à s'inscrire dans un réseau professionnel. L'objectif pour le programmeur est de pouvoir deviner quel groupe sera capable de tenir cette posture professionnelle, à la fois en amont mais aussi sur scène. C' est généralement dans ce processus de représentation que l'on observe les décalages entre les *signes ostensibles de la professionnalité* d'un groupe et sa maturité.

b) Professionnel avant l'heure

Nous l'avons vu, les groupes, quelque soit leur statut, ont plutôt tendance à se considérer comme professionnels plutôt qu'amateurs. La perception de l'artiste ainsi que la somme des enjeux générée par la professionnalisation du secteur explique en partie cette perception. De plus, la réalité des pratiques rend la frontière entre amateur et professionnel de plus en plus poreuse. Les artistes ont du mal à se positionner face à des statuts qui ne correspondent pas à leurs activités. Mais si les groupes surinvestissent ce statut professionnel, nous avons pu constater au fil de nos discussions, qu'ils sont largement encouragés à se considérer comme tel et à penser leur vie de groupe en terme de développement. Lors de réunions entre professionnels, il nous faut souvent revenir sur les définitions que nous attribuons aux notions d'amateurs, de débutants, d'artistes émergents, de groupes en voie de professionnalisation, de découvertes, d'artistes semi-professionnels ou professionnels. Ce vocabulaire de la professionnalité place les groupes dans une perspective de développement unique et ascendante. Nous avons également observé que si les groupes maîtrisaient mieux leur structuration, leur professionnalisation ne semblait pas avoir eu d'impact sur le développement de leur créativité. L'identité d'un groupe se construit sur un ensemble d'étapes vécues collectivement (concerts, tournées, première maquette, premier album etc...) et une meilleure structuration ne saurait remplacer ces expériences de vie. On peut de fait supposer que la temporalité de l'acquisition d'une certaine maturité artistique n'est pas toujours la même que celle de la structuration. Ce décalage peut alors entraîner certains groupes à s'auto-percevoir comme des professionnels avant l'heure. Les groupes sont largement entraînés dans des processus de structuration professionnelle au détriment du temps nécessaire à leur maturité artistique.

Il nous semble que les contraintes des salles de concerts impliquent assez directement ce comportement. Pour illustrer notre propos, nous nous intéresserons à un dispositif d'accompagnement d'une scène de musiques actuelles. Le programme d'accompagnement de la salle X est à ce titre significatif. Bien que la question des enjeux des processus d'accompagnement suscite d'autres questionnements, il nous semble intéressant de nous pencher sur les objectifs de ce type de soutien aux groupes⁶⁵. Nous avons téléchargé le programme d'accompagnement disponible sur le site de la salle. Deux types d'accompagnement sont proposés. Le premier concerne *les artistes qui souhaitent passer du statut d'amateur à celui d'artiste en émergence* et le deuxième *les artistes en voie de professionnalisation qui souhaitent passer du statut d'amateur éclairé à celui d'amateur en voie de professionnalisation*. Bien que l'on puisse se perdre dans l'étiquetage des groupes (qui est émergent, éclairé, en voie de professionnalisation, amateur... ?), on comprend que ce dispositif vise à professionnaliser les groupes. Les premières lignes expliquent que ce dispositif est :

65 Annexe 5 : Programme d'accompagnement de la salle X.

un dispositif professionnalisant mis en place dans le but d'accompagner les groupes de musiques actuelles dans leur projet artistique global. Le parcours est dit « **professionnalisant** » de par le fait qu'il donne **accès à tous les outils nécessaires au bon développement d'un groupe**. Ces outils vont permettre d'atteindre un très bon niveau de prestation par la maîtrise du son sur scène. ainsi que de tous les objets de la communication.

On retrouve ici l'idée que les groupes doivent posséder un ensemble d'outils afin d'assurer leur bon développement. Par ailleurs, une partie de ces « outils » sont proposés afin d'assurer *la maîtrise du son* permettant *d'atteindre un très bon niveau de prestation*. On peut se poser la question de savoir si l'atteinte d'un « très bon niveau de prestation » (qu'on comprend comme étant une prestation scénique) ne dépendrait pas également de la maturité du groupe, de sa capacité à appréhender à la fois collectivement et individuellement ses besoins, que seuls le temps et l'expérience peuvent amener de manière pérenne.

Ce type de dispositif dure de six mois à trois ans, un an en moyenne pour le dispositif numéro deux. Au regard de la vie d'un groupe, ces périodes sont très longues et il n'est pas rare de voir des groupes se séparer au cours du dispositif. Un des intervenants de ce dispositif nous confiait que souvent cet accompagnement mettait en lumière les contradictions des groupes qui pouvaient effectivement arriver à la rupture. Nous n'irons pas jusqu'à dire que ce type de dispositif pousse les groupes à se séparer, il arrive que suite à une simple résidence, les groupes prennent conscience de leurs limites. Mais en souhaitant les faire avancer de manière intensive, peut-être accélèrent-ils un processus de maturation fait de questionnements à la fois collectifs et individuels. De plus, ces dispositifs s'inscrivent clairement dans une dynamique ascendante qui va de l'amateur au professionnels. Quid des groupes qui ne s'inscrivent pas là dedans ?

Mais les groupes n'ont pas forcément besoin d'en passer par là pour se forger une idée très précise de leur degré de professionnalisme. Nous nous appuyons sur l'exemple du groupe TS, programmé cette année dans notre salle de concerts. TS est un groupe pour qui les choses se sont accélérées en deux ans. Créé aux débuts des années 2000, le groupe a effectué plus de deux cent concerts. Il a été sélectionné sur les découvertes du Printemps de Bourges et a réalisé plusieurs résidences dans des lieux de diffusion régionaux. Le groupe s'est par ailleurs entouré d'un label et d'un tourneur pour la sortie de leur premier album en 2008. TS ne peut donc pas être considéré comme un jeune groupe. De plus, leur discours est assez clair, ils veulent vivre de leur musique, être connus. D'ailleurs, leur nouvel album dénote des choix de production très « FM » mais tout à fait assumé dans le discours des groupes. On peut dire que TS a totalement investi les enjeux de la professionnalisation. Lors de la date dans notre salle, nous recevons comme de normal des fiches

techniques et un rider⁶⁶ ; ceux-ci sont néanmoins très détaillés⁶⁷. Le jour du concert, l'ingénieur lumière vient dès le matin pour installer le plan de feux ce qui présume d'une implantation scénique assez importante. Cependant, les balances sont laborieuses et prennent plus de deux heures, là où les autres groupes mettent généralement une heure. La réalité des balances démontre que la formation ne sait pas s'installer rapidement, que l'ingénieur son n'est pas opérationnel et que les musiciens ne sont pas suffisamment à leur aise. De plus, la salle ne fait que 300 places et l'utilisation du plan de feux est démesurée par rapport à la taille de la salle et au public présent ce soir-là pour voir le groupe. Leur prestation est très médiocre et le son en salle supporte de nombreux travers. Dans cette situation, on observe un décalage entre la maturité, la cohésion du groupe et leur manière d'affirmer via un ensemble d'outils et de demandes leur professionnalisme. De plus en plus de groupes cherchent à s'entourer très vite d'une armée de « professionnels » afin de se décharger d'un ensemble de tâches annexes. A contrario, pour les artistes dont nous allons analyser l'activité ci-dessous, la maîtrise personnelle des tâches annexes prime sur le reste.

2.2 - LA RESISTANCE FACE AU DOGME

On peut considérer que l'ensemble des acteurs a assimilé les préceptes du dogme de la professionnalisation. Néanmoins, les récents questionnements autour des pratiques « semi - professionnelles » ou amateur ont mis en lumière les dysfonctionnements, en tout cas sur le plan législatif, du binôme amateur / professionnel. Nous souhaiterions nous attarder ici sur le profil particulier du musicien intermédiaire en tant qu'artiste arrivé plus ou moins à son stade ultime de développement et non pas en *voie de professionnalisation*. Le groupe intermédiaire pourrait au regard de la législation et de la question de la rémunération de l'artiste être considéré comme amateur. Or cette nouvelle réalité montre que l'artiste amateur ne peut plus être considéré comme *en émergence*. De plus, ces groupes ne sont pas non plus des amateurs qui seraient en passe de devenir des professionnels mais se situent dans un autre modèle qui n'est plus obligatoirement ascendant. Pour comprendre cette nouvelle dimension, nous croiserons à ce profil intermédiaire celui des groupes issus du monde du rock indépendant décrit en introduction. Ces groupes répondent de la même manière aux logiques de structuration à travers les enjeux de diffusion, de médiatisation, de distribution... Ils construisent leur parcours premier dans des mondes plus « underground » puis intègrent ponctuellement des espaces professionnels. Cependant, leur discours garde une certaine méfiance à l'égard de ces espaces qu'ils peuvent considérer comme des modèles trop institutionnels

66 Le rider est une fiche d'information envoyé à la salle de concerts regroupant tous les besoins du groupes autres que techniques (nourriture, boissons, loges, horaires, invitations, demandes particulières...)

67 Annexe 6 : Rider du groupe TS.

ou commerciaux. Les modes de fonctionnement de ces modèles ne correspondent pas à une éthique où l'identité et l'authenticité du groupe priment sur tout. On peut supposer que cette éthique est aussi motivée par l'impossibilité de diffuser en l'état une musique qui ne répond pas aux normes de diffusion. Les groupes intermédiaires dont nous parlons développent des parcours singuliers à mi-chemin entre le monde professionnel et underground :

Si l'une ou l'autre des activités n'est pas menée à bien, l'oeuvre sera produite autrement. Si personne n'encourage sa réalisation, elle se passera d'encouragements. Si une partie du matériel n'est pas disponible, le travail se fera autrement. Bien entendu, ces carences auront des répercussions sur l'oeuvre produite. Ce ne sera pas la même oeuvre. Mais de là à dire que l'oeuvre ne peut exister si toutes les activités évoquées ne sont pas menées à bien, il y a une distance infranchissable. Ces activités peuvent se dérouler de façons diverses et conduire à des résultats tout aussi divers.⁶⁸

On identifiera alors un nouveau type de musiciens inspiré du modèle intermédiaire de Gêrôme Guibert mais en appuyant avec plus de poids la position d'intermédiaire comme un but en soi et pas une étape vers la professionnalisation. Les groupes issus du monde du rock indépendant nous semblent synthétiser l'ensemble des problématiques liées à cette position d'entre-deux : leur situation est à la croisée d'un besoin d'autonomie et du désir de développement. Nous analyserons d'abord le profil particulier de ces groupes, leur discours et leurs aspirations qui ne se résument pas à une simple opposition underground / professionnel puisque ces groupes côtoient régulièrement des espaces dits professionnels. Si ils ont pu à un moment donné espérer vivre du groupe, beaucoup ne se font plus d'illusions au regard du temps que cela prend avant d'être « connus » : structuration, remises en cause des valeurs, relations de groupes, autant d'étapes à passer avec succès avant de pouvoir espérer entamer une carrière durable. On entend souvent chez ces groupes qu'ils ont « fait leur deuil » de vivre de leur musique ; ils ne sont pas découragés mais mènent leur barque sans ambition démesurée. Ces groupes semblent plus convoiter secrètement une sorte de « respect » à l'usure, la durée du groupe et la préservation de son identité semblent être le point d'orgue des groupes intermédiaires issus du monde du rock indépendant. Néanmoins, leur désir de se diffuser est palpable (il n'y a qu'à regarder le nombre de concerts que certains font). Le concert, qu'il soit en bar ou en salle, reste le point fort de leur activité et le principal moyen pour se faire connaître. Nous nous appuyons sur le concept de groupe « centrifuge » (Damien Tassin) pour expliquer cette dimension. Et enfin nous verrons comment l'équilibre trouvé peut perdurer ou non dans le temps.

a) Profil intermédiaire, l'angoisse de la récupération

Nous reviendrons tout d'abord sur les caractéristiques du profil intermédiaire. Nous utiliserons

68 BECKER, (op. cit. p. 31)

pour cela le schéma décrit par G r me Guibert⁶⁹ qui dresse une typologie en trois points des musiciens observés : amateur jeune / amateur vétéran / intermédiaire / professionnel concert / professionnel major. Nous aurions pu assimiler la pratique du groupe DOPPLeR à celle des amateurs vétérans : deux des trois musiciens ont un travail à côté, ils prennent leurs congés pour tourner et n'investissent pas d'ambitions professionnelles dans le groupe, ils ont tous plus trente ans de moyenne d'âge, ils pratiquent la musique comme une passion et ne l'ont pas laissé tombé avec les pressions professionnelles, ils investissent une partie de leurs ressources dans le groupe... Néanmoins, leur volonté de se diffuser et les moyens qu'ils mettent en place les amènent à être considérés comme des groupes « semi professionnels ». Nous leur choisirons plutôt la notion d'« intermédiaire » pour la similitude des pratiques décrites.

Les groupes intermédiaires constituent l'étape nodale du parcours des groupes de musiques amplifiées. Ils sont ceux qui mettent le plus en évidence l'inadéquation entre les systèmes de fonctionnement économiques et juridiques et la réalité des pratiques. On a appelé groupes « intermédiaires » des formations dont l'activité (disques, concerts), importante, se rapprochait des groupes professionnels alors que les masses économiques qu'ils mettaient en jeu étaient plus proches des groupes amateurs. »⁷⁰

Si les musiciens ne sont pas encore ou pas du tout salariés de leur musique, le projet du groupe intermédiaire constitue quelque chose de « sérieux » au sens où il va jouer sur de nombreux aspects de la vie des musiciens⁷¹. Ainsi, au sein du groupe DOPPLeR, le bassiste est discoth quaire dans une médiathèque mais à 80% seulement, ce qui lui permet de dégager du temps pour se consacrer à la musique (répétitions, temps de jeu individuel, concerts etc...). Le guitariste travaille dans la démolition mais dans une équipe très mobile ce qui lui permet de poser également des jours où il ne travaille pas. Il s'est également aménagé une pièce chez lui dans laquelle il a installé son matériel et où il peut s'enregistrer. Le batteur est quant à lui intermittent du spectacle, il est batteur professionnel (studio et scène). C'est lui qui a l'emploi du temps le plus chargé car il ne peut s'affranchir des contrats importants qui lui assurent son statut. La vie du groupe est généralement rythm e par ses périodes de disponibilité. DOPPLeR possède un local de répétition qu'ils partageaient avec un autre groupe d'amis afin de réduire le c t de location. Aujourd'hui ils y sont seuls. Ils s'y retrouvent environ une fois par semaine, en soirée. Ils font « tourner le set », ils enregistrent les nouveaux morceaux sur un multipistes puis les retravaillent à chaque répétition. Aujourd'hui, le groupe souhaiterait changer de local. Ils jouent sur du matériel assez c teux et le local est très humide ; il est également situé en sous-sol et le groupe est obligé de monter et descendre des escaliers assez abruptes à chaque concert. De plus, maintenant qu'ils sont seuls, il

69 GUIBERT (op. cit. p.427 - 434)

70 *ibid*

71 TASSIN Damien, Rock et production de soi, Paris, l'harmattan, 2004.

leur revient trop cher. Comme l'explique G r me Guibert, « les groupes intermédiaires doivent faire face à de nombreuses dépenses de fonctionnement (répétitions, concerts, promotion...) mais aussi d'investissement en matériel ⁷²». Si l'on se réfère aux moyennes  tablies⁷³, DOPPLeR serait à mi-chemin entre les profils intermédiaires et professionnels concert.

	DOPPLeR	Référence Groupe « intermédiaire »	Référence Groupe « professionnel concert »
�ge moyen des musiciens du groupe	31	26,8	31,4
Durée de vie	10	5,4 (de 3 à 10 ans) / moyenne	8,8
Nombre de concerts en moyenne / an	22	45	42
% de concerts dans la région	26	48	24
% de cafés concerts	56,7 (beaucoup de lieux alternatifs et/ou réquisitionnés : squat, salle des fêtes)	43	10
Frais d'enregistrement moyen	5000 à (10 000� pour le dernier album)	1250� (beaucoup d'échanges de bons procédés)	8354�
Type d'éditeur	autoproduction, label associatif distribué nationalement	Autoproduction, label associatif ou indépendant, distribution régionale ou nationale	Label indépendant distribué nationalement

DOPPLeR tourne moins que le profil de groupe intermédiaire ou professionnel concert ; il joue peu en région (26 % des concerts) et plus de la moitié des dates s'effectuent dans des réseaux alternatifs (lieux ou associations). Cependant, l'autre moitié est composée de nombreuses scènes de musiques actuelles dont plusieurs SMAC. L'étude de la diffusion scénique montre que le groupe fait le grand écart entre les réseaux underground d'où il vient et la reconnaissance qu'il a dans les lieux

72 GUIBERT (ibid)

73 Annexe 7 : Caractéristiques moyennes des groupes et musiciens selon le « degré de professionnalisation »

professionnalisés. De la même manière, le groupe a engagé des frais discographiques importants pour son second album mais son type d'éditeur reste un micro-label (mais distribué nationalement). Cette double identité interroge les motivations professionnelles du groupe. L'enregistrement du disque et une partie de la diffusion scénique semblent avoir élevé à un certain niveau l'activité professionnelle mais le nombre réduit de dates ainsi que le profil du personnel de renfort (réseau alternatif) rappelle que le groupe est dans une autre logique.

Voilà pourquoi nous nous éloignons aussi du profil intermédiaire décrit par G r me Guibert dans le fait qu'il est décrit comme une étape (d passable ou non) vers le profil professionnel : « Les musiciens de groupes intermédiaires ont pour but déclaré de « percer », c'est à dire d'acquérir une notoriété suffisante pour pouvoir s'adonner à la musique en gagnant leur vie, sans avoir, à côté, un « autre travail ». » Le groupe ne semble pas pour le moment engager des moyens significatifs concernant sa professionnalisation. C'est précisément ce profil que nous souhaitons mettre en lumière ; une manière différente qu'a un groupe d'appréhender sa « carrière » ; sans l'objectif de la professionnalisation comme seul point d'horizon. Le groupe semble soucieux de *rester fidèle à ce qu'il est*. Lors d'un entretien avec l'ensemble du groupe au domicile d'un des membres, un de leur amis arrive, il est également musicien. Une discussion s'engage sur l'actualité du groupe et leur nouvel album. Leur ami explique qu'il connaît bien une professionnelle de label qui fait autorité à Paris et qui est très fan de DOPPLER. Il imagine qu'elle aurait peut être la possibilité d'ouvrir certaines portes. Mais deux des musiciens sont réticents, Yoann et Xavier m'expliquent tour à tour :

Yoann : « Nous on est pas communicants. Il n'y en a qu'un dans le groupe qui y arrive et c'est Yann. Moi je ne sais pas quoi dire à ces gens. Je veux dire, on a rien en commun, si je leur parle de trucs que j'aime ils vont rien connaître et si c'est eux qui me parlent de dix mille groupes dont je me fiche, bah ça va me fatiguer.

Xavier : Ouais et puis tu vois, j'ai pas envie que n'importe qui parle de mon groupe. J'ai besoin d'avoir confiance envers les gens qui bossent pour nous, j'ai besoin de savoir qu'on est sur la même longueur d'onde ».

Chez DOPPLER les avis divergent quant aux liens qu'ils pourraient développer avec les milieux professionnels. De par son activité, le batteur côtoie le quotidiennement ; bien qu'il ne pense pas pouvoir vivre du groupe il nous confie :

« je rencontre plein de gens sur la route, dans les salles, tout le monde me parle de DOPPLER à chaque fois. Je pense sincèrement qu'il y a moyen d'aller plus loin ».

Mais Xavier le bassiste est plus sceptique face à cette possibilité à toucher un très grand public :

« moi je ne lâcherais pas tout pour DOPPLeR, je veux dire je pense pas qu'on puisse vraiment vivre avec la musique qu'on fait ».

On peut donc dire que plus qu'une absence de motivation professionnelle, le groupe opère un choix conscient en ne développant pas les liens qu'il pourrait avoir avec l'industrie discographique et l'institution. Ce choix est motivé en partie par la réticence de ces groupes à s'engager dans un processus de professionnalisation et à en faire les compromis. C'est aussi ce que Becker appelle différemment *la rébellion*:

Plus un art devient conventionnel, et plus les normes sont rigides. (...) Mais d'autres trouvent ce cadre normatif contraignant et étouffant. Ils estiment qu'ils passent beaucoup trop de temps à apprendre les techniques conventionnelles afin de démontrer leur compétence et qu'ils ne trouvent plus un moment pour produire l'art qui les intéresse.

Le groupe va alors se construire en s'affranchissant des contraintes qui pourraient le déterminer et peser sur sa destinée. Les artistes du monde du rock indépendant expriment souvent leur méfiance à « démontrer leur compétence » et privilégient l'artistique. La prédominance de l'artistique est une des particularités de ce profil, elle est pour beaucoup envisagée comme une démarche politique. Elle conditionne alors les perspectives de professionnalisation. Becker établit un profil d'artiste pouvant nous intéresser pour l'importance de la place de l'artistique, celui des *francs-tireurs*⁷⁴ : « Chaque monde de l'art a ses francs-tireurs, des artistes qui ont appartenu au monde officiel de leur discipline mais n'ont pu se plier à ses contraintes ». Les particularités de ces choix s'expriment autant dans l'oeuvre produite que dans le mode de diffusion du groupe :

Comme les francs-tireurs ne sont pas soumis aux contraintes qui entravent le travail des professionnels intégrés, et qu'ils ne participent pas aux interactions quotidiennes du monde de l'art, leurs motivations ne ressemblent pas à celle des professionnels intégrés. Les raisons d'agir des professionnels sont indissociables des structures du monde de l'art. Une personne qui ne participe pas à ce monde ne peut pas alléguer ces mêmes raisons.⁷⁵

Les groupes issus du monde du rock indépendant sont à ce titre terrifiés par la récupération commerciale qui générerait un ensemble de contraintes sur les choix artistiques. La multiplication des exemples de groupes de rock qui ont « policé » leur son suite à une possibilité de développement à plus grande échelle a renforcé leur méfiance vis à vis de la commercialisation de leur musique⁷⁶. Marie Rudeaux nous explique à titre d'exemple :

« Prends Zebda, à la base ces garçons viennent des quartiers. Quand on les a fait à la

74 BECKER, (op. cit. p.242)

75 (op. cit. p. 249)

MJC d'Oullins au tout début, c'était pas possible, le son était horrible, on ne comprenait rien mais il y avait une énergie distinctive. C'est d'ailleurs grâce à ça qu'ils se sont fait remarquer et qu'ils ont aussi fait leur premier gros compromis à la fois sur le sample du bruit et l'odeur et puis sur les choix de production. Prends un titre comme "tomber la chemise", c'est pas la chanson en soi qui est mauvaise mais bien les choix de production. Ces mecs avaient juste envie que ça marche mais cette variétisation a aussi généré de la frustration dans le groupe et la perte de sens. Si bien que Magyd Cherfi, le plus vieux de la bande et celui qui avait impulsé un vrai sens politique au groupe s'est barré faire de la musique en solo. »

Le risque de devenir des « vendus », engagerait en fait la défaite du groupe à tenir ce sur quoi ils ont construit leur identité, une faille dans la constitution de leur « unité spécifique⁷⁷ »:

L'expérience du rock révèle la volonté, non pas d'échapper à la société mais d'instaurer une autre société, de « faire ensemble société », à travers ce désir d'autonomie, les groupes souhaitent devenir les producteurs d'une réalité sociale qu'ils tentent d'élaborer, ils doivent alors lutter contre toutes les formes de rationalisation en cherchant à instaurer d'autres règles et d'autres normes au sein des collectifs qu'ils instaurent.⁷⁸

Avec le développement de l'industrie du disque, la récupération commerciale du rock ou son institutionnalisation, le précepte « do it yourself » a plus que jamais son importance. « Fais le toi même » pour ne pas être récupéré, pour être sûr d'être fidèle à tes valeurs, pour ne pas devenir un produit ou un faire-valoir et surtout de garder le maximum de contrôle. C'est pourquoi on identifie chez ces groupes un besoin très fort d'autonomie, une fierté de se construire seul, de prendre son temps :

« Nous au moins on peut se dire que si on a du monde à nos concerts, on le doit qu'à nous parce qu'on a jamais bénéficié de quoi que ce soit et qu'on a jamais eu d'encart pub ou de trucs de ce genre. »

On retrouve ceci dans la biographie du groupe⁷⁹ :

76 A ce sujet, on peut se reporter à un texte de Steve Albini ayant beaucoup circulé sur internet. Steve Albini est bassiste du célèbre groupe indépendant Shellac mais est également connu en tant qu'ingénieur son indépendant de l'Electrical Studio aux Etats Unis, qui a enregistré notamment In utero de Nirvana.

Annexe 8 : Problem with music de Steve Albini

77 TASSIN, (op. cit. p.30).

78 TASSIN Damien, A la fois sociologue et musicien, retour sur une enquête de terrain, article paru dans Volume! n° 4,1, édition Mélanie Seteun, 2005

79 Annexe 8 : Biographie du groupe DOPPLER

This tradition has not only something to do with music, the will of independence is also something very important, which doesn't make them politised or involved but makes them willing to be free to walk their own ways!!

Marie acquiesce sur l'importance de prendre son temps :

« C'est un peu réac mais j'aime bien le côté méritant d'un groupe. Faut qu'ils aient quand même un peu galéré avant d'y arriver. Je ne suis pas contre la commercialisation des groupes, le marketing oui si tu prends le temps ; c'est trop dangereux sur les jeunes groupes qui n'ont pas fait leur preuve. »

On a le sentiment que si ces groupes ne développent pas d'ambitions professionnelles particulières, voire si ils ont de la méfiance vis-à-vis de l'idée d'en faire un métier, c'est qu'ils considèrent leur projet comme trop atypique pour pouvoir se diffuser auprès d'un grand public. Marie confirme que de nombreux groupes ne peuvent tout simplement pas prétendre à se développer en l'état actuel des choses auprès d'un grand public qui n'a pas la culture du *son alternatif* :

« je ne dis pas qu'il n'y a aucun espoir pour les groupes underground. Au contraire, selon qu'ils rassemblent ou non certains éléments, ils peuvent marcher. Mais ce qu'il faut comprendre c'est que le grand public n'a pas de culture alternative, quand je parle de culture alternative j'entends la culture d'un son particulier, rugueux. A partir de là, les groupes qui ont ce son ne peuvent pas espérer aller vraiment très loin ».

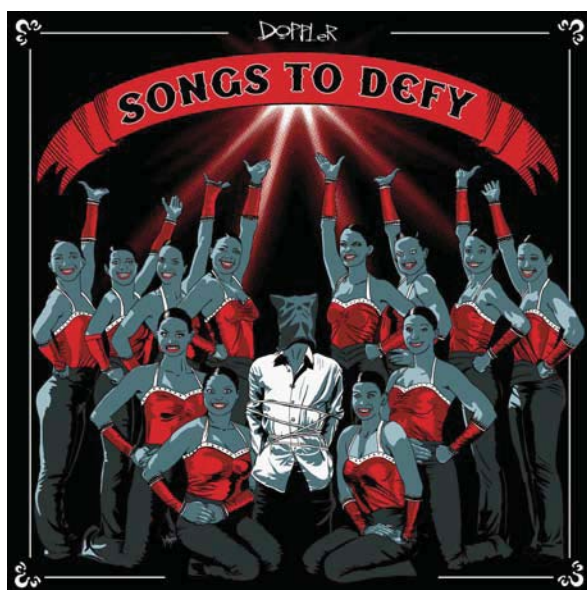
Au regard des contraintes étudiées en première partie, nous comprenons que la place accordée à ces groupes par le milieu professionnel est réduite ou peut être plus difficile à faire valoir. On peut noter un phénomène d'attraction / répulsion de la part des groupes face avec celui-ci. A ce titre, Becker explique : « Parfois ils ont aussi le sentiment qu'ils ne parviendront jamais à battre sur leur terrain les artistes chevronnés que tout le monde admire (...) les critiques, les mécènes et les artistes qui trouvent insupportables les contraintes imposées par les conventions ripostent par le mépris. »⁸⁰. Nous étions présents lorsque le groupe a reçu les exemplaires promotionnels de leur nouvel album. En découvrant le support dépourvu de tout texte ou logo, Xavier s'exclame :

« Ah super, je n'avais pas encore vu le visuel du CD... génial, j'adore le fait qu'il n'y ait pas un seul logo... ça ça me plaît. »

Ce discours de lutte face aux stigmates d'un système soit trop commercial soit trop institutionnel

80 BECKER, (op. cit.p. 297)

apparaît dans plusieurs espaces, il est tour à tour cynique ou rageur à l'instar des titres d'albums du groupe :



Nouvel album intitulé :
« songs to defy »



Premier album intitulé "si nihil aliud"
(faute de mieux en latin)

Si le monde de l'art institué ne correspond pas à leurs attentes, ils s'organisent alors autrement, à une échelle qui leur semble plus en adéquation. L'importance de la notion de réseau prend ici tout son sens.

Ces créateurs s'auto-organisent sans tenir compte des circuits traditionnels de diffusion des oeuvres (marché de l'art, marché du disque, arts subventionnés) – les outils d'expertise habituels des mondes de l'art ne sont donc pas en mesure d'en appréhender l'importance ni d'en mesurer la vitalité ; et secondement, les processus de reconnaissance, qui existent au sein de ces communautés, ne doivent rien aux médiateurs traditionnels de l'art (les médias de manière générale) ni aux jugements de l'institution : ces processus ne déploient sur un plan horizontal, et non pas vertical. C'est l'affaire de chacun de défendre et promouvoir l'artiste qu'il apprécie – et à vrai dire, la distinction créateur/public y est souvent dissoute, chacun étant à la fois créateur et amateur d'art.⁸¹

A l'opposé des francs-tireurs de Becker, les indépendants ne sont pas des artistes isolés et réussissent à créer un *système de soutien organisationnel* leur permettant de diffuser leurs oeuvres à la fois au début de leur carrière et parallèlement à leur développement dans les milieux professionnels. C'est d'ailleurs grâce à cette base à la fois constitué d'un public, de médias alternatifs type fanzine, d'un réseau d'acteurs (lieux type squat, cafés concerts, petites associations, micro labels...) qu'ils réussissent à construire une tradition musicale. Grâce à cette construction, les groupes développent leur public et entame un processus de structuration pour les aider à avancer (tourneur, promo...). Petit à petit, des liens se tissent avec le milieu professionnel. Si les groupes

81 HILLIOT (op. cit.)

restent méfiants, le succès public qu'ils peuvent rencontrer et un certain besoin de reconnaissance les amènent à croiser régulièrement les réseaux d'acteurs professionnels. Ces allers-retours entre les deux mondes les obligent ainsi à se positionner sans cesse face à leur désir de reconnaissance et à leur besoin de structuration.

b) Désir de reconnaissance et assimilation

Le rapport à la professionnalisation pour les groupes intermédiaire ayant un fort enjeu identitaire est donc compliqué. La réputation d'un groupe est « la résultante des appréciations portées sur toute sa production »⁸² ; il doit assurer la cohésion de ses actions et de son discours. Ces groupes doivent tenir une posture qui soit contre un système tout en étant à l'intérieur. D'un côté, le groupe DOPPLeR épouse de part son degré d'activités des impératifs économiques plus importants qu'à ses débuts. Certains de ses membres (un musicien et deux techniciens) sont intermittents du spectacle mais ne touchent pas de cachet avec le projet DOPPLeR. Le groupe aspirerait à pouvoir dégager un peu d'argent pour rémunérer ses techniciens. Parallèlement, l'ambition artistique nécessite la mobilisation d'une certaine masse financière. En effet, le matériel sur lequel le groupe joue est onéreux (amplis à lampes, instruments faits sur mesure, entretien...), sans compter le choix d'un studio professionnel spécifique pour le second album (Black Box studio à Angers) ; de plus le groupe effectue des concerts dans toute la France, voire à l'étranger, et les coûts de transports s'avèrent élevés. L'augmentation du nombre de concerts et le développement des relations avec le milieu professionnel ont par ailleurs poussé le groupe à travailler avec un tourneur afin d'assurer la bonne gestion en ce domaine. Le tourneur prend une marge entre 10% et 15% sur chaque date trouvée. DOPPLeR a notamment pour ces raisons économiques besoin de se diffuser. D'un autre côté, l'enjeu identitaire est tout aussi fort et le groupe ne souhaite pas passer outre dans le seul but de se diffuser (nous reviendrons sur ce point). Chaque étape de la vie d'un groupe se compose de compromis et d'expériences qui redéfinissent son identité. Le choix des compositions, du studio, du label, des photos de presse, du prix du disque etc... sont autant d'éléments qui construisent son image. Ainsi la professionnalisation ne leur apparaît pas comme quelque chose d'envisageable au regard de leur musique et de leur manière de fonctionner.

A l'aide du concept de groupe à « activité centrifuge⁸³ », on peut essayer d'analyser le désir de développement de ces groupes intermédiaires sans en intégrer forcément les logiques de la professionnalisation. Cette notion se définit comme une « dimension où la production musicale du groupe est engagée sur la voie de la diffusion musicale et du développement des contacts auprès des environnements (concerts, enregistrements, dossier de presse...) ».

82 BECKER (op. cit.p.47)

83 TASSIN Damien, Rock et production de soi, (op. cit p.106 - 108)

« On a besoin d'argent pour faire vivre le groupe. Tout ce qu'on touche en concert est reversé au groupe, pour louer le camion, payer le studio, le pressage de disque, les affiches... Depuis peu on s'octroie quand même le droit de se payer un peu de bon matos. Yo s'est acheté sa guitare et moi mon ampli bass avec l'argent du groupe. Pour le dernier album on a réussi à mettre 10 000€ de côté grâce aux concerts ; on voulait vraiment se faire plaisir et enregistrer dans un super studio cette fois-ci ».

DOPPLER s'est toujours occupé lui-même de ses activités mais il a connu une étape difficile après la sortie de leur premier album. Comme dans beaucoup de groupes, seulement un des musiciens assume les fonctions annexes à la vie du groupe. Xavier le bassiste assumait la majeure partie des tâches liées à cette sortie d'album (gestion avec le tourneur, promotion, envoi d'affiches etc...). Il est rapidement arrivé au bout de ce qu'il pouvait accorder au groupe hors pratiques artistiques. Pour leur nouvel album, le groupe était désireux de trouver une structure leur offrant plus de moyens afin de dégager les musiciens de ces responsabilités. Ils ont donc pour la première fois engagé quelques recherches de label. La sortie du nouvel album de DOPPLER semblait ainsi marquer une nouvelle étape :

« Quand on était en studio, Peter Deimel (l'ingénieur studio) nous l'a bien signifié ; il faut qu'on accepte qu'une fois sorti, ce disque ne nous appartienne plus. C'est un peu comme s'il devenait un produit que d'autres gens plus compétents que nous arrivent à vendre. Ça fait bizarre mais en même temps je suis content qu'aujourd'hui, d'autres s'occupent de ça, parce que moi, j'en suis incapable, je le faisais avant et pas assez bien parce que c'est pas mon truc. Mais je suis aussi content que les personnes qui vont assurer la tournée et la promotion soient des personnes qui connaissent bien le groupe et avec qui on soit vraiment sur la même longueur d'onde. »

Marie Rudeaux note une prise de conscience au fil du temps chez les acteurs indépendants qui la sollicitent. A l'instar du label SK avec lequel travaille sur la législation et le cadre professionnel :

« se structurer ne veut pas dire perdre son caractère alternatif mais cela renforce l'action et l'efficacité. La scène underground est très créative mais brouillonne et pas du tout structurée. Les artistes redoutent par dessus tout une récupération commerciale ! Le travail créatif seul est envisagé au détriment de la professionnalisation. L'approche est quasi didactique. Les groupes doivent comprendre que l'artistique seul ne peut rien si l'encadrement est inexistant. Vision très alternative de la débrouille qui à terme

épaise voire aigrit les créateurs et fausse leur vision : « on n'a pas réussi parce que le système ne veut pas de nous ». Trop facile. Même dans les meilleures conditions, la réussite n'est pas forcément au bout du chemin, parce que parfois l'artistique ne résiste pas... sortir de sa cave, c'est aussi accepter la « concurrence » des autres groupes... »⁸⁴

Les groupes ont besoin de se sentir exister, ceci passe souvent par la scène dans laquelle ils trouvent un rapport frontal avec le public. Si ces groupes ne montrent que peu d'intérêt à faire leurs preuves pour toucher les milieux professionnels ou à vivre personnellement de leur musique, ils semblent qu'ils restent soucieux de faire preuve de leur professionnalisme ; ils sont fiers d'atteindre une certaine qualité de jeu, de bien fonctionner en concerts. Même s'ils ne veulent ou peuvent prétendre à vivre de leur musique, leur rapport à la professionnalisation existe réellement :

« Quand tu me demandes si je me considère comme professionnel, je peux te dire oui et non. Non parce qu'on vit pas de notre musique et on en vivra jamais vu ce qu'on joue. Mais par contre, je me sens plus professionnel que beaucoup de groupes. Par exemple, en tournée, on fait vraiment attention à toujours être à l'heure, dire bonjour, merci, au revoir à l'ensemble de l'équipe. C'est Yann et La fraise notre ingé son qui sont très vigilants à ça. Ils sont tous les deux intermittents et tournent beaucoup avec d'autres groupes, du coup, ils nous ont vite sensibilisés à ce genre de choses. Et puis sur scène on sait s'installer super vite et faire des balances efficaces ; quand La Fraise nous fait le son, ça drive. Ça dure pas trois plombs, on est très autonomes. Et puis artistiquement, je pense qu'on a une identité qui nous est propre. Ça c'est être pro pour moi. »

Petit à petit, les groupes ne se situent plus dans un sentiment d'appartenance pure au milieu underground et acceptent une plus grande ouverture. Là où ils n'auraient jamais accepté certains rapprochements avec l'institution, leur horizon bouge au regard du bénéfice apporté. En dix ans d'existence, le groupe DOPPLER n'a jamais eu recours aux subventions. Il y a quelques mois, ils ont néanmoins obtenu une aide à la tournée de 7000€ grâce au soutien de notre salle de concerts qui a porté le projet. Tous étaient ravis, à la fois de bénéficier de 7000€ mais aussi de ne pas avoir eu à s'en occuper. Avec le temps, l'acquisition d'un peu plus de confort, somme tout relatif, est la bienvenue. L'ouverture se fait également auprès des publics. Là où les médias ne montrent que peu ou pas d'intérêt, la scène reste un des moyens les plus efficaces pour se faire connaître auprès de nouvelles personnes. C'est d'ailleurs souvent sur ce terrain que les groupes sont le plus à l'aise :

84 Note de travail 2007 / 2008

« On est contents que DOPPLeR ait réussi à avoir un public éclectique, il y a autant des vieux de l'école noise 90' que des petits jeunes qui écoutent du metal. Je pense qu'on touche les gens sur scène parce qu'on a quelque chose d'intense. Et c'est vrai que quand je vois le succès de certains groupes, ça me frustre de me dire qu'il y a plein de gens qui ne nous connaissent pas alors qu'ils pourraient prendre leur claque. Ca vient tout doucement mais c'est vraiment du travail de fourmis, concert après concert. »

L'idée de pouvoir se diffuser de manière plus importante auprès d'un public plus large et moins confiné joue aussi dans cette envie d'ouverture. On peut dire que les groupes du monde du rock indépendant sont moins dans une dynamique de professionnalisation que dans cette dimension centrifuge. Leurs attentes semblent plus être dans la capacité à se diffuser, à trouver des concerts, à tourner dans des conditions relativement acceptables. Afin de pouvoir assumer ce désir d'avancer, ils doivent en passer par une certaine structuration de leurs activités. Ces groupes intermédiaires ne sont pas coupés du monde du rock professionnalisé. Cette envie de se diffuser dans de bonnes conditions les entraîne régulièrement à côtoyer des réseaux professionnels dans lesquels ils trouvent également un intérêt : le confort.

« On joue dans deux types d'endroits : les salles et les bars. C'est bien de pouvoir faire les deux : dans les salles, on peut poser son set dans de bonnes conditions de jeu et d'écoute pour le public et dans les bars avoir un rapport plus frontal avec les gens. »

A l'instar des francs-tireurs de Becker ces groupes, même s'ils transgressent les conventions du monde de l'art sur certains points seulement, « respectent en fait la plupart d'entre elles. (...) Mais les professionnels intégrés peuvent les rejoindre là où leurs chemins se sont séparés, et incorporer ainsi les innovations des francs-tireurs dans la tradition commune ». Si les « scènes » spécifiques permettent au groupe d'exister socialement, d'y trouver les racines de leur identité, ils trouvent également une autre existence professionnelle grâce à l'action de personnes ressources qui évoluent dans les deux mondes :

« Quand on joue dans des Smacs, en général, c'est grâce aux technos qui sont fans du groupe et qui ont appuyé la programmation. »

La certaine réticence qu'ils peuvent exprimer à l'encontre des professionnels du secteur n'empêche pas moins l'envie d'être reconnu. Alors qu'au cours d'un entretien nous voyons une publicité pour le festival des Eurockéennes, le bassiste réagit :

« Xavier : quand même, faudra bien qu'on y joue à ce festival. »

Enquêteur : pourquoi ?

Xavier : Bah on nous a dit il y a déjà un ou deux ans qu'un des programmeurs voulaient nous faire. On sait qu'on pourrait peut-être avoir nos entrées et puis je sais pas... c'est un gros festival avec une programmation plutôt chouette, en terme d'égo, ça flatte aussi. C'est bête mais c'est de la reconnaissance ! Je pense à ma mère et je me dis qu'elle comprendrait enfin ce que je fais ! (rires) »

Ce profil intermédiaire repose à la fois sur une identité de groupe très forte et un besoin de structuration. La pierre angulaire de leur parcours est de savoir comment être à la fois à la marge et à l'intérieur du cadre. L'enjeu pour ces groupes à l'avenir incertain est de pouvoir se diffuser mais surtout dans les conditions qu'ils entendent. Comme nous l'avons vu précédemment, leur rapport avec l'industrie discographique et avec l'institution reste emprunt de méfiance.

« Il est hors de question qu'on ne soit pas propriétaire de nos bandes. Quand tu signes avec des labels, en général c'est eux qui deviennent propriétaires. Si jamais on devait signer avec un label, je pense que ça serait une de nos premières conditions ; on est plutôt destiné à être en licence avec ce type de structure. »

Si les groupes expriment clairement leur volonté d'être mieux structurés, ils sont soucieux de travailler avec des personnes qui connaissent leur parcours et leurs valeurs quitte à freiner les possibilités de développement. Les *conditions de recrutement* du personnel de renfort semblent avant tout être basées sur une vision commune :

« On a fait quelques envois à des labels, pas mal de labels étrangers en fait qu'on trouve classes. Mais on a eu aucune réponse. On s'y attendait, c'était plus pour dire d'avoir tenté le coup, ça nous aurait fait délirer de signer chez des labels mythiques comme Touch & go ou Hydrahead . Mais bon sinon en France je vois pas chez qui on aurait envie d'être à part des micro-label qui n'ont pas de moyens et comme on a déjà sorti tous nos anciens disques sur ce type de label (SK records) je pense qu'on va ressortir le prochain album chez eux, parce que c'est des potes et qu'ils connaissent l'univers dans lequel on est »

Au fil du temps, le groupe s'est entouré d'un personnel de renfort pour l'épauler. La structuration du groupe s'est faite de manière aléatoire au gré des rencontres. Dans le passé le groupe a travaillé avec le label Jarring effects, une structure de production Mygal prod, ainsi qu'avec deux tourneurs. Tous se connaissaient d'une manière ou d'une autre et leur collaboration s'est faite autour d'une base

commune, celle d'un artistique partagé. Le label des DOPPLeR est tenu par un ami, comme nous l'avons vu, pour ce type de structure, aucun contrat n'est signé. La parole est tenue sur des perspectives communes et une confiance réciproque ; un autre micro label (HAK lo-fi records) sortira la version vinyle et est également tenu par un de leurs meilleurs amis. Pour payer le studio le groupe a fait appel aux dons de leur entourage proche, idem pour le graphisme de leur pochette d'album réalisé par un de leurs amis. Néanmoins, la majeure partie du personnel de renfort est à la « hauteur » des attentes du groupe. Si l'on regarde l'ensemble du personnel de renfort, on constate que tous ont un pied dans un espace professionnel permettant au groupe de se développer dans de bonnes conditions : les ingénieurs son et lumière sont intermittents et travaillent avec des groupes professionnels (Tambours du Bronx, Rhésus...) et dans des SMACS (La péniche à Châlon sur Saône et la Tannerie à Bourg en Bresse) ; le tourneur (Jerkov) est professionnel (salaire, licence...), le label, qui peut à plusieurs titres être considéré comme un micro label, est néanmoins en développement et travaille avec une structure qui s'occupe de la promotion (5ive roses) et un distributeur national (Abeille musique). Les musiciens et les non-musiciens partagent une même pratique. Si le groupe a senti la nécessité de recourir à un tourneur et de bénéficier de son travail pour jouer dans de plus grandes salles, il n'en reste pas moins soucieux de préserver les liens dans les petits réseaux où il a débuté :

« C'est très bien qu'on ait accès à de plus grosses salles. Par contre, dans la mesure où on est défrayé, on a bien précisé à Jerkov notre tourneur qu'on voulait aussi continuer à bosser avec des plus petites assos, c'est important pour nous de savoir que les petites assos qui nous ont toujours soutenu puisse encore nous accueillir. »

Le lieu du concert ainsi que le place du groupe dans la prestation sont des éléments importants « car, en fonction du nombre et de l'importance des concerts, un groupe possède une certaine réputation dans le milieu des musiciens et surtout ils indiquent une certaine forme d'engagement dans la pratique⁸⁵ ». On peut dire que pour les groupes intermédiaires, la préservation des liens avec des lieux, médias, organisateurs est indispensable afin de préserver leur identité. Le besoin d'avancer engage des choix qui peuvent en partie couper les groupes de leur base. Xavier nous explique :

« Pour le premier album, le label Jarring Effect nous proposait de faire un échange : ils faisaient presser le disque et pour se rembourser ils nous ont trouvé des dates sur lesquelles ils prenaient un pourcentage. Le deal était super pour nous. Mais dans les milieux très underground dont on vient, ça a jasé à l'époque. Pourtant Jarring c'est pas

85 TASSIN (op. cit. p.37)

une multinationale, c'est des mecs qui viennent de l'indé et qui le sont encore mais ça a suffi pour qu'on nous pose tout plein de questions. »

Les perspectives de développement ne sont donc pas les seules motivations pour le groupe. Une amie d'un des musiciens les suit depuis plusieurs années, elle travaille dans le milieu parisien et a beaucoup de contacts. Xavier nous explique qu'elle a des pistes avec un gros label indépendant. Néanmoins, les réticences à « courtiser » de plus grands labels se sont vite faites sentir :

« M. bosse vachement à Paris maintenant et elle s'occupe d'un des groupes dans lequel Yann (le batteur) fait de la batterie de manière professionnelle. J'ai jamais trop compris en quoi consistait son travail. Elle a toujours été super fan de DOPPLeR et elle nous a dit que le label X pourrait peut-être être intéressé pour sortir le nouvel album. Ça a duré un moment cette histoire mais c'était pas clair, on savait pas du tout si c'était concret et ce qu'il nous proposait. On jouait à Paris en février et ça a été l'occasion de rencontrer le boss du label après qu'il nous ait vu sur scène. En fait, c'était glauque car M. était super stressée car elle voulait que ça marche et le boss, il était cool mais bon, on l'a pas senti plus convaincu que ça... il est pas vraiment de la même scène que nous et puis on a appris que c'était le mec de la com du label qui faisait le forcing pour qu'on signe. Bref, on avait vraiment pas grand chose à se dire. C'était glauque parce que tout le monde sentait que c'était un peu forcé. Bon bah au final au moins c'était clair, on signait pas chez eux et on en parle plus ! »

La structuration du groupe DOPPLeR semble être un ensemble d'expériences, de rapprochements réussis ou non avec des milieux professionnalisés. Les modes de fonctionnement du milieu professionnel peuvent heurter la manière d'être des groupes. Ici, avec les sélections du Printemps de Bourges, on saisit le décalage entre les enjeux du groupe qui ne sont pas ceux des professionnels. Yann le batteur nous explique pourquoi ils ont accepté de jouer lors des pré-sélections :

« On nous a proposé de faire les pré-sélections ; on a accepté car pour nous l'époque c'était l'occase de faire une date. C'était juste ça, l'occase de faire un concert ! Et puis on s'est dit qu'il y aurait plein de gens différents, un public inhabituel pour DOPPLeR donc c'était plutôt chouette. Mais on s'en fichait d'aller à Bourges, on était pas du tout là dedans ».

Xavier, le bassiste acquiesce :

« C'est clair, et t'as certains pros qui sont arrivés devant la scène alors qu'on s'installait

et qui nous mettaient la pression du genre : « ouais allez les mecs, c'est le moment ou jamais, faut que vous assuriez là »... c'était ridicule. T'avais envie de leur dire : On joue comme on joue et si ça le fait tant mieux, sinon tant pis. J'en ai pas un bon souvenir. »

L'enjeu identitaire doit ainsi pouvoir tenir dans le temps et face au processus de professionnalisation. Les groupes doivent être en mesure d'identifier très clairement dans quelles perspectives de développement ils s'inscrivent et impérativement garder une cohérence dans leurs moyens d'action.

c) L'enjeu identitaire face au temps

Si les contradictions présentes au sein des groupes ne sont pas spécifiques aux groupes intermédiaires issus du monde du rock indépendant, il semble en tout cas qu'elles prennent toute leur réalité dans la position d'entre-deux. Le processus de professionnalisation pousse les acteurs à interroger sans cesse leurs pratiques ; pris entre des logiques artistiques, économiques, militantes, ils doivent continuellement se positionner. Il en va de même pour les groupes, notamment intermédiaires et issus d'un monde du rock indépendant qui existe parce qu'il est justement en désaccord. La cohésion du groupe jouera sur le maintien d'un projet à la marge face à l'usure et au temps. L'enjeu pour ces groupes réside dans leur capacité à maîtriser leurs conditions d'existence ; autrement dit d'avoir la liberté de choisir leurs propres contraintes. Les figures mythiques du rock indépendant dont nous parlerons plus bas (Shellac et No Means No) démontrent qu'exister à la marge est possible, pour peu que l'ensemble du groupe assume pleinement son identité.

Il est cependant clair que l'usure que génèrent des moyens de production et de diffusion fluctuants, pose rapidement la question : pour durer, faut-il se professionnaliser ? Les groupes intermédiaires jonglent avec les aspirations de deux mondes. La nature de leur démarche et les choix qu'elle occasionne les placent dans un entre-deux mouvant. Il est clair qu'une structuration *a minima* apparaît comme un enjeu central à long et moyen termes pour des artistes qui portent leur groupe à bout de bras. L'usure d'un tel mode de vie constitue le plus grand danger qui les guette :

« On a fait une série de concerts en début d'année avant de rentrer en studio. Il y avait beaucoup de petits rades et quasiment toutes les dates étaient organisées par des petites assos qui n'avaient pas de moyens. On a fait de super concerts c'est pas le problème, les mecs étaient super motivés et sympas mais c'était vraiment épuisant. Tu vois, quand tu dors à 5 dans un studio de 20m2 sur des clic-clac tous pourris, que t'as pas de place pour poser tes affaires... c'est pas évident. Au bout de 10 ans avec le même groupe, on a de moins en moins envie de ce genre de plan. »

Si le groupe doit envisager un certain niveau de structuration pour se développer, les conditions de cette structuration dépendent largement de l'ambition du groupe et plus particulièrement de chacun de ses membres. L'attrait de la professionnalisation (l'idéal de vivre de sa musique) peut susciter de manière disparate des aspirations au sein du groupe. Chaque musicien doit trouver un équilibre entre l'image qu'il a du groupe et la réalité du projet. Les ambitions personnelles des musiciens peuvent donc générer de la frustration et affecter le projet commun. Quand les perspectives de développement ne sont plus partagées par l'ensemble des musiciens, le groupe ne peut plus tenir une représentation commune. Chez ces artistes où l'engagement dans la pratique a une forte valeur symbolique, la dissension au sein du collectif a très vite des impacts sur la cohérence de ses choix et donc sur la manière dont il est perçu. Pour Marie Rudeaux, le véritable enjeu pour les groupes issus du monde du rock indépendant est d'accepter ce statut intermédiaire et de ne pas développer d'ambitions personnelles :

« Les groupes indé doivent accepter d'être des « punks à chien ». Je le dis de manière provoc bien sûr et je ne dis pas que les groupes doivent être des crève-la-faim. Mais pour éviter d'être aigri, il ne faut pas qu'il y ait d'ambitions personnelles. Il faut assumer d'être amateur, point. Regarde Burning Heads, c'est l'exemple type du groupe qui a réussi à tenir sans rien lâcher. Si ils y sont arrivés, bon gré, mal gré, c'est qu'ils n'ont jamais développé d'ambitions particulières si ce n'est de faire leur truc comme ils le sentaient. Et ce sont quand même des groupes qui progressent car aujourd'hui ils vivent de mieux en mieux de leur musique et leur public se renouvelle sans cesse »

Nous avons pu appréhender ces espaces de dissension chez DOPPLeR autour d'objets suscitant systématiquement un débat entre les musiciens. Le sujet de l'inscription à la SACEM est l'un d'entre eux. Le batteur est nous l'avons vu, un musicien professionnel. DOPPLeR est pour lui un terrain où il peut exprimer librement le créatif qu'il n'a pas dans son métier. Néanmoins, son inscription dans un monde totalement professionnel motive un certain nombre d'interrogations quant au degré de professionnalité auquel le groupe pourrait prétendre. Depuis un an, il pose la question de l'inscription à la SACEM afin d'ouvrir des droits qu'il n'a pas pour le moment. Il nous explique :

« même si ça fait pas beaucoup d'argent au final, les quelques sous qu'on pourrait avoir permettraient de payer quelques jeux de cordes, des conneries. Pour moi, c'est un truc normal, c'est notre musique on devrait pouvoir en tirer de l'argent ».

Xavier le bassiste est contre, car attaché à des valeurs d'indépendance. Il pense que :

« le peu d'argent qu'on pourrait avoir en retour vaut pas le coup de faire toutes ces démarches... et puis au delà de ça, je suis en désaccord avec le monopole de la SACEM. Tout ça fait que je ne vois pas l'intérêt pour un groupe comme DOPPLeR de s'y inscrire. »

Au delà de la problématique SACEM, il émerge de cette situation une opposition entre deux conceptions du groupe. Au fil des semaines on comprend que deux figures se font face dans les moments de conflit : le batteur considère que le bassiste est un « intégriste de l'indépendance » et le bassiste que la pratique « alimentaire » de la musique pousse le batteur à des exigences qui ne sont pas en accord avec sa vision du groupe. A l'heure actuelle l'histoire de la SACEM est enterrée. Une sorte de consensus semble être adopté par tous afin de préserver le groupe.

Par ailleurs, après dix ans d'existence, le groupe semble ne plus correspondre à la communauté d'amis des débuts ; c'est l'artistique qui semble tenir le groupe et plus son aspect communautaire :

« on se voit assez peu finalement en dehors des répét'. C'est vrai qu'on ne partage pas les mêmes choses qu'avant. Mais bon, j'aime vraiment trop le jeu de ces mecs pour avoir envie que ça s'arrête. On est encore excité quand on fait des nouveaux morceaux. Et puis on sait que sur scène on est en osmose, on arrive à toucher les gens. »

On voit bien ici que la gestion d'un groupe est difficile au regard des différents points de vue qui s'expriment et de l'évolution des relations inter-personnelles. Chaque membre doit être en mesure de prendre en considération à la fois son propre désir et celui des autres mais aussi d'appréhender la représentation sociale du groupe.

En tenant une posture cohérente dans le temps, le groupe construit également sa réputation ; la durée d'un groupe est une valeur-ajoutée à sa représentation sociale. Becker définit la durée comme « une permanence de l'estime témoignée par un très grand nombre de gens⁸⁶ ». Il affirme que la durée d'une oeuvre dépend de l'acquisition de sa réputation. Ceci nous semble d'autant plus vrai que les groupes que nous analysons n'ont pas de large soutien dans les espaces professionnels qui font autorité. Leur longévité est le gage symbolique d'un projet artistique fort qui mobilise autour de lui ses participants. On peut dire qu'en terme de professionnalisation, même si ces groupes y sont perméables, ils restent des artistes à la marge. Ils ne retireront donc pas à priori les bénéfices matériels d'un système fondé sur un tel dogme (confort des moyens de production et de diffusion) mais seront sensibles à la reconnaissance sociale qui leur sera témoignée. Ils semblent tirer leur force du projet qu'ils élaborent en commun et pour lequel ils sont reconnus comme un groupe spécifique. Dans le monde du rock indépendant, les groupes qui font référence sont pour beaucoup

86 BECKER, (op. cit. p.361)

des groupes plutôt vieux, encore en activité, dont le parcours est synonyme de respect. C'est par ailleurs ce que Xavier recherche dans DOPPLeR :

« Il y a sûrement plein de gens qui n'aiment pas ce qu'on fait... par contre, je pense pas qu'il y en ait qui ne nous respecte pas. C'est ce que je recherche je crois, j'admire des groupes qui sont dans une économie de mots, dont tu ne sais rien d'eux juste que leur démarche est géniale comme Shellac par exemple, tu ne peux que les respecter. »

Nous nous sommes intéressés à deux de ces groupes phares de la scène indépendante : Shellac et No means no. Le groupe Shellac est fondé en 1992. Son guitariste est Steve Albini, aujourd'hui connu pour avoir produit In utero de Nirvana mais aussi des artistes tel que PJ Harvey, Chockebore. Il a notamment gagné sa légitimité pour avoir joué dans des groupes mythiques de la scène hardcore des années 80 : Big Black, Rapeman... Shellac est l'idéal-type du groupe indépendant qui évolue en dehors de l'industrie musicale. Depuis sa création, les musiciens de Shellac n'accordent quasiment aucune interview, n'ont fait quasiment aucune photo de presse, n'ont pas de site Internet et n'ont pas de merchandising. Le peu d'informations que l'on puisse trouver sur Internet se trouve sur le site de leur label Touch and Go et sont plutôt approximatives !



« Shellac c'est pas un groupe, c'est un concept. Ils n'ont jamais eu de merchandising,

quasiment pas de photo de presse. Ils cachent toujours leurs amplis sur scène pour pas que tu vois la marque, tant et si bien que personne ne sait sur quoi ils jouent et quand tu entends leur son... je peux te dire qu'il y en a plus d'un que ça frustre ! Sur scène c'est génial... ça fait vingt ans que ça dure sans qu'ils n'aient jamais rien lâcher. »



Ampli Guitare du groupe SHELLAC

Le groupe tourne peu mais fait pourtant salle comble dans le monde entier.

No means no est un trio canadien formé au début des années quatre-vingts, oeuvrant du côté du hardcore jazzy. La particularité de ce groupe est qu'aujourd'hui, ces trois musiciens ont plus de cinquante ans et donnent toujours énormément de concerts dans le monde entier, dans des salles de moyenne taille avec une énergie saluée par tous. Ils comptent à leur actif seize albums, certains sortis chez Alternative Tentacles (célèbre label indépendant fondé par un autre célèbre acteur de la scène indépendante Jello Biaffra), d'autres autoproduits et sortis sur leur propre structure : Wrong records. Aujourd'hui, la réputation de No Means No mobilise facilement le public. Lors de leur dernier passage à Lyon, il était intéressant d'observer l'auditoire. L'audience était clairement composée de fans de la première heure et de nouvelles générations. Mais on retrouvait également un public beaucoup plus large attiré par la réputation des « papys du rock ». Tant et si bien qu'environ cinq cent personnes étaient rassemblées ce soir là, un très bon score au regard d'une musique qui n'est à priori pas très abordable et ne rassemblerait jamais autant de monde pour un groupe n'ayant pas cette « réputation ». A l'instar de Shellac, on peut dire que le groupe ne se prend pas au sérieux et tourne en dérision leur côté « super star du rock indépendant » et tout ce qui peut toucher au « mainstream ». Extraits de leur site Internet :

Magazine editors! The kind staff at NoMeansNo® are here to ease your burdens of putting out literature every month for the consumption by monkeys...er, ardent fans. Below, you will find a variety of high resolution press photos and ready made press blurbs. This is very similar to a White House Press Briefing. We write, you copy. We photograph, you copy. We give the word, you acquire gold and wenchies on our behalf.

NOmeansno



Proudly presented by Wrong Records and NOmeanswhatever.com



Pour fêter ses 20 ans d'existence, No Means No lance une campagne auprès de ses fans afin de savoir ce qu'ils voudraient entendre à un concert du groupe. The People's choice en est le résultat.

La pochette de l'album est une photo d'un graffiti demandant : "How fucken old are nomeans no ? Give it up grand dads." Auquel le batteur répond par un autre graffiti : « That's great grand dad' to you fucker ! »

A l'instar des groupes, des labels comme Dischord font autorité car leur légitimité est fondée sur un solide engagement. Dischord Records est le label fondé par Ian McKay, musicien de Minor Threat puis de Fugazi, deux références majeures de la scène hardcore/emo américaine, à la fois pour leur musique mais aussi et surtout pour les valeurs D.I.Y auxquelles ils se sont toujours confortés. Le fondateur de Dischord revient sur la manière dont ils ont été approchés par des maisons de disques dans les années quatre vingt dix :

« Au début des 90 il y eut un intérêt soudain pour la scène indépendante et underground. C'était en partie dû au phénoménal succès de l'album « Nevermind » de Nirvana sorti à l'automne 1991. Fugazi, le groupe que j'avais commencé avec Brendan et Guy (de Rites of Spring) et Joe Lally en 1988 était un des plus gros groupes de cette scène et on a assez vite intéressé plusieurs maisons de disques. Le fait que le groupe ait décidé de rester sur Dischord a entraîné les maisons de disques à nous proposer de racheter entièrement le label. Mais le vendre n'a jamais été dans nos intentions. Nous avons conscience de la valeur de notre propre détermination et puisque le label était très bien implanté, nous n'avons pas eu à lutter de la même manière que beaucoup d'autres groupes et labels à l'époque. Le dialogue dans la majeure partie de la scène underground s'est déplacé de la musique et des idées au business et à l'argent ; beaucoup des groupes les plus reconnus se sont vu offrir des contrats par les majors. Dans les rangs de Dischord, deux groupes , Jawbox et Shudder to think, ont décidé qu'une signature avec une major serait la meilleure façon pour eux d'avancer. C'était nos amis et parce que les groupes venaient du label (car il n'y aurait pas de label si il n'y avait pas de groupes), nous avons respecté leurs décisions. L'arrivée de la culture mainstream dans ce qui était l'underground a eu de profonds effets sur nous. Nous vendions soudainement plus de disques (un surcroît d'intérêt pour la « musique punk ») mais après, si tu vends moins que ce que veut l'industrie, l'attention se porte sur un autre genre. On a essayé d'ignorer tout ce buzz et on s'est concentré sur les groupes et notre travail. »⁸⁷

Dischord est basé à Washington DC. Son activité a généré une scène musicale importante dans la ville ; on parle de la scène de DC ou de groupes « Dischordiens » en sachant à quel type de musique cela fait écho. L'activité du label et de ses groupes a donné l'envie à de nouvelles générations de poursuivre tant et si bien que le label n'a jamais arrêté son activité même après l'arrêt de Fugazi, le groupe le plus important du label :

87 Annexe 10 : Histoire du label Dischord

« Ca n'a jamais été dans nos intentions de tenir un label pendant un quart de siècle (décembre 2005 a marqué notre 25eme anniversaire). Comme les musiciens des premiers groupes ont vieilli et ont arrêté de jouer, il était certain que le jour viendrait où on arrêterait aussi. Mais c'était sans compter sur le fait que les gamins de DC grandissaient en écoutant notre musique et formeraient des groupes. Ils ont montré de l'intérêt pour notre « communauté » et c'est pourquoi nous continuons. »

Nous avons entendu plusieurs fois des personnes dire à propos de SK records « SK records c'est un peu le Dischord lyonnais ». Ces exemples démontrent que le refus d'un ensemble d'outils considérés comme inhérents au succès d'un artiste (forte médiatisation, signatures sur de gros labels, tourneurs...) n'entament en rien son développement. La forte identité du groupe et la légitimité qui découlent de ses choix contrebalançant le « manque à gagner ». C'est surtout l'idée que le temps joue à la fois en faveur et contre ces démarches. Grâce aux années, ces parcours d'artistes et d'activistes gagnent en légitimité, d'abord au sein des scènes musicales dont ils sont issus et petit à petit, la reconnaissance s'élargit. En même temps, l'usure qui peut venir avec le temps (peu de moyens, de confort et risque de ne jamais être reconnu...) peut amoindrir les motivations. Certes les enjeux entre groupes nord américains et français ne sont pas les mêmes. La grandeur des territoires, l'histoire du rock dans ces pays, les modes de diffusion posent des contraintes différentes d'un continent à l'autre. Néanmoins l'exemple de ces acteurs démontrent qu'en n'ayant pas peur de se structurer, les démarches alternatives peuvent toucher beaucoup de monde. Nous aurions pu prendre un exemple plus proche de nous avec le groupe français Bérurier Noir. Figure incontournable de la scène alternative rock des années quatre-vingts, le groupe décide de se séparer en 1989 suite aux difficultés générées par l'arrivée du succès. Alors qu'ils entament leur retour sur scène en 2003 lors d'un concert de « déformation », le groupe crée dans la foulée son propre label : Folklore de la Zone Mondiale avec lequel il s'engage dans le soutien de plusieurs autres groupes. Le groupe se redissout en 2006 mais le label continue de fonctionner. Le groupe affirmait dans une interview donné au magazine Versus en 2003 :

« Je ne crois pas que ce soit de plus en plus dur. Les groupes se sont laissés manger tous seuls. Ce n'est pas difficile de dire ce que tu penses (...) Tout le monde peut faire quelque chose, pourtant. Dans les petits détails quotidiens, en coupant son eau quand on se rase, en éteignant la lumière quand on sort d'une pièce, en sachant ce qu'on conditionne quand on va à McDo. Et quand on est artiste, en ayant conscience de la structure à laquelle on appartient »

La professionnalisation du secteur et des groupes a permis à l'ensemble des acteurs de gagner en efficacité. La maîtrise des outils et des moyens de production et de diffusion a permis aux artistes de se lancer plus rapidement dans des parcours artistiques sérieux, indifféremment de leurs ambitions professionnelles. Si l'acquisition des outils et des discours leur permettant d'apparaître comme des artistes se fait plus rapidement, nous avons vu que la créativité n'en est pas forcément plus stimulée. De plus, les groupes peuvent sur-investir ces enjeux structurels et se projeter trop vite dans une posture professionnelle alors que leur maturité artistique n'est pas encore affirmée. Le dogme de la professionnalisation apparaît ici. Nous avons en effet vu que le dogme tendait à sélectionner certains profils d'artistes en fonction des critères des signes ostensibles de la professionnalité au détriment de la pertinence artistique. La question est de savoir comment les acteurs du secteur peuvent alors faire le distinguo entre des groupes qui maîtrisent ces critères et ceux dont le parcours artistique comme structurel est plus à la marge. Les groupes que nous avons étudiés sont terrifiés à l'idée d'être récupérés et de subir les impacts d'une trop forte structuration (synonyme d'institutionnalisation) et d'une marketisation. Néanmoins, leur désir de reconnaissance et l'estime qu'ils peuvent gagner avec le temps les poussent à se structurer plus fortement. Ils croisent alors les enjeux d'un secteur dans lequel ils ne se reconnaissent pas toujours et doivent ajuster continuellement leurs pratiques entre ces deux mondes. La réussite pour ce profil de groupe réside dans la capacité qu'ils auront à décider librement de leurs contraintes.

CONCLUSION

Nous avons tenté de démontrer que la professionnalisation du secteur oeuvrait aujourd'hui comme un « dogme ». Nous avons volontairement employé cette expression pour mettre en lumière l'autorité incontestable de la professionnalisation : c'est par la professionnalisation du secteur et des artistes que les musiques actuelles créeront les conditions favorables à leur existence. L'ensemble des participants semblent adhérer à cet objectif et construisent leurs actions dans ce sens. Ainsi les processus d'échanges et de sélections qui s'opèrent entre les scènes de musiques actuelles et les groupes sont conditionnés par lui. Ce principe partagé par l'ensemble des acteurs est mis à jour par l'élaboration de critères de sélection des groupes, *critères des signes ostensibles de la professionnalité*. En nous appuyant sur le concept de monde d'Howard Becker, nous avons souhaité expliquer comment les choix des personnes qui détiennent certaines ressources (ici les programmeurs et la diffusion) jouent sur les conditions d'existence des différents profils d'artistes, favorisant certains, ignorant d'autres. Nous avons d'abord validé l'hypothèse du dogme de la professionnalisation en détaillant les conditions de son émergence. Nous sommes alors revenus sur son contexte idéologique (l'artiste travailleur, la hiérarchisation des postures de l'amateur et du professionnel), sur les conditions d'entrée des politiques publiques (politique de la professionnalisation) ainsi que sur le nécessaire besoin de structuration des acteurs militants afin d'assurer leur reconnaissance (élargissement du champ des possibles, sur-investissement). Nous avons par la suite analysé comment ce dogme était à l'oeuvre aujourd'hui dans les lieux de diffusion et comment les relations entre groupes et salles de concerts étaient conditionnés par celui-ci. Nous nous sommes alors intéressés au concert, activité centrale d'un lieu de diffusion et la plus importante pour un groupe. Nous avons essayé de comprendre les liens entre les deux en observant la construction des critères des signes ostensibles de la professionnalité, outils décisifs dans les choix de programmation. A cette étape, nous avons compris que le dogme de la professionnalisation instruit des tendances à la croisées de logiques institutionnelles et économiques, qui jouent sur le pluralisme de la diffusion des pratiques. Dès lors nous nous sommes intéressés à la manière dont les groupes ont investi ce principe de professionnalisation. Nous avons essayé d'en saisir ses apports ainsi que ses limites. Puis nous nous sommes largement étendu sur la manière dont il est remis en cause par certains artistes. La professionnalisation peut par moments être synonyme d'institutionnalisation et de commercialisation pour des groupes dont le bagage alternatif entraîne des résistances. Il nous a semblé intéressant de comprendre comment un nouveau profil de groupe dit intermédiaire, comme statut à part entière, peut aujourd'hui exister sans l'objectif de la professionnalisation. Quelles perspectives proposent-ils pour quel type de réussite ?

Nous avons opté dans ce mémoire pour un point de vue critique qui pourrait être dénoncé. Il

n'était pas question ici d'attaquer les luttes des militants passionnés mais d'interroger leurs pratiques et par là même, notre propre activité de salle de concerts. Nous gardons à l'esprit que la professionnalisation du secteur a été un impératif pour sa reconnaissance. Aujourd'hui, une multitude de groupes existent, peuvent pratiquer leur art, le diffuser, le produire. De même qu'une foule de projets, de la micro-structure au projet professionnel proposent une offre culturelle abondante. Néanmoins il nous semblait sain de tenir un discours critique sur les limites du processus après plusieurs décennies d'évolution d'un secteur à la croisée d'enjeux complexes et en perpétuelle mutation.

Par ailleurs, nous avons tenu à placer l'artiste au centre de ces questionnements car pour paraphraser Ian Mckaye « sans artistes, pas de salles de concerts ». C'est à leurs égard que la professionnalisation nous a semblé jouer le plus fortement le rôle de dogme. Particulièrement à l'encontre des musiciens intermédiaires issus du monde du rock indépendant qui n'épousent pas l'ensemble des critères de reconnaissance. Les scènes underground sont les bassins d'artistes à forte créativité dans lesquels on retrouve les groupes à succès de demain. Pourtant ils peinent à se faire reconnaître et sont souvent méfiants face aux professionnels. Nous avons voulu montrer qu'une structuration intelligente leur était nécessaire pour ne pas accentuer encore plus le fossé qui peut séparer monde professionnel et pratiques alternatives. Elle peut être garante de perspectives de développement qui leur correspondent et les amène également à mieux considérer leur identité de groupe et la place qu'ils souhaitent occuper en tant qu'artistes dans la société. Par ailleurs, il nous semble indispensable en tant que professionnels de préserver une place à ces artistes intermédiaires et de valoriser les pratiques qui peinent le plus à se faire entendre. A la fois la législation et l'intervention des politiques publiques doivent prendre en considération ces nouvelles voix mais il est également du ressort des professionnels d'adapter leur regard et de ne pas succomber à l'auto-censure. C'est l'enjeu artistique de nos pratiques dont il est ici question. Comment donnent-on les moyens à l'expérimentation et aux pratiques en devenir d'être sur le devant de la scène ?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- BECKER Howard, *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.
- BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- DUBOIS Vincent, *La politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999.
- GUIBERT Gérard, *La production de la culture : le cas des musiques amplifiées en France*, (collection Musique et société), Mélanie Seteun / Irma, Saint Amant Tallende / Paris, 2006.
- MIGNON Patrick et HENNION Antoine (dir), *Rock de l'histoire au mythe*, Paris, collection vibrations, Anthropos, 1991.
- SECA Jean-Marie, *Les musiciens underground*, Presse universitaire de France, Paris, 2001.
- TASSIN Damien, *Rock et production de soi*, Paris, l'harmattan, 2004.
- TEILLET Philippe, *Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées"*, in Ph POIRRIER (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Comité d'Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, p. 361-393.
- TEILLET Philippe, *Publics et politiques des musiques actuelles*, in O. DONNAT, P. TOLILA, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, presses de Sciences Po.

Publications, articles

- Copyright Volume !, *Musiques actuelles : un « pas de côté »*, sous la direction de Damien TASSIN et Philippe TEILLET, volume 4, numéro 2, édition Mélanie Seteun, 2005.
- GUIBERT Gérard, *Les musiques populaires : commerce, loisir, underground ou tiers-secteur ?*, In *Cahiers de Psychologie Politique*, n°7, dossier "Musiques underground : stratégies d'acteurs et politiques publiques", juin 2005.
- HILLIOT Dana, *Professionnels versus amateurs* [en ligne], *s.d., s.l.*, disponible sur www.irma.asso.fr (consulté le 14/12/2007)
- 78 Tours*, journal d'information du Cry pour la musique, n°32, avril 2006, édité à 5000 exemplaires.
- Versus Magazine*, Interviewe des Béruriers Noirs, n°6, hivers 2006.

Rapport, études

- Les musiciens interprètes* [en ligne], développement culturel, DEPS, 2003, consulté le 04/07/08, www2.culture.gouv.fr/deps
- Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann* [en ligne], Ministère de la culture et de la communication, septembre 1998, 49 p, disponible sur : www.irma.asso.fr
- Décret n° 53-1253 du 19 décembre 1953
- Les marchés de la musique enregistrée* [en ligne], rapport de l'observatoire de la musique, 2007, <http://rmd.cite-musique.fr/observatoire>

Mémoire

- BLOUIN Julien, *La difficulté de la programmation des musiques amplifiées, signes révélateurs d'un milieu en mutation*, mémoire de DESS direction de Projets Culturels, Institut d'études politiques de Grenoble, septembre 2003

THEMANNS Boris, *Comment les marges pèsent sur la conduite de l'action publique : le cas lyonnais des associations Superchampion et Grrrd Zero*, mémoire de Master, Institut d'étude politique de Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2007

Sites Internet

www.cnv.fr

www.lefair.org

www.irma.asso.fr

www.ina.fr

<http://doppler.free.fr>

www.nomeanswhatever.com

www.touchandgorecords.com

www.dischord.com

www.allmusic.com

SOMMAIRE DES ANNEXES

ANNEXE 1 : Décret n°53-1253 du 19 décembre 1953	78
ANNEXE 2 : E-mail du groupe M.....	79
ANNEXE 3 : E-mail du groupe S.....	81
ANNEXE 4 : Présentation du label SK records.....	84
ANNEXE 5 : Programme d'accompagnement de la salle X	85
ANNEXE 6 : Rider du groupe TS.....	87
ANNEXE 7 : Caractéristiques moyennes des groupes et musiciens selon le « degré de professionnalisation ».....	90
ANNEXE 8 : Biographie du groupe DOPPLeR.....	92
ANNEXE 9 : Problem with music, de steve albini.....	93
ANNEXE 10 : Histoire du label DISCHORD.....	97

ANNEXE 1 : Décret n°53-1253 du 19 décembre 1953 organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles

« est dénommé groupement d'amateurs tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés etc, ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professionnels du spectacle. »

Armée de terre (active).

Par décision du 24 novembre 1953 est nommé :

Au grade d'aspirant à titre définitif.

(Régularisation.)

Arme blindée et cavalerie.

(A compter du 1^{er} juillet 1955.)

M. Bertrand (Claude-Arthus), né le 14 septembre 1919 à Orsay (Seine-et-Oise), recrutement de la Seine (3^e bureau), mie 511.

**MINISTÈRE DES FINANCES
ET DES AFFAIRES ÉCONOMIQUES**

Recrutement de sous-protes à l'imprimerie nationale.

Le ministre des finances et des affaires économiques et le secrétaire d'Etat à la présidence du conseil,

Vu la loi de finances du 24 mai 1951, et notamment son article 29 ;
Vu le décret n° 52-464 du 28 avril 1952 portant limitation du recrutement des personnels de l'Etat ;

Vu le décret du 14 mai 1951, modifié, relatif à l'organisation du cadre et du statut des fonctionnaires de l'administration de l'imprimerie nationale ;

Vu les propositions du directeur de l'imprimerie nationale ;
Sur le rapport du directeur du personnel et du matériel,

Arrêtent :

Art. 1^{er}. — Est autorisé, au cours de l'année 1953, le recrutement de sept sous-protes à l'imprimerie nationale.

Art. 2. — Le directeur du personnel et du matériel est chargé de l'exécution du présent arrêté, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait à Paris, le 14 décembre 1953.

Le ministre des finances et des affaires économiques,

Pour le ministre et par délégation :

Le chef du cabinet,

PIERRE DEHAYE.

Pour le secrétaire d'Etat à la présidence du conseil et par délégation :

Le directeur de la fonction publique,
ROGER CHÉRON.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

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

Le président du conseil des ministres,

Sur le rapport du ministre de l'éducation nationale,

Vu l'ordonnance du 2 octobre 1943, modifiée par l'ordonnance du 27 mai 1944, sur l'agrément des œuvres et mouvements d'éducation populaire ;
Vu l'ordonnance du 13 octobre 1945 relative aux spectacles,

Décète :

Art. 1^{er}. — Est dénommé groupement d'amateurs tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés, etc., ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professionnels du spectacle.

Art. 2. — Les groupements définis à l'article 1^{er} ci-dessus, constitués en une association régie par la loi du 1^{er} juillet 1901, et qui ne sont pas soumis aux dispositions de l'ordonnance du 13 octobre 1945 portant réglementation des entreprises de spectacles, pourront seuls bénéficier des dispositions de la loi du 24 mai 1951 (art. 12) concernant « Les services rendus sans but lucratif par les associations... d'éducation et de culture popu-

laire », à condition qu'ils soient agréés par le ministre de l'éducation nationale ou affiliés à une fédération de théâtre amateur elle-même agréée.

Art. 3. — Les spectacles dramatiques organisés au sein des établissements scolaires — à l'exception des groupements estudiantins et universitaires — ne sont pas assujettis aux dispositions du présent décret.

Art. 4. — En ce qui concerne les groupements de caractère strictement étudiantin et universitaire, ne seront admis à participer aux représentations que des étudiantes et étudiants inscrits et suivant régulièrement les cours, et les membres de l'enseignement :

a) Chaque fois qu'il sera possible, les représentations auront lieu dans l'enceinte même des facultés, dans la salle des fêtes des lycées, ou dans le cadre des locaux des établissements prévus par la loi du 12 juillet 1875 ;

b) Pour les groupements de l'enseignement public, elles seront données sous le contrôle et l'autorité des recteurs ;

c) En dehors de la période des vacances, aucune « tournée » ne sera autorisée en France ou à l'étranger, sauf autorisation du ministre de l'éducation nationale ; les groupes ainsi autorisés à se produire devront être accompagnés d'un membre du corps enseignant.

Art. 5. — Peuvent être agréées les associations et fédérations remplies des conditions suivantes :

a) L'objet de l'association ou de la fédération doit faire apparaître essentiellement la poursuite de buts éducatifs et culturels par l'exercice désintéressé des activités prévues à l'article 1^{er} ; les statuts et la réglementation intérieure doivent permettre dans leur forme et dans leur esprit la délimitation du domaine d'activité des troupes de théâtre amateur d'une manière susceptible d'éviter que l'activité de ces troupes puisse porter préjudice aux entreprises de spectacle professionnel ;

b) A l'exception des troupes dites « fédérales », les associations ne sauront présenter de spectacles que dans l'académie où elles sont fixées. Elles pourront produire trois spectacles par an ; chacun de ces spectacles comportera un maximum de dix représentations pour l'année. Cette dernière limitation ne s'applique qu'à l'ensemble des représentations données dans les agglomérations fréquentées par les groupements professionnels. Elle ne s'étend pas, d'autre part, aux chorales, sociétés populaires de musique et troupes folkloriques. Des dérogations pourront être accordées par le ministre de l'éducation nationale (service de l'éducation populaire) après avis éventuel de la commission instituée à l'article 7.

Art. 6. — En ce qui concerne les associations ou fédérations théâtrales visées à l'article 5, l'agrément donné par le ministre de l'éducation nationale au titre de l'ordonnance du 2 octobre 1943 ne pourra être accordé qu'après avis de la commission du théâtre amateur créée à cet effet, et dont la composition et les prérogatives feront l'objet d'un arrêté spécial.

Art. 7. — Il est créé auprès du ministre de l'éducation nationale (bureau de l'éducation populaire) une commission habilitée à connaître des litiges pouvant découler de l'application du présent décret.

Cette commission sera notamment saisie des différends qui pourraient naître entre les groupements d'amateurs et les groupements professionnels, et donnera son avis quant aux dérogations mentionnées à l'article 5 (§ b). Elle pourra proposer au ministre de l'éducation nationale le retrait de l'agrément, après avertissement au groupement intéressé.

Art. 8. — La commission prévue à l'article 7 sera présidée par un conseiller d'Etat et comprendra :

Trois représentants de la direction générale de la jeunesse et des sports (bureau de l'éducation populaire) ;

Un représentant de la direction générale des arts et lettres ;

Trois représentants désignés par les diverses fédérations de théâtre amateur ;

Un représentant des groupements étudiantins et universitaires ;

Trois représentants des organisations professionnelles du spectacle les plus représentatives ;

Trois représentants désignés par les organismes professionnels d'auteurs suivants :

a) Société des auteurs et compositeurs dramatiques (deux) ;

b) Syndicat des auteurs et compositeurs dramatiques (un) ;

Un représentant du centre national de documentation pédagogique.

La commission pourra être assistée d'un conseiller artistique désigné par le ministre de l'éducation nationale, et ayant voix consultative.

ANNEXE 2 : E-MAIL DU GROUPE M

Deuxième mail du chargé de communication du label du groupe M. afin d'appuyer une demande de programmation :

Bonjour

Voici quelques news sur le Marketing qui sera mis en place pour les M. comme je l'ai dit dans le précédent mail le groupe sera en tournée à partir de septembre:

6000 affiches

40x60 annonce concerts et sortie d'album.

10000 flyers

annonce concerts et sortie d'album (3000 sont distribués en ce moment à Paris pour annoncer le concert de La Maroquinerie et la sortie de l'album).

3000 stickers

collés par la street team dans Paris pendant 1 mois, à partir du 15 mai.

Partenariat Rock One

Encarts: 1/2 page Rock One tous les mois jusqu'à la fin de l'année

Phrase d'accroche: "Un disque blindé de refrains entêtants posés sur des mélodies accrocheuses" ou encore "un rock matiné de folk, de pop et d'un soupçon de 80's"

Partenariat Rock Mag

Encarts : 1/2 page Rock Mag en juin, septembre, octobre

Un suivi du groupe pour la préparation de la tournée et son déroulement, il y aura donc un suivi de Rock Mag sur les 6 mois à venir.

Campagne Spot Oui FM

Module de 30 spots de 20 secondes à partir de septembre qui annonceront la sortie de l'album et la tournée du groupe.

Partenariat Féarock

5 albums par radios seront à gagner

Rentrent le titre en playlist

Interview du groupe diffusé sur toutes les radios du réseaux Féarock

Partenariat Gibson

Bandeau (1 mois) annonce tournée automne + jeu/concours (3 semaines) avec Gibson sur guitariste.com

Partenariat Ben Sherman

Endorsement du groupe + mise en avant du groupe.

Mise en avant de la tournée sur myspace

Mise en avant du groupe sur la page d'accueil de myspace.

+ Des Encarts sur:

1/2 page Punk Rawk (numéro d'été du 15 juin au 15 septembre)

bandeaux hebdo Info Concerts

bandeaux hebdo Concerts&Co

1/2 page Open Mag

+clip

Le clip du morceau « la vie à l'envers » sera dispo à partir de septembre 2008.

Voici le lien myspace du groupe <http://profile.myspace.com/m>.

Pour plus de renseignements n'hésitez pas à me contacter.

Cordialement

JB

ANNEXE 3 : E-MAIL DU GROUPE S.

Bonjour, nous vous faisons suivre l'actualité du groupe S. (Rock, Stoner) autour de la sortie de leur EP 'B(l)ack Days'. Vous trouverez ci-dessous les dates du 1er semestre 2008, les extraits de presse récents (ils sont en itv+photo et chronique dans le N° de Noïse Mag sorti début Février), la biographie et le lien myspace. A savoir que S. a été classé 20e dans le Rock XXX de France des Radios Féarock sur Novembre 2007. Retrouvez également l'actualité de S. autour de la sortie de leur EP 'B(l)ack Days' dans le n° 484 de Rock & Folk (Déc 2007) à la rubrique 'Télégramme'.

Infos, son et dates sur :

www.myspace.com/

Si vous êtes intéresser par le groupe pour votre programmation du 4e trimestre 2008 n'hésitez pas à me contacter, ils termineront leur 'B(l)ack Days' Tour sur cette période. Je vous souhaite bonne réception de ce courriel et à bientôt.

C-G Jérémy F2M

Planet Prod.14, Rue Lesage 87000 LIMOGESTél: +33

(0)671.155.175www.myspace.com/

TOURNEE 1ER SEMESTRE 2008 (d'autres sont à venir) :

- 12/01 : LYON (Le Warmaudio -SirCession-)
- 25/01 : LA ROCHELLE (Le WBC)
- 26/01 : LA ROCHE SUR YON (Le Bib Kornus w/ Destruction Incorporated)
- 01/02 : AUCH (Le Cri' Art w/H-TRAY)
- 16/02 : MONTPELLIER (La TAF)
- 22/02 : LILLE (La Chimère)
- 01/03 : AUBUSSON (l'Avant Scène)
- 21/03 : PLOËRMEL (Le Thy'Roir) ANNULE
- 22/03 : TULLE (Des Lendemain qui Chantent w/ SNA FU & PSYKUP)
- 26/03 : FNAC Limoges (Show Case)
- 28/03 : CHALON SUR SAONE (La Péniche)
- 29/03 : LIMOGES (CCM John Lennon w/ LOFOFORA)
- 05/04 : PERIGUEUX (Goldwing)
- 11/04 : LYON (Le Trokson)
- 12/04 : RODEZ (La Guinguette l'Autrec)
- 19/04 : AIRE/LA LYS (Festival 'Quand l'Art Prend l'Aire')
- 25/04 : TOULOUSE (l'Autan)
- 03/05 : TOULON (Omega live w/MASS HYSTERIA)
- 06/06 : COGNAC (West Rock w/ BRANT BJORK)
- 07/06 : NANTES (Le Ferrailleur)
- 04/07 : AIRE/ LA LYS (Ecléc'Trip Night)
- 05/07 : BAILLEUL (Smout Festival)

BIOGRAPHIE :

S. se forme en avril 2006 de la volonté des 4 membres de mélanger les ambiances de la musique Stoner avec l'énergie d'un certain rock metal. Très vite (juillet 2006) le groupe fixe les bases de son style sur un premier jet studio 4 titres qui sera bien accueilli par le milieu spé. S. assume et œuvre dans un registre à mi-chemin entre rock et métal, son riffing s'offrant un rendu sali par la culture du stoner et le soutien d'un groove organique et urgent... un son se mouvant dans le respect des sous-traditions du rock, celles de ses dégénérescences post-70's (Noise mag)... Quelque part entre Foo Fighters et Motörhead, rappelant par certains aspects le rock plombé de Soungarden ou Alice in Chains et teinté de Stoner à la Queens Of The Stone Age... En septembre 2007, un an et ½ après sa création, le groupe sort son premier EP « officiel » intitulé « B(l)ack Days » qui reçoit lui aussi un très bon accueil notamment chez Rocksound, Noise ou encore Abus Dangereux et de nombreux webzines. Il sera aussi classé dans le rock XXX de la Fézarock. Depuis janvier 2007, S. a joué une quarantaine de concerts dans toute la France. « Véritable démonstration de force stoner hybride, entre rock incisif et metal alternatif, B(l)ack days, dynamite la scène hexagonale... » (W-Fenec).

EXTRAITS DE PRESSE -EP 'B(l)ACK DAYS'- Sept-Janv 2008 :

ABUS DANGEREUX (nov-07) : « Les compos ne sont pas loin d'être digne de la bande à Garcia, le son de basse est hallucinant mais le plus hallucinant demeure encore le chant dudit bassiste doté de la voix à la fois douce, puissante et modulable indispensable à tout bon groupe de stoner rock qui se respecte... huit compos démoniaques assurant enfin la relève d'un genre trop peu représenté dans l'hexagone. »

ROCKSOUND (dec-07): "La forme est un rock dur ... mais le fond va bien au delà de des limites du genre. Subtilement façonné entre power pop et Heavy rock ... agressif et torride, fougueux mais poétique, généreux et précieux."

NOISE (janv-08): "S. assume et œuvre dans un registre à mi-chemin entre rock et métal, son riffing s'offrant un rendu sali par la culture du stoner et le soutien d'un groove organique et urgent ... un son se mouvant dans le respect des sous-traditions du rock, celles de ses dégénérescences post-70's. A ne jamais rater sur scène, et à produire d'urgence."

W-FENEC (sept-07) : « Des groupes qui pratique un stoner rock/metal furieux, burné, nuancé et efficace, il y en a des tonnes, mais les quatre limougeaudois qui nous balancent ce B(l)ack days en pleine tronche sortent assurément du lot ... Une vraie tuerie power-rock. Véritable démonstration de force stoner hybride, entre rock incisif et metal alternatif, B(l)ack days, dynamite la scène hexagonale... »

MUSICOMANIA.CA (nov-07) : « Vous verrez rapidement qu'on peut les comparer avec les plus grands... Un mini-album de cette solidité par un groupe aussi récent est surprenant et rafraîchissant. La suite est à surveiller de très près... »

THE FRENCH TOUCH (sept-07) : « S. demeure l'une des formations les plus prometteuses du genre. Le premier morceau en est la preuve éclatante: ... tout y est. »

FRENCH METAL (sept-07) : « S. est donc de retour avec un excellent EP qui devrait leur forger une solide réputation sur la scène française, si ce n'est déjà fait. »

ALBUM ROCK (oct-07) : " Solide garant d'un rock puissant, classique dans sa facture mais infaillible dans sa ciselure, S. illustre ici une impitoyable montée en régime que rien ne semble pouvoir stopper... Jouissif ».

OBSKÛRE (sept-07) : « l'élan, rien que l'élan, ce vent emportant avec lui saturations et voix pleines et qui, à leur manière et ensemble, tendent à poursuivre une tradition Rock ... Au bout, c'est l'explosion que promet un genre hybride et efficace, ferme et plus que jamais empli de convictions.»

ZICAZIC (sept-07) : « A la fois vive et lourde, la musique de S. n'y va pas par quatre chemins pour s'imposer comme une des grosses sensations des mois à venir... C'est presque indécent d'être aussi bien en place après seulement deux années d'existence, mais qu'est ce que c'est bon à entendre ! »

PAVILLON 666(sept-07) : « Artwork et promo soignée, son à la hauteur, et surtout des titres incroyables ! Comment

ce jeune groupe a-t-il pu en si peu de temps nous sortir des compos mures, efficaces et abouties... cet EP est je pense ce qu'il s'est fait de mieux dans le stoner en France depuis ces dernières années . »

LES ACCROCS DU METAL (sept-07) : « Le son très compact de cet album sert vraiment parfaitement les compos du groupe très directes et réellement bandantes. ..Un CD aussi percutant mérite certainement de cartonner car il est impossible de tenir en place à son écoute. »

MUZIK INDUSTRY (oct-07) : « Si Queens of the Stone Age avait persévéré dans la veine stoner de 'Songs for the Death', si Living Things avait abusé de liqueurs chamaniques, si Fu Manchu avait sorti la boîte à mélodies épidermiques, tout cela aurait donné S. ».

PSYCHOTIC ST (oct-07) : « S. représente la synthèse parfaite du riff qui tue et de la mélodie qui fait mouche avec en plus cette petite touche de génie qui font les grands groupes.... »

METAL IMPACT(oct-07) : « L'inspiration est toujours aussi variée, l'interprétation impeccable, et la musique chatoyante, enjouée, mais sérieusement rock... le groupe place la barre haute tant la maîtrise impressionne ».

IN EXTREMIS (oct-07) : « S. jouit d'une technique irréprochable, d'un sens du groove contagieux, avec cette aisance à pondre des mélodies qui restent vissées des heures dans la tête »

METAL SICKNESS(oct-07) : « 'un album intense et relativement bien construit qui porte le stoner français vers le haut...Les p'tits français ont réalisé ici un beau coup dans un style assez stoner que l'on attendait pas particulièrement. La réussite n'en est que plus belle ! »

POGOSLAM (nov-07) : « La qualité du son, de la composition, du jeu, tout y est pour faire de cet opus un excellent album rock flirtant aussi avec le stoner.»

FANNZIC (nov-07) : “La musique de S. est plaisante, rock’n’roll et mélodieuse, parfois plus rageuse et toujours bien foutue”.

LES ACTEURS DE L'OMBRE (nov-07) : “un son à faire trembler l’amateur de Rock gras issu du désert californien ... un groupe de qualité pour représenter la scène Rock Stoner hexagonale.”

U-ZINE (dec-07) :” S. nous prouve qu’il possède le potentiel pour combler la carence évidente en ce qui concerne le rock dans notre pays”.

TAFEUR (nov-07) : “ 8 tubes aux mélodies imparables et qui bourrent un max. Les S. viennent de Limoges et pourtant on les verrait bien croiser les guitares avec QUEENS OF THE STONE AGE

ANNEXE 4 : PRÉSENTATION DU LABEL SK RECORDS

Disponible sur le site Internet du label : <http://skrecords.wordpress.com/about>

SK records started around 1998 around a few young bands of the Lyon area. We decided at that time to start sort of a cooperative network to publish our releases. Most of them were selfproduced, hand crafted and such. Nowadays the roster has changed a little bit but not to much and the records are produced by the label and manufactured but apart from that the spirit is pretty much the same. Releasing chalenging quality music and maybe a few other things coming out of our little D.I.Y community. We hope it will speak to you as much as it does to us. Welcome to this new site.

SK records commence son activité en 1998 avec une poignée de jeunes groupes lyonnais. Nous avons décidés alors de débiter une sorte de travail coopératif afin de sortir nos disques. La plupart étaient autoproducts, faits main. Aujourd'hui, le catalogue a un peu changé mais pas tant que ça et bien que les disques soient produits par le label et manufacturés, l'esprit reste le même. Les sorties de disques engage une musique de qualité et quelques autres trucs issus de notre petite communauté D.I.Y. Nous espérons que ceci vous parlera autant que cela nous parle. Bienvenu sur ce nouveau site.

ANNEXE 5 : PROGRAMME D'ACCOMPAGNEMENT DE LA SALLE X

Le programme X, dispositif professionnalisant mis en place dans le but d'accompagner les groupes de musiques actuelles dans leur projet artistique global. Le parcours est dit « professionnalisant » de par le fait qu'il donne accès à tous les outils nécessaires au bon développement d'un groupe. Ces outils vont permettre d'atteindre un très bon niveau de prestation par la maîtrise du son sur scène, ainsi que de tous les objets de la communication.

Les seules frontières fixées sont :

La production discographique commerciale, l'organisation et le montage de tournée. Les limites de la structure s'arrêtent donc à la pré production scénique, phonographique et communication de découverte. La personnalisation des accompagnements aux ambitions des musiciens sera le maître mot et le fil rouge de la charte, tout le temps que se poursuivra la collaboration entre la structure et les artistes.

Plusieurs modules adaptés aux besoins de chaque groupe ont été définis. Chaque module correspond à un accompagnement personnalisé et sera proposé après diagnostic du niveau d'évolution ainsi que des aspirations et besoins. L'étude du projet artistique sera faite conjointement, par les intervenants en fonction de leur poste au sein de la structure le tout coordonné par Y, le groupe et son référent.

Parcours d'accompagnement

Le cadre temporel sera limité à trois ans, quelque soit le parcours dans le cadre de l'accompagnement et dans celui des résidences. Ce dispositif a pour but d'amener les artistes jusqu'à l'écriture et la réalisation de la conduite de leur spectacle. Cela nous porte à considérer cet objectif qu'est la phase finale de l'accompagnement vers lequel aura été tendu tout le travail des groupes et des encadrants de répétition. La finalisation du projet sera la conception d'une conduite de spectacle réalisée lors d'une résidence 4 à 5 jours ce sur le plateau de la salle X. Il est évident que la cible visée par le projet demande un investissement important de la part de tous les acteurs du dispositif, aussi bien le personnel de la SMAC X que les artistes accompagnés en terme de travail mais aussi en terme de budget de la part de la structure et des institutions.

LES ETAPES DU PARCOURS

1) TRANS' Accompagnement

_ Période de six mois reconductible.

Public concerné : Les artistes qui souhaitent passer du statut d'amateur à celui d'artiste en émergence. A partir d'un diagnostic le but est de réaliser un objectif précis. Ce sera une recherche de progression immédiate, à court terme voir à moyen terme.

Contenu de l'accompagnement :

Un volume d'heures d'interventions fixées par les deux parties
1 à 2 jours de répétition montée, en salle, suivant l'avancement et l'actualité du groupe.

Sera étudié, durant l'accompagnement, la possibilité de faire un rendu d'accompagnement lors d'un concert organisé par la smac X

A échéance un point sera fait et permettra de reconduire l'opération si telle est la volonté des deux partenaires.

2) TRANS' Résidence

_ Période d'un an reconductible.

Public concerné : Les artistes en voie de professionnalisation qui souhaitent passer du statut d'amateur éclairé à celui d'amateur en voie de professionnalisation. Les groupes émergents ayant déjà menés à bien un projet global sérieux et ayant des ambitions clairement définies.

Elle sera ponctuée de répétitions montées dirigées par des encadrants de répétition en musiques actuelles.

Le but de ces accompagnements personnalisés est entièrement dirigé vers une résidence en salle de spectacle ou sera élaborée la conception puis la réalisation d'une conduite de spectacle.

Dans le même esprit un concert de clôture célébrera la fin de du parcours

A la fin de chaque période les musiciens et les Abattoirs décideront de reconduire ou non l'accompagnement.

Ce spectacle vivant sera enregistré et une compilation des meilleurs titre de chaque groupe, sera édité. Ce document sonore viendra s'ajouter au patrimoine culturel de la ville comme témoin du développement des musiques actuelles de la région à travers la SMAC X. Il sera aussi un outil de promotion pour les artistes concernés. Ce CD ne sera pas commercialisable.

Participation aux frais d' ACCOMPAGNEMENT, PAR GROUPE.

FORFAIT MENSUEL D'ACCOMPAGNEMENT

10 € / musiciens / mois

Interventions avec intervenants : dans les studios, le centre ressources.

+

Suivant contenu de l'accompagnement

Modules en salle de concert

résidence, répétition montée, régie spectacle, maîtrise du son

1 intervenant + 1 technicien, et 8 heures d'utilisation de la salle

Forfait 40 € / jours +

10 € / musiciens / jours

Expression scénique

1 intervenant + 1 technicien, sur la base de 4 heures d'utilisation de la salle

Forfait 20 €

Modules enregistrements en studios

Enregistrements pédagogiques

Maquette de travail ou promotionnel

Forfait maquette 40 € + 5€ / heures studio de 1 à 4 jours

+ 1 technicien

Conditions et Fiche technique**Généralités**

Cette fiche technique fait partie intégrante du contrat précisant les conditions de prestation de l'artiste. Chacune de ses pages doit être paraphée par le **Producteur** et l'**Organisateur**. **Aucune modification ne pourra être soumise à l'Artiste moins de 15 jours avant la représentation. Ceci pouvant entraîner l'annulation du Contrat.**

En cas d'interrogation ou de difficultés, nous vous serions reconnaissants de bien vouloir contacter les différentes personnes citées en bas de cette page. Vous allez accueillir une équipe de **7 personnes** constituée de :

- **3 musiciens**
- **1 sonorisateur façade**
- **1 éclairagiste**
- **1 roadie**
- **1 producteur**

Nous avons besoin pour assister cette équipe d'un personnel local :

- L'organisateur ou un de ses représentants dûment mandaté et capable de prendre toute décision concernant le contrat signé sera présent à l'arrivée de l'équipe.
- Le personnel demandé est le suivant (habitué à ce genre de travail, il devra être présent dès l'arrivée du groupe et restera à disposition la journée entière) :

- 1 régisseur
- 2 roadies
- 1 électricien connaissant la salle
- 1 technicien son façade
- 1 technicien son retour
- 1 technicien lumière
-

CONTACTS UTILES EN CAS DE PROBLEMES AVEC CE RIDER

Tour : X

Régie générale : Y

Régie technique – Sonorisateur : Z

Régie lumière : A

PAGE 2**TRISTE SIRE - Contrat technique**

1- Accès et Véhicules : Nous vous remercions de bien vouloir **nous retourner avec le contrat :**

- **la feuille de route.**

- **la fiche technique son et lumière de la salle.**

- **un plan d'accès à la salle et à l'hôtel clair et lisible** (aux photocopies préférez, si possible, les plans de ville disponibles dans les offices du tourisme). Indiquez l'accès des coulisses si celui-ci est situé dans une rue adjacente à l'adresse de la salle. Le groupe se déplace avec 1 véhicule de matériel de type combi 9 places, merci de réserver un emplacement de parking de taille suffisante devant la salle. Dimensions des véhicules : **L 6m x l 1,6 x h 1,90 m.**

2- Déchargement / Rechargement / Balances : Le personnel de la salle aidera au déchargement, installation sur scène, démontage et rechargement du matériel.

L'Artiste devra avoir la possibilité d'une balance d'une durée de 1heure, hors temps de patch par vos équipes, 1h00 d'installation plateau et lumière sont par ailleurs nécessaires, en aucun cas cette durée ne saurait être réduite sans l'accord du régisseur.

La balance et l'installation devront se faire dans tous les cas, avant l'entrée du public.

3- Fiche technique : Le promoteur s'engage à respecter les conditions techniques détaillées dans la fiche technique jointe.

ATTENTION: Le respect de la fiche technique est sous l'entière responsabilité de l'organisateur Aucune modification ne sera tolérée sans l'accord préalable de l'équipe technique sous peine d'annulation pure et simple du spectacle.

4- Loges / Catering / Repas :

- Loges : Le promoteur s'engage à fournir une loge individuelle assez grande pour 7 personnes. Elle devra correspondre aux spécifications de la fiche ci-jointe.

- Catering : Dès l'arrivée du groupe, un catering conforme à la fiche ci-jointe (page 3) sera mis en place dans la loge (7 personnes).

- Repas : voir la fiche ci-jointe.

5- Hébergement : Le promoteur s'engage à fournir au groupe et à son équipe technique (soit 8 personnes) un hébergement, (hôtel, gîte, ...). Le groupe devra pouvoir rester sur le lieu d'hébergement au moins jusqu'à 12H30 le lendemain. Le petit déjeuner devra pouvoir être pris au moins jusqu'à 11H30.

• Rooming List : 4 twins (lits séparés).

6- Parking Hôtel : Un parking en sécurité, fermé (ou surveillé) sera prévu pour le véhicule du groupe la nuit. Il devra être capable de contenir un véhicules de L 6M x l 1.6 x h 1,90 m.

7- Invités : Merci de réserver pour l'artiste et l'équipe technique 20 invités dont 15 aftershows.

8- Enregistrement : Aucun moyen d'enregistrement audio ou vidéo ne sera admis dans la salle sans l'accord du groupe ou de son représentant, et ceci sous la responsabilité du promoteur.

9- Sécurité : Le promoteur veillera à ce qu'aucune bouteille en verre, ni objet ne pouvant servir de projectile, ainsi

qu'aucune arme ne soient introduits dans l'enceinte du concert. Le responsable de la sécurité sera présenté au régisseur au moins une demie heure avant l'ouverture des portes. Prévoir une sécurité en devant de scène en rapport avec la taille de celle ci.

PAGE 3

TRISTE SIRE – LOGES

- Les loges de TRISTE SIRE devront **être individuelles, propres et sèches**. Elles devront fermées à clé et être correctement équipées (réfrigérateur en fonctionnement, machine à café, bouilloire, tables, chaises, fauteuils, canapés, miroir, portants avec cintres, etc.) La clé sera remise au régisseur qui la conservera jusqu'au départ du groupe. Si les loges ne ferment pas à clé, un membre de la sécurité devra les garder. L'Organisateur met à disposition du groupe un téléphone-fax et un accès à internet. Le régisseur de la tournée paiera à l'Organisateur les communications passées par le personnel du PRODUCTEUR (compteur ou estimation).
- Les loges de TRISTE SIRE seront équipées, de 3 serviettes de toilette propres et sèches.
- Prévoir une pharmacie comprenant de l'aspirine, du doliprane et un kit d'urgence.

CATERING PRET A L'ARRIVEE DU GROUPE

Boissons (dans un réfrigérateur en fonctionnement) :

- * 24 Bières de bonnes qualités (Heineken, 1664).
- * 2 bouteilles de vin rouge.
- * 3 bouteilles d'eau minérale de 1.5 litres.
- * 7 bouteilles d'eau minérale de 0.5 litres (réservées à la scène).
- * 2 bouteilles de 1,5L de Coca Cola et autres sodas ou jus de fruits.

Buffet froid pour 7 personnes :

- Un buffet froid comprenant : Viande & poisson froids, salades composées assaisonnées, charcuterie, saucisse sèche, saucisson, différents types de pains, de fromages, de confitures, de condiments, spécialités locales, fruits frais (oranges, kiwi, bananes, etc.), salades, bonbons et barres diverses auchocolat, du miel, du café, du thé pour toute la journée.

REPAS CHAUDS

- **A MIDI : Si les horaires imposent au groupe d'arriver avant 14H30** : Le promoteur devra fournir des déjeuners chauds. Repas « Entrée – Plat - Dessert », chauds et de bonne qualité.
- **LE SOIR** : Repas « Entrée – Plat - Dessert », chauds et de bonne qualité. Pas de végétariens ou autres régimes spéciaux. Les repas de type « bière +sandwich, pizza » ou autre Mc Do ne sont pas envisageables.

Ces repas seront pris : **avant ou après le concert du groupe, en accord sur place avec le régisseur.**

Le groupe étant en tournée, vous savez à quel point le repas est un moment important de la journée (souvent le seul vrai moment de détente). Nous ne pouvons que vous encourager à proposer des produits frais, de bonne qualité.

Remarque : l'option « Buy Out » est possible (si la salle est en ville ou proche de restaurants). Prévoir 15€ minimum par personne.

PAGE 4

TRISTE SIRE : ROOMMING LIST / PASS LIST

- 1 – Yohanane (artiste)
- 2 – Mike (artiste)
- 3 – Bertrand (artiste)
- 4 – Steph (technicien)
- 5 – Greg (technicien)
- 6 – Jack (roadie)
- 7 – Seb (producteur)

TRISTE SIRE – HORAIRES

- L'Organisateur devra établir les horaires de balance **après concertation avec le régisseur de TRISTE SIRE**.
- Il devra retourner une fiche d'information avec ces renseignements dès la signature du contrat de cession lié à cette représentation.
- Dans le cas où TRISTE SIRE doit libérer les praticables après la balance, **prévoir 30 minutes pour la remise en place de leur matériel et des équipements de scène avant sa prestation.**

TRISTE SIRE – SALLE CONCERT

- **L'extinction et l'allumage de la salle s'effectueront sur les seules indications du régisseur de TRISTE SIRE.**
- L'Organisateur mettra à la disposition de TRISTE SIRE un emplacement éclairé, bien situé, avec tables et chaises pour la vente du merchandising de TRISTE SIRE. Cet emplacement sera gratuit.

TRISTE SIRE – SON – LUMIERE – ELECTRICITE

- 1- L'Organisateur doit s'assurer **du bon fonctionnement de l'installation électrique et veiller à ce que la puissance soit adapté au matériel utilisé** et aux besoins de la salle. Bien s'assurer que cette installation soit en **triphase** (3 phases + neutre + terre).
- 2- Il est indispensable que les branchements de la lumière, du son et du backline soient séparés, si possible à la source (au minimum que les 2 terres soient indépendantes).
- 3- Balance et concert ne pourront avoir lieu **qu'après constatation du bon fonctionnement** du système électrique et du respect des normes de sécurité.

- 4- Un électricien qualifié, connaissant la salle, devra être présent dès l'arrivée du matériel afin d'effectuer une permanence pendant le montage technique, la balance, le concert et jusqu'à la fin du démontage.
- 5- Le système de son sera conforme à la demande décrite dans la fiche technique son de TRISTE SIRE.
- 6- L'installation lumière sera conforme au plan de feu de TRISTE SIRE.
- 7- Les techniciens de TRISTE SIRE pourront agir librement et les équipes techniques locales devront être attentives à leurs besoins spécifiques.
- 8- Les uns et les autres devront avoir eu au moins un contact téléphonique ensemble

Page 5

TRISTE SIRE – SCENE

- 1- La scène devra être parfaitement stable, plane, et supporter 500 kg / m². Les dimensions seront au minimum de : 10m d'ouverture, 8m de profondeur et 1m20 de hauteur.
- 2- En cas de concert à l'extérieur, prévoir une protection parfaite contre le soleil ou les intempéries (bâches et tentes pour la scène, le backline, la façade, la console retour, la console façade et la console lumière).
- 3- Un plan des accroches lumière et des pendrions devra être fourni avec la fiche technique de la salle au plus tard 15 jours avant le concert.
- 4- Prévoir des alimentations électriques pour le backline avec plusieurs points de branchement sur le plateau (voir plan de scène).
- 5- Prévoir 3 praticables (2m X 1m X 0,40m) de type SAMIA pour la batterie, solidaires, fixés avec les bloqueurs appropriés. L'ouverture sera de 3 mètres et la profondeur de 2 mètres.
- 6- Prévoir 1 supports de type Fly case (1mX 0.7m x 0.7m) côté cour pour le guitariste.

ANNEXE 7 : CARACTÉRISTIQUES MOYENNES DES GROUPES ET MUSIENS SELON LE « DEGRÉ DE PROFESSIONNALISATION »

GUIBERT G r me, *La production de la culture : le cas des musiques amplifiées en France*, (collection Musique et société), Mélanie Seteun / Irma, Saint Amant Tallende / Paris, 2006, p. 430 et 436.

Tableau 39 : Caractéristiques moyennes des musiciens selon le « degré de professionnalisation » des groupes. Variables constitutives des Idéaux-types

	Groupe amateur « jeune »	Groupe amateur « vétéran »	Groupe « intermédiaire »	Groupe professionnel « concert »	Groupe professionnel « major »
Musiciens					
Âges moyens des musiciens du groupe	20,4 ans	29,8 ans	26,8 ans	31,4 ans	31,1 ans
�cart-type d'âge des musiciens de chaque type de groupes	0,89	2,25	3,42	3,35	3,28
Durées de vies moyennes des groupes	2,9 ans	8 ans	5,4 ans (de 3 à 10 ans)	8,8 ans	10,3 ans
% inscrits Sacem	15	20	60	86	100
% d'intermittents	0	8	10 (50 % dossiers ouverts)*	85 (proche de 100 % avec dossiers ouverts)	95
Ressources et revenus individuels moyen par musicien	850 francs/mois (129 à)	5 700 francs/mois (869 à)	4 200 francs/mois (640 à)	6 900 francs/mois (1 052 à)	11 600 francs/mois (1 768 à)

Enquête régionale sur les groupes de musiques amplifiées, 1998

* Un « dossier ouvert » signifie que le musicien, bien qu'entré dans le dispositif intermittent, ne peut encore bénéficier de l'assurance chômage parce qu'il ne dispose pas du nombre de cachets nécessaire.

Tableau 40 : Caractéristiques moyennes des groupes selon le « degré de professionnalisation ». Variables constitutives des idéaux-types

	Groupe amateur « jeune »	Groupe amateur « vétéran »	Groupe « intermédiaire »	Groupe professionnel « concert »	Groupe professionnel « major »
Concerts					
Nombre de concerts par an (l)	9	7	45	42	30
% de concerts dans la région (par rapport à l)	90	60	48	24	11
% de cafés-concerts (par rapport à l)	15	76	43	10	0
Cachet moyen estimé par concert	1 700 F (259 €)	2 500 F (381 €)	3 800 F (579 €)	7 500 F (1 143 €)	12 400 F (1 890 €)
% de concerts sans contrats (de cession ou d'engagement)	81	71	42	0	0
Disques					
% de groupes ayant enregistré dans la région	83	100	88	75	25
Frais d'enregistrement moyens (12 derniers mois)	6 300 F (960 €)	22 700 F (3 461 €)	8 200 F (1 250 €) (beaucoup d'échanges de bons procédés)	54 800 F (8 354 €)	170 000 F (25 916 €)
Type d'éditeur phonographique	Autoproduction. Label associatif possible si style <i>do it yourself</i> Dépôt-vente des enregistrements	Autoproduction ou label associatif. Dépôt-vente des enregistrements Distribution possible	Autoproduction. Souscription possible auprès des fans. Label associatif ou label indépendant. Disque distribué régionalement ou nationalement	Label indépendant distribué nationale-ment	Majors ou grand indépendant (Wagram, Naïve)
Part des disques vendus par distribution (hors listes de distribution associatives)	10 %	30 %	50 %	80 %	98 %

Enquête régionale sur les groupes de musiques amplifiées, 1998

ANNEXE 8 : BIOGRAPHIE DU GROUPE DOPPLER

Doppler bands up in 1998 in a basement in Solaize, in the southern suburbs of Lyon. The line up is Yann Coste on drums, Xavier Amado on bass and Yoann Brière on guitar. On top of the clever labelling 'intellectual hard rock' that has recently been invented for them, the band operates in a style that is commonly known as 'noise rock', often followed by adjectives such as hypnotic, complex, furious, intense, frenetic, primitive, tortured, savage, stunning, dstructured or chaotic (this is a non exhaustive list). All those terms match only one side of the trio, the dark and violent one. But the band can sometimes be more warm, gentle and in general more various... Note that none of the following terms has ever been used to qualify the music of Doppler : happy, joyful, funny or suitable for the whole family. This might come from the fact that all the bands grew up in Lyon, a city that has known in the past acts such as Condense, Deity guns and Bastard among others and which is now still known for it's numerous new bands such as Ned, Bananas at the audience, kabuki buddah and Overmars...(non exhaustive list...). This tradition has not only something to do with music, the will of independence is also something very important, which doesn't make them politised or involved but makes them willing to be free to walk their own ways!! The game of dropping influential names is not easy either, one could say Laddio Bollocko, Ulan Bator, Shellac or Chokebore but this wouldn't be enough for generally the band takes as influence everything they hear.

From their first collaboration with SK records in 1999 (EP 51) to the release of a split EP with Marvin (Douze salopards vol.2, SK records 2005). The band was also responsible for a split EP with NED (der hase ist grün, 2001), a first EP (Star sexual fantasy, SK 2001) and a first album -si nihil aliud -(that is now repressed for SK records). More than a 100 shows sharing the stage with names such as Medications, Sleeping People, Black Heart Procession, Unsane, Melt banana, Sleepers, Arab on radar, Double Nelson, Cheval de frise, Young Gods, Shipping News...

Doppler have recently recorded their second album "Songs to defy", at the Black Box studio with Peter Deimel. It will be out on september 18th, on SKrecords and the band will be on the road in France and in Europe, from october to december 2008.

ANNEXE 9 : PROBLEM WITH MUSIC, DE STEVE ALBINI

Disponible en anglais sur Internet, traduit par nos soins

Chaque fois que je parle à un groupe qui est sur le point de signer avec une major, je finis toujours par les imaginer dans un certain contexte. J'imagine une tranchée, environ quatre pieds de large et cinq pieds de profondeur, peut-être soixante yards de long, rempli de liquide, en décomposition. J'imagine ces gens, certains d'entre eux sont de bons amis, certains d'entre eux se connaissent à peine, au bout d'une de ces tranchées. J'imagine aussi un inconnu, une sorte de laquais de l'industrie à l'autre bout, tenant un stylo et un contrat attendant être signé. Personne ne peut voir ce qui est imprimé sur le contrat. C'est trop loin et en plus, la puanteur de merde fait pleurer les yeux de tout le monde. Le laquais leur crie que le premier à nager dans la tranchée signera le contrat. Chacun plonge dans la tranchée et ils luttent furieusement pour arriver de l'autre côté. Finalement, un d'entre eux capitule et il n'y a plus qu'un concurrent. Il tend le bras pour prendre le stylo mais le laquais dit "En réalité, je pense que vous avez besoin d'un peu plus de développement. Nager de nouveau, s'il vous plaît. Dos crawlé". Et l'autre le fait bien sûr.

Chaque major à la recherche de nouveaux groupes a maintenant dans son équipe un nouveau profil de poste, un "A & R" (*difficulté à traduire mais on peut imaginer que le profile est celui du directeur artistique*), un intermédiaire « sympathique » avec les groupes. Il porte les initiales d'"Artiste et Répertoire" car historiquement, l'équipe A & R sélectionnaient des artistes pour enregistrer la musique qu'ils avaient aussi choisie, pour un public qu'ils ont aussi choisi. C'est toujours le cas, quoique non ouvertement. Ces types sont généralement jeunes [du même âge que les groupes courtisés] et de nos jours ils ont toujours une espèce de pseudo crédibilité underground qu'ils agitent comme un drapeau.

Lyle Preslar, l'ancien guitariste de Minor Threat, est l'un d'entre eux. Terry Tolkin, ancien tourneur indépendant et manager chez Touch & Go est un d'entre eux. Al Smith, l'ancien ingénieur du son à CBGB est l'un d'entre eux. Mike Gitter, l'ancien rédacteur de XXX fanzine et collaborateur pour Rip, Kerrang et d'autres chiffons sans prétentions est l'un d'entre eux. Beaucoup de gars ennuyeux qu'ont retrouvait dans les stations radio des campus ont également rejoint les rangs. Il y a plusieurs raisons au fait que les têtes chercheuses A & R soient toujours jeunes. L'explication généralement entendue est qu'il sera "branché sur la nouvelle scène musicale". Une raison plus importante est que les groupes auront intuitivement confiance en quelqu'un ils voient comme un pair et qui parle avec passion des mêmes expériences dans le milieu du rock. L'A & R est la première personne à prendre contact avec le groupe et de fait, la première personne à leur promettre la lune.

Qui de mieux pour leur promettre la lune qu'un jeune idéaliste qui s'attend à tout casser dans quelques années et qui n'a eu aucune expérience avec une grande maison de disques. Le comble, il est aussi naïf que le groupe qu'il dupe. Quand il leur dit que personne ne s'immiscera dans leur processus créateur, il le croit probablement. Quand il s'assied avec le groupe pour la première fois, autour d'un bon plat de pâtes, il peut leur dire en toute sincérité que quand ils signent avec la société X, ils signent vraiment avec lui et qu'il est de leur côté.

Souvenez-vous de ce super concert où je vous ai vus en 85 ? N'était-ce pas énorme ? Aujourd'hui, tous les groupes de rock sont assez sages pour être méfiants à l'égard de l'industrie musicale. Il existe une caricature dans la culture populaire de l'ex-hipster middle-aged et corpulent, parlant beaucoup, utilisant un jargon périmé et appelant tout le monde "bébé." Après avoir rencontré leur A & R, le groupe se dira en son fort intérieur mais aussi à tout le monde : "Il n'est pas du tout comme un type de maison de disques ! Il nous ressemble." Et ils auront raison. C'est pour ça qu'il a été embauché.

On ne permet pas aux A & R d'écrire des contrats. Leur travail consiste à présenter le groupe dans une lettre d'intention, ou "la note d'affaire," qui expose pauvrement quelques termes et affirme que le groupe signera avec le label une fois qu'un contrat aura été conclu. La chose la plus effrayante de cet inoffensif petit rapport, est qu'il est pour tous les motifs légaux, un document irrévocable. C'est-à-dire une fois que le groupe le signe, ils sont sous l'obligation de conclure le contrat avec le label.

Si le label leur présente un contrat qu'ils ne veulent pas signer, tout ce que le label a à faire, c'est d'attendre. Il y a cent autres groupes désirant signer le même contrat, donc le label est dans une position de force. Ces lettres n'ont jamais aucunes dates d'expiration, donc le groupe reste attaché par le rapport jusqu'à ce qu'un contrat soit signé, peu importe le temps que cela prend. Le groupe ne peut pas signer avec un autre label ou même s'autoproduire à moins qu'il n'en ait l'accord, ce qui n'arrive jamais. Aucun doute à ce sujet : une fois que le groupe a signé une lettre d'intention, ou ils signeront finalement un contrat qui convient au label ou ils seront détruits.

Un de mes groupes préférés a été pris en otage, pour la meilleure partie, pendant deux ans par un jeune et habile "Il n'est pas du tout comme un type de label" A & R, sur la base d'un tel rapport. Il n'avait tenu aucune de ses promesses [ce qu'il

a fait de la même manière avec un autre groupe bien connu] et donc le groupe a voulu arrêter. Un autre label s'est montré intéressé mais quand on a demandé à l'A & R de libérer le groupe, il a dit qu'il aurait besoin d'argent ou de pourcentage, ou probablement des deux, avant qu'il ne le fasse. Le nouveau label avait peur que le prix soit trop élevé et ils ont dit non-merci.

Il y a ce groupe. Ils sont plutôt ordinaires, mais ils sont aussi assez bons, donc ils ont attiré un peu l'attention. Ils sont signés sur un label "indépendant" de taille moyenne appartenant à un distributeur et ils doivent encore deux albums au label. Ils sont un peu ambitieux. Ils voudraient être signé par une major afin d'avoir une certaine sécurité, du genre avoir du bon matériel, tourner dans un bus adapté - rien d'extravagant, juste une petite récompense pour tout le travail accompli. Ils prennent alors un manager. Il connaît certains des types du label et il peut travailler à leurs prochains projets avec les bonnes personnes. Il prend sa part c'est sûr, mais c'est seulement 15 % et s'il peut les faire signer alors c'est de l'argent bien dépensé. De toute façon, il ne leur coûte rien s'il ne travaille pas. 15 % de rien c'est rien ! Un jour une tête chercheuse A & R les appellent, dit qu'il les suit depuis un moment maintenant et quand leur manager lui en a parlé, il a fait tilt. Voudraient-ils le rencontrer et parler de la possibilité de travailler avec le label ? WOW. Moment de réflexion. Ils rencontrent le type et vous savez quoi - il n'est pas ce qu'ils attendaient d'un type de label. Il est jeune et s'habille plutôt comme le groupe. Il connaît tous leurs groupes préférés. Il est comme eux. Il leur dit qu'il veut se battre pour eux, essayer de faire tout ce qu'ils veulent. Il dit que tout est possible avec une bonne attitude.

Ils concluent la soirée en ramenant une copie d'une note d'affaire qu'ils ont rédigée et signée sur place. L'A & R avait plein de supers idées, a même parlé d'un producteur de renom. Butch Vig est hors de question - il veut 100,000 \$ et trois points, mais ils peuvent avoir Don Fleming pour 30,000 \$ plus trois points. Si c'est un peu excessif, ils iront avec ce type qui était dans le groupe de David Letterman. Il veut seulement trois points. Ou bien ils peuvent avoir juste quelqu'un qui enregistre (comme Warton Tiers, peut-être) et qu'Andy Wallace le mixe pour 400 la piste plus 2 points. Il y avait beaucoup de choses à penser. Bien, ils aiment ce type et lui font confiance. En plus, ils ont déjà signé la note d'affaire. Il devait être sérieux quant il parlait de les signer. Ils apprennent la nouvelle à leur label actuel et le manager du label dit qu'il veut qu'ils réussissent, donc ils ont sa bénédiction. Il devra être indemnisé, bien sûr, pour les albums restants sur leur contrat, mais il verra ça avec le label lui-même.

Sub Pop a gagné des millions depuis la vente de Nirvana et le Twin Tone n'a pas fait de mal non plus : 50 000 pour the Babes et 60 000 pour Poster Children - sans avoir vendu un disque de plus. Ce sera quelque chose de modeste. Le nouveau label s'en fiche, tant qu'il peut récupérer les royalties. Donc, ils obtiennent le contrat final mais ce n'est pas tout à fait ce à quoi ils s'attendaient. Il préfère se rassurer et ils le montre à un avocat, un de ceux qui prétendent connaître la loi en matière d'industries musicales et il détecte quelques bogues. Ils ne sont toujours pas sûrs du contrat mais l'avocat dit qu'il en a vu beaucoup et que celui-ci lui semble assez bon. Ils auront de bons royalties: 13 % [moins une déduction de 10 % d'emballage]. N'était-ce pas Buffalo Tom qui obtenait seulement 12 % moins 10 ? Peu importe. L'ancien label veut seulement 50 grand et aucuns points. Le pire, Sub Pop a obtenu 3 points quand ils laissèrent partir Nirvana. Ils sont signés pendant quatre ans, avec des options sur chaque année, pour un total de plus d'un million de dollars ! C'est beaucoup d'argent pour n'importe quel homme. L'avance pour la seule première année est de 250,000 \$. Imaginez, un quart de million, juste pour être dans un groupe de rock ! Leur manager pense que c'est beaucoup, particulièrement pour l'avance la plus importante. En plus, il connaît une maison d'édition qui prendra le groupe s'ils sont signés et leur donnera même une avance de 2000, donc ils feront de l'argent aussi. Le manager dit que le milieu de la publication est assez mystérieux et personne ne sait vraiment d'où vient l'argent, mais l'avocat peut jeter un coup d'oeil à ce contrat aussi. C'est de l'argent facile ! Leur tourneur est enthousiasmé de la signature sur une major. Il dit qu'ils peuvent peut-être faire en moyenne 1,000 \$ ou 2,000 \$ par soir dorénavant. C'est assez pour justifier une tournée de cinq semaines, avec du tour support, ils peuvent engager leur propre équipe, acheter du bon matériel et même avoir un tour bus ! Les bus sont assez chers, mais si vous comparez au prix d'une chambre d'hôtel pour l'ensemble du groupe et du staff, c'est le même coût. Quelques groupes comme Thérapie ?, Sloan et Stereolab utilisent des tourbus même quand ils sont payés seulement quelques centaines de dollars et cette tournée devraient gagner au moins un grand ou deux par date. Ça voudrait le coup. Le groupe sera plus à l'aise et jouera mieux.

L'agent dit qu'un groupe sur une major peut demander à une société de merchandising de leur faire une avance sur les ventes de T-shirt ! Ridicule ! C'est une mine d'or ! L'avocat devrait jeter un oeil sur le contrat de merchandising, juste pour être sûr. Ils se saoulent à la fête de signature du contrat. On prend des photos et chacun semble ravi. Le label les a fait monter dans une limousine. Ils ont décidé de bosser avec le producteur qui était dans le Letterman's band. Il a ses techniciens qui viennent et qui accordent la batterie pour eux et règlent leurs amplis et guitares. Un type a amené une quantité de vieux microphones vintage très chers. Ça sonnait vraiment « chaud ». Il avait même un type qui surveillait la phase de tout l'équipement dans la pièce de contrôle ! Ca, c'était un pro. Il a utilisé un tas de matériel avec eux et à la fin, ils étaient tous d'accord pour dire que ça sonnait très "punchy" mais aussi "chaud". Tout ce dur travail avait payé. Avec l'aide d'un clip, l'album s'est vendu comme des petits pains ! Ils ont vendu un quart de million de copies ! Voici les chiffres qui expliqueront comment ils ont juste été baisés : Ces chiffres sont représentatifs des sommes qui apparaissent dans le rapport quotidien. Il n'y a aucun besoin de baisser les chiffres pour comprendre que le scénario est mauvais

puisque les exemples réels abondent. Les recettes sont en gras et soulignées, les dépenses ne le sont pas.

Advance:	<u>\$ 250,000</u>
Manager's cut:	\$ 37,500
Legal fees:	\$ 10,000
Recording Budget:	<u>\$ 150,000</u>
Producer's advance:	\$ 50,000
Studio fee:	\$ 52,500
Drum Amp, Mic and Phase "Doctors":	\$ 3,000
Recording tape:	\$ 8,000
Equipment rental:	\$ 5,000
Cartage and Transportation:	\$ 5,000
Lodgings while in studio:	\$ 10,000
Catering:	\$ 3,000
Mastering:	\$ 10,000
Tape copies, reference CDs, shipping tapes, misc. expenses:	\$ 2,000
Video budget:	\$ 30,000
Cameras:	\$ 8,000
Crew:	\$ 5,000
Processing and transfers:	\$ 3,000
Off-line:	\$ 2,000
On-line editing:	\$ 3,000
Catering:	\$ 1,000
Stage and construction:	\$ 3,000
Copies, couriers, transportation:	\$ 2,000
Director's fee:	\$ 3,000
Album Artwork:	\$ 5,000
Promotional photo shoot and duplication:	\$ 2,000
Band fund:	\$ 15,000
New fancy professional drum kit:	\$ 5,000
New fancy professional guitars [2]:	\$ 3,000
New fancy professional guitar amp rigs [2]:	\$ 4,000
New fancy potato-shaped bass guitar:	\$ 1,000
New fancy rack of lights bass amp:	\$ 1,000
Rehearsal space rental:	\$ 500
Big blowout party for their friends:	\$ 500
Tour expense [5 weeks]:	\$ 50,875
Bus:	\$ 25,000
Crew [3]:	\$ 7,500
Food and per diems:	\$ 7,875
Fuel:	\$ 3,000
Consumable supplies:	\$ 3,500
Wardrobe:	\$ 1,000
Promotion:	\$ 3,000
Tour gross income:	<u>\$ 50,000</u>
Agent's cut:	\$ 7,500
Manager's cut:	\$ 7,500
Merchandising advance:	<u>\$ 20,000</u>
Manager's cut:	\$ 3,000
Lawyer's fee:	\$ 1,000
Publishing advance:	<u>\$ 20,000</u>
Manager's cut:	\$ 3,000
Lawyer's fee:	\$ 1,000
Record sales:	250,000 @ \$12 = \$3,000,000
Gross retail revenue Royalty:	[13% of 90% of retail]: \$ 351,000
Less advance:	\$ 250,000
Producer's points:	[3% less \$50,000 advance]: \$ 40,000
Promotional budget:	\$ 25,000

Recoupable buyout from previous label:	\$ 50,000
Net royalty:	\$ -14,000

Record company income:

Record wholesale price:	\$6.50 x 250,000 = \$1,625,000 gross income
Artist Royalties:	\$ 351,000
Deficit from royalties:	\$ 14,000
Manufacturing, packaging and distribution:	@ \$2.20 per record: \$ 550,000
Gross profit:	\$ 710,000

The Balance Sheet: This is how much each player got paid at the end of the game.

Record company:	\$ 710,000
Producer:	\$ 90,000
Manager:	\$ 51,000
Studio:	\$ 52,500
Previous label:	\$ 50,000
Agent:	\$ 7,500
Lawyer:	\$ 12,000
Band member net income each:	\$ 4,031.25

Le groupe a réalisé 1/4 de son contrat, a enrichie l'industrie musicale de plus de 3 millions de dollars, mais a dans le cul 14,000 \$ sur les royalties. Les membres du groupe ont chacun gagné environ 1/3, autant que s'ils avaient travaillé au 7-11, mais ils ont tourné dans un bus pendant un mois. L'album suivant sera du même acabit, sauf que la maison de disques insistera pour qu'ils y passent plus de temps et d'argent. Puisque le précédent album n'a jamais été amorti, le groupe n'aura aucune force de levier et sera dos au mur. Le tournée suivante sera identique, sauf l'avance du merchandising qui aura déjà été payée, mais dont le groupe, bizarrement, n'aura encore récupéré aucun royalties sur leurs T-shirts. Peut-être les types du merchandising calculent comme les types de maison de disques. A coup sûr un de vos amis a déjà été enculé comme ça.

STEVE ALBINI EST UN PRODUCTEUR DE ROCK INDÉPENDANT PLUS GÉNÉRALEMENT CONNU POUR AVOIR PRODUIT « IN UTERO » DE NIRVANA.

ANNEXE 10 : HISTOIRE DU LABEL DISCHORD

document en ligne disponible sur : www.dischord.com/history

After nearly a year of playing together, the [Teen Idles](#) decided to break up. It was late summer 1980 and the only thing left to sort out was what to do with the money in the band fund. All of the money we had earned from our 35 concerts went into a cigar box in my room, and we had managed to save over \$600. Instead of splitting it up, the band decided to release a record.

It was clear from the beginning that no label would be interested in putting out a Teen Idles record, particularly since we were no longer a band, so we decided to do it ourselves. We turned to our friend Skip Groff, who ran a record shop called Yesterday and Today. He had put out a number of small releases on his own label, Limp Records, and was able to explain the basic mechanics of putting out a record. We came up with a name for our label, started designing the cover, and sent off the tapes to a pressing plant. Finally, in December 1980, the Teen Idles' "Minor Disturbance" E.P. (an eight-song 7") was released. This was [Dischord Records #1](#).

In the time it took to put the record together there had been a lot of activity in the young D.C. punk scene. Jeff and I started a new band, [Minor Threat](#), and I moved from playing bass to singing. Henry, the Teen Idles' roadie, started [S.O.A.](#) John Stabb had appeared on the scene and was playing with a band that would become [Government Issue](#). Nathan, the Teen Idles' singer, was working on a new band that would become [Youth Brigade](#). The [Untouchables](#), my brother's band, were still playing, and there were reports of other pockets of young punk rockers forming their own bands. It was decided that if we managed to sell enough of the Teen Idles records to make any of the money back, we would use the cash to put out records by these other bands. I was really inspired by the Dangerhouse Records label, which had released a series of singles by L.A. punk bands, and wanted to try to do something similar with Dischord.

Henry was very eager to do a [S.O.A.](#) record and ended up paying for the recording and manufacturing of [Dischord #2](#), the "No Policy" E.P. (ten-song 7") which was released in early 1981. With money from both records coming back, we were able to release singles from [Minor Threat](#), [Government Issue](#), and [Youth Brigade](#) by the end of the year.

In October 1981 we moved into a bungalow-style house in Arlington, Virginia (just across the Potomac River from Washington). We dubbed it **Dischord House** and moved the label's operations from our bedrooms into a small room off of the kitchen. We didn't really have any idea how long we would last in this location, so we kept the Beecher Street mailing address. We figured that it would stay around for a while. After all it was--and still is--my parents' house. Nathan, who had been working on the label with us, didn't move in, and subsequently became less and less a part of the label. Those of us who lived in Dischord House were all involved with bands. Our basement became a non-stop practice room, and since it was one of the first group houses in our punk clique, it became a major hangout. People were around day and night, and quite often found themselves putting together record sleeves and folding lyric sheets.

In January 1982 we released our first 12" album, a compilation called [Flex Your Head](#) which featured 32 songs by 11 D.C. area bands. By this time there were so many new bands coming onto the scene we were unable to keep up with them. By mid-1983 we had managed to do records with the [Faith](#), [Void](#), [Scream](#), and [Marginal Man](#), as well as release the Minor Threat [Out of Step](#) 12" e.p., but we were having serious difficulties with our cash flow. I was working three jobs on top of doing the label and singing in the band, and still we were broke. The problem had to do with getting distributors to pay their bills in some sort of a timely fashion, as well as our inability to get credit at the pressing plants.

We always had to pay for our records C.O.D., but the distributors had 90 days (which usually turned into 5 to 6 months) to pay us. We were having a hard time deciding whether to use what little money we had to repress one of the earlier records, or to release something new. It was at this time that we first heard from John Loder.

His company, **Southern Studios** in London, had released the Crass records. Crass were a hugely important British punk band, so we were flattered by his interest in releasing the Minor Threat "Out of Step" 12" in Europe. Because he was able to press records on credit (instead of C.O.D.), and because it was so much cheaper to do so in Europe, we asked him if he thought he could help distribute the record in the U.S. as well. The demand for the record was much higher than we had anticipated, and we didn't have enough money to keep it in print. He agreed to give it a try. This was the beginning of a partnership with Southern that lasts to this day.

On top of the financial problems caused by the distribution situation, almost all of the original bands had either broken up or left the label by 1984. We experienced a lull in creative activity as well as a sense of estrangement from the D.C. scene which, in its growth, seemed increasingly more violent and disjointed.

Perhaps in response to this situation, the Dischord community became more of a scene within a scene. We were incapable of documenting everything that was going on in Washington, but still felt that there were things happening that were important, at least to us. By 1985 a new wave of bands began forming: [Rites of Spring](#), Lunchmeat (who would later change their name to [Soulside](#)), [Gray Matter](#), Kingface, [Beefeater](#), Mission Impossible, [Fire Party](#), [Dag Nasty](#) and my band, [Embrace](#). A political activist group called Positive Force DC formed and began to organize benefits and protests. This was at a time when many of the people in the bands were already involved with protests and political actions, and it led to a series of collaborations that continue today. Many of these bands were featured on "[The State of the Union](#)," a benefit compilation put together by Positive Force.

The late '80s saw the formation of many more bands, including [Shudder to Think](#), [Three](#), [Jawbox](#), [One Last Wish](#), [Lungfish](#), [Nation of Ulysses](#), [Holy Rollers](#), [Fidelity Jones](#), [Ignition](#), [The High Back Chairs](#), [Severin](#) and [Fugazi](#). This time was the busiest the label had ever seen, and it forced us to finally move some of the operation out of Dischord House. We started another company, DischordDirect, to distribute D.C. area bands and labels along with our own releases to stores and other distributors.

In the early '90s there was a sudden and intense interest in underground and independent music. This was largely due to the phenomenal success of the Nirvana "Nevermind" album, released in fall 1991. [Fugazi](#), the band that I started with Brendan and Guy (from Rites of Spring) and Joe Lally in 1988 was one of the largest in the underground, and soon attracted the interests of many major labels. The band's decision to remain on Dischord led to offers from the majors to buy the entire label, but selling it was never even a consideration. We understood the value of self-determination, and because the label was so well established we weren't faced with the same circumstances as many other bands and labels at that time.

The dialogue in much of the underground shifted from music and ideas to business and money, and many of the more well-known bands were offered deals by the majors. Within the ranks of Dischord, two bands, Jawbox and Shudder to Think, decided that signing with a major label was the best way for them to continue moving forward. These were our friends and because we recognized that the bands came before the label (as there would be no label if there were no bands), we respected their decisions. The visitation of mainstream culture into what was once considered the underground had a profound effect on us. We were suddenly selling more records (a by-product of increased interest in

"punk" music) and then selling less as the industry and the attention moved on to the next genre. We tried to ignore most of the hoopla and remain focused on the bands and our work. We released records by [Slant 6](#), [Hoover](#), [Circus Lupus](#), [Trusty](#), [Bluetip](#), [Branch Manager](#), [The Crownhate Ruin](#), [Smart Went Crazy](#) and [Make-Up](#).

The late '90s found Dischord slowing down its schedule of releases. Only three bands were "signed" (quotation marks because we have never actually used any contracts) to the label: Fugazi, Lungfish and BlueTip. Because the label is so tied to the output of one particular community, it stands to reason that there will be times when there is less to release. In the meantime, Dischord has become much more active in the distribution of other D.C. area labels, beginning with **Slowdime**, **DeSoto**, **Simple Machines**, **Teenbeat**, **Superbad**, **Resin** and continuing with **Lovitt**, **Ruffian**, **Exotic Fever** and more. These labels have been documenting and creating their own communities, and we feel connected to them.

Over the years a number of people have worked for Dischord, but it has never been more than five or six at any one time. Many of them are in bands or have their own labels themselves. While Jeff and I still work on the label, it is these people who really keep things running day to day. In the beginning it was basically a volunteer arrangement as there was no money to pay anyone, but by the early '90s we were not only able to pay everyone, but also able to provide them with health insurance and other benefits. I've always considered this one of our most important achievements. Most businesses, including record labels, have used profits (or at least the fear of losing profits) as their guideline for operations. Because we have tried to approach the label as a mission of documentation as well as a community-based entity, we have managed to avoid many of the industry-standard practices. The fact that we are able to help support the people who work for us as well as pay royalties to the bands seems to be proof that such an approach is possible.

As we near the 20th anniversary of the release of Dischord #1, I realize that many people may think of this label in historical terms, but I think it's important to recognize that we still consider our work as current. We still feel connected to the subculture that has made our existence possible, and plan to continue with the documentation that has brought us here.

-Jan, November 1999

POSTSCRIPT, THE ON AND ON...

It didn't occur to me that this further note would have to be added to the Dischord history, but our work continues and the redesign of our website has prompted this extended postscript. As it happens, plenty has transpired in the last seven years and the label continues with the mission.

Shortly after finishing up the original history in 1999, there was another bloom of creativity in the DC music underground and Dischord released records by [Faraquet](#), [The Capitol City Dusters](#), [Q and Not U](#), [El Guapo](#), and [Black Eyes](#). The idea of documenting a musical community generally manifested itself in the release of records by bands that featured members of previous Dischord bands (for instance, Faraquet and The Capitol City Dusters had members who had been in [Smart Went Crazy](#) and [Severin](#) respectively), but for the first time we encountered DC bands that were made up of people who had grown up listening to our records.

One aspect of our 'mission statement' that I had taken some solace in over the years was the idea that the Dischord's attachment to a specific community would create a de-facto 'term limit'. What I mean by this is that since communities

are living things, they also eventually die, and I figured that the DC music scene that we were connected to would eventually close up shop, and then the label would as well. It was never our intention to run a record label for a quarter of a century (December 2005 marked our 25th anniversary). As the musicians from the early bands grew older and stopped playing in bands, it seemed certain that the day would come when we were finished, however we did not take into account the fact that DC-area kids would grow up listening to our music and form bands. Surely they should be considered 'community', and so we continue.

[Q and Not U](#), [El Guapo](#), and [Black Eyes](#) all came to Dischord in this light. For a few years in the beginning of this century there was a thriving musical conversation brewing in town and it was extremely exciting to see these bands push and pull sounds into new areas.

[Fugazi](#) released [The Argument](#) in 2001 and did some limited touring in 2002. By the end of the year it became clear that circumstances in the lives of the members had made it increasingly difficult for the band to operate, and so it was decided that the band would go on an indefinite hiatus. The decision would have a serious impact on the label given that Fugazi was by far the biggest active band on Dischord.

2002 also saw the departure of two of Dischord's senior figures, Amy Pickering and Cynthia Connolly, each of whom had worked with the label for twenty-some years. For an operation that has stayed foundationally constant for so long, this was a challenging time, but the music continued to be made and so did the records.

New bands appeared ([Beauty Pill](#), [French Toast](#), [The Evens](#), and [Antelope](#)) and the crop of 2000 made follow-up records. We finally managed to get the [20 Years of Dischord Boxset](#) finished up (almost two years late) and released in October. The boxset features one song from every band that released records on the label to underscore our gratitude to all of these bands and people for entrusting us with their music. Another objective for the boxset was to mark the passing of two decades in hopes of pointing out that it was possible for businesses to operate in unorthodox and idealistic ways and still function and thrive. Over the years a number of people have told us that the way we manage our business is unrealistic and unsustainable, so the boxset begs the question: Are we real yet?

In 2004 my mother, Ginger MacKaye, died. She had been receiving and separating out the Dischord mail from the MacKaye mail since the beginning of the label as well as greeting the steady stream of visitors who made their way to the Beecher Street address in search of Dischord House. She was an ardent supporter of the label and her 'open door' policy was central to the inclusiveness that we have attempted over the years, despite the chatter that claims otherwise.

The energy and bump of 2000 suddenly came to a halt with the break ups of [Black Eyes](#) and [Q an not U](#), along with the departure from the label of [El Guapo](#), and once again things seemed quiet. Yet new bands were appearing, [Medications](#) rose up from the ashes of [Faraquet](#) and I began playing with Amy Farina in [The evens](#). When there was time to dig, Dischord would go into the vaults to release older material that we thought might be of interest.

In the summer of 2005, John Loder of Southern Studios passed away. John had been our friend, supporter, and partner since 1983 when he first approached us about releasing the Minor Threat records in England. His genius played a huge role in our ability to keep so many records in print and get them distributed around the world. The loss of such an

important person has been a challenge, but the structure he built at Southern has proven thus far to be solid enough to survive his departure.

Which brings us finally to 2006...

After a relatively quiet beginning to the year, the label had a batch of new releases in the fall, including debuts from two new bands, Soccer Team and The Aquarium, as well as a second album from French Toats. We also released a new record by Channels, who came over from De Soto records Joe Lally of Fugazi had the distinction of being Dischord's first official 'solo' release with 'There to Here' in early October. The long out of print 'Blue is Beautiful' film featuring The Make Up has been re-mastered and reissued as part of a live Make up DVD The last release of the year is 'Get evens' the second album from my new band, The Evens, Amy and I recorded it at Dischord House, which struck me as a perfect way to get started on what will come. Having a studio set up at the house (as simple of a set-up as it may be), brings yet another dimension to a house that has seen so much industry over the years. I've already recorded another record there, the debut album from Antelope which should be coming out in early 2007.

This strongly suggests that we'll see another year and more music.

-Ian MacKaye December 2006