

DESS direction d'équipements et de projets dans le secteur
des musiques actuelles et amplifiées
2003-2004

Fabrice Nau

La diffusion des groupes amateurs dans le secteur des musiques amplifiées

L'état actuel de la diffusion des groupes amateurs est-il en
cohérence avec les enjeux et les mécanismes du secteur,
avec les besoins et les objectifs des acteurs ?

Jury

Damien Tassin, directeur de mémoire.

Philippe Audubert, tuteur.

Philippe Teillet, directeur de formation.

Université d'Angers, Trempolino, Fédurok . Novembre 2004.

SOMMAIRE

<u>INTRODUCTION</u>	4
<u>LE PHENOMENE "AMATEURS"</u>	15
<u>DES ENJEUX POUR UN SECTEUR</u>	25
<u>LES CONCERTS AMATEURS</u>	35
<u>LES POSITIONS DES ACTEURS</u>	54
<u>BILAN, PERSPECTIVES ET CONCLUSION</u>	65

1 INTRODUCTION

1.1 Le sujet

1.1.1 Quand les amateurs envahissent la scène...

Se faire plaisir, confronter leur production à un public, satisfaire un besoin d'expression, s'aguerrir techniquement, développer un projet artistique original et de qualité, autant de motifs pour qu'un groupe amateur de musique amplifiée souhaite monter sur scène. Des motifs qui peuvent évidemment être différents d'un individu à l'autre au sein du même groupe ; et même évoluer pour chaque individu au fil de sa pratique...

Par essence, ces groupes qui vont faire ou font leurs premiers pas sur scène sont des amateurs. Ils ne tirent pas leurs moyens d'existence de leur pratique musicale. Pour la plupart ce ne sera jamais le cas ; pour certains ce n'est même pas un objectif ; pour d'autres encore l'amateurisme est même une profession... de foi, avec l'idée que les pratiques artistiques sont plus libres, voire plus sincères, lorsqu'elles sont détachées des impératifs économiques.

Parallèlement à cela, les pratiques amateurs trouvent une place grandissante dans la définition et la mise en œuvre des politiques culturelles. Les tutelles, l'Etat comme, de plus en plus, les collectivités territoriales, affichent leur souhait de voir les équipements culturels qu'elles financent s'investir en direction des amateurs.

Les acteurs sous tutelle liés au secteur des musiques amplifiées, salles de diffusion, labellisées ou non, structures du secteur socioculturel, associations structurantes, ne contestent pas ce rôle qu'on souhaite leur voir remplir. Ils l'ont même assez souvent anticipé : locaux de répétition, enseignement musical, formation artistique, technique ou administrative, soutien aux projets, diffusion, etc., sont autant de champs de leur action dont les amateurs, dans leur diversité, constituent, de fait, l'essentiel du public.

Dans tous ces domaines d'intervention en direction des pratiques amateurs des progrès restent sans doute à faire. Tant en terme de pérennisation et de développement de l'existant qu'en terme de maillage territorial de l'offre. Mais tous les avis semblent converger vers l'idée que c'est le domaine de la diffusion des spectacles amateurs qui semble le plus défaillant. Entre demande constante, voire accrue, des groupes amateurs, cadre juridique débattu, schémas pédagogiques questionnés, enjeux professionnels, questions de lieux et de territoires, regards artistiques et évolution des politiques culturelles, il semble bien que la question de la diffusion des groupes amateurs soit une sorte de boîte de Pandore dont l'ouverture fait surgir une grande partie des problématiques d'un secteur encore en mutation.

1.1.2 Quels groupes amateurs ?

Notre ambition n'est pas de faire ici un état des lieux des pratiques amateurs dans le secteur des musiques amplifiées. Notre travail ne porte en effet que sur la partie émergée de l'iceberg : ces groupes¹ qui ont une production artistique et veulent aller jouer face à un public. Le public de notre recherche ne constitue donc pas la totalité des pratiques amateurs du secteur des musiques amplifiées.

Le terme groupe amateur n'en reste pas moins hétérogène et diffus. S'il existe différentes tentatives de catégorisation des groupes amateurs il n'y en a sans doute pas de parfaite. La classification produite par l'observateur dépend surtout des critères qu'il retient pour l'établir. Notre sujet portant sur la diffusion des groupes amateurs, nous avons choisi de nous baser sur la typologie des groupes effectuée par le sociologue, spécialiste des musiques amplifiées, Gérome Guibert dans son étude socio-économique des musiques actuelles en Pays de la Loire². Cette typologie a pris pour critères principaux le nombre de concerts donnés par année par chaque groupe, la répartition de ces concerts suivant les types de lieux et suivant l'exportation au-delà des frontières de la région étudiée.

Ainsi G. Guibert propose cinq "profils types", dont trois profils de groupes amateurs³ :

- les "amateurs jeunes" sont souvent lycéens ou étudiants et sont dans l'incertitude quant à l'avenir de leur activité musicale.
- les "amateurs vétérans" qui souvent sont déjà "insérés socialement", la musique est pour eux une activité de loisir, ils tirent leurs revenus d'une activité professionnelle autre qu'artistique.
- les "intermédiaires" qu'on qualifie souvent de "groupes en voie de professionnalisation". L'activité musicale est la plus importante en terme de temps passé mais leurs statuts sociaux sont souvent précaires.

Nous sommes ici dans le domaine des sciences humaines, pas dans celui des sciences naturelles... Les différentes catégories de groupes (y compris celles qui découpent les pratiques professionnelles) restent évidemment des cases grossières ; on trouvera toujours des échantillons qui sembleront ne pas pouvoir se ranger tout à fait dans une de ces cases. De plus, les groupes, comme les individus qui les composent, sont tous susceptibles de passer d'une catégorie à l'autre, soit de manière logique au fil de leur parcours, soit d'une manière plus spasmodique, en fonction des circonstances, voire du profil qui leur semble le mieux approprié à un moment donné de leur vie.

Cette catégorisation permet néanmoins d'un peu mieux cerner le paysage nébuleux des pratiques amateurs amplifiées.

Nous reproduisons ci-après une partie du tableau des caractéristiques des groupes étudiés par Gérome Guibert, tel qu'il figure dans la publication de son étude⁴.

¹ Où "groupe" représente une ou plusieurs personnes réunies autour d'une activité de production musicale dont ils sont les interprètes. Cf chapitre 1.1.4. précisions lexicales.

² GUIBERT Gérome – Socio-économie des musiques actuelles en Pays de la Loire – Tremplon, 2002.

³ Les deux autres profils concernent les groupes professionnels, au sein desquels G. Guibert distingue d'un côté les "professionnels intermédiaires" dont les moyens financiers sont assez limités et découlent principalement du spectacle vivant (cachets de concerts et allocations chômage liées au statut d'intermittent du spectacle), de l'autre les "professionnels majeurs" qui disposent de budget plus élevés et tirent une partie de leur revenus de la production discographique.

	Groupe amateur "jeune"	Groupe amateur "vétérane"	Groupe "intermédiaire"
Âges moyens des musiciens du groupe	20,4 ans	29,8 ans (de 25 à 40 ans)	26,8 ans (de 22 à 31 ans)
Durées de vies moyenne des groupes	2,9 ans (moins de 4 ans)	8 ans	5,3 ans (de 3 à 10 ans)
Ressources et revenus individuels	129€ / mois	869€ / mois	640€ / mois
Nombre de concerts par an	11	30	52
Pourcentage de concerts dans la région	90 %	60 %	48 %
Pourcentage de concerts faits en cafés-concerts	15 %	76 %	43 %
Cachet moyen estimé par concert	259 €	381 €	579 €
Pourcentage de concerts sans contrat	81 %	71%	42 %

Nous constatons que le tableau mentionne un "cachet moyen estimé par concert". Cette étude indique donc que les groupes amateurs qui font des concerts semblent les faire régulièrement contre rémunération⁵. Il s'agit d'un aspect paradoxal de notre sujet, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

1.1.3 Un secteur en mutation

Le secteur des musiques amplifiées s'est considérablement transformé au cours de la dernière décennie. Si la tendance s'était amorcée dès les années 80, sous l'action combinée d'un infléchissement très médiatisé de l'intérêt porté par le ministère de la culture au rock, des revendications des acteurs et de la montée en puissance des politiques culturelles locales, c'est véritablement au cours des années 90 puis 2000 que la transformation du paysage de ce qui allait désormais s'appeler les musiques amplifiées s'est accélérée. Développement des scènes spécialisées dans leur diffusion, apparition de nombreuses structures qui prennent en compte les besoins des pratiquants (locaux de répétition, centres d'information, dispositifs d'accompagnement des pratiques collectives, formations, etc.) et des professionnels ou bénévoles des structures liées à ces pratiques (formations, stages, diplômes, etc.). Le cadre juridique et social, spécifique ou non aux musiques amplifiées, n'a pas échappé à l'évolution rapide du secteur : réforme de l'ordonnance de 45, décret anti-bruit, réforme du régime de l'intermittence du spectacle, etc.

⁴ Nous n'avons pas trouvé dans la publication faite de cette étude par Trempolino de chiffres concernant les proportions représentées par chaque catégorie de groupes.

⁵ Il aurait été intéressant pour notre sujet de connaître la proportion de concerts effectués par les groupes amateurs dans des conditions amateurs (c'est à dire non-rémunérés, cf. chapitre 4.1).

L'ensemble de ces évolutions qui ont contribué à la structuration du secteur n'est évidemment pas sans conséquence sur les conditions dans lesquelles les pratiques s'y développent. Les pratiques amateurs n'échappent pas à ce constat.

1.1.4 Précisions lexicales

- *Musiques actuelles ou musiques amplifiées ?*

Le terme "musiques actuelles" sert à définir un champ d'intervention des politiques culturelles regroupant à la fois le jazz, les musiques traditionnelles, la chanson et le rock (au sens très large du terme : rock, rap, reggae, musiques électroniques et tous leurs dérivés). Finalement toutes les musiques qui n'entrent pas dans le champ d'intervention "historique" des politiques culturelles que représente la musique dite "classique" (de la musique baroque à la musique contemporaine).

Le terme "musiques amplifiées" ne « désigne pas un genre musical en particulier, mais se conjugue au pluriel pour signifier un ensemble de musiques et de pratiques sociales qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore comme éléments majeurs de créations musicales et de modes de vie (approvisionnement, transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage) »⁶. Il est de plus en plus employé⁷ en substitution au terme "rock" qui, si il a pu sembler "fédérateur" dans les années 80, apparaît aujourd'hui en décalage par rapport à la diversité des esthétiques pratiquées et diffusées.

Ce mémoire portera essentiellement sur les musiques amplifiées. Car c'est en partie le caractère amplifié de ces musiques qui "complique" la question de leur rencontre avec le public : celle-ci ne peut en effet se faire n'importe où, dans n'importe quelles conditions, du fait même de cette amplification. Cela n'exclut donc pas a priori de notre champ d'observation le jazz, les musiques traditionnelles ou la chanson : elles entrent en effet dans notre cadre dès lors, que nécessitant une amplification, elle rencontrent les mêmes problèmes de diffusion (salle adaptée, équipement, encadrement technique, etc.).

Cependant le jazz et les musiques traditionnelles sont des esthétiques que nous avons assez peu croisées, tant dans le cadre des recherches de terrain effectuées pour ce mémoire que dans le cadre de notre expérience professionnelle, source de notre questionnement initial. Principalement parce qu'historiquement elles ne se sont pas développées dans les mêmes réseaux de diffusion⁸.

Enfin, les musiques actuelles entrent également dans toute leur diversité dans notre champ d'observation par l'approche juridique du cadre des pratiques amateurs. Celui-ci ne faisant,

⁶ TOUCHÉ Marc, *Connaissance de l'environnement sonore urbain, l'exemple des lieux de répétition*. CRIV-CNRS – 1994.

⁷ L'usage du terme "musiques amplifiées" s'est surtout répandu chez les acteurs du secteur qui ne sont pas "spécialisés" sur un style musical. Assez peu chez les musiciens eux-mêmes qui s'expriment encore plutôt en terme de styles musicaux.

⁸ La présence de ces esthétiques s'est cependant accrue dans les lieux et réseaux de diffusion tels que ceux que nous allons observer au fil de ce mémoire. Le jazz par le biais d'une hybridation avec les musiques électroniques et les musiques traditionnelles par l'ouverture aux "musiques du monde". Mais il s'agit d'une part de pratiques professionnelles, venues principalement d'Europe du Nord pour ce "nouveau jazz", d'Afrique et d'Orient pour les musiques traditionnelles ; d'autre part d'une tendance encore largement minoritaire.

en l'état des choses, aucune distinction entre les esthétiques, pas plus qu'il n'en fait plus largement encore, entre les champs artistiques. Musique, théâtre, danse, arts de la rue, etc. : que ce soit en terme de droit social ou de règles de sécurité, la législation est la même pour tous.

- "*Praticien*" ou "*pratiquant*" ?

Dictionnaire Hachette :

« *Praticien* : 1/ *Personne qui connaît la pratique d'un art, d'une technique.* 2/ *Synonyme de médecin généraliste* ».

« *Pratiquant* : *Qui observe les pratiques religieuses, qui pratique les rites* ».

Si on se réfère aux définitions données par le dictionnaire il semble que le mot correct pour parler de ceux qui jouent d'un instrument de musique soit *praticien*.

Pourtant, dans la plupart des réunions auxquelles nous avons pu assister, des discussions que nous avons pu avoir, des textes que nous avons parcourus, on parle généralement de *pratiquant*.

C'est peut-être parce que le mot *praticien*, définissant à la fois un savoir très technique et le corps médical, souffre d'une connotation un peu froide, chirurgicale. Tandis que terme *pratiquant* est, quant à lui, porteur de plus de passion et moins de raison... D'autre part, le fait que l'académisme voudrait qu'on retienne "praticien" et que les acteurs des musiques amplifiées revendiquent souvent un rejet de l'académisme⁹ peut-il expliquer que, consciemment ou inconsciemment, les acteurs de ce secteur boudent ce terme ?

Quoiqu'il en soit, nous avons choisi ici le néologisme en optant pour "pratiquant", d'une part pour les raisons évoquées ci-dessus, d'autre part par ce qu'il s'agit comme nous le disions, de l'usage le plus courant dans le secteur des musiques amplifiées.

- "*Pratiques en amateur*" ou "*pratiques amateurs*" ?

Selon le dictionnaire, le mot amateur est uniquement un substantif. Mais il est malgré tout donné comme adjectival, c'est à dire pouvant se comporter comme un adjectif, avec l'exemple : *Une chanteuse amateur*. Nous faisons donc le choix ici d'adopter cette forme adjectivale. Concernant l'accord du mot devenu adjectif, si le dictionnaire lui donne la même terminaison au féminin, il semble cependant logique de respecter l'accord au pluriel. Nous parlerons donc bien de *pratiques amateurs*.

- *Les notions de "concert amateur" et "scène amateur"*

"Concert amateur" est le terme que nous emploierons régulièrement au cours du mémoire lorsque nous évoquerons les représentations en public données par des groupes de

⁹ Celui-ci étant souvent symbolisé à leurs yeux à la fois par les conservatoires de musique et par l'industrie musicale dominante.

pratiquants amateurs dans les conditions de la pratique amateur (c'est à dire sans rémunération). Nous aurions pu utiliser "spectacle amateur" puisque c'est celui qui est utilisé dans le seul texte juridique qui traite des pratiques amateurs en public¹⁰. Mais le terme "spectacle" est très peu utilisé dans le secteur des musiques amplifiées où on utilise quasi systématiquement celui de "concert". Nous pourrions cependant utiliser "spectacle amateur" lorsque notre propos concernera les pratiques amateurs en public dans l'ensemble des secteurs du spectacle vivant.

Nous entendons par "scène amateur", tout lieu, fixe ou non, spécialisé dans la diffusion de spectacles vivants ou non, où se déroulent des concerts amateurs. Ainsi, les exemples de terrain que nous présenterons dans ce mémoire représentent un panel de scènes amateurs.

- *La notion de "groupe"*

Le terme "groupe" ne désigne pas *nécessairement* un ensemble composé de plusieurs musiciens. Il désigne une entité porteuse d'un projet artistique dans le domaine des musiques actuelles, quel que soit le nombre de personnes qui la compose.

- *La notion de "musicien amplifié"*

Par analogie à la notion de musicien classique (musicien qui pratique une des formes des musiques dites classiques), nous avons choisi d'adopter ici celle de musicien amplifié (musicien qui pratique une des formes des musiques dites amplifiées). Elle nous permettra d'éviter les formulations plus longues de type : "musicien du secteur des musiques amplifiées". Nous utiliserons aussi ce néologisme dans des termes tels que "pratiques amateurs amplifiées", "groupes amplifiés"...

1.2 La démarche

1.2.1 La question initiale

Nous sommes partis d'un constat fait dans notre vie professionnelle (responsable de locaux de répétition et d'un centre d'information et de ressources musiques actuelles). De très nombreux groupes de musiques amplifiées sont demandeurs d'occasions de se produire sur scène. Ils s'adressent alors souvent aux centres infos pour obtenir des listes de lieux susceptibles de les accueillir. Nos réponses sont alors souvent assez peu encourageantes : les solutions ne sont pas légions.

Les petits lieux, à la jauge adaptée pour accueillir des groupes qui ne sont pas connus du public, de type cafés-concerts, ont pour ainsi dire disparu. La plupart de ceux qui existent encore n'accueillent généralement plus que des groupes acoustiques, pour des raisons de voisinage. Les salles de concerts quant à elles n'accueillent qu'au compte-goutte les groupes

¹⁰ Le décret du 19 décembre 1953.

qui ne sont pas dans une démarche professionnelle. Les associations de passionnés, souvent plus enclines à accueillir des groupes non-professionnels, connaissent elles aussi des difficultés. La mise en conformité avec les normes légales et les réglementations représente souvent un surcroît d'investissement en temps pour ces organisateurs bénévoles qui doivent se former, acquérir les compétences nécessaires à l'exercice de ce qui apparaît de plus en plus comme un "métier". La reconnaissance, voire le soutien financier des collectivités territoriales devenant souvent une condition sine qua non de la poursuite de leurs activités de diffusion.

Face au peu de solutions et au nombre élevé de demandes, la tendance est à expliquer aux groupes amateurs comment "séduire" les organisateurs. Disposer d'un enregistrement de qualité, si possible commercialisé, avoir de la presse, s'organiser pour le suivi administratif de leurs démarches, préparer leur contrats, bref, nous leur expliquons comment se conduire comme... des groupes professionnels.

Il existe pourtant a priori un cadre pour la pratique amateur en public. Comment se fait-il que, malgré l'existence de ce cadre il existe une telle inadéquation entre le nombre de groupes amateurs à la recherche d'occasions de jouer et le peu de scènes pour les accueillir ? Le développement des scènes amateurs ne permettrait-il pas au secteur des musiques amplifiées d'apporter une réponse satisfaisante au besoin des groupes qui veulent jouer ?

Pour pouvoir présenter son répertoire en public, un groupe amateur a-t-il d'autres solutions que d'adopter un fonctionnement de groupe professionnel (s'adresser aux scènes professionnelles, se faire rémunérer comme un professionnel, être encadré comme un professionnel etc.)?

Le cadre actuel de la pratique amateur répond-il aux attentes des groupes amateurs ? Aux enjeux liés au développement et à la structuration du secteur des musiques amplifiées ? Aux objectifs des divers acteurs de ce secteur ?

Comment les équipements culturels qui accueillent les pratiques amateurs dans leurs dimensions évoquées plus haut (répétition, formation, etc.) prennent-ils en compte la question de leur diffusion ? Quelle est, plus globalement, la place de cette question dans les politiques culturelles nationales et locales ?

Autant de questions auxquelles nous espérons que ce travail permettra d'apporter des éléments de réponse.

1.2.2 Sources et méthode

En terme de sources écrites, notre recherche s'est d'abord nourrie de données de terrain fournies par divers travaux de type "état des lieux", d'ouvrages, d'études, de rapports, de comptes-rendus de réunion, etc., qui permettent de mesurer et de comprendre les rôles et les positions des différents acteurs du secteur des musiques amplifiées et des institutions concernés par notre sujet. Les textes qui offrent plus globalement des éléments de réflexion sur les enjeux liés aux questions qui ont déclenché ces recherches ont également été mis à

profit. Enfin, les textes juridiques et les publications qui traitent du cadre des pratiques amateurs sur scène ont aussi été exploités.

En ce qui concerne les enquêtes sur le terrain, nous avons rencontré des acteurs susceptibles de nous aider à mieux cerner, là encore, leurs rôles et positions respectives ; leurs objectifs, leurs priorités, leurs éventuelles contraintes. Il s'agit donc autant des institutions données pour tutelles des pratiques amateurs que des organisateurs de concerts amateurs et bien sûr des groupes amateurs eux-mêmes. L'objectif poursuivi étant de repérer comment les articulations entre ces différents acteurs opèrent sur notre sujet ; de repérer les éventuels décalages entre les discours et les actions ; le degré d'adéquation des actions par rapport aux objectifs poursuivis ; par rapport aux attentes et positionnement des autres acteurs ; par rapport aux divers enjeux qui apparaissent lorsque notre question est soulevée.

Nous avons également fait parfois appel à des observations de terrain effectuées antérieurement à la rédaction de ce mémoire, au fil de nos activités, professionnelles ou non, liées au secteur des musiques amplifiées¹¹. En tentant, autant que possible, de prendre le même recul par rapport à ces éléments tirés de notre expérience personnelle que par rapport à ceux que nous avons recueillis pour rédiger ce mémoire.

1.2.3 Le choix des personnes interrogées, des scènes amateurs observées¹²

- *Les groupes amateurs*

Nous sommes partis du principe que les groupes amateurs qui nous intéressent ici, ceux qui cherchent à se produire sur scène, représentent la partie la plus facilement repérable et quantifiable des pratiques amateurs en musiques amplifiées. On les repère en effet dans les locaux de répétition, dans les demandes qu'ils font aux centres d'information et de ressources, dans les diverses parutions locales qui relaient leurs activités (Yety, Transistor, Zicorama, Tohu Bohu, 78 Tour etc.) et, évidemment, dans les enregistrements qu'ils déposent ou envoient dans les lieux où ils peuvent espérer se produire en concert.

Nous nous trouvions cependant devant un parterre de groupes trop important pour pouvoir tous les interroger. Nous avons donc favorisé les interviews des groupes qui sont passés par les scènes amateurs que nous avons observées. Cela nous permettait ainsi de recueillir leur avis sur les scènes amateurs en question.

- *Les musiciens professionnels*

Le traitement de notre sujet ne pouvait se faire en escamotant totalement le secteur professionnel, y compris les artistes professionnels. Nos tentatives de contact du SNAM, syndicat donné comme étant majoritaire sur le secteur du spectacle vivant, ont échoué. Nous

¹¹ Musicien, régisseur de locaux de répétitions, acteur d'un réseau régional d'information et de ressources sur les musiques actuelles amplifiées en Pays de la Loire.

¹² On trouvera en annexe les questionnaires qui ont guidé les interviews réalisées.

avons cependant pu dégager les grandes lignes de leurs positions au fil de nos lectures, particulièrement dans les comptes-rendus de débats autour du cadre juridique des pratiques amateurs en public.

Il est cependant apparu pertinent de rencontrer plus spécifiquement des musiciens professionnels amplifiés. Très peu de musiciens professionnels de ce secteur sont syndiqués. Ceux que nous avons rencontré ne le sont pas.

- *Les scènes amateurs*

Nous souhaitons que le panel de scènes amateurs que nous allons observer ici soit représentatif de la diversité qui existe en ce domaine : équipements socioculturels, scènes de musiques actuelles, festival associatif...

Nous avons d'abord cherché, pour des raisons de commodité, nos exemples sur le territoire angevin. Nous avons ensuite ajouté à notre panel deux autres exemples, l'un à Nantes, l'autre à Saint Germain en Layes qui ont deux d'importantes spécificités sans équivalent sur le territoire observé en premier lieu.

- *Les autres acteurs du secteur*

Enfin, nous avons rencontré des acteurs issus d'organismes, d'institutions ou de structures concernées par notre sujet. Si, pour certaines d'entre elles, des documents permettaient déjà de mesurer leurs positions, il nous semblait néanmoins important de les enrichir des points de vue des individus qui les mettent en pratique.

1.2.4 Les limites et obstacles

- *Les limites fuyantes du sujet*

L'aspect le plus délicat de ce travail a consisté à mesurer jusqu'où il fallait ne pas se laisser entraîner par le constant surgissement de nouvelles problématiques soulevées au fil de nos investigations. Nous aborderons par exemple dans notre troisième partie un sujet tel que la professionnalisation, ce qui peut sembler paradoxal au regard du sujet traité ici. Pourtant il était difficile de passer outre cette question tant elle ressurgit quasi systématiquement dans les propos des interlocuteurs autant que dans les écrits parcourus. Difficile également de passer complètement outre d'autres questions telles que le rapport entre le spectacle vivant et la filière du disque, l'économie du spectacle vivant...

Il a donc fallu souvent chercher un compromis entre la place qu'il fallait nécessairement consacrer à ces problématiques connexes à notre sujet et l'inévitable sentiment d'inachevé au regard du traitement condensé qui leur était accordé. Chacune d'elles justifierait en effet largement qu'on y consacre autant de pages que l'ensemble de ce mémoire.

Nous regrettons plus particulièrement de n'avoir pas pu consacrer plus de temps à la question du rôle des pratiques amateurs et de leur diffusion à la fois en terme de démocratisation culturelle, de développement culturel et de démocratie culturelle.

- *Absence d'éléments d'analyse budgétaire*

Notre étude a manqué d'éléments chiffrés. Principalement en terme de financement public. Nous n'avons trouvé aucune étude qui ait mesuré l'évolution des budgets consacrés aux pratiques amateurs par l'Etat ou les collectivités locales. Les pouvoirs publics ne distinguent pas de ligne budgétaire spécifique. Des chiffres qui auraient pu être mis en perspective avec l'évolution du discours sur les pratiques amateurs dans les politiques culturelles.

Concernant spécifiquement les dépenses engagées pour favoriser la diffusion des pratiques amateurs et plus particulièrement des groupes amateurs dans le secteur des musiques amplifiées, il va sans dire que, notre champ d'observation se réduisant encore, les données budgétaires sont inexistantes.

- *Les valeurs statistiques*

Les interviews de groupes amateurs effectuées ici, de même que les scènes amateurs présentées n'ont valeur que d'exemples. Il ne s'agit en aucun cas d'un travail permettant de dégager des valeurs statistiques. Ce n'était pas dans nos moyens, ni en terme de temps ni en termes de compétences.

Comme nous l'avons dit, nous nous sommes appuyé en terme de chiffre sur les travaux déjà réalisés (états des lieux, études...). A chaque fois cependant les données fournies n'éclairaient que partiellement l'angle spécifique des concerts des groupes amateurs.

Ainsi nous n'avons ni produit, ni disposé ici de données statistiques permettant par exemple de comparer le nombre de groupes amateurs sur un territoire avec le nombre de concerts par groupe ; avec le nombre de concerts en conditions amateurs par groupe ; avec le nombre de scènes amateurs sur ce territoire ; entre différents territoires ; ou encore de mesurer l'évolution du nombre de concerts par groupe amateur entre un territoire riche en scène amateurs et un autre moins riche ; etc. Des statistiques qui auraient permis d'étayer scientifiquement ce travail et de mettre en perspective nos observations locales.

- *Des acteurs qui n'ont pas été interrogés*

Nous n'avons pas réussi à entrer en contact avec les représentants des syndicats professionnels d'artistes. Même si leurs positions sur les spectacles amateurs se déterminent assez bien grâce aux comptes-rendus de réunions et de débats auxquels ils participent, il aurait été intéressant d'une part de pouvoir en approfondir certains aspects, comme leur regard sur le fait que la quasi totalité des groupes professionnels du secteur des musiques amplifiées aujourd'hui admet que leur passage du statut amateur à celui de professionnel a

été favorisé, voire rendu possible, par la "souplesse" du cadre légal ; d'autre part de mesurer les éventuelles divergences entre les différents syndicats représentant d'un même secteur du spectacle vivant ou de secteurs différents.

Autres types d'acteurs a priori concernés par notre sujet que nous n'avons pas pu prendre le temps de rencontrer : les CePIA. Créés en 1985 à l'initiative de la Direction de la musique et de la danse, les Centres de Pratique Instrumentale Amateur sont des organismes de ressources et d'initiatives musicales en direction des musiciens amateurs. Cependant leur action, limitée en terme de moyens, s'est plutôt centrée sur la formation. D'autre part, s'ils couvrent normalement l'ensemble des esthétiques musicales, ils semblent, de fait, assez peu tournés vers les musiques amplifiées. En partie sans doute parce que leur travail se fait en relais avec les écoles de musiques, établissements où les musiques amplifiées sont encore peu pratiquées. Il n'y a au final que six CePIA en France.

1.3 Le Plan

Nous présenterons tout d'abord la place occupée par les pratiques amateurs dans les domaines artistiques aujourd'hui, et, plus particulièrement, celle des pratiques amateurs amplifiées.

Dans la partie suivante, nous mesurerons les principaux enjeux qui se trouvent liés à la diffusion des groupes amateurs dans le secteur des musiques amplifiées.

Nous décrirons ensuite le cadre légal et réglementaire dans lequel les pratiquants amateurs peuvent actuellement monter sur scène, avant de présenter quelques exemples de scènes amateurs observées sur le terrain.

Notre cinquième partie exposera les positions des différents acteurs des musiques amplifiées sur cette question de la diffusion des groupes amateurs.

Dans notre dernière partie nous verrons si notre travail permet d'apporter des éléments de réponse à la question que nous nous posions initialement.

2 LE PHENOMENE "AMATEURS"

2.1 Un phénomène interdisciplinaire

Le phénomène grandissant des pratiques artistiques amateurs a été révélé par les enquêtes du Département des études et prospectives (D.E.P.) du Ministère de la Culture. Il s'agit d'une tendance qui touche toutes les activités artistiques.

2.1.1 Les pratiques artistiques amateurs en chiffres

Le DEP constatait en 1996 que 47% des Français de plus de 15 ans, soit environ 22 millions de personnes, avaient pratiqué une activité artistique (en musique, danse, théâtre, arts plastiques ou écriture) au cours de leur vie ; 22% des Français en avait pratiqué une au cours des 12 derniers mois, soit 10 millions de personnes¹³.

La pratique amateur est répartie de façon homogène sur le territoire (pas de clivage entre la région parisienne et les autres régions). Elle est plus liée au niveau d'éducation qu'au niveau de revenus.

On estime que les pratiques amateurs liées au spectacle vivant concernent environ 6 millions de Français.

La musique constitue le pôle dominant du paysage des activités artistiques amateurs : toujours selon le DEP, plus de la moitié des amateurs ont une activité musicale (pratique instrumentale ou chant). La proportion de musiciens instrumentistes a pratiquement doublé en vingt ans dans la population française, « passant d'environ 20% dans les générations âgées aujourd'hui de plus de 35 ans à 40% chez les 15-19 ans ». Enfin, « 1 français sur 10 a fait de la musique au cours des douze derniers mois pendant ses loisirs, c'est à dire en dehors de toute contrainte scolaire ou professionnelle »¹⁴.

Le poids économique de ces pratiques est loin d'être négligeable. Selon le DEP, les dépenses des ménages pour l'exercice des activités artistiques en amateur (achats d'instruments, d'équipement divers, de presse spécialisée, suivi de formations, etc.) s'élèvent à près de 1,5 milliard d'euros (10 milliards de francs)¹⁵. Les dépenses annuelles des activités amateurs du spectacle vivant s'élèvent pour leur part à 915 millions d'euros et concernent 81 257 emplois¹⁶ ; 717 millions d'euros et 58 432 emplois pour le seul secteur de la musique.

¹³ DONNAT Olivier - Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des français – La Documentation Française – 1996. Sauf indication, les chiffres et citations suivants sont tirés de cette source.

¹⁴ Développement Culturel : "La musique en amateur" – Bulletin du Département des Etudes et Prospectives, Ministère de la Culture – N°107, juin 1995.

¹⁵ Les pratiques culturelles des français : évolution 1989 -1997 - Bulletin du DEP, Ministère de la Culture, n°124, juin 1998.

¹⁶ Développement Culturel : "Les activités artistiques amateur" – Bulletin du Département des Etudes et Prospectives, Ministère de la Culture – N°109, mars 1996.

Enfin, concernant les pratiques amateurs musicales dans leur globalité, elles sont considérées comme « *un moteur pour la facture instrumentale, l'édition musicale, le disque et une source d'emplois considérable (encadrement, actions de formation, collaborations avec les professionnels). Le poids économique des pratiques musicales en amateur en France représente 4 milliards de francs par an et environ 60 000 emplois* »¹⁷.

2.1.2 Les causes du développement de ces pratiques

L'accélération de l'accès des français aux pratiques artistiques a débuté avec les années 70. Un phénomène qui touchait au départ essentiellement les enfants et les jeunes, mis au contact des pratiques artistiques à l'école, dans les MJC, les centres de loisir... Les premiers pas artistiques des amateurs restent d'ailleurs précoces : 7 musiciens ou danseurs sur 10 ont débuté avant l'âge de 15 ans. Seuls le chant et le théâtre arrivent à recruter parmi les adultes.

C'est également parce que ces pratiques contractées principalement pendant l'enfance perdurent en partie à l'âge adulte qu'elles s'accroissent dans la population totale. Sur les 47 % de Français ayant eu une activité artistique, un quart seulement a aujourd'hui abandonné. L'accroissement du temps libre par la réduction du temps de travail (35 heures, temps partiel), par le prolongement de la vie "pré-active", mais aussi, de manière plus subie, par la précarisation de l'emploi, (chômage, prolongé ou intermittent), contribue donc sans aucun doute à la pérennisation des pratiques amateurs.

Parmi les autres facteurs on notera : le développement de l'offre en terme de cours, d'équipements pour les accueillir, d'encadrement par des professionnels etc. ; la valorisation des pratiques artistiques dans l'ensemble par la société ; la "désacralisation" de l'art (ce qui paraissait hier intouchable parce que réservé à une minorité "talentueuse", semble de plus en plus abordé de manière décomplexée par la population) ; la reconnaissance par les politiques culturelles de la légitimité des pratiques amateurs et de leur nécessaire prise en compte.

2.1.3 Les politiques publiques face aux pratiques artistiques amateurs

- *Le ministère de la culture*

Créé en 1959, le ministère de la Culture, alors ministère des Affaires culturelles confié à André Malraux, construit son identité et sa légitimité en se différenciant des autres ministères en lien avec le secteur culturel (Education et Jeunesse et sports). Dans un premier temps, Malraux avait cherché à obtenir que les associations d'éducation populaire soit confiées à son ministère. Mais c'est celui de la Jeunesse et des sports, qui vient lui aussi d'être créé¹⁸, qui en héritera finalement. Le domaine du ministère des Affaires culturelles sera alors uniquement celui des pratiques artistiques professionnelles et de l'excellence artistique dont les maisons de la culture seront les lieux d'exposition. Les pratiques amateurs

¹⁷ La pratique musicale amateur – Lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication – N°65, avril 2000.

¹⁸ Les deux nouveaux ministères émanent de deux directions du ministère de l'Education : la direction des Arts et des lettres et celle de la Jeunesse et des sports.

et les objectifs de socialisation restent l'apanage des MJC qui existent déjà depuis la période de la reconstruction.

C'est au fil des années que se fait lentement l'entrée des pratiques amateurs dans le champ d'intervention du ministère de la Culture. Plus que par le ministère lui-même, la porte leur est souvent ouverte par des éléments périphériques (SER puis DEP, rapports divers de la société civile).

Dans un texte de 1972, préparé en introduction d'un colloque européen sur le développement culturel, intitulé "La culture dans la société ¹⁹", Le Service des études et de la recherche du ministère de la Culture, (SER, qui deviendra le Département des études et de la prospective, DEP, en 1986), constate la passivité du public des institutions "légitimées" comme culturelles, qu'il décrit comme une caractéristique de la « *culture de consommation* » et plaide pour la reconnaissance et l'analyse de la créativité et de la pratique « *des gens ordinaires* »²⁰.

Le décret du 10 mai 1982, qui définit les missions du ministère de Jack Lang, marque un changement de ton : il s'agit désormais également de « *permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'examiner librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix* ». Un service transversal est d'ailleurs créé, la Direction du développement culturel, pour appuyer cette approche à travers les différents ministères concernés.

C'est finalement sous l'angle de leur diffusion que les pratiques amateurs s'inscriront de manière très visible au programme des actions du ministère de la Culture.

Christian Dupavillon, du cabinet du ministre, et Maurice Fleuret de la Direction de la musique et de la danse²¹ qui ont pris connaissance des études qui constatent que 37% des Français pratiquent un instrument de musique, ont alors l'idée de créer un événement qui donne de la visibilité à toute cette pratique amateur. Ce sera la Fête de la Musique, dont la première édition a lieu en 1982. Cette idée, finalement simple, connaît un succès immédiat, qui ne s'est pas démenti depuis. Les municipalités sont les premières porteuses de ce succès : 5000 villes en France financent et coordonnent aujourd'hui une Fête de la Musique sur leur territoire. Les directions régionales des affaires culturelles restent associées à l'opération, continuant à « *faire en sorte de mobiliser et de coordonner les opérateurs culturels* »²².

Le ministère Lang n'en reste pas moins un ministère des pratiques professionnelles. Dans le nouveau champ le plus symbolique de son intervention, celui du rock, les pratiques amateurs sont nombreuses. Cependant l'essentiel de la politique du ministère sera tournée vers le secteur professionnel et industriel (plan Zénith, droits voisins...) et vers la professionnalisation (Fonds d'Aide et d'Initiative Rock, Studio des variétés...) plus que vers le développement des pratiques en amateur.

¹⁹ Le texte est écrit par le philosophe-historien Michel De Certeau, sollicité par Augustin Girard, directeur du S.E.R.

²⁰ POIRRIER Philippe – L'Etat et la culture en France au XXe siècle – Le livre de poche, 2000.

²¹ Ancêtre de l'actuelle DMDTS.

²² BORDIER Hervé, actuel coordinateur de la Fête de la Musique. Intervention dans le cadre du DESS direction d'équipements dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées, université d'Angers – 23 février 2004.

C'est à la fin des années 90 que les pratiques amateurs réapparaissent au détour des nouvelles orientations du ministère de la Culture, placées « sous le signe de la refondation »²³.

Dans le rapport de la commission Rigaud remis en octobre 1996 au ministre de la Culture, Philippe Douste-Blazy : l'éducation artistique et culturelle sont présentées comme des « *causes nationales* ». Deux ans plus tard, sous le ministère de Catherine Trautmann, la « Charte des missions de service public du spectacle vivant » souligne la nécessité de contractualiser les concours publics aux institutions culturelles en contrepartie d'engagements véritables de service public. Parmi ces missions de service public figure le soutien aux pratiques artistiques amateurs. En 1999, une charte est signée avec les principales fédérations d'éducation populaire. Un rapprochement qui traduit la « *volonté de mettre fin à un divorce qui remonte aux années Malraux . Ce partenariat rencontre plusieurs objectifs jugés prioritaires par le ministère de la Culture : conforter l'éducation artistique et culturelle, développer les pratiques artistiques amateurs* »²⁴.

Par ailleurs, au moment de la fusion entre la direction de la Musique et de la danse et la direction du Théâtre, a été créé au sein de cette Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) un Bureau des pratiques amateurs. porté sur tous les domaines du spectacle vivant : danse, théâtre, musique, cirque, contes, etc.

- *Le secteur de l'éducation populaire*

Les services du ministère de la Jeunesse et des sports sont restés en lien plus constant avec les pratiques amateurs par la tutelle qu'ils exercent sur les fédérations d'éducation populaire. Les MJC, les centres de loisirs, sont autant de structures d'éducation populaire qui ont historiquement accueillies les pratiques artistiques amateurs. Sous forme de cours, d'atelier ou encore de diffusion, elles ont longtemps été les lieux d'accueil, de développement et d'encouragement à ces pratiques qui n'avaient pas accès aux équipement culturels professionnels autrement que dans leur dimension de public.

Une étude récente de l'Institut National de la Jeunesse et de l'Education Populaire consacrée aux actions artistiques et culturelles soutenues par le ministère de la Jeunesse et des sports²⁵, dénombre trois grands types d'actions menées par les services déconcentrés :

- la sensibilisation des publics jeunes ou moins jeunes à des pratiques artistiques en amateur (« *objectifs : apprentissage de soi, de la collectivité, par l'intermédiaire d'une pratique artistique* »).
- la qualification des personnels d'encadrement, professionnels ou bénévoles, à ces pratiques
- le recueil et la diffusion d'informations sur les ressources artistiques et culturelles existantes sur un territoire à destination des pratiquants amateurs.

²³ Cf. POIRRIER Philippe, op cit.

²⁴ POIRRIER Philippe, op. cit.

²⁵ DAHAN Chantal - Etat des lieux des actions artistiques et culturelles soutenues par le Ministère de la Jeunesse et des Sports – INJEP – 2002. Etude dont l'objectif était de « *prendre la mesure de la réalité du soutien et de l'accompagnement des pratiques artistiques et culturelles au sein des services déconcentrés du ministère de la jeunesse et des Sports et de dégager des pistes pour les améliorer* ».

Pour Catherine Tuchais, de la Direction régionale Jeunesse et sports des Pays de la Loire : « *Dans l'animation socioculturelle, ce qui est historiquement pris le plus en compte dans l'approche des pratiques amateurs, c'est leur fonction sociale : donner aux amateurs, jeunes et moins jeunes, accès à un moyen d'expression, leur donner une place dans la vie locale* »²⁶.

- *Un champ interministériel*

Il semble difficile aujourd'hui de définir quel ministère dispose de plus de légitimité pour intervenir sur les pratiques amateurs artistique. Celui de la Jeunesse les côtoie parce qu'elles font partie des activités de loisirs dont il est l'héritier historique : « *Il ne s'agit évidemment pas de former des artistes professionnels ou de se substituer à l'enseignement spécialisé, mais bien d'œuvrer à l'épanouissement de la personne au sein de la collectivité, (...) de donner la possibilité à toutes les populations d'accéder à une parole esthétique sur le monde dans lequel ils vivent et de pouvoir la partager* »²⁷. Celui de la Culture les approche par leur dimension artistique.

Le rapprochement effectué en 1999 entre le ministère de la Culture et les principales fédérations d'éducation populaires (sous tutelle du ministère de la Jeunesse et des sports) indique une prise en compte au niveau national de la dimension interministérielle de la question des pratiques amateurs. Selon l'étude de l'INJEP citée plus haut, les principaux partenaires des actions artistiques et culturelles des services déconcentrés du ministère de la Jeunesse et des Sports sont les collectivités territoriales, les associations et les organismes sociaux. Cependant « *parmi les ministères, le ministère de la Culture (via les DRAC) est celui avec lequel les partenariats sont les plus nombreux, puis le ministère de la Ville. Très peu avec le ministère de l'éducation nationale.* »²⁸

Du côté du Bureau des pratiques amateurs, DMDTS, on constate cependant que, si les rapports existent, ils ne sont « *pas toujours très simples. Finalement le BPA est plus en relation directe avec les grandes fédérations d'Education Populaire qu'avec Jeunesse et Sport proprement dit. Même s'il existe un protocole et s'il y a des réunions fréquentes, sur la question des formations notamment* »²⁹.

Selon le Ministère de la Culture, les dépenses des DRAC en 2003 pour "les pratiques amateurs et l'ouverture vers les populations" se sont élevées à 11,4 M€ . Quant au Ministère de la Jeunesse, il annonce accorder annuellement 11,5 M€ aux financements culturels (il ne fournit pas de détails concernant la part de cette somme qui est consacrée au spectacle vivant et à sa pratique en amateur).³⁰

²⁶ Entretien.

²⁷ Idem

²⁸ Idem

²⁹ Anne MINOT, entretien.

³⁰ Ces deux chiffres sont donnés dans l'annexe 8 du "rapport Latarjet" : Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant . Compte-rendu de mission – Ministère de la Culture, 2004.

- *Les collectivités locales*

La Fédération nationale des centres culturels communaux est un organisme né en 1960, qui a contribué à « *construire et légitimer l'existence de politiques culturelles municipales* »³¹. Le programme en dix points qu'elle présente en 1966 ne mentionne pas d'actions spécifiques en direction des pratiques amateurs : il s'agit de définir les conditions de la mise en application d'une politique culturelle locale efficace, pas d'en définir les contenus. La FNCCC défend cependant des positions plus proches de celles de l'éducation populaire, ouvertes sur « *l'expression des pratiques à la base* »³², que de celles du jeune ministère des Affaires culturelles dont elle critique la conception élitiste de la culture.

Au fil des années soixante dix et des années quatre vingt, les politiques culturelles se "municipalisent"³³. En 1978, 52,4% des dépenses publiques culturelles (soit 11,5 milliards de francs) proviennent des collectivités locales, majoritairement des municipalités (45,2% des dépenses). De 1963 à 1978, les dépenses culturelles des municipalités ont été multipliées par dix-huit, de 1978 à 1981 les villes de plus de 10 000 habitants augmenteront encore leurs budgets culturels de 84%.

Une tendance qui se trouve encouragée par les lois de décentralisation du début des années 80. En 1993, les collectivités locales avaient consacré 36,9 milliards de francs aux dépenses culturelles, l'Etat 14,5 milliards³⁴.

Cette municipalisation de la culture rend sans doute difficile une mesure nationale complète de l'évolution des politiques culturelles en faveur des pratiques amateurs. Nous n'avons trouvé aucune étude sur cette question. On peut néanmoins supposer que la proximité des financeurs permettant davantage aux pratiques amateurs de faire entendre leurs revendications, et rendant les élus plus "attentifs" à la satisfaction du plus grand nombre³⁵, les pratiques amateurs bénéficient globalement de la décentralisation de l'action culturelle.

Anne Minot, du Bureau des pratique amateurs constate par exemple que « *les Scènes nationales par exemple sont un peu poussées par les collectivités locales à ouvrir leur scène aux amateurs. Les collectivités veulent que leurs électeurs qui ont besoin de la scène puisse y accéder tant que possible* »³⁶. Que la motivation soit d'abord électoraliste ou non, d'autres exemples témoignent ainsi d'une certaine volonté des collectivités locales de voir les politiques culturelles locales opérer un rééquilibrage en faveur des pratiques amateurs. Ainsi, M. Lépinard, adjoint à la culture de la Ville d'Angers considère par exemple qu'il n'y a « *pas de raison pour que les amateurs soient moins bien formés que les professionnels* »³⁷.

Un autre exemple témoignant de l'intérêt porté à la question des pratiques amateurs par les collectivités territoriales, ici, plus particulièrement les élus, nous a été fourni récemment. Il

³¹ POIRRIER Philippe, op. cit.

³² Idem

³³ Cf, URFALINO Philippe – L'invention de la politique culturelle – La Documentation française, 1996.

³⁴ Source pour l'ensemble de ces chiffres : ministère de la Culture et de la communication, DMDTS, département des études et de la prospective.

³⁵ Cf. FRIEDBERG Erhard et URFALINO Philippe – Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes – La Documentation française, 1984.

³⁶ Entretien.

³⁷ Propos rapportés par Emmanuelle Cholet Antoine, du service culturel de la Ville d'Angers, lors de notre entretien du 15 octobre 2004.

est intéressant de le mentionner car il porte spécifiquement sur les pratiques amateurs des musiques amplifiées.

Au moment où je³⁸ commençais à travailler sur ce mémoire, la Ville d'Angers a sollicité l'association qui m'emploie dans le cadre d'une réflexion autour de la question des pratiques amateurs liées aux musiques amplifiées à Angers. Le point de départ de ce questionnement venait d'un groupe d'élus qui souhaitaient mieux connaître les rôles des différents acteurs intervenant sur ce secteur. Suite à une première réunion sur ce sujet³⁹ il a été convenu qu'un groupe de travail constitué des acteurs présents remettrait un document. Les objectifs de cette mission sont de présenter un état des lieux des actions, services et équipements qui accueillent des pratiques amateurs en musiques amplifiées à Angers, de mesurer leur degré d'adéquation aux besoins en la matière et de proposer des axes possibles pour améliorer, si besoin, cette adéquation. Cette étude est en cours au moment du bouclage de ce mémoire. Elle doit être remise aux élus de la Ville d'Angers en janvier 2005.

2.1.4 Pratiques artistiques amateurs et démocratisation culturelle

« Roger Planchon a été révélé en remportant le premier prix d'un concours de théâtre amateur en 1951. Qui aujourd'hui porte le moindre regard sur ce type de manifestation ? Qui se souvient du rôle joué par les « Amis du théâtre populaire » dans les grandes années de la décentralisation ? La valorisation et le développement de ce champ de la démocratisation ont semblé à nos interlocuteurs d'une importance majeure. Or, l'enjeu de ces pratiques en termes d'emploi pour les artistes professionnels et de régulation du marché ainsi que, plus fondamentalement, en termes de démocratisation est essentiel »⁴⁰.

Par leurs besoins en encadrement, les pratiques amateurs contribuent au développement du secteur professionnel. Elles ne peuvent pour autant être réduite à cette approche "utilitaire". Pour Anne Minot, du Bureau des pratiques amateurs du ministère de la Culture : *« Il y a deux entrées dans l'art : le voir et le faire. Et il y a beaucoup de gens qui abordent l'art par le faire et finissent par comprendre qu'il est intéressant de regarder les autres. Il n'est pas juste de vouloir s'occuper de l'amateur parce que c'est un public potentiel, de mener des actions vers lui uniquement pour remplir les salles. Il faut revendiquer le droit de faire »⁴¹.*

Les budgets culturels des collectivités territoriales comme de l'Etat, ne semblent plus pouvoir connaître des augmentations aussi importantes que celles qu'ils ont connues. Les scènes professionnelles ne couvrent pourtant pas tout le territoire. L'élargissement du public peut-il désormais ne reposer que sur les pratiques professionnelles ? La diffusion des groupes amateurs permet de proposer des concerts à très bas prix, voir à entrée gratuite. Elle permet également la diffusion de spectacles vivants dans des lieux où les professionnels ne vont pas jouer. Des lieux où les conditions techniques ne sont pas celles qu'attend un professionnel,

³⁸ En raison du caractère très personnel de l'exemple relaté ici, je choisis d'opter momentanément pour la première personne du singulier.

³⁹ Réunissant Emmanuelle Cholet-Antoine, de la direction de l'Action culturelle, Katia Bigaud, de la Mission jeunesse, Jean du Bouëtiez, de la direction du Développement de la vie associative, Isabelle Chauveau et Marc Ségur de l'association Musica, François Delaunay, co-directeur du Chabada et moi-même.

⁴⁰ LATARJET Bernard (dir) – Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant. Compte-rendu de mission – Ministère de la Culture, DMDTS, 2004.

⁴¹ Anne MINOT, citée in CABARET STUDIO - Rencontres nationales des pratiques amateurs de la chanson – 2002.

des lieux qui n'ont pas les moyens d'engager des professionnels (on pense notamment au secteur associatif non-subventionné ou subventionné pour des activités hors spectacle vivant : social, santé, éducation), etc.

Lorsque le rapport d'un jeune à la musique se résume à ce qu'il peut voir à la télévision ou entendre à la radio, et que, grâce à une action culturelle développée à sa proximité il peut se trouver face à des pratiques musicales vivantes, c'est en soi une situation potentiellement enrichissante et "démocratisante" (*sic*).

2.2 Le cas des musiques amplifiées

2.2.1 Quelques facteurs amplifiants

Aux phénomènes décrits plus haut s'en ajoutent d'autres qui influencent également le développement des pratiques amateurs amplifiées, tout en ne lui étant pas nécessairement spécifiques.

Le fait qu'il s'agisse de musiques qui ne nécessitent pas un long apprentissage préalable constitue évidemment un élément important.

On pourra même parler de pratiques populaires, dans le sens où elles se développent dans des milieux, des familles, où la pratique instrumentale fait son apparition : « *Parmi les premières générations [de pratiquants amateurs amplifiés], près de 90% des pratiquants sont les premiers dans leur famille (depuis les grands-parents) à jouer d'un instrument. On observe de la part de ces nouveaux entrants dans le champ des pratiques musicales un phénomène de transmission de leur passion vers leurs propres enfants* »⁴². Cette dernière remarque sur ce phénomène de transmission constitue un autre facteur d'accroissement du nombre des pratiquants. Elle indique aussi un "vieillissement" de la population des amateurs. Un fait que Marc Touché avait déjà constaté, avec le "retour" à la pratique des quaranténaires et cinquanténaires qui, à la faveur d'un regain de temps libre (moins accaparés par leur vie de famille : leurs enfants sont maintenant plus âgés et plus indépendants, mise en place des 35 heures, etc.), reprennent le chemin des locaux de répétitions. Ce sont donc souvent des amateurs au plein sens du terme puisqu'ils sont déjà économiquement insérés.

La baisse des coûts du matériel, liée aux évolutions technologiques, à l'accroissement des marchés et à l'arrivée de fabricants très compétitifs (Asie principalement), joue aussi un rôle important dans la démocratisation des pratiques. Guitares, claviers, amplis se trouvent aujourd'hui proposés dans des modèles d'entrée de gamme à des prix relativement accessibles (des "packs" guitare électrique plus ampli à moins de 300€). Le rôle du marché de l'occasion n'est pas non plus à négliger : plus il y a de pratiquants, plus il y a de matériel en circulation, plus les prix baissent. Il représente donc aussi un facteur de démocratisation de l'accès à l'acquisition d'un instrument.

⁴² TOUCHÉ Marc - Mémoire vive 1. Synthèse des travaux - Le Brise Glace, 1997.

Le développement des équipements et des structures de répétition (parfois équipés d'amplis, de sonos et de batterie), accompagnement, information représente également un facteur d'accroissement des pratiques.

Plus difficile à mesurer sans doute, les interactions entre pratique amateur et diffusion des formes professionnelles de ces musiques. Une étude récente sur le public du Chabada a constaté que 41% des spectateurs jouent d'un instrument de musique⁴³. On aurait plutôt tendance à penser que ce sont les pratiquants amateurs qui se transforment en public, pas l'inverse, dans la mesure où le développement des pratiques amateurs est souvent perçu comme un des maillons du développement des publics. Cependant, dans un secteur où la fantasmagorie de la scène est assez forte, la mise au contact des pratiques professionnelles par la diffusion contribue également à nourrir les envies de pratiquer. Au même titre, le rôle des médias, plus ou moins spécialisés, autres facteurs de diffusion des pratiques professionnelles, est aussi à prendre en considération.

2.2.2 Les signes et la mesure des pratiques amateurs amplifiées

- *Population*

L'ADDM49 se basant sur une estimation nationale qui fournit un ratio de un groupe pour 1500 habitants, estime à 500 le nombre de groupes en Maine et Loire⁴⁴. Des estimations qui ne prennent donc pas en compte les musiciens qui ne jouent pas dans des groupes. Elles n'intègrent pas non plus les DJ.

L'étude sur la Mayenne⁴⁵, qui a recensé 150 groupes, estime, compte tenu des limites du recensement qu'il en existent en tout entre 180 et 200 sur ce département. Par projection l'étude considère la population de musiciens impliqués dans des groupes de 700 à 800 personnes.

L'étude qui a porté sur la Vendée en 2001⁴⁶ recensait 244 groupes.

Au-delà des groupes constitué, Olivier Donnat notait en 1996 que la pratique de la guitare s'était considérablement développée chez les adolescents au point de devenir plus fréquente que celle du piano chez les moins de 44 ans⁴⁷.

Les pratiques musicales amplifiées sont encore majoritairement des pratiques "de jeunes". L'état des lieux en Vendée révèle que 75% des musiciens ont moins de 26 ans. Cependant, le chiffre de 20% pour les plus de 27 ans indique tout de même une tendance déjà évoquée par d'autres travaux : le musicien des musiques amplifiées n'est plus nécessairement un musicien jeune.

⁴³ Le Yety. n°64 – Adrama-Chabada, septembre 2004.

⁴⁴ Etat des lieux sur les musiques actuelles en Maine et Loire. Réflexion pour une structuration du secteur – ADDM49, 2001.

⁴⁵ CHATAIGNÉ Hyacinthe – Etude musiques actuelles en Mayenne – ADDM53, 1999.

⁴⁶ GUIBERT Jérôme – Les musiques amplifiées en Vendée : état des lieux – DDJS Vendée, Fuzz'yon, 2001.

⁴⁷ DONNAT Olivier - Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des français – La Documentation Française – 1996

- *Le poids économique*

L'étude socio-économique réalisée sur les Pays de la Loire en 1998⁴⁸ constatait la relative importance du poids économique du secteur des musiques amplifiées : « *Pour 616 groupes identifiés, on a évalué, grâce aux résultats de la présente étude, à 45 millions de francs (7 millions d'euros) les dépenses d'investissement en matériel et à 66 millions de francs (10 millions d'euros) les dépenses de fonctionnement sur l'année 1998 (répétition, enregistrement, production discographique, spectacle vivant...)* »

On ne connaît pas la proportion de groupes amateurs sur l'ensemble de ces groupes, mais on sait que les professionnels représentent une minorité. L'étude fournit par ailleurs les chiffres suivants : les groupes amateurs "jeunes" investiraient en moyenne par an et par musicien 2012 €, les amateurs "vétérans" 2211 € (avec de grandes disparités) et les groupes "intermédiaires", non professionnels mais qui sont dans une démarche de professionnalisation, 3522 €. Toujours en moyenne, les dépenses individuelles des musiciens professionnels ne sont finalement que quatre fois plus élevées : la proportion de musiciens professionnels étant sans aucun doute moins de quatre fois inférieure à celle des amateurs, on en déduit que, mathématiquement la majorité des dépenses en équipement est imputable aux groupes amateurs.

⁴⁸ GUIBERT Gérome – Socio-économie des musiques actuelles en Pays de la Loire – Trempôle, 2002.

3 DES ENJEUX POUR UN SECTEUR

Avant d'aller observer des exemples de scènes amateurs nous prendrons le temps de nous arrêter sur deux enjeux déterminants dans le contexte actuel du secteur des musiques amplifiées.

Il nous a semblé nécessaire de les développer ici afin de disposer des repères nécessaires pour appréhender les démarches, les objectifs et les contenus des exemples de scènes amateurs que nous allons observer et des positions des acteurs que nous exposerons ensuite. Ces deux enjeux semblent en effet surgir immédiatement lorsqu'on soulève la question des concerts de groupes amateurs.

3.1 Musiques amplifiées et enseignement musical : de nouveaux schémas ?

La question des concerts d'amateurs croise rapidement celles liées à l'enseignement musical, à la formation des pratiquants : la majorité des scènes amateurs que nous allons présenter associent une dimension pédagogique au concert en lui-même.

Pour mieux mesurer les enjeux pédagogiques qui sont liés à notre sujet, il apparaît essentiel d'évoquer le rapport des musiciens amplifiés aux filières "classiques" de l'enseignement musical, ainsi que les spécificités de leurs besoins en enseignement.

Les questions liées à l'enseignement des musiques actuelles, particulièrement des musiques amplifiées, font actuellement débat en France. L'entrée des musiques actuelles dans le cursus "classique" de l'enseignement musical (créations successives d'un certificat d'aptitude et d'un diplôme d'Etat) suscite par exemple de nombreuses questions, tant chez les acteurs des musiques actuelles que chez ceux de l'enseignement classique.

3.1.1 Hors les sentiers "académiques"

En 1981, avec l'arrivée de Maurice Fleuret à la direction de la Musique, la formation de l'amateur dans les écoles de musique devient une mission prioritaire, ainsi que l'ouverture à toutes les musiques. Près de vingt ans après pourtant, la « Charte des enseignements artistiques spécialisés » pointe du doigt le peu d'avancée sur ces deux domaines et réaffirme la nécessité de développer la formation des amateurs et la diversité des langages musicaux.

- *L'inadéquation académique*

Dans les musiques amplifiées le mode d'apprentissage, comme le note la DMDTS dans son récent rapport sur l'avenir du spectacle vivant⁴⁹, est « *très contrasté, fait de parcours très diversifiés* ». Ces parcours n'empruntent que très rarement les cursus de formation des conservatoires et des écoles de musique, nationales ou municipales, qui appliquent globalement les mêmes schémas pédagogiques.

D'abord à cause de la dimension "progressive" de ces derniers. Le musicien de musique amplifiée ne souhaite généralement pas passer par une longue phase d'apprentissage théorique avant de pratiquer réellement la musique. Le but c'est de jouer tout de suite, pas d'attendre d'être "bon" pour s'y mettre.

La question des répertoires abordés est évidemment prépondérante elle aussi. Le répertoire des musiques actuelles est, sinon méprisé, généralement peu voire pas connu dans les écoles "académiques".

Ensuite c'est le mode de transmission des savoirs qui est en cause : il est de type magistral dans les conservatoires. Le professeur sait où l'élève doit aller, ce dernier est là pour suivre la voie qu'on lui montre. Un rapport hiérarchique, à sens unique, qui rebute nombre de "musiciens amplifiés". Ces derniers sont souvent plus en recherche d'un espace de liberté, voire de défoulement où la prime est donnée à l'intention plus qu'à la compétence technique.

Par ailleurs, les cursus "académiques" s'intéressent quasi exclusivement à la pratique instrumentale en elle-même, tandis que les compétences recherchées par le musicien amplifié portent, comme nous le verrons plus bas, sur de nombreux autres champs⁵⁰.

Enfin, ces écoles semblent également inadaptées aux besoins des pratiques amplifiées pour deux motifs purement fonctionnels : « *quelles écoles de musiques sont ouvertes le samedi et le dimanche pour que tout le monde puisse aller répéter ? Quelles écoles sont dotées du matériel et des conditions d'insonorisation nécessaires ?* »⁵¹.

Ces différences d'approches, d'objectifs, de fonctionnement, mais aussi de moyens, génèrent d'ailleurs une incompréhension mutuelle. Ainsi Vincent Rulot de La Clef nous décrivait-il ainsi ses tentatives pour établir les bases d'un échange avec l'Ecole Nationale de Musique voisine : « *Nous avons fait des démarches pour nous rapprocher de l'E.N.M. qui se trouve juste en face de nos bâtiments. Mais ils ne voient pas ce qu'ils auraient à faire avec nous. Pour eux, ce qui se passe à La Clef, ce n'est pas de la musique...* ».

⁴⁹ Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant - Ministère de la culture, DMDTS - Septembre 2004.

⁵⁰ Ces remarques sur ce qui caractérise l'enseignement musical "académique" face aux attentes des "musiciens amplifiés" constituent bien sûr une description en "plan large" de la situation. En y regardant de plus près, la réalité est évidemment plus nuancée. Elle n'est pas non plus figée. Le conservatoire de Cholet par exemple, ouvrira en janvier 2005 un "département musiques actuelles" dont l'objectif annoncé est d'accueillir des groupes de musique déjà constitués et de prendre en compte la dimension technologique (instruments électroniques, outils informatiques, techniques d'enregistrement, etc.) des musiques amplifiées. Ces exemples font cependant encore figure d'exceptions. Leur analyse détaillée ne constitue pas l'objet de ce mémoire.

⁵¹ AUDUBERT Philippe, cité in CABARET STUDIO - Rencontres nationales des pratiques amateurs de la chanson - 2002.

- *Les sources d'enseignement musical du musicien amplifié*

En matière de cours individuels les musiciens des musiques actuelles se tournent donc plus souvent vers d'autres sources, très variées : les cours proposés par le magasin d'instruments où on vient d'acheter la guitare ; les écoles privées "commerciales", type écoles Agostini pour la batterie ; les écoles du secteur associatif, que celui-ci soit lié ou non à une structure de diffusion et/ou de répétition ; les cours "informels", donnés par des proches ou des connaissances, gratuitement ou rémunérés de la main à la main ; les méthodes disponibles en librairie, hier accompagnées d'une cassette, aujourd'hui d'un CD ou carrément présentées sous forme d'un CD-Rom ou d'un DVD . L'approche autodidacte est par ailleurs très fréquente.

Selon l'enquête réalisée en 2001 dans le cadre de l'état des lieux sur les musiques amplifiées en Vendée⁵², 69% des musiciens interrogés (près de 400 individus) disent que leur apprentissage se fait seul ou avec des amis, 18% en école de musique et 11% en cours privés.

Dans cette diversité des approches, le point commun c'est que, justement, les musiciens s'en tiennent rarement à une seule source d'enseignement, allant et venant de l'une à l'autre, les cumulant parfois, piochant ici et là ce qui leur semble intéressant à un moment donné de leur parcours.

3.1.2 Enseignement ou accompagnement ?

- *Au-delà de la pratique instrumentale*

L'autre caractéristique des musiciens amplifiés est que souvent leurs besoins en formation ne portent pas sur la pratique instrumentale mais sur des points liés au caractère amplifié de leur musique : comment gérer le son en répétition, gérer le son sur scène ; sur d'autres points liés à l'aspect créatif de leur pratique : travailler les arrangements, travailler le son, les éclairages et la mise en scène de leur création, etc. ; enfin, sur des points liés à la connaissance du secteur dans lequel ils évoluent : environnement juridique, gestion administrative, techniques de communication, etc.

On peut se reporter pour cela à l'ensemble des formations proposées par Trempolino, qui s'adressent aux amateurs comme aux professionnels.

- *La notion d'accompagnement*

C'est plus le terme d'accompagnement qui prévaut aujourd'hui dans le secteur des musiques amplifiées. Il s'applique aussi bien à une pédagogie qui s'adresse à un individu qu'à une pédagogie tournée vers un groupe ; aussi bien au champ de la pratique instrumentale qu'aux différents champs périphériques évoqués ci-dessus.

⁵² GUIBERT Gérome – Les musiques amplifiées en Vendée, op. cit.

Parmi les différentes contributions des acteurs des musiques amplifiées à la définition du terme d'accompagnement, nous citerons ici celle du Collectif qui s'est constitué en 2000 autour de plusieurs structures⁵³ qui mènent des actions d'enseignement musical dans le domaine des musiques actuelles. Le Collectif a cherché à définir la notion d'accompagnement en prenant en compte les réalités des attentes des musiciens des musiques amplifiées.

A la différence de l'approche des écoles de musique basée sur la transmission d'un savoir, les structures de musiques amplifiées se basent sur l'accompagnement des pratiques. Elles écartent donc la notion d'excellence, les cursus linéaires et les programmes standardisés, plaçant pour leur part au centre du processus d'apprentissage la prise en compte de la demande du musicien et de sa singularité. Ces structures privilégient par ailleurs l'emploi de formateurs qui ont eux-mêmes une activité musicale amplifiée (concerts, enregistrement). Quant à la finalité de l'apprentissage elle n'est pas de former des professionnels⁵⁴ mais de favoriser « *l'émancipation des individus et la créativité* »⁵⁵.

La création d'un CA et d'un DE spécifiques⁵⁶, permet désormais aux conservatoires et aux écoles de musique d'embaucher des enseignants en musiques actuelles. Cette évolution ne s'est cependant pas faite sur la méthode, les schémas pédagogiques, mais uniquement sur l'objet : les nouvelles esthétiques représentées par ces musiques.

3.2 Les voies de la professionnalisation

La question des enjeux de professionnalisation peut paraître paradoxale lorsqu'on parle de pratiques amateurs. Pourtant, de même que la question de l'enseignement / accompagnement musical, on la croise très rapidement dans le secteur des musiques amplifiées caractérisé par « *une frontière tenue entre amateurs et professionnels* »⁵⁷. Cette interpénétration des pratiques amateurs et professionnelles avait déjà été soulignée par d'autres travaux⁵⁸.

3.2.1 Le processus de professionnalisation

Il n'existe pour le musicien amplifié, aucun cursus établi pour devenir professionnel. Il existe des dispositifs, nationaux ou régionaux, qui se placent dans un objectif d'"aide à la professionnalisation" (FAIR, Artistes en Scènes, Monte-Charge), mais aucune formation qui

⁵³ CRY pour la musique (Yvelines), ARA (Roubaix), Tremolino (Nantes), et Florida (Agen). Le Florida a depuis quitté le Collectif tandis que deux autres structures, Landes Musiques Amplifiées (Landes), et la Casa Musicale (Perpignan) l'on rejoint.

⁵⁴ « *Le marché de l'emploi, y compris dans le domaine artistique, ne remplit plus toutes les espérances, le temps libéré se développe, le métier n'est plus la seule finalité à l'apprentissage.* » in Note d'étape des travaux du Collectif, 2002.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Ces diplômes ont été créés bien qu'une expertise préliminaire, mise en place par le Ministère de la Culture, pilotée par Gérard Authelin, mentionnait à la fois la différence d'approche pédagogique des structures telles que celles qui forment le Collectif et le scepticisme de ces structures quant à la pertinence de la création des diplômes en question. Tremolino, membre du Collectif a néanmoins accepté d'apporter son expertise dans les épreuves de sélection des futurs enseignants.

⁵⁷ Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant - Ministère de la Culture, DMDTS, septembre 2004.

⁵⁸ Cf, RIPON Romuald – Le poids économique des activités artistiques amateurs – DEP, 1996.

puisse garantir la professionnalisation aux artistes. La clef de la professionnalisation n'est détenue par personne en particulier. Il n'existe pas de structure qui salarie des artistes à temps plein.

En revanche, c'est un autre paradoxe, la professionnalisation peut paraître assez facilement accessible de manière ponctuelle. Il est fréquent qu'un groupe amateur soit rémunéré pour un concert (voir le tableau présenté en introduction).

- *Une frontière fluide*

Le rapport de la Commission nationale des musiques actuelles remis en 1998 à Mme Trautmann, ministre de la Culture, constatait : « *la professionnalisation décrit le passage de l'univers amateur vers le champ professionnel. Cette évolution s'envisage autant d'un point de vue social (pour l'individu), juridique (pour son activité), économique (pour sa viabilité), qu'artistique (pour sa pratique).* »⁵⁹. Un processus qui, selon ce rapport, se développe au sein d'un « *espace d'organisation fondamentale développant ses propres logiques* ».

La notion d'espace est ici très importante car, la fluidité de la frontière a pour conséquence la formation d'une large zone, une bande de territoire où il est difficile de dire de quel côté on se trouve. Le secteur des musiques amplifiées utilise souvent les termes de « groupe en voie de professionnalisation » ou « groupe pré-professionnel »⁶⁰ pour décrire ceux qui se situent dans cette zone.

La situation peut pourtant apparaître beaucoup plus lisible suivant les points de vue. Ainsi un représentant d'un syndicat d'artistes, le Snapac, affilié à la CFDT, expliquait au cours d'une récente Commission régionale des professions du spectacle (CoRePS) en Pays de la Loire qu'un musicien était un professionnel dès lors qu'il recevait un cachet en montant sur scène⁶¹.

Quant à la plupart des groupes, ceux que nous avons interrogés en font partie, c'est pour eux la signature d'un contrat avec une maison de disque qui marque le passage au monde professionnel. Pourtant, même si cette maison de disque est une multinationale, une telle signature ne provoque pas immédiatement une situation économique professionnelle⁶² et ne la provoquera plus tard que si le disque "se vend". Enfin, la "signature" reste un contrat du secteur discographique, signé par l'artiste interprète pour la fixation de ses œuvres en studio, qui ne peut provoquer à lui seul la professionnalisation de cet artiste interprète dans le secteur du spectacle vivant.

⁵⁹ DUTILH Alex (dir.) – Rapport de la Commission Nationale des musiques actuelles – Ministère de la Culture, 1998.

⁶⁰ Il est à noter cependant que ces deux termes semblent, à juste titre, abordés avec de plus en plus de circonspection par les acteurs des musiques amplifiées.

⁶¹ Propos rapportés par François DELAUNAY, entretien.

⁶² Sauf en cas d'avances notables sur les royalties. Mais c'est une pratique très rare sur les premiers contrats d'artistes, qu'on ne rencontre que chez les "majors" et chez les gros indépendants. De plus, la situation actuellement tendue du marché du disque contribue sans aucun doute à raréfier encore plus cette pratique.

- *Des facteurs multiples*

Même lorsqu'il ne travaille que pour un seul entrepreneur de tournées⁶³, le musicien amplifié n'est finalement salarié que les jours où ce "tourneur" a cédé les droits d'exploitation du spectacle (du groupe dont fait partie ce musicien) à un organisateur de concerts. Si aucun ou peu d'organisateur de concerts ne souhaitent faire jouer le groupe du musicien, alors ce dernier n'a pas de travail. Administrativement parlant, le musicien amplifié qui n'a donc qu'un seul employeur se trouve en réalité dans une situation plus complexe où les facteurs de sa professionnalisation sont multiples.

En effet, l'analyse des raisons qui font que les organisateurs de concerts décideront de faire jouer (donc d'employer indirectement) un groupe montrent que celles-ci sont elles-mêmes multiples, différentes d'un organisateur à un autre et enchevêtrées à un ensemble de facteurs connexes. Ceux-ci sont liés à l'organisateur lui-même (particularités locales, position sur le territoire, situation financière propre), au tourneur (motivation et engagement sur le spectacle en question, sur cet artiste en particulier, situation financière propre, rapports avec la maison de disques de l'artiste, etc.), au musicien (rapports avec son tourneur, existence ou non d'une activité discographique, poids, motivation et engagement financier de sa maison de disque, exposition dans les médias, etc.) ou encore à l'environnement global (genre musical pratiqué par le musicien plus ou moins en vogue auprès du public, contexte plus ou moins propice au spectacle vivant dans son ensemble, etc.).

A cause de cette multiplicité des facteurs, de leur complexité respective et de leur interdépendance, la professionnalisation du musicien amplifié dans le spectacle vivant ne peut être garantie par une structure unique et reste précaire par nature.

- *Le rôle de la scène dans la professionnalisation*

Si les voies de la professionnalisation sont complexes, tous les professionnels des musiques amplifiées que nous avons rencontrés nous ont dit la devoir essentiellement à la scène.

L'étude réalisée par l'ADDM du Maine et Loire en 2001 constatait : « *La scène apparaît essentielle au dynamisme des pratiques musicales actuelles et ce quels que soient les trajets des acteurs (de l'amateurisme au professionnalisme). En effet, contrairement au secteur classique où le diplôme constitue le principal indicateur de la légitimité de la pratique musicale, dans le secteur des musiques actuelles, il semble que ce soit plutôt le marché et donc la rencontre avec le public qui joue ce rôle* »⁶⁴.

Ménager des espaces de représentation en public pour les pratiquants amateurs, qu'ils soient dans une démarche de professionnalisation ou non, qu'ils soient rémunérés ou non lors de cette représentation représente un enjeu dans le développement du secteur y compris dans sa dimension professionnelle. Vincent Rulot, directeur de la Clef, constate par exemple que

⁶³ Ce n'est jamais le cas à cent pour cent. Une telle situation priverait en effet le musicien de son affiliation au régime des intermittents du spectacle (et donc des indemnités chômage qui y sont liées). Une des conditions d'affiliation est en effet que le musicien justifie d'employeurs multiples. Un seul contrat de travail effectué chez un employeur différent suffit cependant à remplir cette condition.

⁶⁴ Etat des lieux sur les musiques actuelles en Maine et Loire - ADDM 49, 2001

« *La Rumeur, Lab°, Overhead ou encore les Blaireaux de Ravel : tous les groupes de musiques amplifiés Yvelinois qui sont aujourd’hui professionnels sont composés de musiciens que j’ai vu jouer un jour sur les scènes amateurs de La Clef* »⁶⁵.

Les premiers pas sur scène ne peuvent, somme toute assez logiquement, se faire systématiquement sur le mode professionnel, on comprend l’importance des scènes amateurs.

3.2.2 Evolution des conditions de la professionnalisation

- *La mise aux normes légales*

En interrogeant les groupes professionnels angevins sur le début de leur carrière, on constate que celui-ci c’est toujours accompagné d’une période plus ou moins longue où le respect de la législation, en terme de droit du travail, n’était pas optimal : « *C’est la seule manière d’avancer au début : nous sommes dans un secteur ou un organisateur ne va pas te payer des cachets qui te permettront de déclarer tout le monde, tant que tu n’est pas connu. Or pour commencer à être connu, afin pouvoir prétendre à un certain niveau de cachet, il faut avoir joué suffisamment. C’est une sorte de cercle vicieux* »⁶⁶.

La mise aux normes légales du secteur du spectacle vivant a causé un net accroissement des coûts de production. Là où un groupe de 5 musiciens pouvait se contenter auparavant de 300€ , parce qu’il ne déclarait pas tous les musiciens du groupe, il lui faut aujourd’hui demander au minimum 750€ pour pouvoir être dans les règles⁶⁷. Et encore, cette somme ne prend pas en compte qu’il y a souvent un technicien son à rémunérer, des frais de transport à prendre en compte et, souvent, un entrepreneur de tournées qui prend une commission.

Un duo qui joue sans technicien peut plus facilement déclarer tout le monde qu’un groupe de ska de huit musiciens qui se déplace avec un technicien son et un éclairagiste. En ce sens, la capacité à développer une activité sur le mode professionnel n’est pas égale d’un groupe à l’autre, suivant le nombre de musiciens dont il est composé.

Et le cadre légal sera lui-même perçu comme légitime ou comme un obstacle à la professionnalisation (au sens qu’il limité les possibilités pour jouer et donc pour fidéliser un public) en fonction de la composition du groupe...

- *Conséquences économiques*

Pour faire face à cette hausse des coûts de production, la loi de Baumol sur l’économie du spectacle vivant dénombre cinq possibilités.

⁶⁵ Vincent RULOT, directeur de La Clef, entretien.

⁶⁶ Mathieu BABLÉE, entretien.

⁶⁷ Le coût patronal d’un cachet de musicien minimum à l’heure actuelle est d’environ 150€

Les deux premières consistent à augmenter les recettes : soit en augmentant les prix des billets ; soit en augmentant l'audience (nombre de spectateurs par représentation). Les deux suivantes consistent à diminuer les coûts : soit en réduisant les "formats" (produire un spectacle plus petit, moins élaboré, etc.) ; soit en réduisant les salaires des artistes. La cinquième et dernière consiste à faire absorber les hausses de coût de production par des subventions.

On peut examiner ce qui se passe dans le secteur des musiques amplifiées lorsqu'il n'y a pas de subvention. L'augmentation des prix des billets est plutôt pratiquée par les entreprises commerciales. Elle est généralement appliquée à des groupes pour lesquels on suppose qu'il existe déjà un public⁶⁸.

L'augmentation de l'audience est plus complexe. Elle offre différentes variantes : réduction des prix des billets, maintien des prix et augmentation des jauges, réduction du nombre de concerts du même artiste sur un territoire, programmation de groupes qui ont augmenté leur audience grâce au disque, etc.

Nous nous arrêterons plus particulièrement sur cet aspect discographique. Le secteur des musiques amplifiées a vu considérablement se resserrer les liens qui unissent le spectacle vivant au disque. *« Il y a dix ans avec une maquette⁶⁹ tu pouvais trouver des concerts. Evidemment il fallait que ta maquette soit bonne. En tout cas qu'elle plaise aux organisateurs, que ce soit un patron de bar à concerts ou une petite association qui se démène pour organiser des concerts dans son village. Aujourd'hui ce n'est plus possible, il faut un vrai disque, avec une distribution et de la promo derrière... »*⁷⁰. D'un point de vue "baumolien", ce phénomène représente une des formes que prend la recherche de l'augmentation de l'audience dans le secteur des musiques amplifiées. Une forme qui a pour inconvénient principal qu'elle alourdit encore les coûts de productions.

La réduction des formats commence également à se rencontrer, permettant ainsi de "vendre" le spectacle plus facilement. Par exemple parce qu'on peut alors le proposer dans des lieux de petite capacité, généralement non-subventionnés, qui pour des raisons évidentes de rentabilité économique liée à leur jauge réduite, ne peuvent "acheter" un spectacle au-delà, en moyenne, de 300 € .

A titre d'exemple, le groupe Bell Œil⁷¹ propose aujourd'hui aux petits lieux, des "formules réduites" : le chanteur seul, s'accompagnant à l'accordéon, ou en duo accompagné uniquement du guitariste. Les formules "sound system" de groupes généralement issues des mouvances dub, reggae ou drum'n'bass sont également à rapprocher de cette tendance. Même s'il s'agit d'un répertoire différent, le nom du groupe reste généralement associé à cette autre formule (exemple : Zenzile Sound System).

⁶⁸ A titre d'exemple, dans la programmation de rentrée 2004 du Chabada, les trois concerts les plus chers en location sont des concerts organisés par des entreprises commerciales, ceux de Kool Shen, de Matmatah et de Steel Pulse avec, respectivement, 23,5€ , 19,5€ et 21,5€ . Sur les douze concerts de cette programmation organisés par le Chabada, onze ne dépassent pas 15€ en prix d'entrée.

⁶⁹ Enregistrement non-commercialisé qui sert notamment aux groupes à présenter leur musique aux organisateurs de concerts, aux maisons de disques, etc.

⁷⁰ Mathieu BABLÉE, entretien.

⁷¹ Entretien.

Concernant la réduction des coûts en rognant sur le salaire des musiciens, c'est finalement ce qui se passait lorsque seule une partie des musiciens d'un groupe étaient déclarés sur un concert et que, bien souvent, ils redonnaient leur salaire net pour payer les frais de transport. C'est aussi ce qui se passe aujourd'hui avec le nombre croissant de groupes dont les musiciens sont déclarés à l'heure. En effet, si aujourd'hui le coût patronal d'un cachet de musicien au salaire minimum est d'environ 150€, il n'existe aucune obligation de déclarer les musiciens au cachet⁷². On peut donc le payer à l'heure. Le coût patronal pour deux heures de salariat d'un musicien est d'environ 26€ . Thierry Lépicié, responsable de Musique Caméléon, une structure angevine qui s'occupe de la gestion administrative pour des groupes majoritairement amateurs engagés dans une démarche de professionnalisation nous confirme : « *c'est une chose que nous pratiquons désormais très fréquemment. La plupart des groupes dont nous nous occupons sont en développement, ils ne se vendent pas à des prix qui permettent de faire des cachets pour tous les musiciens* »⁷³.

Il est intéressant de noter que, du point de vue du producteur, c'est à dire quasiment toujours le groupe lui-même, les concerts amateurs constituent une forme de réponse qui combine trois des possibilités énoncées par Baumol : il met en œuvre la réduction des coûts par la réduction des salaires, puisqu'il n'y a plus du tout de salaire ; comme tout concert il représente un moyen potentiel d'augmenter l'audience (si l'entrée est gratuite le potentiel est même augmenté) ; s'il est inscrit dans un dispositif de type accompagnement / formation, il y a même là une forme de subvention dans le sens où certains coûts de production (filages, travail des arrangements, cours de chant, etc.) ne sont plus à la charge du groupe.

- *Conséquences sur certains lieux de diffusion*

Cette mise aux normes légales ne porte pas que sur le droit du travail.

Au niveau des lieux non spécialisés (cafés-concerts principalement), souvent de petite jauge, propices donc à la diffusion de groupes peu connus, ce sont semble-t-il davantage les problèmes de nuisance sonore (plaintes du voisinage) ou de mise aux normes acoustiques (décret anti-bruit) ou de sécurité des établissements recevant du public qui ont conduit un grand nombre d'entre eux à cesser leurs activités (souvent très épisodiques) de concerts.

De manière plus générale, le sentiment chez les propriétaires de lieux non-dédiés à la musique est celui d'une réglementation trop lourde, disproportionnée, qui ne prend pas en compte les spécificités de leurs lieux⁷⁴. Ce qu'un article paru dans La Scène exprime également ainsi : « *Si l'on prend l'exemple d'un café spectacles, c'est au moins quatorze codes qui régiront son activité lorsqu'il produit un spectacle [...] auxquels il faut ajouter les diverses réglementations non-codifiées, qu'elles soient locales ou nationales, ainsi que les multiples conventions collectives susceptibles de s'appliquer. Si l'on évoque également la vingtaine de déclarations préalables ou d'autorisations à obtenir pour l'organisation d'un spectacle (voir l'ouvrage « profession entrepreneur de spectacles » 2^e édition, chap. 4.2)*

⁷² Certaines conventions collectives du spectacle vivant l'exigent. Mais ce n'est pas le cas de celle qui s'applique le plus communément au secteur amplifié (convention Syndeac).

⁷³ Entretien.

⁷⁴ Cf, charte du collectif Culture bar-bars.

c'est à un véritable parcours du combattant que doit se préparer celui qui relève de ces textes »⁷⁵.

C'est d'ailleurs un sentiment qui prévaut chez les organisateurs de concerts occasionnels en général. On citera ainsi l'exemple de tout un circuit informel d'associations souvent situées en zones rurales, qui organisent des concerts là où aucun organisateur professionnel n'en organise, dans des équipements souvent mal adaptés ; où les entrées sont souvent gratuites ou pas chères ; qui font souvent appel à des groupes qui ne sont pas professionnels, dont les exigences en terme de rémunération, de conditions techniques, de qualité d'accueil, sont moindres que celles des professionnels.

Les musiciens amplifiés professionnels que nous avons interviewés affirment tous être en partie redevables de leur professionnalisation, de leur "qualification", à ce circuit associatif rural autant qu'à celui des cafés-concerts.

⁷⁵ ABRAM Yves – Les musiciens et les exploitants aux prises avec la réforme de l'ordonnance du 13 octobre 1945 relative aux spectacles – La scène n°25, septembre 2002.

4 LES CONCERTS AMATEURS

4.1 Le cadre juridique

Il n'existe pas un texte unique définissant le cadre juridique de la pratique amateur en public. En l'état actuel des choses il convient de s'appuyer sur plusieurs sources pour le définir au mieux : notamment le décret de 1953, le code du travail, la jurisprudence sur le bénévolat, la fiscalité des associations et la licence d'entrepreneur du spectacle.

Deux questions essentielles à la détermination de ce cadre restent néanmoins insuffisamment définies et donnent lieu à des interprétations différentes suivant l'angle sous lequel elles sont examinées : celle de la billetterie des spectacles amateurs et celle de la présence combinée de professionnels et d'amateurs au cours de la même représentation.

Un travail de concertation et de proposition a été engagé, au niveau national, dans le but de clarifier la situation⁷⁶.

Les autres lois et réglementations qui peuvent s'appliquer (en terme de gestion du bruit, de sécurité des établissements recevant du public, de propriété intellectuelle, etc.) dépendent de paramètres qui ne sont pas liés au caractère amateur ou non de la représentation.

4.1.1 Le statut de l'amateur

La seule mention faite de l'amateur par le droit français se trouve dans le "décret de 53" (décret n°53-1253, du 19 décembre 1953), « relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles ».

Les amateurs y sont décrits comme des personnes qui « *ne reçoivent aucune rémunération [liée à leur prestation], mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle* »⁷⁷.

Il est cependant utile de préciser que cette phrase n'est pas donnée comme définition de l'amateur en général mais comme définition de l'amateur tel qu'il est entendu dans le décret lorsqu'on y parle de "groupement d'amateurs". La tendance, cependant, semble être à considérer cette définition comme "étendue" à l'ensemble des amateurs. C'est, par exemple, le parti adopté par l'ouvrage « Profession : Entrepreneur de spectacles », par la fiche de l'Irma « Le statut des amateurs » et nous n'avons pas rencontré de point de vue divergent dans les diverses publications, publiques ou internes, qui évoquent le statut de l'amateur à travers le décret de 53⁷⁸.

⁷⁶ Voir les paragraphes 5.2 et 5.3

⁷⁷ décret n°53-1253, du 19 décembre 1953, article 1^{er}

⁷⁸ Pour le reste, le décret de 53 n'a jamais été appliqué car il reposait sur une procédure d'agrément de ces "groupes d'amateurs" par une commission qui n'a jamais été mise en place. Cette commission dont le décret donne la composition devait relever du bureau de l'éducation populaire, alors sous tutelle du ministère de l'éducation nationale.

Ce qui semble donc conditionner l'appellation "amateur" dans le droit français c'est l'absence de rémunération. Une autre source juridique vient d'ailleurs confirmer cette obligation de non-rémunération pour l'amateur. Le Code du travail stipule en effet que « *Tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production est présumé être un contrat de travail, dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité objet de ce contrat dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce* »⁷⁹. Si le musicien est rémunéré pour sa prestation il est donc obligatoirement salarié. La seule exception possible étant qu'il soit inscrit au registre du commerce, c'est à dire qu'il ait constitué une entreprise individuelle⁸⁰.

Le même article précise également qu'en cas de rémunération la présomption d'existence de contrat de travail, donc l'obligation de salariat, « *subsiste quel que soit le mode et le montant de la rémunération ainsi que la qualification donnée au contrat par les parties. Elle n'est pas non plus détruite par le fait que l'artiste conserve la liberté d'expression de son art, qu'il est propriétaire de tout ou partie du matériel utilisé ou qu'il emploie lui-même une ou plusieurs autres personnes pour le seconder dès lors qu'il participe personnellement au spectacle* ».

Enfin, la Cour d'appel de Paris a considéré que cette présomption de salariat n'exige pas que le contrat soit passé directement avec les artistes (donc l'intervention d'une structure "intermédiaire" n'y change rien), ni que les rémunérations leurs soient directement versées par l'entrepreneur de spectacle⁸¹.

4.1.2 Bénévolat, lucrativité⁸² et jurisprudence

La pratique amateur sur scène s'apparente donc au bénévolat : « *est bénévole la personne qui s'engage librement pour mener une action non salariée en direction d'autrui, en dehors de son temps professionnel et familial* »⁸³.

- *Le cadre non-lucratif*

Le bénévolat n'est pas possible dans le cadre d'une entreprise à but lucratif. « *Il s'agirait en effet alors d'un travail gratuit, ce qui est interdit par la loi* »⁸⁴. Il ne peut donc s'exercer légalement que dans le cadre d'une association.

En résumé, le décret prévoyait que chaque "groupements d'amateurs", soit constitué en une association loi 1901 faisant apparaître dans ses statuts la poursuite de buts éducatifs et culturels et le caractère désintéressé et non-concurrentiel de son activité. Il limitait les spectacles organisés et produits par l'association ainsi créée à la catégorie de spectacles fixée par les statuts de l'association. Il limitait la production de spectacles par l'association à trois par an et limitait pour chacun de ces spectacles le nombre de représentations dans des agglomérations « *fréquentées par les groupements professionnels* » à dix par an. Enfin, il prévoyait des dérogations possibles à cette dernière restriction.

⁷⁹ Article L.762-1 du Code du travail, loi du 26 décembre 1969.

⁸⁰ selon l'ouvrage "Profession entrepreneur du spectacle " : « *L'entrepreneur individuel peut opter pour plusieurs statuts : artisan, commerçant, profession libérale. Seule la deuxième catégorie (commerçant) ou la troisième (profession libérale) pourront concerner le spectacle vivant. [...] Peu d'artistes même lorsqu'ils le sont un moment conservent le statut de travailleur indépendant et peu d'entrepreneurs de spectacles vivants sont en entreprise individuelle. L'entreprise individuelle reste un choix marginal dans le secteur du spectacle vivant.* ». AUDUBERT Ph., DANIEL L. – Irma, 2001.

⁸¹ Cour d'appel de Paris du 22 juin 1990.

⁸² (sic)

⁸³ Avis du Conseil économique et social, juin 1989.

⁸⁴ AUDUBERT Ph., DANIEL L., op. cit.

C'est donc le caractère non-lucratif de l'activité qui va déterminer si le cadre du bénévolat est respecté. On peut se baser sur les critères retenus par l'administration fiscale⁸⁵ pour déterminer si les associations dont la gestion n'est pas intéressée⁸⁶, exerçant une activité commerciale⁸⁷, doivent être ou ne pas être fiscalisées (c'est à dire soumises aux impôts commerciaux : TVA, taxe professionnelle, impôt sur les sociétés, impôt sur les bénéfices...). Il s'agit de la "règle des 4 P" : produit, public, prix et publicité. Quel est le produit commercialisé ? Quel est le public visé ? Quel est le prix pratiqué ? Quelle publicité est mise en place ? Si les réponses à ces quatre questions sont similaires à celles apportées par les entreprises commerciales du même secteur, alors l'association est assujettie aux mêmes règles fiscales, c'est à dire aux impôts commerciaux.

La participation de bénévoles aux activités d'une association qui serait considérée comme une entreprise commerciale constituerait alors une situation de travail illégal⁸⁸.

La question de la billetterie (le prix) apparaît donc comme un critère essentiel. Un prix d'entrée pour un concert amateur ne devrait pas être le même que pour un spectacle professionnel.

Les recettes financières et les bénéfices, sont cependant possible : le cadre légal régissant le fonctionnement des associations autorise les bénéfices à condition que ceux-ci ne soient pas partagés entre les membres adhérents. Il est donc possible à une association de pratiquants amateurs de recevoir des recettes et de les affecter aux dépenses nécessaires à la poursuite de son objet.

La question de la publicité est plus problématique. Comme le note la DMDTS dans ses comptes-rendus des réunions de 2001 autour du cadre juridique de la pratique amateur⁸⁹ : « *les représentants professionnels ont alerté sur la pratique publicitaire des groupes amateurs mais aucun indicateur précis n'a été défini pour permettre de savoir à quel moment on passe d'une action d'information à une action publicitaire* ». L'instruction fiscale de 1998 précise toutefois que la publicité ne constitue pas un critère suffisant pour déterminer le statut fiscal d'une association.

Par ailleurs, la publicité annonçant le concert d'un groupe amateur peut être considérée le cas échéant comme un indicateur de l'existence d'un lien de subordination entre l'organisateur et le groupe.

- *Les remboursements de frais*

Les remboursements de frais à des bénévoles sont possibles. Il n'existe cependant que deux possibilités : rembourser les frais occasionnés "au franc le franc" sur justificatifs (factures du loueur de véhicule, ticket d'autoroute,) qui doivent être conservés par celui qui rembourse ces frais. Ces frais doivent évidemment être justifiés par rapport à la nature de la tâche

⁸⁵ Ces critères ont été précisés par l'instruction fiscale de 1998.

⁸⁶ C'est à dire dont l'activité ne profite pas à ses dirigeants, ni directement ni indirectement.

⁸⁷ Ce qui est le cas de l'organisation de concert : le code de commerce considérant dans son article 632 comme un acte de commerce « *toute entreprise de fourniture, (...), de spectacles publics* ».

⁸⁸ Nous n'avons cependant pas trouvé de texte qui énonce clairement cette conséquence du régime fiscal sur le recours au bénévolat. Nous n'avons pas non plus rencontré de jurisprudence sur ce cas de figure.

⁸⁹ Cadre juridique des spectacles en amateur. Comptes-rendus des réunions des 28 février, 24 avril et 14 juin 2001 – Ministère de la Culture, DMDTS, 2001.

accomplie par le musicien ; ou rembourser les frais des déplacements en utilisant les barèmes prévus par l'URSAFF⁹⁰. Là encore il faut évidemment que ces frais correspondent à des déplacements réellement effectués.

Franceline Lepany⁹¹, considère cependant qu'il est préférable d'éviter cette seconde possibilité de remboursement forfaitaire. « *Des arrêtés de la Direction de la Sécurité Sociale parus en décembre 2002 précisent en effet que le remboursement forfaitaire de frais professionnels ne vaut que pour les dépenses supplémentaires inhérentes à la fonction et à l'emploi.* » Or, par définition, le bénévole, n'étant pas salarié, n'a ni fonction, ni emploi. Le versement d'allocations forfaitaires de déplacement pourrait donc être considéré comme un élément indiquant une fonction et un emploi, justifiant donc une requalification du bénévolat en salariat.

L'article 7 de la loi de 1901 définissant le cadre de l'association à but non lucratif précise d'ailleurs que le remboursement de frais aux membres de l'association ne peut se faire que sur décision expresse du conseil d'administration et sur production de justificatifs à des fins de vérification par les services fiscaux.

Concernant la nourriture et le logement éventuellement fournis au bénévole, il faut là aussi que cela soit en lien direct avec la nature de la tâche que le bénévole accomplit pour l'association. Dans le cas contraire cela serait considéré comme un cas d'"avantage en nature" susceptible de provoquer la requalification en salariat.

- *Le lien de subordination*

Enfin, condition stricte du bénévolat : il ne doit pas exister de lien de subordination entre le bénévole et l'association qui a recours à ses services. Le lien de subordination caractérise une situation de salariat. Il peut suffire à lui seul (donc même en l'absence de rémunération) à re-qualifier une relation de bénévolat en relation de salariat. Par exemple, faire signer à un bénévole un engagement à se trouver à un endroit précis à une date précise constitue un lien de subordination.

Dans une moindre mesure, l'annonce du concert d'un musicien sur un programme peut également constituer un indicateur de lien de subordination.

- *En résumé*

Selon le compte-rendu de la journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant du 8 décembre 2003⁹², pour s'assurer qu'on reste bien dans le strict cas du bénévolat et éviter tout risque de voir la situation re-qualifiée en situation de salariat, il est « *préférable de s'en tenir assez strictement à certaines conditions* », à savoir :

- faire adhérer les bénévoles à l'association ; qu'ils soient à jour de leur cotisation ;

⁹⁰ Ce sont ceux qu'on trouve dans les notices explicatives reçues avec les feuilles de déclaration d'impôts, qui donnent un tarif au kilomètre en fonction de la puissance fiscale du véhicule.

⁹¹ Avocat à la Cour, citée dans "La place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant" - Compte rendu de la journée d'information des centres ressources du spectacle vivant du 8 décembre 2003 – CND, CNT, Hors les Murs, Irma, 2003.

⁹² Op. cit.

- faire en sorte que la tâche qu'ils accomplissent entre bien dans le cadre de l'objet social de l'association : par définition ils ont alors besoin d'instructions. Ces instructions, nécessaires à la réalisation de l'objet social de l'association, ne laissent donc pas supposer l'existence d'un lien de subordination.
- ne procéder qu'au strict remboursement des frais sur présentation et conservation des justificatifs.

Le contrat dit "de bénévolat" n'exclut en rien les risques de requalification.

4.1.3 La licence d'entrepreneur du spectacle

Qu'est-ce que la licence d'entrepreneur du spectacle ? Les organisateurs de concerts amateurs doivent-ils la détenir ?

Le terme "entrepreneur du spectacle" regroupe plusieurs professions liées à l'exploitation, la production et la diffusion de spectacles vivants. L'ensemble de ces professions sont "réglementées". C'est à dire qu'elles sont soumises à autorisation pour pouvoir être exercées. Ceci afin de garantir que celui qui les exerce est en mesure de le faire dans le respect du droit social, du droit commercial, du droit à la concurrence, du droit de la propriété intellectuelle et des règles de sécurité.

Cette réglementation a été mise en place par l'ordonnance du 13 octobre 1945. Ordonnance qui a été modifiée par la loi du 18 mars 1999, dans le but de l'adapter aux réalités actuelles du secteur du spectacle vivant. Elle définit ainsi le terme d'entrepreneur du spectacle : « *Est entrepreneur de spectacles vivants toute personne qui exerce une activité d'exploitation de lieux de spectacles, de production ou de diffusion de spectacles, seul ou dans le cadre de contrats conclus avec d'autres entrepreneurs de spectacle vivants, quel que soit le mode de gestion, public ou privé, à but lucratif ou non, de ces activités* »⁹³. L'exploitation, la production et la diffusion de concerts amateurs relèvent donc bien d'une activité d'entrepreneur du spectacle vivant.

En revanche le premier article précise : « *La présente ordonnance s'applique aux spectacles vivants, produits ou diffusés par des personnes qui, en vue de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit, s'assurent la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération* ». C'est donc encore une fois la notion de rémunération qui va déterminer l'application ou non de l'ordonnance de 45 et, donc, l'obligation de licence pour l'exploitant, le producteur et le diffuseur de spectacles vivants. Un entrepreneur de spectacles uniquement amateurs n'est donc pas concerné par l'obligation de licence.

On est donc cependant ramenés à la notion de définition de la rémunération telle qu'elle a été évoquée plus haut. Toute rémunération cachée (non déclarée) ou déguisée (remboursement abusif de frais de déplacements, avantages en nature...) entraînerait, donc, en plus des

⁹³ Ordonnance n°45-2339 du 13 octobre 1945, modifiée par la loi du 18 mars 1999. Article 1^{er}, paragraphe 1-1.

conséquences liées au droit social déjà citées, les sanctions prévues pour l'absence de détention d'une licence dans un cadre où elle est obligatoire⁹⁴.

L'ordonnance prévoit par ailleurs dans son article 10 que : « *Peuvent exercer occasionnellement l'activité d'entrepreneur de spectacles vivants sans être titulaire d'une licence dans la limite de six représentations par an :*

- *toute personne physique ou morale qui n'a pas pour activité principale ou pour objet l'exploitation de lieux de spectacles, la production ou la diffusion de spectacles ;*
- *les groupements d'artistes amateurs bénévoles faisant occasionnellement appel à un ou plusieurs artistes du spectacle percevant une rémunération »*

L'exploitant, le producteur ou le diffuseur de spectacles d'amateurs, dont ce n'est pas l'activité principale (ce ne doit par exemple pas être l'objet de l'association) ont donc la possibilité d'organiser au maximum six représentations par an impliquant « *la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération* »⁹⁵.

4.2 Quelques exemples de scènes amateurs

4.2.1 Bouge Ta Ville : la mutualisation des ressources

Parmi les dispositifs que nous présentons ici, Bouge Ta Ville est le seul qui s'appuie sur un véritable réseau à la fois intersectoriel (des équipements socioculturels aux SMACs) et interterritorial (communauté urbaine, municipalités, département). C'est peut-être aussi celui qui a le plus développé les contenus pédagogiques. Les groupes qui jouent dans le cadre du dispositif Bouge Ta Ville se voient en effet proposés un programme de formation, ou plutôt d'initiation, à l'ensemble des enjeux liés à la scène. Ce programme, dont nous verrons le détail plus bas, comprend une partie commune et une partie personnalisée, adaptée aux besoins spécifiques de chaque groupe.

- *Un réseau*

La première édition de Bouge Ta Ville a eu lieu en 1996. A l'origine de ce dispositif, un constat : à l'époque, de nombreuses maisons de quartier, M.J.C. et autres centres socioculturels de la communauté urbaine nantaise organisent sporadiquement des concerts. Ceux-ci prennent souvent la forme de "tremplins" musicaux, chacun offrant à quelques groupes locaux l'occasion de se mesurer à un public et... aux autres groupes locaux.

Les limites de ces initiatives isolées sont les mêmes pour chacune d'elles. D'abord l'absence de réseau ne permet pas la circulation des groupes. Ainsi, la plupart restent confinés à leur

⁹⁴ Des sanctions qui ne sont pas à prendre à la légère, voici ce que prévoit l'article 11 de la loi de 99 : « *Le fait d'exercer l'activité d'entrepreneur de spectacle vivant sans être titulaire de la licence prévue à l'article 4 est puni d'un emprisonnement de deux ans et d'une amende de 200 000 F.* » La fermeture de l'établissement où l'infraction a été commise est également encourue, pour une durée pouvant aller jusqu'à cinq ans.

⁹⁵ Le même article précise cependant que « *Ces représentations (occasionnelles impliquant un artiste rémunéré) doivent faire l'objet d'une déclaration préalable à l'autorité administrative compétente au moins un mois avant la date prévue* ».

territoire et à "leur" maison de quartier ou MJC. Ensuite, aucune des structures à l'origine des ces initiatives ne dispose réellement de compétences en interne qui lui permettraient d'y associer un contenu pédagogique offrant aux groupes des perspectives de progression dans leur pratique de la scène. L'idée est donc de réunir ces initiatives au sein d'un dispositif en réseau afin d'en améliorer la portée.

A la base du réseau se trouvent donc des équipements, généralement liés au secteur socioculturel, qui disposent de locaux de répétition. Ce sont en effet ceux-là qui, au contact quotidien des pratiques des amateurs (ces lieux n'accueillent pas de professionnels), constituent le premier maillon, celui du repérage des groupes.

Tremolino, structure d'accompagnement des musiques actuelles, financée par la Communauté urbaine nantaise, a contribué à l'organisation du réseau. Ils en assurent la coordination et fournissent les outils pédagogiques et les intervenants. Ils participent également aux sélections des groupes.

A l'origine centré sur la Communauté urbaine nantaise (Nantes, Saint-Herblain, Rezé, Saint-Sébastien), Bouge Ta Ville a aujourd'hui acquis une dimension départementale. Chaque collectivité locale dont dépend un ou plusieurs lieux impliqués dans le réseau participe au financement. Directement ou indirectement : par exemple via une structure comme l'ACCOORD⁹⁶ pour la Communauté urbaine nantaise. Le Contrat Ville, alimenté par différents niveaux de collectivités publiques, représente une autre source de financement. Enfin, l'ADDM44 intervient également, en se substituant par exemple à certaines collectivités locales du département qui boudent le dispositif.

- *Une dimension pédagogique importante*

L'objectif principal est de « rendre la pratique collective la plus autonome possible le plus tôt possible »⁹⁷. Le passage sur scène proposé aux groupes amateurs dans le cadre de Bouge Ta Ville est donc inscrit dans une démarche pédagogique. Celle-ci consiste à leur proposer un mini-cursus de formation/initiation destiné à leur apporter les bases nécessaires pour mieux aborder la scène, dans l'ensemble de ses dimensions.

Cela inclut donc évidemment les aspects liés à l'environnement technique : une demi-journée est consacrée à des balances pédagogiques⁹⁸. Une autre à des répétitions en condition de scène ("filages"). Mais aussi des aspects liés à l'environnement "hors scène" des musiques actuelles : une demi-journée sur le cadre légal, une autre sur la communication et le marketing, une journée de rencontre avec des professionnels (souvent l'équipe d'une SMAC). Enfin, une journée est réservée à la dimension artistique. Il s'agit souvent d'un travail sur les arrangements des compositions du groupe.

⁹⁶ Association qui coordonne toutes les structures socioculturelles de la Communauté urbaine Nantaise.

⁹⁷ Entretien avec Guillaume RENAUD, coordinateur du dispositif. Les citations qui suivent ont également été recueillies au cours de cet entretien.

⁹⁸ On appelle "balance(s)" la phase de préparation du concert qui a lieu généralement le même jour, quelques heures avant la représentation proprement dite, pendant laquelle sont effectués les différents réglages : emplacements des instruments, niveaux sonores, égalisations, effets, jeux de lumières...

Un autre objectif est (*était*, puisqu'il semble atteint) d'ordre éthique. Il s'agissait d'évacuer la dimension de compétition qui accompagnait à l'origine une majorité des "tremplins" organisés par les structures avant la création du réseau. Comme l'explique en plaisantant Guillaume Renaud, coordinateur du dispositif : *« ça nous pris à peu près trois ans. Aujourd'hui c'est plutôt "tout le monde gagne". Plus comme l'école des fans que comme Star Academy finalement ! »*. Ca ne veut pas dire qu'aucune sélection n'intervient dans le parcours des groupes, comme on le verra plus bas dans le déroulé du dispositif. Mais les phases de sélection ne sont qu'au nombre de deux et, à chacune d'elle, tous les groupes bénéficient des mêmes conditions. *« De plus, précise Guillaume, un groupe n'est jamais "recalé" définitivement. S'il se représente plus tard en ayant un peu bossé les quelques points faibles que nous lui avons signalés, il bénéficiera de la même attention et des mêmes moyens que ses camarades. »*

- *Les ressources du territoire mutualisées*

Pour Guillaume Renaud, le repérage des groupes à travers le réseau fonctionne bien. Au-delà du réseau "officiel", des solutions sont même trouvées pour intégrer des groupes "affiliés" à des structures socioculturelles dont la collectivité local tutrice, pour des raisons souvent politiques, ne souhaite pas les voir rejoindre Bouge Ta Ville.

Bouge Ta Ville fonctionne par sessions annuelles. La première étape consiste, en début d'année civile, en une sélection effectuée à partir d'enregistrements fournis par les groupes qui souhaitent participer à Bouge Ta Ville. *« Cette première sélection consiste surtout à s'assurer que les groupes disposent d'un répertoire, qu'ils sont effectivement en mesure d'interpréter quelques morceaux en public. Notre but est simplement de retenir tous ceux qui sont "prêts" »*, indique Guillaume Renaud. Par conséquent aucune famille des musiques dites "actuelles" n'est écartée. *« Dans les faits, nous ne recevons cependant aucune proposition en jazz, ni en musiques traditionnelles. Quant à la chanson et à la techno au sens large, elles sont assez peu présentes »*.

Les premières scènes ont alors lieu dans les structures de proximité membres du réseau. Les plateaux sont constitués en fonction des familles musicales, dans le but de faire jouer, par exemple les groupes plutôt rock et métal, là où le public est réputé sensible à cette tendance musicale. Un comité d'écoute, constitué d'un musicien, d'un musicien-intervenant et d'un représentant d'un des partenaires de Bouge Ta Ville, est alors chargé de remettre à chaque groupe un bilan personnalisé suite à son passage sur scène. Ce bilan tient en trois parties : les points forts, les points faibles et quelques pistes de travail.

Une nouvelle sélection a alors lieu, suite à laquelle entre neuf et quinze groupes, *« en fonction des budgets dont nous allons disposer pour l'étape de formation »* précise Guillaume, se verront proposés un concert sur une des scènes de musiques actuelles partenaires du dispositif : l'Olympic, le VIP ou la Barakason. Dans cette perspective, les groupes suivront le cursus pédagogique décrit plus haut. Cette fois encore, les concerts sur les scènes professionnelles sont regroupés par familles musicales.

- *Un parcours dans le parcours des groupes*

A l'issue des passages sur les scènes pros, les groupes se voient remettre un nouveau bilan uniquement s'ils en font la demande. « *Pour nous, le dispositif prend fin à ce moment-là. On considère que les groupes disposent alors de suffisamment de pistes de travail pour faire un bout de chemin de leur côté* », conclut Guillaume Renaud. « *Nous ne les revoyons par la suite que si eux nous sollicitent. Cela peut être parce qu'ils souhaitent établir un nouveau "bilan" ou encore être intégrés à un autre dispositif, tel qu'Artistes En Scène⁹⁹ ou le Réseau Printemps¹⁰⁰; Nous en recroisons aussi certains dans le cadre de dispositifs d'accompagnement ou d'aide aux premières parties locales que nous développons avec certaines SMAC du département* »¹⁰¹.

En ce qui concerne le devenir des groupes Guillaume note que de nombreux groupes qui ont participé à Bouge Ta Ville se sont séparés par la suite. Faut-il y voir un effet négatif du dispositif ? Certaines divergences d'optique entre les musiciens d'un groupe ne s'expriment pas forcément tant que le groupe n'est pas confronté à un avis extérieur. Les sessions de formation de Bouge Ta Ville peuvent donc effectivement agir comme un révélateur des éventuelles divergences. Néanmoins, même en cas de séparation des groupes, les parcours de musicien continuent : « *on retrouve par la suite la plupart des musiciens dans d'autres groupes. Les compétences qu'ils ont acquises avec Bouge Ta Ville continuent alors à leur être utiles. C'est ce qui compte pour nous...* »

- *Les limites de la logique légaliste*

Là où le bât blesse un peu, selon Guillaume, c'est dans le fait que les musiciens ne sont pas payés lors des concerts sur les scènes professionnelles. « *D'un point de vue éthique je me sentrais plus à l'aise si les musiciens étaient rémunérés ce soir-là. Ce serait plus cohérent avec la démarche pédagogique que nous associons à Bouge Ta Ville : c'est un peu étrange de leur faire une demi-journée sur le cadre juridique et de ne pas appliquer la logique "légaliste" jusqu'au bout. Mais pour cela il faudrait cinq mille euros de plus que personne ne viendra financer, surtout pour payer des musiciens amateurs...* ».

L'entrée des concerts sur ces scènes professionnelles donne lieu à une billetterie dont le tarif est modique, de l'ordre de quatre euros.

4.2.2 Tour de Scènes : mettre les productions amateurs en valeur

Tour de Scènes est un festival dont la réputation déborde aujourd'hui largement l'agglomération angevine. Gratuite, la manifestation se déroule en plein air dans le centre ville angevin, à la fin du mois de mai. Le succès public se confirme d'année en année, faisant de ce festival un événement culturel bien établi dans le paysage angevin. Il est également très

⁹⁹ Dispositif régional d'accompagnement des groupes amplifiés.

¹⁰⁰ Réseau national de repérage des groupes, dont l'objectif est de faire jouer les groupes sélectionnés au Printemps de Bourges. La phase de présélection régionale est pilotée en région Pays de la Loire par Trempolino.

¹⁰¹ Entre un et cinq jours de formation proposés à un groupe local qui est programmé par une SMAC du département (souvent en première partie d'un groupe professionnel).

respecté des groupes pour lesquels "passer à Tour de Scènes" représente une étape importante.

- *Des origines socioculturelles*

L'histoire du festival Tour de Scènes commence au centre social de Chemillé (Maine et Loire) en 1996. Marc Ségur y est alors "objecteur de conscience" en tant qu'animateur. Lui-même musicien au sein d'un groupe il constate qu'il est difficile de trouver des occasions de jouer en public quand on démarre. « *L'idée c'était donc tout simplement d'organiser un concert pour des petits groupes, ce qui permettait en même temps de créer un peu d'animation dans des coins où il ne se passe pas grand chose* »¹⁰². Avec un des musiciens de son groupe, Guillaume Barré, Marc crée l'association Musica pour mener une action bénévole d'organisation de manifestations similaires dans quelques autres centres sociaux ou socioculturels du Maine-et-Loire.

A ce moment là, la Ville d'Angers organise une "scène ouverte" aux groupes amateurs pendant une semaine dans le cadre d'une foire exposition, au parc des expositions. Marc y joue avec son groupe. « *L'initiative était intéressante, mais le lieu n'était évidemment pas idéal. Du coup il a du y avoir, au moment de la plus forte affluence de la semaine, cinquante personnes à tout casser...* ». La Ville organise alors une réunion avec divers acteurs locaux autour de cette idée de scène ouvertes aux amateurs, dans l'optique de faire émerger des propositions pour améliorer le concept et sa mise en œuvre. L'association Musica propose alors un avant-projet de ce qui va devenir le festival Tour de Scènes, dont la première édition aura lieu en 1998.

- *Valoriser les représentations des amateurs*

Chaque année entre 40 et 60 groupes sont programmés à Tour de Scènes, dont la moitié sont des groupes amateurs. Pour Musica, cela signifie qu'ils ne vivent pas de leur musique et en sont plutôt au stade du démarrage dans leur parcours, ayant fait moins d'une dizaine de concerts.

L'objectif est de valoriser au maximum la représentation des groupes amateurs qui participent à Tour de Scènes. Cela passe par plusieurs conditions : la gratuité du festival ; son implantation en centre-ville ; inclure au programme du festival des groupes professionnels, pas forcément très connus mais bénéficiant de suffisamment de notoriété locale pour contribuer à la mobilisation du public. Pour Marc Ségur, la présence de groupes plus confirmés aux côtés des groupes amateurs a aussi un autre intérêt : « *C'est aussi intéressant pour les groupes de jouer au côté de musiciens plus aguerris : c'est motivant et formateur* ».

La dernière condition pour permettre de valoriser la représentation des groupes amateurs c'est, finalement, de valoriser l'image du festival dans son ensemble, en développant un

¹⁰² Entretien avec Marc SEGUR, directeur artistique du festival. Les citations qui suivent ont également été recueillies au cours de cet entretien.

véritable projet artistique. Il y a donc une sélection artistique qui s'opère à l'entrée de la programmation de Tour de Scènes.

- *Sous le regard du financeur*

Le festival Tour de Scènes est financé à quatre vingt pour cent par la Ville d'Angers. Le reste provient d'autofinancement et de la valorisation de la participation des bénévoles qui apportent leur soutien à la manifestation.

La Ville d'Angers a du mal à accepter qu'une sélection s'opère à l'entrée de la programmation du festival. *« Pour la Ville, il faudrait qu'on accepte absolument tous les groupes locaux à Tour de Scènes. Nous devons ré-expliquer chaque année pourquoi nous pensons que si nous accueillons tout le monde nous n'allons plus remplir ce rôle de valorisation des pratiques amateurs que nous nous sommes donné dès le départ ».*

Autre point d'accrochage avec la municipalité : la proportion de groupes locaux dans la programmation du festival. *« Certaines années nous programmons 80% de groupes angevins, mais d'autres seulement 50%. Dans ces cas-là, la Ville tique un peu... Pour nous, même si l'objectif est évidemment de valoriser la scène locale, il n'est pas envisageable de fonctionner aux quotas : il est logique que certaines années il y ait moins de choses intéressantes qui émergent sur Angers que d'autres années ».* Lorsque les financements sont municipaux, il est difficile aussi de faire passer l'idée, défendue par Musica, qu'il est important de programmer des groupes amateurs des autres villes de la région qui bien qu'étant de qualité ont du mal à "sortir de leur ville".

Au départ l'objectif de Tour de Scènes était d'associer les arts plastiques et les arts de la rue à la musique. C'est ce qui avait commencé à se mettre en place sur les premières éditions du festival, mais qui devra finalement être abandonné. *« Les arts de la rue parce que la Ville voulait les réserver uniquement au festival des Accroche-cœurs¹⁰³, les arts plastiques pour des raisons de budget. »*

- *Servir le développement des groupes*

Sorte de bonus pour certains groupes programmés à Tour de Scènes, Musica édite chaque année une compilation CD destinée aux médias, principalement aux radios. *« Nous donnons également des exemplaires de la compilation aux groupes qui ne disposent pas encore de CD pour démarcher les organisateurs de concerts. Nous avons de très bons retours sur cette facette de notre soutien aux groupes, cela leur a souvent permis de trouver d'autres concerts. Ce CD nous permet aussi de développer des partenariats avec des radios qui diffusent alors ces artistes dont c'est souvent le premier enregistrement ».* Les titres des groupes amateurs qui n'ont pas encore fait d'enregistrement studio sont produits par Musica dans le studio dont l'association s'est équipée.

¹⁰³ Autre festival de rue, financé par la Ville d'Angers, consacré celui-ci aux arts de la rue. Organisés par la compagnie Jo Bithume, les Accroche-Cœurs ont lieu à Angers début septembre.

Marc Ségur regrette cependant de ne pas pouvoir davantage aider financièrement les groupes qui participent à Tour de Scènes. « *Au début on se permettait parfois de déroger au cadre légal en versant aux groupes des défraiements "forfaitaires", qui leur permettaient de se payer des affiches ou de changer d'ampli. Maintenant on ne peut plus vraiment procéder encore de cette façon sans risquer de compromettre le festival* ». C'est a priori plus par obligation que par conviction que Musica se plie désormais aux règles légales.

Du coup, dans l'optique de les aider quand même à financer eux-mêmes une fabrication d'affiches, une acquisition de matériel, une location de local de répétition, certains groupes amateurs sont salariés sur le festival. Les salaires net des musiciens salariés permettent alors ces investissements. « *Mais cet argent qui part en charges sociales pour des groupes qui sont à dix mille lieux d'être des professionnels, on a quand même l'impression que c'est "gâché"...* »

4.2.3 On stage : la mission locale

Les soirées "On Stage" du Chabada existent depuis 1998. Au nombre de deux à trois par saison, elles rencontrent en général un réel succès public. Ce sont pas les seules occasions pour les amateurs de se produire au Chabada qui peut aussi programmer des groupes qui ne vivent pas de leurs activités musicales dans le cadre d'une première partie. Mais les musiciens sont alors rémunérés. Les concerts "On Stage" sont les seuls où les groupes sont tous amateurs et où aucun d'entre eux n'est rémunéré. Ils constituent aussi une étape importante dans le parcours des groupes locaux.

- *Sur une scène professionnelle*

Le Chabada est une salle de concerts, labellisée SMAC, membre du réseau Fédurok, gérée en délégation de service public par une association, l'Adrama-Chabada. L'association a été créée à la fin des années 80 par différents types d'acteurs des musiques amplifiées¹⁰⁴ (associations, groupes, techniciens...) qui se sont fédérés, afin de devenir l'interlocuteur de la Ville d'Angers sur les questions liées à ce champ culturel. L'objectif principal de l'association est d'obtenir la mise à disposition d'une structure dédiée à l'accueil des musiques amplifiées à Angers. La municipalité aménagera tout d'abord un bâtiment désaffecté en locaux de répétition (La Cerclère, qui ouvre ses portes en 1990). L'Adrama reste mobilisée pour l'obtention d'un lieu où organiser des concerts. La chose est acquise en 1992. L'ouverture de la salle de concerts le Chabada se fera en septembre 1994.

La mission principale du projet culturel de l'Adrama-Chabada est la diffusion musicale, à travers la programmation d'artistes angevins, français et étrangers « *dans un souci constant de montrer les nouvelles tendances artistiques*¹⁰⁵ ». Parmi les missions complémentaires figure celle de répondre aux pratiques amateurs par la location de locaux de répétition

¹⁰⁴ On disait encore à l'époque "rock", d'où le nom de l'association : Association pour le Développement du Rock et des Autres Musiques à Angers.

¹⁰⁵ Projet culturel du Chabada. Disponible sur le site www.lechabada.com.

ouverts accessibles à tous¹⁰⁶ mais aussi par « *l'organisation de scènes découverte spécifiques, type soirées "On Stage" »* ».

- *L'attrait de la scène professionnelle*

L'objectif des soirées "On Stage" est de donner accès à des conditions techniques professionnelles à des groupes amateurs. Pour Stéphane Martin, le programmateur du Chabada, « *Nous souhaitons ainsi non seulement donner un espace d'expression en public à ces groupes, mais aussi leur faire découvrir les conditions professionnelles d'une représentation* »¹⁰⁷. Tout est donc organisé exactement comme un concert "normal", à la différence que lorsque des professionnels viennent au Chabada ils sont déjà rôdés au fonctionnement d'une salle de concert, ils connaissent leur rôle... C'est pas le cas des groupes amateurs auxquels est donc consacré un temps supplémentaire, avant, pendant et après le concert, à valeur pédagogique.

Une rencontre préalable a donc lieu avec les groupes pour préparer le concert. Le personnel du Chabada leur explique le déroulement de la journée et de la soirée : à quelle heure arriver, pourquoi faire, comment et dans quel ordre : installation du matériel, balances, organisation pour le montage et démontage du matériel. Le jour du concert c'est l'aspect gestion des enjeux techniques liés à la scène qui prime. Les temps de balances sont allongés et le rôle des techniciens du Chabada est plus qu'à l'habitude tourné vers l'écoute, la transmission et le conseil.

Enfin, en amont du concert, une rencontre de bilan est proposée aux groupes. Les techniciens fournissent pour leur part quelques consignes, des pistes de travail pour que les groupes puissent continuer à se préparer à ce genre de scènes. Le programmateur, lui, donne un avis plus basé sur l'artistique, au vu de l'impression générale donnée par la représentation du groupe. Selon Stéphane Martin, les groupes sont intéressés par cette dernière phase de la rencontre et attentifs aux remarques qui leur sont faites. Même s'il arrive quelquefois « *qu'on se retrouve face à des gens dont le seul but était de jouer au Chabada et qui se foutent du reste...* ». Que ceux-ci soient indifférents ou non aux "options" du concert, la dimension symbolique d'une scène professionnelle, dédiée aux musiques amplifiées, comme le Chabada est sans doute un facteur important dans l'attrait qu'exerce les soirées On Stage sur les groupes. C'est ce qui était déjà évoqué par Guillaume Renaud dans le cadre de Bouge Ta Ville avec, en ligne de mire pour les groupes, la scène de l'Olympic ou du VIP.

- *Accueillir plus de groupes amateurs ?*

Les conditions pour pouvoir postuler à "On Stage" sont d'être un groupe du Maine et Loire et de n'avoir pas ou peu joué sur des scènes professionnelles. L'âge du groupe et de ses musiciens n'est pas un critère.

¹⁰⁶ La seule condition obligatoire à remplir pour accéder aux locaux de répétition du Chabada étant de devenir adhérent de l'association (au prix de 8€ pour l'année). La location d'un local coûte ensuite 3 euros de l'heure (ce tarif est dégressif). Certains locaux sont loués au mois à des groupes dont la fréquence de répétition et les objectifs de développement justifient cette mise à disposition. (tarif mensuel : de 70€ à 90€).

¹⁰⁷ Entretien avec Stéphane MARTIN. Les citations qui suivent ont également été recueillies lors de cet entretien.

Chaque édition reçoit entre douze et vingt candidatures et ne retient que trois groupes (les groupes qui ne sont pas sélectionnés peuvent continuer à postuler). La sélection est faite en écoute collective, par un jury composé du programmateur du Chabada, de la responsable de la communication, d'un salarié administratif ou technicien et d'un responsable des locaux de répétition. Sont sélectionnés les groupes qui remportent le plus d'adhésion au sein du jury. Le style musical n'est un critère que dans la mesure où il faut qu'il fasse partie des familles musicales habituellement diffusées par la salle.

Pour Stéphane Martin, les groupes sélectionnés dans ce cadre ne sont pas des groupes qui pourraient assurer une première partie par exemple. Ils sont à un stade qui se situe encore avant cela. Si la fréquence de ces soirées n'est pas très grande (deux à trois par saison, soit 6 à 9 groupes amateurs diffusés), il n'y a pas non plus, selon lui, lieu de l'augmenter, sauf à faire baisser sensiblement le niveau exigé lors des sélections. L'élargissement de l'accueil des groupes amateurs au-delà des frontières du Maine-et-Loire n'est pas non plus envisageable : le programmateur du Chabada estime que la mission du lieu en terme de diffusion des groupes amateurs est essentiellement locale. « *D'autre part, si on commence à faire ça, on va recevoir plus de maquettes qu'on ne sera capables d'en écouter* ».

Le public réserve un bon accueil à ces soirées (300 spectateurs en moyenne). Les soirées "On Stage" se font avec une billetterie à un tarif très en deçà des soirées professionnelles avec une entrée à trois euros. Elle sont même gratuites pour les possesseurs de la "carte Chabada".

4.2.4 Les plateaux 109 : les valeurs de la Clef

- *Un lieu d'éducation populaire*

La Clef, située Saint-Germain en Laye, est une MJC¹⁰⁸, de grosse importance puisqu'elle compte environ 2000 adhérents, affiliée à la confédération des MJC de France, membre fondateur du réseau Fédurok et labellisée SMAC. Il s'agit d'une structure polyvalente (cours de musique, de danse, de théâtre, d'arts plastiques, cours du soir, etc.). Les activités non-musicales produisent une recette de 0,9M€ sur un budget global de 1,3 M€. ¹⁰⁹ L'activité de diffusion de musiques actuelles s'est développée à partir de 1985, principalement sur l'initiative d'un salarié et de nombreux bénévoles. Les musiques actuelles représentent aujourd'hui l'axe central du projet culturel et artistique de la Clef. La salle de diffusion ne compte que 300 places, ce qui ne l'empêche pas de jouir d'une notoriété nationale, voire d'un statut de salle "mythique" : la plupart des groupes français connus sont en effet passés par la Clef.

Concernant les musiciens amplifiés locaux, la structure propose des cours d'instrument, des ateliers de pratique collective, des studios de répétition (deux locaux entièrement équipés), un studio d'enregistrement et, pour les groupes uniquement, des dispositifs d'accompagnement /formation, auxquels peut s'ajouter la diffusion. La diffusion des

¹⁰⁸ Le nom de la structure est à l'origine un sigle : Culture, Loisir, Education et Formation.

¹⁰⁹ Chiffres fournis par Vincent RULOT, directeur de la Clef, lors de notre entretien. Les citations qui suivent ont également été recueillies lors de cet entretien.

pratiques amateurs prend plusieurs formes. Des "bœufs" et des concerts d'élèves en ce qui concerne les musiciens individuels. Et, pour les groupes, des scènes ouvertes (le matériel est installé et les groupes qui le souhaitent peuvent jouer), les plateaux 109 et les premières parties. Ces actions de diffusions n'ont pas toutes lieu sur la scène professionnelle de la Clef : une salle plus petite, qui sert de salle d'exposition des artistes plasticiens locaux, est également mise à profit.

Les plateaux 109 sont destinés aux groupes qui répètent dans les locaux de répétition de la Clef. Une convention "formation / accompagnement / diffusion"¹¹⁰ est passée avec le groupe. La Clef s'engage à fournir en amont du concert, sur les temps de répétition du groupe, un intervenant qui vient aider le groupe à mettre en place son répertoire. Cela consiste en un travail autour de l'organisation du temps de répétition, des techniques pour être efficace sur ces périodes. Cela peut également déboucher selon les besoins et les aspirations du groupe sur un travail d'arrangements. Toujours en fonction de la volonté des concernés, des interventions plus ciblées sur un ou plusieurs musiciens du groupe peuvent également être mises en place. L'exemple le plus fréquent est celui du stage vocal pour le chanteur.

Pour Vincent Rulot, directeur de la Clef, la finalité est d'aider les musiciens à développer leur capacité à jouer avec d'autres personnes devant un public. Dans le secteur des musiques amplifiées le développement de cette capacité implique la maîtrise d'un certain nombre de paramètres liés à l'environnement technique. Il s'agit aussi de rendre les groupes plus d'autonomes, de leur fournir des clefs pour qu'ils puissent s'auto-évaluer par la suite.

- *De l'éthique à la Clef*

« Nous soutenons l'idée qu'on peut faire de la musique avec une exigence artistique, en développant une véritable image de qualité autour de sa pratique, de ses créations, voire même faire des disques, sans que cela s'inscrive pour autant dans une démarche pour devenir professionnel. Nous le soutenons parce que nous voyons au quotidien que cela existe. Nous estimons devoir répondre à ce genre de demandes, de parcours. Des parcours où la pratique artistique est abordée comme un espace d'épanouissement et de réalisation personnel. Et cela ne passe pas nécessairement par l'accession au statut professionnel ».

Au delà des plateaux 109, toujours dans le cadre des conventions "formation / accompagnement / diffusion", la Clef peut également proposer à un groupe de jouer en première partie d'un des groupes professionnels qu'elle programme. Dans ces cas la notion d'exigence artistique est accrue par rapport aux plateaux 109 qui reposent avant tout sur l'aspect pédagogique. *« Ils comprennent qu'il y a des scènes pour se produire sans exigence artistique, puis des scènes où on peut par exemple faire une première partie, mais qu'alors la notion d'exigence artistique intervient ».* Et quel que soit le cas de figure : *« Dans tous les cas nous essayons de placer l'exposition en public uniquement dans ces valeurs positives ».*

¹¹⁰ Un exemple de convention est fourni en annexe de ce mémoire.

Le rôle éducatif de ces actions d'accompagnement des groupes dépasse donc non seulement les aspects liés à la diffusion elle-même, mais aussi les aspects techniques, devenant quasiment éthique : « *Les structures comme les nôtres balisent le chemin des musiciens. Nous avons une responsabilité dans l'image qu'ils vont se faire du secteur. Par rapport à la professionnalisation par exemple. Quand tu as à faire à des jeunes de 20 ou 25 ans qui se demandent s'ils ne devraient pas tout arrêter, leurs études ou leurs jobs, pour devenir professionnels, notre réponse, en tant que professionnel de ce secteur n'est évidemment pas neutre* ».

Sur l'accueil des groupes amateurs venus de l'extérieur, on considère à la Clef que le groupe qui vient d'assez loin pour jouer à Saint-Germain en Laye est déjà dans une démarche professionnelle. « *Quoiqu'il en soit on ne se trouve plus dans ce cas-là dans le cadre d'une convention "formation / accompagnement / diffusion". Il convient alors de rémunérer le groupe* ».

4.2.5 Les maisons de quartier : l'action groupée

Nous n'avons malheureusement pu rencontrer que deux maisons de quartier angevines : la maison de quartier Saint Serge – Saint Michel et la maison de quartier du Lac de Maine. La première est gérée par l'Association des Habitants du Quartier, la seconde par l'Inter-association du Lac de Maine (ILM).

- *Des lieux sollicités par les groupes amateurs*

Les équipements de proximité tels que les maisons de quartier (centres culturels, centre socio-culturels, maisons pour tous, etc.) sont souvent les premiers lieux sollicités par les groupes amateurs. Ils accueillent souvent des répétitions, soit dans des salles réservées à cette activité (comme à la maison de quartier du Lac de Maine, mais c'est un cas rare), soit en s'arrangeant pour trouver une salle où les répétitions peuvent avoir lieu sur certains créneaux horaires. Réservés à cette activité ou non, les locaux mis à disposition ne sont généralement ni insonorisés ni équipés.

Au contact proche et régulier des groupes amateurs, souvent plus particulièrement des amateurs "jeunes", ces lieux à vocation culturelle, sociale et éducative sont rapidement sollicités par ces derniers pour organiser un concert. Surtout s'ils disposent d'une salle de spectacle. Ils tentent régulièrement d'apporter une réponse satisfaisante à ces demandes. Mais peuvent être confrontés à divers problèmes. Ainsi, Samira El Alaoui Lecomte de la maison de quartier Saint Serge – Saint Michel explique que, bien que disposant d'une salle et d'une scène elle peut difficilement répondre à ce type de demande lorsqu'il s'agit de groupes "très amplifiés", en raison des troubles sonores que cela pourrait occasionner.

Selon elle, sa structure manque également du temps, des outils et des méthodes nécessaires à assurer une communication et une promotion adaptées aux activités de diffusion de spectacles vivants.

Les personnels de ces équipements sont par ailleurs rarement spécialisés ou formés à la pratique musicale collective amplifiée. Ils ne le sont pas du tout dans les deux cas présentés ici. Les actions de diffusion sont dépourvues de dimension pédagogique envers les musiciens. Louis-Marie Aury, directeur de la maison de quartier du Lac de Maine précise toutefois qu'une fonction éducative est apportée au niveau de l'organisation des concerts : logistique, planning, partage des tâches, création des outils de communication, accueil du public, etc, les adhérents des associations sont ici encadrés et guidés dans l'ensemble de ces démarches.

- *Fédérer les énergies*

Ces deux maisons de quartier, ainsi qu'une troisième, se sont regroupées fin 2003 dans le but d'améliorer la diffusion des groupes amateurs.

L'idée a été de se fédérer à la fois pour améliorer la communication sur les soirées et pour pouvoir rassembler les groupes amateurs par esthétiques. L'objectif étant ainsi de mobiliser un public réceptif aux groupes qui sont présentés (chaque groupe drainant ses propres aficionados). Et, inversement, de diffuser les groupes dans des lieux où le public local est réputé plus réceptif sur telle esthétique que sur telle autre.

La répartition des esthétiques s'est donc faite en fonction des spécificités et affinités de chaque maison de quartier.

Les groupes de rap se sont ainsi produits à la maison de quartier de la place Saint Serge – Saint Michel, qui accueille un cours de danse hip-hop où se pressent une quarantaine de danseurs amateurs (de nombreuses autres demandes ne peuvent être acceptées faute de place). Les groupes de reggae ska et dub ont joué au Lac de Maine (la majorité des groupes qui émanent de ce secteur évoluent dans cette tendance). Les groupes de métal se sont retrouvés dans un troisième lieu : le Trois Mâts, le centre culturel du quartier des Justices.

L'opération conjointe a ainsi été baptisée "Ul 3 Sons", (« 3 sons, 3 concerts » mentionnaient les tracts et les affiches de promotion de ces soirées). Les concerts donnent lieu à une billetterie modique, à trois euros l'entrée. Ces soirées ont rassemblé à elles trois un peu plus de cinq cent personnes. Cette action de diffusion groupée sera reconduite cette année.

4.2.6 Les concerts privés

Un cas de figure un peu à part mérite ici d'être évoqué : il s'agit des concerts organisés par des particuliers dans un cadre privé à destination d'un groupe limité d'individus plus ou moins "choisis": ce sont des concerts auxquels il faut être invité, directement ou indirectement, par l'intermédiaire d'autres invités, pour savoir qu'ils ont lieu.

Sur Angers et ses alentours, ces initiatives éclosent surtout aux beaux jours : des particuliers disposant à la fois d'un espace – il s'agit souvent d'habitations situées en campagne, le terrain étant mis à profit – et de connections avec des musiciens (et avec des techniciens : les

conditions techniques sont souvent honorables) organisent une soirée privée où se produisent des groupes dans un cadre amateur¹¹¹.

Ce genre d'initiatives, et le fait qu'elles semblent se développer, est très intéressant d'un point de vue social et culturel. Cela n'est probablement pas sans lien avec le contexte général du secteur des musiques amplifiées : ces démarches sont souvent motivées par le simple fait de vouloir « *organiser quelque chose qui change un peu du cadre formel des soirées payantes où tout devient plus compliqué à mettre en place du fait des nombreuses contraintes et règlements qui s'appliquent. Une soirée conviviale, sans enjeux économiques* »¹¹². Un discours qui n'est évidemment pas sans rappeler par exemple celui des pionniers des free-parties.

L'intégration de ce type de concerts au panel des scènes amateurs pose évidemment question : leur caractère semi-privé ne les ouvrent par définition pas complètement au public¹¹³, ni à l'ensemble des groupes amateurs. Leur déconnexion de tout enjeu d'intérêt public ou pédagogique en fait également des cas à part. Il s'agit pourtant d'un phénomène à prendre en compte.

4.3 La question des cafés-concerts

Au regard de la législation les cafés-concerts ne peuvent pas être des lieux de diffusion des pratiques amateurs.

Pourtant ils sont plébiscités par les pratiquants des musiques amplifiées qui les identifient, à juste titre, comme étant "historiquement" des lieux qui ont contribué à la diffusion de ces musiques, des lieux par lesquels "sont passés" de nombreux groupes dont certains sont devenus professionnels. Une reconnaissance qui va souvent jusqu'au credo qui stipule que « pour être un bon groupe il faut avoir bouffé du caf'conc' ». Aujourd'hui encore la première demande des groupes auprès des centres d'information et de ressources des Pays de Loire est d'obtenir un fichier des cafés-concerts¹¹⁴. L'état des lieux consacré aux musiques amplifiées en Vendée constataient, quant à lui, en 2001 : « *La majorité des concerts sont effectués dans le cadre de cafés-concerts. 74% des groupes interrogés y ont joué, avec une moyenne de 6 concerts dans l'année (...) ces lieux restent les plus utilisés par les groupes pour jouer* »¹¹⁵.

Les cafés-concerts réunissent un certain nombre de critères qui peuvent sembler propices aux pratiquants amateurs des musiques amplifiées : jauge réduite, jeu dans des conditions similaires à celles de la répétition (pas de matériel "compliqué") et public souvent disponible. Les entrées sont souvent gratuites.

¹¹¹ Si ces soirées font quelquefois l'objet d'un droit d'entrée, il s'agit alors d'un montant minime type "participation aux frais" servant à rembourser les dépenses des organisateurs liées aux boissons et à la nourriture. Les musiciens n'y sont pas rémunérés.

¹¹² Entretien avec Frédéric BELLANGER, musicien professionnel, qui a organisé un de ces concerts "privés" gratuits en septembre 2004 à Cantenay-Epinard (campagne proche-angevine).

¹¹³ Ceci dit, les études de publics des lieux "officiels" de spectacles montrent en général que si leur accès est théoriquement ouvert à tous, d'autres facteurs tels que l'appartenance sociale ou le niveau d'éducation viennent cependant opérer une forme de sélection "avant l'entrée".

¹¹⁴ Nous nous basons ici sur notre expérience professionnelle.

¹¹⁵ GUIBERT Jérôme – Les musiques amplifiées en Vendée – Op. cit.

Cependant, ils ne peuvent a priori pas accueillir les pratiques amateurs : ce sont des lieux gérées par des entreprises commerciales. Ils doivent donc salarier dans tous les cas les musiciens qui s'y produisent.

Il ne semble pas falloir pour autant faire des cafés-concerts un idéal des conditions pour se produire : « *Toutes les conditions d'accueil existent : du bar qui n'a pas l'habitude d'organiser des concerts à celui qui en fait régulièrement ; du patron hyper enthousiaste à celui qui s'en tape de ce que tu fais ; de celui qui voudrait que tu joues cinq heures à celui qui te demande d'arrêter au bout d'une demi-heure parce que finalement ça gêne ses clients etc. Sans parler des différences dans ce qu'on t'offre au moment du repas ou de l'hébergement.* » nous précise Mathieu Bablée¹¹⁶, avant d'ajouter néanmoins que « *finalement, c'est presque la même chose dans les salles professionnelles: il y a des lieux où tu sens que le "patron" est avant tout un gestionnaire de boutique et d'autres où tu sens que c'est la passion, l'artistique et l'humain qui le motivent.* »

¹¹⁶ Mathieu BABLÉE, entretien.

5 LES POSITIONS DES ACTEURS

5.1 La position ambiguë des groupes amateurs

5.1.1 D'abord : faire des concerts !

- *Des données chiffrées ...*

Les enquêtes réalisées auprès des musiciens, principalement à l'occasion d'"états des lieux", montrent que la question de la diffusion est toujours une des préoccupations essentielles des groupes, si ce n'est *la* préoccupation essentielle.

On notera qu'aucune des études que nous allons citer ne détache scrupuleusement les avis recueillis auprès des musiciens amateurs de ceux recueillis auprès des musiciens professionnels. Mais elles précisent toutes que la proportion de professionnels parmi les populations observées est très faible. L'état des lieux consacré à la Vendée précise : « *Les musiciens vendéens de groupes de musiques amplifiées sont en grande partie des amateurs* ». Puis, plus loin : « *pour information on a 21 intermittents du spectacle soit 5,6 % de l'échantillon* »¹¹⁷. De plus, il est probable que parmi ces 5,6% une majorité doivent l'ouverture de leurs droits aux indemnités chômage, donc leur statut d'intermittent du spectacle, à des périodes salariées en tant que technicien du spectacle (technicien son, éclairagiste, régisseur) plutôt qu'en tant que musicien¹¹⁸. les besoins exprimés sont donc globalement assimilables aux besoins des musiciens amateur.)

Selon la même étude : « *La priorité pour les groupes reste de trouver des dates*¹¹⁹ (62,6% des répondants) ». Notons que dans ce cas l'étude précise que la part de répondants qui souhaitent gagner leur vie avec leur groupe est de 8,8%. Ceci montre que la volonté de se produire sur scène n'est pas un caractère propre aux musiciens professionnels, ni même à ceux qui sont dans une démarche de professionnalisation.

Enfin, cet état des lieux constate que selon les groupes interrogés « *l'action à mener en priorité pour les musiques amplifiées en Vendée* » est « *la mise en place de lieux de diffusion* », à hauteur de 36,3% des réponses.

Il est intéressant de noter que la même question reçoit une réponse différente lorsqu'elle est posée aux structures organisatrices de concerts. Ce sont en effet la mise en place de locaux

¹¹⁷ GUIBERT Jérôme, op. cit.

¹¹⁸ Nous nous appuyons ici sur notre propre connaissance "de terrain" des groupes de musiques amplifiées. Il s'agit d'un constat principalement effectué sur le territoire angevin. Cependant, les responsables des centres d'information et de ressources des Pays de la Loire dressent le même constat. Nous n'avons cependant pas trouvé, parmi les chiffres fournis par les organismes compétents (Assedic ou Congés spectacles), de détail des proportions entre artistes et techniciens dans le secteur des musiques actuelles. Des chiffres qui d'ailleurs ne nous renseigneraient que partiellement puisque, toujours selon notre connaissance du terrain, une partie significative des musiciens "amplifiés" qui "cachetonnent" en temps que technicien le font dans des secteurs artistiques autres tels que le théâtre ou la danse.

¹¹⁹ C'est à dire, des occasions de se produire en public.

de répétition (21% des réponses) et la mise en réseau des acteurs (19%) qui sont données par ces acteurs comme actions à mener en priorité, l'organisation de concerts n'arrivant plus qu'en cinquième position (7%).

L'Etat des lieux sur les musiques actuelles en Maine et Loire réalisé en 2001 par l'ADDM 49¹²⁰, qui posaient la même question de l'« *action prioritaire à mener* » non pas aux structures organisatrices de concerts mais, cette fois, à l'ensemble des structures du départements repérées comme ayant une ou plusieurs activités liées aux musiques actuelles, voit également apparaître en première position le développement des lieux de diffusion. Cette étude ne comportait en revanche pas d'enquête auprès des musiciens eux-mêmes.

Pour les groupes et artistes mayennais interrogés lors de l'Etude musiques actuelles en Mayenne publiée par l'ADDM 53 en 1999, la mise en place de salles de diffusion arrive également dans le peloton de tête des « *actions urgentes à mener* »¹²¹.

Au niveau de la sollicitation des scènes amateurs on citera à titre d'exemple le festival Tour de Scènes qui reçoit pour chaque édition entre 300 et 350 candidatures. Selon Marc Ségur, le programmateur, cet ensemble se divise en trois catégories à peu près égales en nombre : un tiers de groupes « *vraiment amateurs* », ceux-là démarchent en général à l'aide de CD "faits main" (CD-R), un tiers de groupes amateurs avec un projet déjà développé, structurés, qui disposent en général d'un CD auto-produit, fabriqué en usine, mais rarement distribué en magasin, le dernier tiers étant composé de groupes professionnels ou semi-professionnels, avec des CD parfois encore auto-produits mais distribués, plus ou moins bien, en magasin. On peut donc considérer qu'entre 100 et 200 groupes amateurs postulent chaque année. Marc Ségur précise que trois quarts de ces groupes viennent du département ou de zones limitrophes.

- ... *et non chiffrées*

D'autres indicateurs, non chiffrés cependant, viennent corroborer ces chiffres.

Ainsi, la première question des groupes qui s'adressent aux structures identifiées comme des lieux de ressources sur le secteur des musiques amplifiées c'est bien la question des lieux de diffusion auxquels ils peuvent avoir accès pour se produire en public. Nous basons ce constat autant sur notre expérience personnelle, en tant que responsable d'un de ces lieux, que sur la connaissance de l'expérience de structures similaires. Celles des Pays de la Loire notamment, avec lesquelles les expériences sont partagées à raison de 5 à 6 rencontres annuelles (du réseau régional Tohu-Bohu), mais aussi celles d'autres régions, comme le Poitou-Charente, dont le pôle régional d'information musiques actuelles (M.I.R.) a récemment rencontré celui des Pays de la Loire¹²².

¹²⁰ Etat des lieux sur les musiques actuelles en Maine et Loire, op. cit.

¹²¹ CHATAIGNÉ Hyacinthe, op. cit.

¹²² Rencontre Tohu-Bohu / Plateforme MIR du 12 juin 2004, au Fuzz'Yon, La Roche/Yon.

Témoignant encore de la réelle volonté des groupes de jouer en public, et de leur motivation à le faire, l'éditorialiste de la publication d'information sur les musiques actuelles et amplifiées du CRY, relatait récemment cet épisode : « *Il y a quelques jours un musicien me confiait comment, pour jouer dans une salle parisienne, son groupe avait dû verser une caution de 600 euros, récupérable à condition d'avoir encaissé 60 préventes à 10 euros. J'avais eu écho de ces pratiques, j'observais que depuis longtemps, des promoteurs peu scrupuleux surfaient sur l'envie de jouer des jeunes groupes, loin de toute considération déontologique et réglementaire. On sait qu'il y a un déséquilibre formidable entre le nombre de musiciens qui aspirent à se produire sur scène devant un public et le nombre de lieux adaptés pour cela. (...)* »¹²³

Nous citerons également l'état des lieux réalisé par l'INJEP sur les actions artistiques et culturelles soutenues par le Ministère de la Jeunesse et des Sports. L'enquête, effectuée auprès des conseillers et des chefs des services déconcentrés du ministère, indique que « *les musiques amplifiées représentent une forte demande. Les groupes sont confrontés à de nombreuses difficultés : ils ne bénéficient pas d'une formation organisée, ils sont souvent isolés, ils manquent de locaux de répétition, de matériel adéquat et ne parviennent pas à montrer leur production* »¹²⁴.

5.1.2 Et le statut amateur ?

L'objectif des groupes ne semble pas être de se produire dans des conditions amateurs, mais de se produire tout court. Si certains considèrent que lorsqu'ils jouent dans un café concerts il est « *logique que le patron nous rémunère un minimum : le concert fait aussi marcher son business* »¹²⁵, d'autres sont prêts à jouer gratuitement dans la quasi totalité des cas.

Lorsque les conditions du concert bénéficient d'une aura particulière (lieu "reconnu" comme important dans le secteur des musiques amplifiées, souvent des SMAC mais aussi certains café concerts "mythiques", la plupart des festivals, tout ce qui concerne les premières parties de groupes professionnels) c'est même la quasi totalité des groupes qui seront prêts à jouer gratuitement.

Pour Guillaume Renaud, coordinateur de Bouge Ta Ville, « *la plupart des groupes viennent simplement participer à Bouge Ta Ville avec l'objectif de jouer à l'Olympic ou au VIP. A la limite, s'il suffisait de payer pour y jouer certains le feraient ! Alors, le statut amateur...* ».

Dans les entretiens que nous avons eu avec les groupes il ressort que la démarche initiale qui a porté le groupe vers la scène amateur n'a pas été de se produire dans un cadre amateur, ni d'avoir accès à de la formation (même si après coup cet aspect leur semble essentiel) mais bien de « *faire une date de plus, c'est toujours bon à prendre quoiqu'il en soit* »

La réflexion sur le cadre juridique de la pratique amateur en public, et, plus généralement, sur le statut amateur semble donc bien être assez peu avancée chez les amateurs. Lorsqu'on

¹²³ SERRA Nick – 78 Tour, Journal d'information du CRY pour la musique, avril 2004.

¹²⁴ DAHAN Chantal – Etat des lieux des actions artistiques et culturelles soutenues par le Ministère de la Jeunesse et des Sports – INJEP – 2002.

¹²⁵ Entretien.

essaie de l'appréhender elle tombe presque systématiquement dans le paradoxe : les groupes se décrivent comme des amateurs, donc développer la diffusion des amateurs les intéresse ; mais lorsqu'on décrit le cadre juridique strict, l'absence totale de rémunération pose problème à la plupart. Concernant la notion de travail illégal, la plupart sursautent. Thomas, du groupe Lucid Ann explique ainsi qu'« *il ne s'agit pas d'argent pour vivre ou pour manger, mais simplement pour pouvoir continuer à jouer, payer les affiches dont on a besoin, payer un studio...* ».

La situation de concurrence déloyale avec les musiciens professionnels qui veulent être payés semble poser plus de questions, auxquelles la réponse la plus fréquente est que le groupe professionnel est, lui, connu et qu'un organisateur qui souhaite programmer un groupe connu ne va pas le remplacer par un groupe inconnu.

Les notions de "connu" et "inconnu" restent cependant extrêmement floues et fluctuantes, y compris entre les musiciens d'un même groupe.

5.1.3 L'autofinancement pour norme

Dans le secteur des musiques actuelles, les groupes autofinancent généralement leurs activités. Les sources extérieures de financement sont rares.

Concernant les financements publics, l'état des lieux des musiques amplifiées en Vendée¹²⁶ rapporte que, sur les 89 groupes interrogés, 10% seulement ont déjà touché des aides. Des aides qui proviennent d'abord des municipalités (4,4%) puis de Jeunesse et sports (2,2%), enfin de sponsors. L'état des lieux du Maine et Loire¹²⁷ relève quant à lui que « *le Défi Jeunes de la direction départementale de la Jeunesse et des sports est le seul dispositif qui soutient des projets pouvant relever des musiques actuelles* ». Ce dispositif n'est néanmoins pas réservé aux initiatives culturelles. En 2001, seul 10% des projets concernaient la musique.

Dans les deux études, les montants des aides ne sont pas donnés.

Quant à l'investissement d'un producteur privé sur un groupe qui n'a pas "déjà fait ses preuves" c'est un cas encore notoirement plus rare.

Dans ce contexte, pour le groupe qui décide de développer son projet dans l'optique de mener une aventure artistique complète, avec ou sans objectif de professionnalisation, il n'existe pas de solution autre que de trouver lui-même les moyens de financer ce projet. « *Pour intéresser les programmeurs il faut, de plus en plus, avoir de l'actualité, c'est à dire un disque. Au moment où tu débutes, tu n'intéresses évidemment généralement pas les producteurs de disques. Alors soit tu attends, mais tu peux attendre longtemps, soit tu te lances dans l'auto-production. Mais du coup il faut trouver de l'argent ...* »¹²⁸. Cet argent, les groupes espèrent généralement le trouver grâce...aux concerts. Le disque devient donc non seulement un moyen pour trouver des concerts mais aussi, dans ce qui prend la forme d'un cercle vicieux, la raison pour laquelle il faut gagner de l'argent sur les concerts.

¹²⁶

Op. cit.

¹²⁷ Op. cit.

¹²⁸ Mathieu BABLÉE, entretien.

5.2 Les tutelles

Bien que, comme nous l'avons vu dans notre seconde partie, les deux ministères soient tout aussi légitimes sur la question des pratiques amateurs artistiques en général, le ministère de la Culture semble néanmoins prendre l'avantage sur la question plus spécifique de leur diffusion en public.

5.2.1 Le ministère des professionnels

Dans les textes les plus récents, tel que le rapport de la DMDTS sur l'avenir du spectacle vivant, il est réaffirmé la volonté de l'Etat, via le ministère de la Culture de renforcer les actions en faveur de la prise en compte et du développement des pratiques amateurs : « *Le Ministère entend redonner au soutien aux pratiques des amateurs une place centrale dans son action. [...] le Ministère a pu sembler se désengager des pratiques artistiques non professionnelles de la population, au profit d'une priorité affichée sur l'aide aux artistes et aux institutions* »¹²⁹.

En ce qui concerne la diffusion des pratiques amateurs en public, le ministère est mobilisé exclusivement sur la question de la clarification du cadre juridique.

A toutes fins utiles, rappelons que lorsque le ministère de la Culture aborde cette question, il s'agit toujours d'une approche interdisciplinaire : c'est tout le spectacle vivant qui est concerné.

Le ministère semble aborder avec prudence la question des pratiques amateurs en public. A chaque fois, la priorité hiérarchique accordée au secteur professionnel est rappelée et les pratiques amateurs sont examinées sous l'angle de leur rapport au secteur professionnel. A travers ce filtre permanent, les pratiquants amateurs font figure de lame à double tranchant. D'un côté leurs besoins de formation, d'encadrement, etc., les posent comme une source d'activité pour une partie des professionnels. De l'autre, leur volonté de se produire en public les pose comme une source potentielle de concurrence "déloyale".

Les comptes-rendus des réunions de 2001 sur le cadre juridique des pratiques en amateurs¹³⁰ font d'ailleurs principalement état des interventions de représentants d'organisations professionnelles. (principalement SYNDEAC, SNAM et Fedurok). Seule la Fédération nationale des compagnies de théâtre amateur (FNCTA) représente des pratiques amateurs. Les pratiquants amateurs des musiques actuelles amplifiées sont donc bien absents des débats.

¹²⁹ Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant - Ministère de la culture, DMDTS, septembre 2004.

¹³⁰ Le cadre juridique des spectacles en amateur, op. cit.

Pour le ministère de la culture, représenté par Sylvie Hubac, directrice de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, ces réunions de travail s'inscrivent dans un « *double objectif* :

- *le soutien à la création artistique professionnelle*

- *la réaffirmation de la volonté du ministère de favoriser le développement des pratiques artistiques des amateurs et les collaborations entre artistes professionnels et praticiens amateurs.* »

Le premier "objectif politique" affiché par le du ministère de la culture lorsqu'il participe à un groupe de travail qui concerne le cadre juridique des spectacles en amateurs est donc « *le soutien à la création artistique professionnelle* ».

Sylvie Hubac ajoute qu'une double responsabilité guide l'action du ministère en la matière : « *lutter contre le travail illégal. Et offrir un cadre favorable à la production en amateur et à la rencontre entre les amateurs et les professionnels qui ne mette pas en difficulté l'activité professionnelle* ». Là encore, ce qui est mis en avant c'est bien la protection du secteur professionnel.

Il considère néanmoins que la pratique en amateur, en tant que mode d'expression, relevant « *de la liberté publique* », la mise en place d'une procédure d'agrément des groupes amateurs, comme la réclame certains syndicats professionnels, ne semble pas appropriée. On comprend également que la masse de travail que provoquerait la mise en place d'une telle procédure ne suscite pas l'enthousiasme des administrations. Rappelons également qu'un type de procédure similaire avait été défini par le décret de 1953 et qu'il n'avait jamais été mis en place, peut-être déjà en raison de la lourdeur de la tâche.

Pour le ministère la démarche consiste donc à commencer par clarifier les conditions de diffusion de spectacles amateurs, en se basant sur le décret de 1953, le droit du travail, le bénévolat, la fiscalité des associations et la jurisprudence en ces domaines. « *L'opportunité ou l'inutilité d'un nouveau texte juridique apparaîtra alors clairement* ».

Parmi les autres mesures proposée figure la rédaction de deux chartes à destination des groupes amateurs et des lieux de diffusion, afin d'informer sur les conditions juridiques des spectacles amateurs et d'inciter ces acteurs à la transparence sur leurs activités. « *Elles constitueraient pour les signataires volontaires un engagement de respect de leurs dispositions et seraient à la fois une incitation à un comportement irréprochable et un présupposé de bon comportement à l'attention des services de contrôle. Enfin, les groupes signataires de la charte pourraient faire signer à leurs membres un document les informant de leurs droits et devoirs en tant qu'amateurs bénévoles* ».

Concernant plus précisément la programmation d'un spectacle amateur dans une structure proposant également des spectacles professionnels, le ministère de la Culture estime que les musiciens amateurs jouant en première partie de concerts professionnels doivent être rémunérés.

Il propose enfin une identification précise du caractère "amateur" du spectacle par la mise en place d'un « *logo spécifique aux spectacles d'amateurs qui devrait être visible sur tous les documents informant de la représentation publique* ».

5.2.2 La Jeunesse en retrait

Le ministère de la Jeunesse et des sports et ses services déconcentrés se sentent sinon peu concernés, en tout cas peu capables d'apporter des réponses à la question de la diffusion.

L'état des lieux consacré aux actions artistiques et culturelles soutenues par le ministère de la Jeunesse et des sports¹³¹ constate qu'en ce qui concerne les interventions jugées les plus pertinentes par les conseillers et les chefs de services, l'aide à la diffusion arrive en dernier lieu, par ordre d'importance : l'aide à l'élaboration du projet, l'aide financière, l'aide à la réalisation, l'aide à l'encadrement direct et à la formation, l'aide technique et logistique, l'aide à la création. L'auteur de l'étude regrette que cette question de la diffusion des actions soutenues ne soit pas un aspect assez mis en valeur par les conseillers de Jeunesse et sports. Selon elle c'est en effet « *une question complexe mais qui mériterait d'être traitée car elle touche à la capacité de ces actions à "créer du lien social"* ».

Ce n'est pourtant a priori pas dans le réseau des équipements sous sa tutelle que Jeunesse et sports semble concevoir cette diffusion mais plutôt du côté d'un partenariat plus intensif avec les DRAC. L'auteur estime ainsi que « *le protocole signé entre le ministère de la Culture et le ministère de la Jeunesse et des sports devrait permettre d'œuvrer en ce sens. Les services pourraient ainsi mettre à profit les liens privilégiés que la DRAC entretient avec les artistes et les lieux de diffusion* ».

Catherine Tuchais, conseillère d'éducation populaire et de jeunesse à la Direction régionale Pays de la Loire de Jeunesse et sports, confirme que la question des lieux de diffusion n'est pas abordée lors des discussions sur le rôle que peut tenir Jeunesse et Sport dans la prise en compte des pratiques amateurs en musiques amplifiées. « *Ce qui est creusé c'est l'accompagnement, comment aider les groupes à être autonomes, à s'orienter sur une démarche de création originale...* »¹³².

Le ministère de la Jeunesse et des sports est d'autre part absent des débats actuels sur le cadre juridique de la pratique amateur en public. Il n'était notamment pas représenté aux réunions organisées autour de ce thème par la DMDTS en 2001.

5.3 Points de vue professionnels

5.3.1 Des positions radicales

Les positions exprimées ici n'ont été relevées que dans les positions exprimées par un seul syndicat d'artistes professionnels : le Syndicat National des Artistes Musiciens, au cours des trois réunions organisées à la DMDTS en 2001.

¹³¹ DAHAN Chantal, op. cit.
¹³² Entretien.

L'approche faite par le SNAM de la question des pratiques amateurs sur scène est principalement conditionnée par sa volonté de lutter contre le travail illégal et la concurrence déloyale. Les pratiques amateurs sur scène représentent pour le SNAM une zone propice à ces délits. Il est donc partisan de la clarification du cadre juridique des pratiques amateurs en public. L'objectif de cette clarification souhaitée est la mise en place de conditions qui ne permettent pas des situations de travail illégal et de concurrence déloyale. Quitte à réduire les possibilités d'accès des amateurs aux scènes.

Pour parer à tout risque de rémunération déguisée le SNAM affiche par exemple une position assez radicale, indiquant « *qu'à son sens les amateurs doivent assumer eux-mêmes les frais liés à leur pratique* »¹³³. Un des représentants d'un autre syndicat d'artistes, le SFA, nous expliquait également, lors d'une rencontre antérieure à la rédaction de ce mémoire : « *Si quelqu'un a pour passion l'aéromodélisme il ne réclame pas qu'on lui rembourse son matériel. Je ne comprends pas pourquoi ce serait différent lorsque, sa passion, c'est la musique. C'est toujours bien lui qui choisit d'y consacrer du temps et, éventuellement, de l'argent. Rien ne lui impose les frais qu'il engage. C'est donc à lui de les assumer.* »

D'autre part, lorsque les amateurs organisent eux-mêmes leurs représentations le SNAM rappelle que « *les syndicats professionnels demandent la rédaction et la mise en application d'un décret limitant le nombre de représentations payantes des groupes amateurs à 12 par an* »¹³⁴. Sans toutefois préciser si le calcul concerne les groupes d'amateurs eux-mêmes (chaque groupe d'amateurs ne peut pas faire plus de douze représentations payantes par an) ou les organisateurs (chaque organisateur ne doit pas organiser plus de douze représentations payantes d'amateurs) ou encore les deux.

Quand à la question des frais que la pratique amateur peut occasionner aux organisateurs (emploi d'un professionnel pour l'encadrement ou pour des actions de formation, amortissement de l'équipement technique etc.) :

Le SNAM indique enfin que « *la diffusion des chartes*¹³⁵ *ne rencontrera l'approbation des syndicats qu'à condition qu'elle s'appuie sur un nouveau texte juridique* ».

5.3.2 Des musiciens amplifiés plus nuancés

Alors qu'ils sont finalement ceux qui devraient se sentir le plus directement menacés par la question de la concurrence déloyale que peut représenter un groupe qui se vend moins cher qu'eux, les musiciens amplifiés professionnels ne sont pas aussi catégoriques sur la question que leurs homologues des syndicats.

Les syndicats ne semblent pas considérés comme représentatifs du secteur amplifié par les musiciens amplifiés. Ces derniers sont d'ailleurs très peu nombreux à être syndiqués. Même si ceux que nous avons rencontrés s'estiment globalement proches des positions des

¹³³ Le cadre juridique des spectacles en amateur. Op. cit.

¹³⁴ Idem

¹³⁵ Cf. § 5.2.1 .

syndicats au regard d'une question intersectorielle comme celle de la réforme de l'intermittence du spectacle, il existe pour eux des spécificités au secteur des musiques amplifiées que les syndicats ne mesureraient pas. Ainsi, le passage du statut d'amateur à celui de professionnel pour des groupes qui sont, de fait, leurs propres producteurs, passerait nécessairement par une période où les groupes doivent choisir entre financer leur développement¹³⁶ et respecter strictement le cadre légal. Pour les groupes que nous avons interrogés¹³⁷, le constat est toujours le même : « *nous ne serions pas devenus professionnels si nous avions cherché dès les premiers concerts à rester dans le strict cadre légal* ».

La démarche éminemment collective d'un groupe de musique amplifiée constituerait donc un facteur essentiel d'inadéquation avec le point de vue des syndicats dont l'approche de l'engagement du musicien se fait sous l'angle individuel . « *Les syndicats parlent de "musicien", nous nous parlons de "groupe". Les conditions ne sont donc pas les mêmes. Si tu as un groupe de 6 musiciens, comment fais-tu pour obtenir dès le départ, alors que tu n'es pas connu, un cachet¹³⁸ qui te permet de déclarer tout le monde et de payer la location du camion ? C'est clair que si tu attends ça, tu ne joueras jamais¹³⁹* ».

Des musiciens qui restent néanmoins dubitatifs sur les capacités des scènes amateurs à pouvoir jouer un véritable rôle dans le secteur des musiques amplifiées. Principalement parce qu'ils détachent difficilement la démarche d'aller faire un concert de celle du développement de projet artistique : « *C'est peut-être une bonne chose localement, pour les groupes qui souhaitent se contenter de jouer deux ou trois fois par an, ou alors pour ceux qui font leurs premiers concerts, mais dès que les groupes vont chercher à aller jouer plus loin ils auront besoin de repartir avec un peu d'argent, pas seulement pour les frais de déplacement : pour enregistrer, payer des envois, acheter du matos...* ».

5.3.3 La position des diffuseurs professionnels

Les entreprises commerciales d'organisation de spectacles sont là, par définition, pour faire du bénéfice. La question des groupes amateurs sur scène ne les concerne que d'assez loin : leur statut commercial ne les autorise de toute façon pas à faire jouer des musiciens sans les rémunérer.

Le secteur professionnel associatif s'empare plus facilement de la question. Il est aussi par nature au contact quotidien des pratiquants amateurs, à travers les locaux de répétition qu'il gère, les cours, formations ou accompagnement qu'il destine à ces pratiquants.

¹³⁶ Nous entendons par là : accepter par exemple des cachets qui ne permettent pas de rémunérer l'ensemble du groupe ; ou volontairement omettre de déclarer un ou plusieurs musiciens du groupe afin de dégager une marge plus importante pour financer : soit les frais annexes à la prestation (location de véhicule principalement), ce qui revient au même que d'accepter un cachet qui ne correspond pas au coût réel de la prestation, soit d'autres outils de développement tels qu'un disque par exemple.

¹³⁷ Entretiens avec les musiciens des groupes Bell Œil, Zenzile et Lo'Jo.

¹³⁸ Au sens, ici, de "prix global payé par l'organisateur contre la cession des droits d'exploitation du spectacle". Le terme cachet s'applique normalement à l'individu artiste interprète. Cet abus de langage, courant, pour ne pas dire systématique, dans le secteur des musiques amplifiées, indique lui aussi que le groupe est généralement considéré comme une entité, non pas comme un ensemble d'individualités comme cela peut être plus souvent le cas dans le jazz, la variété ou la musique classique.

¹³⁹ Mathieu BABLÉE, entretien.

- *La Fédurok*

La Fédurok est une fédération nationale qui regroupe une quarantaine de lieux de diffusion et d'accompagnement des musiques amplifiées et actuelles. Parmi les structures accueillant les scènes amateurs que nous avons présentées dans ce mémoire, plusieurs sont membres de cette fédération : le Chabada (Angers), la Clef (Saint-Germain en Layes), mais aussi le VIP (Saint-Nazaire) et l'Olympic (Nantes), tous deux évoqués dans le cadre du dispositif Bouge ta ville.

La Fédurok est active sur de nombreuses problématiques liées au secteur amplifié : l'emploi (les emplois-jeunes et le statut de l'intermittence du spectacle), l'accompagnement et le développement artistique, etc.¹⁴⁰, par la production de rapports, d'études, la collecte et la diffusion de l'information à ses membres, la mise en place d'outils et la représentation dans les espaces de débats régionaux ou nationaux. Elle participe par exemple à la concertation nationale menée par la DMDTS sur le développement des musiques actuelles.

Sur la question des pratiques amateurs, la fédération est également mobilisée. Elle a organisé en mars 2000, dans le cadre du festival de la citoyenneté organisé par le ministère de la Jeunesse et des sports, une série de débats / forums dont le thème était : « Faire entendre les musiciens amateurs des musiques amplifiées et actuelles ». Parmi les problématiques abordées lors de ces forums, répartis dans 22 villes de France, figure celle de la diffusion, envisagée sous trois entrées :

- l'accès des musiciens amateurs amplifiés aux lieux de diffusion. La notion de service public dans l'accueil de ces pratiques sur les scènes professionnelles.
- le cadre juridique et fiscal, la question de la rémunération et des défraiements.
- le statut des groupes du « *champ intermédiaire des musiciens "amateurs confirmés" et/ou "semi-professionnels"* ».

La Fédurok est également présente dans les concertations nationales sur le cadre juridique des spectacles amateur. Notamment sur les réunions de 2001 à la DMDTS. Au cours de ces réunions, la Fédurok informe que beaucoup de ses adhérents offrent des conditions professionnelles de spectacles à des groupes amateurs – sans les rémunérer – dans le cadre de première partie de soirées ou de soirée exclusivement consacrées aux praticiens amateurs. Elle constate pourtant que « *la réglementation actuelle ne prévoit pas ce type de pratiques d'action culturelle* » et insiste sur « *la nécessité de clarifier le cadre juridique d'activité des structures professionnelles de diffusion qui sont fortement incitées par leurs tutelles à accompagner les pratiques amateurs en favorisant la qualité artistique de ces pratiques* »¹⁴¹.

Dans un document de 2002¹⁴², la Fédurok affirme son attachement à la réforme du décret de 1953, « *seule mesure susceptible de faire vraiment avancer (le sujet des pratiques amateurs en public)* ». Et exprime son scepticisme quant aux chances d'aboutir à un accord entre les différentes parties, au regard des « *critères subjectifs et autocentrés* » qui prévalent dans les concertations.

¹⁴⁰ L'ensemble des actions et chantiers de la Fédurok sont présentés sur le site : www.la-fedurok.org .

¹⁴¹ Le cadre juridique des spectacles en amateur, op. cit.

¹⁴² Réflexion et positionnement quant à l'amateur – La Fédurok, 2002.

- *Le Centre National des Variétés*

Le Centre national des variétés (CNV) est un établissement public industriel et commercial, placé sous la tutelle du ministre chargé de la Culture.

Il a pour missions principales de soutenir les entreprises de spectacles, sur les fonds collectés par la taxe sur les spectacles de variétés¹⁴³, de développer des activités commerciales dans l'intérêt collectif de la profession, et de mettre en œuvre un Centre de Ressources sur l'environnement artistique, économique, social, technique, et patrimonial du spectacle vivant dans le secteur de la Chanson, des Variétés et du Jazz.

Il ne développe aucun programme d'aide à la diffusion des pratiques amateurs.

On notera cependant que, tout spectacle dont l'entrée est payante est assujéti au paiement de la taxe sur les spectacles de variétés. Les spectacles amateurs à billetterie paient donc une taxe sans pouvoir solliciter l'aide du CNV.

¹⁴³ Taxe fixée par la loi n°2005-5 du 04/01/02. Son montant s'élève à 3,5% du montant hors-taxe des recettes de billetterie. Elle est recouvrée par une société mandatée par le CNV: Sacem ou SACD.

6 BILAN, PERSPECTIVES ET CONCLUSION

6.1 Bilan

Les groupes ne jouent pas autant qu'ils le souhaiteraient, les organisateurs de concerts se trouvent face à un cadre juridique complexe et incomplet, les organisations professionnelles s'inquiètent des dérives possibles, les institutions ont du mal à transposer les déclarations d'intention en résultats concrets sur le terrain. L'état actuel de la diffusion des groupes amateurs ne semble optimal à aucun des acteurs rencontrés.

Les situations de terrain présentées dans ce mémoire montrent la diversité des objectifs, des démarches et des fonctionnements des dispositifs que nous avons regroupés sous l'appellation "scènes amateurs". Ces exemples choisis ne représentent sans doute pas cette diversité de manière exhaustive. Ils permettent cependant de discerner les principaux points positifs et négatifs de la situation.

6.1.1 Une diffusion limitée

Pour prendre le cas d'Angers, il existe, nous l'avons vu, un certain nombre de possibilités pour qu'un groupe amateur puisse se produire en public. Il peut même effectuer une sorte de parcours au sein de ce mini-réseau, au fil de la progression de sa pratique. Il en aura néanmoins vite fait le tour.

Il pourra alors démarcher auprès des scènes amateurs des autres villes. Il en trouvera peut-être quelques unes qui accueillent des groupes amateurs voisins. Mais assez peu. Pour "sortir" de son département cela deviendra encore plus compliqué. Pour sortir de sa région, impossible. Nous avons en effet vu que ni le Chabada, ni la Clef, ni le dispositif Bouge Ta Ville, ni les maisons de quartier n'accueillent de groupes amateurs non-locaux. Evidemment, la notion de localité varie en fonction de la structure. Ainsi pour le Chabada il s'agit du département, pour les maisons de quartier, il s'agit du ou des quartiers qu'elles recouvrent. Si le festival Tour de Scènes accueille quelques groupes amateurs hors département, il s'agit bien d'une exception (qui n'a pas d'équivalent à Nantes, Rennes ou Tours par exemple). De plus, nous l'avons vu, cette dimension d'ouverture territoriale du festival n'est pas très bien perçue par le financeur qu'est la Ville d'Angers.

Enfin, les scènes amateurs n'accueillent a priori qu'une seule fois chaque groupe. C'est une différence avec les scènes professionnelles qui est étonnante : il est courant qu'un artiste professionnel joue pour la deuxième ou la troisième fois de sa carrière au Chabada par exemple. En revanche, les groupes amateurs qui ont déjà joué dans le cadre des soirées On Stage ne peuvent pas se représenter. Pareil pour les plateaux 109 et Bouge Ta Ville. Cela réduit donc encore le réseau de diffusion pour un groupe amateur.

6.1.2 Sur l'engagement des acteurs

Pour tous les acteurs que nous avons rencontrés, il y a bien un problème de la diffusion des groupes amateurs. Cette conscience collective est déjà un point positif vers l'émergence de solutions.

Elle comporte pourtant ses limites. Nous avons vu que les positions des acteurs sur la question peuvent être ambiguës (chez les groupes amateurs), opposées à d'autres (entre les syndicats d'artistes professionnels et les amateurs), partisans (ministère de la Culture) ou encore mal affirmées (Jeunesse et sports). Encore faut-il aussi que ces positions soient défendues de manière efficace.

En musiques amplifiées les premiers concernés, les groupes amateurs eux-mêmes, ne se sont pas fédérés. Cela permettrait pourtant de rendre plus "visible" leur existence et de constituer une force de proposition. Leur poids économique et leur nombre représentent en effet des atouts qui gagneraient à être exploités de manière collective. L'absence de représentant des amateurs amplifiés lors des débats à la DMDTS sur la question du cadre juridique est symptomatique des conséquences de ce manque de regroupement.

L'absence de musiciens amplifiés professionnels au sein des syndicats est également dommageable. Nous avons vu que leurs points de vue apportent une tonalité différente de celle qui domine actuellement dans les syndicats, leurs parcours renseignent sur des aspects du contexte des musiques amplifiées dont ces représentations se désintéressent leur présence permettrait peut-être de mieux les faire prendre en compte.

Il est finalement étonnant que dans les débats nationaux les représentants du secteur amplifié soient uniquement des structures employeurs et/ou des professionnels de l'encadrement des pratiques (Fédurok notamment).

L'absence de Jeunesse et sports dans ces débats pose encore davantage question : pourquoi la représentation de l'Etat sur cette question de la diffusion des pratiques amateurs n'implique-t-elle pas ce ministère tout à fait légitime à intervenir en ce domaine ?

Le monopole du ministère de la Culture apparaît d'autant plus décalé que, sur le terrain, il n'accorde pas forcément aux pratiques amateurs l'attention qui est recommandée en intention.

Selon François Delaunay, ce décalage entre les discours et les faits n'est pas une vue de l'esprit : « *Lorsqu'on aborde la question des pratiques amateurs avec Gérard Cieslick, le conseiller musique et danse de la DRAC Pays de Loire, dans une discussion il dit clairement que c'est un sujet important à côté duquel il ne faut pas passer. Néanmoins lorsqu'on a une réunion sur le projet artistique et culturel du Chabada dans le cadre de la convention triennale qui nous lie à la DRAC, le volet "accompagnement des pratiques amateurs" de notre projet passe régulièrement à la trappe...* »¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Discussion informelle.

6.1.3 Sur la dimension pédagogique

La dimension pédagogique semble prendre une place de plus en plus grande. C'est sans doute l'élément positif le plus marquant de l'évolution de la diffusion des groupes amateurs. Nous avons vu que les enjeux pédagogiques liés aux musiques amplifiées sont multiples et qu'ils ne se limitent pas à la technique instrumentale. Ils comportent de nombreux aspects qui sont liés directement à l'équipement utilisé, à l'environnement technique, qui gagnent donc à être abordés dans cet environnement même.

Cette dimension est cependant extrêmement variable d'une scène amateur à une autre. Ainsi, de la formule très simple du concert proposé par les maisons de quartier angevines au mini-cursus de formation offert au groupe dans le cadre de Bouge Ta Ville en Loire Atlantique il semble y avoir un monde. L'exemple des "conventions formation / accompagnement / diffusion" de la Clef montre également l'évolution de la relation entre l'organisateur et le groupe amateur vers un processus beaucoup plus large où le passage sur scène n'est qu'une étape.

Ces différences de contenus s'expliquent de diverses manières.

La première explication c'est évidemment celle des moyens dont dispose la structure. Moyens humains, en terme de temps qui peut être consacré à cette action ; en terme de compétences internes qui peuvent permettre de développer une action pédagogique sur tel ou tel aspect de la pratique amateur. En amont et en aval des soirées amateurs "On Stage" par exemple, Le Chabada met à profit le fait de disposer d'une équipe technique permanente et d'un programmateur à temps plein.

Ces moyens humains sont principalement conditionnés par les moyens financiers dont disposent la structure. Ils peuvent cependant être développés par la mise en réseau avec d'autres structures. C'est ce qui se passe avec Bouge Ta Ville, où les lieux socioculturels, non-spécialisés en musiques amplifiées, bénéficient des ressources de Trempolino dans l'élaboration et la mise en œuvre du contenu pédagogique. La participation d'une structure à Bouge Ta Ville est cependant soumise à une cotisation. Là encore les questions de moyens financiers ont donc leur importance. Par exemple, certaines structures, faute de moyens financiers nécessaires, voient leur cotisation à Bouge Ta Ville payée par l'ADDM 44.

Les ressources en compétences en musiques amplifiées internes à la structure sont, quant à elles, liées à sa nature (SMAC, MJC, centre socioculturel, etc.) mais aussi à son histoire propre, au rapport qu'elle a développé ou non avec ces musiques. Ainsi, la Clef à St Germain en Laye, ex-MJC, dont l'essentiel de l'activité est toujours de "type MJC" (ateliers d'arts plastiques, cours de danse, théâtre, cours de langue du soir, etc.) a néanmoins développé par son rapport aux musiques amplifiées des compétences qui font aujourd'hui référence.

Enfin, il est important de noter que ces actions pédagogiques ont également une fonction supplémentaire : la clarification juridique. En effet lorsque la diffusion des groupes se fait dans le cadre d'une action pédagogique l'absence de rémunération se justifie. Nous avons vu

par exemple que la Clef à Saint-Germain en Layes fait signer une convention "accompagnement / formation / diffusion" aux groupes dans ce but, entre autres, de clarification.

On voit donc se profiler ici une dérive possible de l'action pédagogique. En effet, si elle a des vertus évidentes, que les groupes eux-mêmes sont prompts à reconnaître et à réclamer, on peut néanmoins se demander si elle doit, pour autant, devenir le corollaire obligé de la diffusion des groupes amateurs. Entre d'autres termes les enjeux placés dans la diffusion des groupes amateurs ne sont-ils *que* des enjeux de formation et d'accompagnement ? Ce n'est pas ce qui ressort de nos recherches.

6.1.4 Sur les dimensions culturelles et artistiques

- *La valorisation des productions amateurs*

La démarche qui consiste à permettre aux pratiques artistiques amateurs de s'exprimer sur scène s'accompagne souvent d'une réflexion sur les moyens de mettre véritablement en valeur ces pratiques. Pour caricaturer : est-ce que le fait de diffuser des pratiques amateurs au milieu de la nuit dans une zone industrielle déserte répond aux objectifs de la diffusion des groupes amateurs ?

Les exemples de Tour de Scène et des maisons de quartier angevines montrent que ce souci est pris en compte. Si la question ne se pose pas pour les scènes professionnelles c'est qu'elles répondent par nature à cet objectif.

Les lieux du secteur socioculturel sont, là aussi, ceux qui semblent les moins bien dotés au départ pour remplir cet objectif. Ils ont l'inconvénient de n'être souvent pas adaptés en terme d'acoustique et de moyens techniques. N'étant pas des lieux spécialisés, avec une diffusion régulière, ils ne sont pas non plus repérés par les publics de ces musiques.

- *L'exigence artistique*

On rapprochera cette notion de mise en valeur des groupes amateurs de celle d'exigence artistique. Nous avons vu que dans le cas de Tour de Scène, la relation est directe entre ces deux notions : si l'exigence était nulle, le festival serait moins "coté" et, pour les groupes qui y jouent, ce serait un peu comme de jouer à la fête de la musique : tout le monde peut le faire, c'est donc moins valorisant.

Les exemples de la Clef et du Chabada nous parlent aussi d'un certain degré d'exigence artistique et de sélection. Une dimension qui paraît nécessaire y compris du point de vue des groupes. Comme le note Marc Touché : « *Les programmeurs de concerts représentent un type d'évaluateurs-censeurs qui interviennent [...] pour signifier le passage des étapes dans un cheminement vers la consécration* »¹⁴⁵. Si l'hyperbole provoquée par l'usage du terme "consécration" fait sourire, elle décrit pourtant bien ce que peut représenter pour un groupe amateur le fait d'être programmé dans la salle de concerts professionnelle des environs.

¹⁴⁵ Mémoire vive 1, synthèse des travaux - Le Brise Glace, 1997.

6.2 Perspectives

6.2.1 Vers une évolution du cadre juridique ?

Dans le récent rapport sur l'avenir du spectacle vivant¹⁴⁶, le Ministère de la Culture rappelle la volonté de l'Etat de donner aux amateurs un cadre clair leur permettant de rencontrer le public (« *tout en protégeant l'emploi dans le secteur professionnel des situations de concurrences abusives générées par le travail illégal* »). Il est préconisé qu'un « *signe fort* » de cette volonté soit donné rapidement sous la forme d'un remaniement législatif « *(Ce texte) pourrait être un chapitre de la loi sur le spectacle vivant* ». Le rapport précise qu'« *un projet de texte, abrogeant le décret de 1953, est dès à présent susceptible d'être proposé à la concertation. Il précise les caractéristiques d'un spectacle d'amateurs et distingue, pour la participation d'amateurs à des spectacles professionnels, le droit commun, avec présomption de salariat, et les exceptions, liées à un projet de formation régit par convention.* »

L'absence d'une définition claire du cadre juridique des spectacles amateurs peut en effet être considérée comme un élément qui contribue à limiter leur diffusion. La complexité de l'affaire peut en effet décourager les organisateurs qui souhaiteraient s'investir dans la diffusion des groupes amateurs. Ils risquent alors soit d'abandonner leur projet, soit de se rabattre sur le cadre professionnel ("pour être tranquille on paie tout le monde") ou sur des modes "intermédiaires", (situés hors du cadre légal), qui les plonge, ainsi que les musiciens, dans une situation critique.

La clarification du cadre juridique ne produira pourtant évidemment pas nécessairement des conditions favorable au développement de la diffusion des spectacles amateurs. Elle pourrait même entraîner tout le contraire. Car si les amateurs comme les professionnels veulent que ce cadre soit clarifié, les points communs s'arrêtent là. Les premiers cherchant à obtenir un cadre le plus ouvert possible, les seconds cherchant au contraire un cadre plus restrictif. On prendra pour illustration de ces antagonismes la conclusion des débats qui ont eu lieu à la DMDTS en 2001 : « *La présentation de ces orientations de travail suscite nombre de réactions parmi les participants, les uns accusant le ministère de la culture de vouloir réprimer les pratiques des amateurs, les autres annonçant la mort des activités professionnelles* »¹⁴⁷.

Le mode éminemment pro-professionnel adopté par le ministère de la Culture sur cette question (voir paragraphe 5.2.1), associé à l'absence du ministère de la Jeunesse et des sports et à l'absence de représentants des groupes amateurs amplifiés dans les négociations, conduirait d'ailleurs plutôt à penser qu'une évolution du cadre juridique . Dans un système où la diffusion est conçue comme étant avant tout un mode d'expression des pratiques professionnelles, la diffusion des pratiques amateurs (en terme de volume) profitait

¹⁴⁶ Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant , op. cit. Les citations qui suivent sont extraites de ce document.

¹⁴⁷ Le cadre juridique des spectacles en amateur, op. cit.

finalement, en quelque sorte, des flottements du système. Pour prendre un exemple simple, un festival comme Tour de Scène pourrait très bien, en fonction des dispositions adoptées par la nouvelle législation, se retrouver à devoir choisir entre une programmation exclusivement amateur ou une programmation exclusivement professionnelle...

- *Sur le "logo amateur"*

La proposition du ministère de la Culture de créer un logo obligatoire destiné à identifier les spectacles amateurs dans la programmation des scènes professionnelles laisse également perplexe. Quelle(s) signification(s) ce logo serait-il censé porter ? S'agit-il uniquement d'informer le spectateur sur le caractère bénévole de la représentation (sens plutôt positif) ? Les conditions déjà posées comme étant nécessaires lors de la programmation d'un spectacle amateur rappelle pourtant déjà que « *l'éventuelle mise en place d'une billetterie devra également être uniquement une participation aux frais* ». Une condition qui semble tout à fait légitime et qui représentera déjà une indication claire que le spectacle proposé ne se situe pas sur le même registre économique que les spectacles à prix "normal".

En revanche, le terme "amateur" étant connoté dans l'usage courant d'une valeur plutôt négative ("du travail d'amateur", etc.), un logo amateur risque donc plutôt, aux yeux du public, de constituer une indication qualitative.

Enfin, pour apprécier l'optique dans laquelle se situe, consciemment ou non, ce type de mesure, il suffit de ne pousser qu'un peu plus loin cette démarche d'"étiquetage" des pratiques amateurs. Par exemple en imposant, pourquoi pas, aux amateurs de porter sur scène un dossard "amateur" pour être sûr qu'on ne le confonde pas avec des professionnels...

6.2.2 Définir les objectifs

Aborder la question de la diffusion des pratiques amateurs par l'entrée des problèmes à résoudre, comme ça a été fait lors des réunions de 2001 à la DMDTS, semble un peu désordonné. La définition préalable de l'ensemble des raisons pour lesquelles on soutient la diffusion de ces pratiques, des objectifs recherchés serait souhaitable. C'est seulement après ce préambule nécessaire que le cadre lui-même (les moyens mis en œuvre pour arriver à ces objectifs) devraient être définis.

En l'absence de définition des objectifs généraux on tombe dans un logique de gestion des intérêts corporatistes, centrée sur la résolution des conflits entre les objectifs particuliers. C'est en quelque sorte ce qui est apparu à l'issue des réunions de 2001. Les artistes professionnels cherchant à protéger leurs intérêts (réduire les risques de dérive quitte à brider préventivement les spectacles amateurs), les amateurs les leurs (jouer le plus possible, si possible en générant des recettes). A ce jeu là il semble d'ailleurs que les artistes professionnels soient mieux armés que les amateurs en terme de représentation nationale dans les débats, à la fois au niveau de leurs instances propres (syndicats) et au niveau ministériel (mobilisation du "ministère des professionnels", absence du "ministère des pratiques amateurs")

6.2.3 Une meilleure gestion de l'existant

Le réseau constitué par l'ensemble des lieux liés au secteur socioculturel semble particulièrement sous-exploité.

Lors de notre entretien, Catherine Tuchais de la Direction régionale de Jeunesse et sports, nous expliquait qu'il n'existe pas de fichier des actions de diffusion de groupes amateurs dans le réseau des centres socioculturels. Elle ajoutait qu'il existe un certain nombre de petits lieux, surtout en milieu rural, où les groupes amateurs peuvent se produire, mais dont l'existence est très peu connue car l'information ne circule pas au-delà du niveau local. Ce qui fait par exemple que parfois certains de ces lieux regrettent de ne pas trouver plus de groupes ! Notre interlocutrice estime ainsi qu'il serait intéressant d'établir une carte de ce réseau de scènes amateurs avec les besoins de chacun : d'un côté des groupes qui cherchent à se produire, de l'autre des espaces socioculturels qui souhaitent organiser un concert mais qui n'ont pas de groupes. « *L'idée serait de mettre à profit par exemple le réseau des centres d'Information Jeunesse et de créer un site internet pour récolter et diffuser l'information entre toutes ces structures. Un peu sur le modèle de ce que fait Trempolino, et en concertation avec eux, mais en se situant à un niveau complémentaire, beaucoup plus local* »¹⁴⁸.

Les scènes professionnelles, pourraient également augmenter un peu leur fréquence d'ouverture aux pratiques amateurs. Particulièrement en s'ouvrant plus aux groupes amateurs extérieurs. Les programmations de concerts amateurs pourraient par exemple associer des groupes locaux à un groupe venu de l'extérieur afin que celui-ci bénéficie en plus du public mobilisé par la salle, de celui que draine souvent dans leur sillage les groupes amateurs locaux.

Evidemment il faut pour cela affirmer l'indépendance de l'action de diffusion par rapport à l'action pédagogique : les groupes amateurs pourront rarement se déplacer plusieurs fois pour pouvoir s'inscrire dans un dispositif plus ou moins développé d'accompagnement.

6.2.4 Une question d'équipements ?

Lors des rencontres organisées à Nantes par Cabaret Studio autour des pratiques amateurs de la chanson, Anne Minot, du Bureau des pratiques amateurs indiquait : « *Je ne pense pas qu'il faille se battre pour l'aménagement de lieux spécifiques, de « Maisons d'amateurs », qui ne feront qu'accroître la séparation entre amateurs et professionnels* »¹⁴⁹. Pourtant si les pratiques amateurs ne peuvent bénéficier que d'un accès limité aux scènes professionnelles, il faut bien trouver d'autres endroits où elles vont pouvoir s'exprimer. Car s'il y a séparation entre les amateurs et les professionnels c'est bien au détriment des premiers, pas des seconds. Cela n'empêcherait par ailleurs en rien les amateurs et les professionnels de se rencontrer au moins autant qu'ils le font.

¹⁴⁸ Entretien.

¹⁴⁹ CABARET STUDIO - Rencontres nationales des pratiques amateurs de la chanson – 2002.

Lors des mêmes rencontres, Philippe Audubert, de Trempolino, adoptait une position tout à fait opposée à celle du Bureau des pratiques amateurs, suggérant qu'il faudrait « *réinventer les kiosques de village mais équipés, avec les mêmes matériels que les lieux professionnels, pour accueillir les amateurs dans un esprit déconnecté des enjeux commerciaux des professionnels* »¹⁵⁰. Une sorte d'îlot idéal pour la diffusion des spectacles amateurs. Si la proposition semble utopique c'est sans doute parce que le secteur du spectacle vivant est encore tout entier orienté vers la professionnalisation. De tels équipements seraient en effet éminemment moins onéreux, en investissement comme en fonctionnement, que le moindre équipement culturel existant déjà.

L'essai ne mériterait-il pas au moins d'être expérimenté localement ?

Au regard des enjeux et des contraintes que nous avons observés au fil de ce mémoire on peut dresser une sorte de profil type idéal d'un lieu de diffusion des pratiques amateurs. Il s'agit d'un lieu de petite jauge, à l'entrée gratuite ou très symbolique, repéré comme lieu de diffusion par le public et disposant de conditions acoustiques et techniques adéquates. Cette description évoque irrémédiablement certains cafés-concerts. Il est sans doute dommage que leur statut commercial les éloignent définitivement des pratiques amateurs alors qu'il répondent par ailleurs aux critères pour les accueillir. Il s'agit d'un exemple où le souci de l'intérêt général devrait permettre d'aménager un espace spécifique dans la législation. En permettant à des lieux qui remplissent un certain cahier des charges (conditions acoustiques et techniques notamment, qui pourraient par ailleurs faire l'objet d'une aide financière ponctuelle) soit d'accueillir exclusivement des pratiques amateurs, soit d'accueillir des groupes en les rémunérant mais avec un montant du coût patronal plafonné, calculé par groupe et non pas par musicien, afin d'éviter la poursuite d'un processus déjà amorcé où seuls les musiciens jouant en solo ou en duo finiront par pouvoir utiliser ce réseau de diffusion.

Notons par ailleurs que selon Yves Abram, un juriste, directeur des affaires publiques de la Ville de Saint-Malo, auteur d'un article paru dans *La Scène*¹⁵¹, l'accueil des pratiques amateurs dans les cafés est tout à fait possible, dans le cadre par exemple d'une association loi 1901 qui y organiserait des concerts. Une association vient d'ailleurs de se créer à Angers, dont l'objet principal est la diffusion des pratiques amateurs dans ce type de lieux¹⁵².

6.2.5 Conséquences de la réforme de l'intermittence du spectacle

La réforme de l'intermittence du spectacle est un élément important à prendre en compte dans l'évolution possible de la situation. Il ne va d'ailleurs sans doute pas dans le bon sens puisqu'il s'agit d'une probable augmentation des rangs des groupes amateurs.

Comme l'annonçait les collectifs d'intermittents du spectacle au moment de la réforme des conditions ouvrant des indemnités, un certain nombre de musiciens se voient peu à peu

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ Les musiciens et les exploitants aux prises avec la réforme de l'ordonnance du 13 octobre 1945 relative aux spectacles – *La scène* n°25, septembre 2002.

¹⁵² *Le Yety* (actualité des musiques amplifiées en Maine et Loire), n° 65 – Adrama-Chabada, novembre 2004.

exclus du régime de l'intermittence du spectacle. Ce sont évidemment ceux qui totalisaient tout juste le nombre d'heures déclarées nécessaires à l'ouverture de leurs droits avec les anciennes dispositions qui sont touchés en premier.

Si à l'heure actuelle aucune donnée nationale précise n'est fournie, des exemples locaux permettent d'ores et déjà de mesurer certains effets de la réforme.

Deux groupes angevins professionnels¹⁵³ ont cessé leur activités de concerts peu avant l'été, entrant tous les deux dans une période de création d'un nouvel album. Sur ces périodes là, les musiciens ne sont pas rémunérés. Avec les dispositions précédentes, les droits qu'ils avaient ouverts leur permettaient de "tenir" jusqu'à la reprise des concerts (des concerts qui vont justement pouvoir être "déclenchés" par la sortie du nouvel album). Cette fois, dans chaque groupe, deux musiciens perdront leurs droits. Des droits qui, dans le cas de Zenzile par exemple représentent un tiers des revenus des musiciens.

Dans ces exemples on doit tenir compte de l'aspect conjoncturel (ces groupes se trouvaient sur des périodes charnières) et transitoire (les tournées importantes qu'ils vont faire en 2005 leur permettront sans doute de rouvrir des droits). Mais le fait que ces deux groupes touchés sont professionnels depuis plusieurs années et font partie de ceux qui n'ont pas de problèmes pour trouver des concerts, permet de penser que nombre de musiciens dans des situations plus précaires, dont les revenus reposent majoritairement sur les indemnités chômage, seront, eux, définitivement écartés du système de l'intermittence.

N'ayant plus d'espoir d'ouvrir des droits ils seront alors face à plusieurs possibilités : soit continuer à aborder malgré tout la scène en étant rémunérés comme des professionnels, soit se ranger du côté des amateurs, investissant éventuellement les circuits des scènes amateurs, simplement pour pouvoir continuer à jouer en public. La plupart du temps il s'agira sans doute d'un panaché entre les deux attitudes, suivant les occasions qui se présentent.

Enfin, autre conséquence probable de cette réforme : les groupes amateurs qui pouvaient auparavant être tentés de s'inscrire dans une démarche de professionnalisation, avec en ligne de mire l'espoir d'entrer dans les cases de l'intermittence du spectacle, voient aujourd'hui cet horizon s'éloigner considérablement. Ceux qui parmi eux étaient déjà sensibles aux sirènes du travail illégal risquent bien de les écouter plus attentivement encore, cherchant à privilégier le financement du développement de leur projet, au détriment de leur professionnalisation "ponctuelle".

¹⁵³ Lo'Jo et Zenzile, Cf. Le Yety (actualité des musiques amplifiées en Maine et Loire), n°65 - Adrama-Chabada, nov. 2004.

6.3 Conclusion

6.3.1 Des questions en suspens

Au fil de nos recherches d'autres questions sont apparues, qui restent en suspens :

- Il n'existe pour l'instant aucune évaluation sur les différents dispositifs pédagogiques qui entourent de plus en plus les actions de diffusion des groupes amateurs. Le secteur des musiques amplifiées peut-il échapper à toute forme de normalisation ou au moins d'homogénéisation des contenus pédagogiques ? Les structures peuvent-elles continuer à faire ce qu'elles veulent en ce domaine sans qu'on questionne leur approche, leurs compétences, leur travail ? Comment permettre aux groupes, aux financeurs de s'y retrouver ?

- Avec ces dispositifs de plus en plus complets d'accompagnement des pratiques amateurs, y compris au moment de leur diffusion, d'une part, et l'absence d'une réelle politique en faveur de la diffusion de ces pratiques d'autre part, n'est-on pas en train d'augmenter le sentiment de frustration qui est déjà perceptible chez les amateurs ?

- Compte tenu de la réforme de l'intermittence du spectacle, de la progressive disparition des pratiques qui dérogeaient au droit du travail, de la réduction du nombre de lieux de petite jauge, quelles seront les conséquences sur la perméabilité si souvent évoquée entre pratiques amateurs en pratiques professionnelles en musiques amplifiées ? L'écart ne risque-t-il pas de se creuser ? Se dirige-t-on vers une situation, un rapport entre amateurs et professionnels, plus proche de ce que connaissent les domaines artistiques du spectacle vivant qui sont institutionnalisés depuis longtemps ?

- Si, par le coût de la mise aux normes légales, les groupes encore amateurs mais engagés sur des objectifs de professionnalisation sont privés des moyens de financer eux-mêmes leur développement, leur professionnalisation (en terme principalement d'outils : affiches, enregistrement, pressage de disques, achat de matériel, etc.), quelles seront les conséquences sur le renouvellement des professionnels ? Sur le profil et le parcours des groupes qui deviendront professionnels ? Sur la diversité des pratiques professionnelles ?

6.3.2 Au final

Les scènes amateurs sont encore considérées dans le secteur des musiques actuelles non pas comme un mode de diffusion des pratiques à part entière, mais comme une étape, par laquelle on ne repasse pas (par exemple on ne peut pas jouer plusieurs fois sur la même scène amateur). Les groupes sont censés aller vers l'avant, progresser. Ce "progrès" ne semble pas pouvoir être détaché du passage du cadre amateur au cadre professionnel.

Après avoir fait le tour des quelques scènes amateurs qui lui sont ouvertes (en espérant pour lui qu'il se trouve sur un territoire bien pourvu...) le groupe amateur, revendiqué comme tel ou non, se retrouve donc, rapidement, face à un choix rendu obligatoire par l'état actuel de la diffusion des groupes amateurs. Il doit soit renoncer presque complètement aux représentations en public : il lui reste encore la fête de la musique, à laquelle on peut se représenter autant de fois qu'on le désire... Soit choisir d'adopter le profil professionnel pour pouvoir éventuellement continuer à présenter ses productions en public.

Lorsque les groupes optent pour la seconde solution, ils vont devoir se mettre à gérer des activités – d'administration, de démarches, de communication – auxquelles ils ne sont pas préparés et qu'ils aborderont souvent plus par nécessité que par réel attrait. Si des efforts sont faits par le secteur des musiques amplifiées pour apporter du soutien aux groupes dans ces domaines (via les centres d'information et de ressources, des stages, des formations, les publications type Irma...), les questions sont suffisamment nombreuses et complexes pour que la majorité des groupes avance tout de même plus à tâtons que comme des spécialistes. Et, encore une fois, il y a ceux qui se sentent à l'aise dans ce genre d'exercice et ceux dont "ce n'est pas le truc" : ce système favorise donc la compétence administrative et les qualités de management plus que tout autre critère.

Si un véritable réseau de diffusion des groupes amateurs existait, les groupes pourraient, en attendant de maîtriser suffisamment le droit du travail, les contrats du spectacle etc., mesurer à la fois leur goût pour la scène, leurs aptitudes et leurs lacunes, les réactions du public, bref leur potentiel de professionnalisation *avant* de devoir adopter un mode de fonctionnement professionnel. Ils pourraient, en résumé, éviter de devoir mettre la charrue avant les bœufs. Ils seraient ainsi moins exposés à des risques juridiques (de même qu'on parle de risques auditifs). Des risques dont les professionnels du secteur et les institutions ne prennent peut-être pas toujours la juste mesure. Ils ne mesurent pas non plus toujours leur propre responsabilité dans l'exposition des groupes à ces risques.

Enfin, si un tel réseau existait, évitant de précipiter la plupart des groupes amateurs qui veulent faire des concerts sur le marché professionnel, celui-ci serait probablement moins encombré...

BIBLIOGRAPHIE

TOUCHE Marc - Connaissance de l'environnement sonore urbain, l'exemple des lieux de répétition – CRIV-CNRS, 1994.

La musique en amateur – Bulletin du Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture, n°107, juin 1995.

Les activités artistiques amateurs – Bulletin du Département des Etudes et de la Prospectives, Ministère de la Culture, n°109, mars 1996.

RIPON Romuald – Le poids économique des activités artistiques amateurs – DEP, la Documentation Française, Paris, 1996.

URFALINO Philippe – L'invention de la politique culturelle – La Documentation française, 1996.

DONNAT Olivier – Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des français – DEP, La Documentation Française, Paris, 1996.

TOUCHE Marc – Mémoire vive 1, synthèse des travaux – Le Brise Glace, 1997.

Guillaume DESLANDRES – Le chant choral en France : propositions pour un plan de développement. Mission d'étude nationale – Ministère de la Culture et de la Communication (DMD), 1998.

Les pratiques culturelles des français : évolution 1989 -1997 – Bulletin du DEP, Ministère de la Culture, n°124, juin 1998.

Les pratiques culturelles des français. Enquête 1997 – DEP, la Documentation Française, Paris, 1998.

Les pratiques amateurs. Pour une politique globale – La lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication, 22 juillet 1998.

DUTILH Alex (dir.) – Rapport de la Commission Nationale des musiques actuelles – Ministère de la Culture, 1998.

DUCROT Jacques et FONNET André – Quand les amateurs entrent en scène, une histoire du théâtre amateur, 1907-1997 – Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre Amateur, 1998.

Spectacle vivant : une action d'envergure dans la durée – Lettre d'information du ministère de la culture et de la communication, n°41, janvier 1999.

Les pratiques artistiques des amateurs dans le domaine du théâtre, de la musique et de la danse – Circulaire du Ministère de la Culture, juin 1999.

CHATAIGNÉ Hyacinthe – Etude musiques actuelles en Mayenne – ADDM53, 1999.

POIRRIER Philippe – L'Etat et la culture en France au XXe siècle – Le livre de poche, 2000.

Faire entendre les musiciens amateurs des musiques amplifiées et actuelles – La Fédurok, Bilan du Festival de la Citoyenneté 2000.

La pratique musicale amateur – La lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication, avril 2000.

Le cadre juridique des spectacles en amateur. Comptes-rendus des réunions des 28 février, 24 avril et 14 juin 2001 – Ministère de la Culture, DMDTS, 2001.

Les spectacles en amateur : réglementation juridique et fiscale – Ministère de la Culture, DMDTS, 2001.

Distinction entre la situation de bénévolat et celle de salariat – Ministère de la Culture, DMDTS, 2001.

Protocole d'accord entre le Ministère de la Culture et de la Communication et le Ministère de la Jeunesse et des Sports, 2001.

Etat des lieux sur les musiques actuelles en Maine et Loire. Réflexion pour une structuration du secteur – ADDM49, 2001.

GUIBERT Gérome – Musiques amplifiées en Vendée : état des lieux – DDJS Vendée, Fuzz'yon, 2001.

AUDUBERT Philippe et DANIEL Luc – Profession entrepreneur de spectacle – IRMA, 2001 (2^{ème} édition).

LE COLLECTIF – Pédagogie et accompagnement des musiques actuelles. Notes d'étape des travaux du Collectif – Le Collectif, 2002.

DAHAN Chantal – Etat des lieux des actions artistiques et culturelles soutenues par le Ministère de la Jeunesse et des Sports – INJEP, 2002.

CABARET STUDIO – Compte-rendu des rencontres nationales des pratiques amateur de la chanson, 2002.

GUIBERT Gérome – Socio-économie des musiques actuelles en Pays de la Loire – Trempolino, 2002.

ABRAM Yves – Les musiciens et les exploitants aux prises avec la réforme de l'ordonnance du 13 octobre 1945 relative aux spectacles – La scène n°25, septembre 2002.

La place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant. Compte rendu de la journée d'information des centres ressources du spectacle vivant du 8 décembre 2003 – CND, CNT, Hors les Murs, Irma, 2003.

VAN COLEN Flavie – Education populaire et musiques amplifiées – Cry pour la musique, Fédurok, INJEP, 2003.

78 Tour – Journal d'information du CRY pour la musique, n°29, avril 2004.

LATARJET Bernard (dir) – Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant. Compte-rendu de mission – Ministère de la Culture, DMDTS, 2004.

Charte d'adhésion au collectif "Culture bar-bars".

Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant - Ministère de la culture, DMDTS, septembre 2004.

Table des matières

1	INTRODUCTION	4
1.1	LE SUJET	4
1.1.1	Quand les amateurs envahissent la scène...	4
1.1.2	Quels groupes amateurs ?	5
1.1.3	Un secteur en mutation	6
1.1.4	Précisions lexicales	7
1.2	LA DEMARCHE	9
1.2.1	La question initiale	9
1.2.2	Sources et méthode	10
1.2.3	Le choix des personnes interrogées, des scènes amateurs observées	11
1.2.4	Les limites et obstacles	12
1.3	LE PLAN	14
2	LE PHENOMENE "AMATEURS"	15
2.1	UN PHENOMENE INTERDISCIPLINAIRE	15
2.1.1	Les pratiques artistiques amateurs en chiffres	15
2.1.2	Les causes du développement de ces pratiques	16
2.1.3	Les politiques publiques face aux pratiques artistiques amateurs	16
2.1.4	Pratiques artistiques amateurs et démocratisation culturelle	21
2.2	LE CAS DES MUSIQUES AMPLIFIEES	22
2.2.1	Quelques facteurs amplifiants	22
2.2.2	Les signes et la mesure des pratiques amateurs amplifiées	23
3	DES ENJEUX POUR UN SECTEUR	25
3.1	MUSIQUES AMPLIFIEES ET ENSEIGNEMENT MUSICAL : DE NOUVEAUX SCHEMAS ?	25
3.1.1	Hors les sentiers "académiques"	25
3.1.2	Enseignement ou accompagnement ?	27
3.2	LES VOIES DE LA PROFESSIONNALISATION	28
3.2.1	Le processus de professionnalisation	28
3.2.2	Evolution des conditions de la professionnalisation	31
4	LES CONCERTS AMATEURS	35
4.1	LE CADRE JURIDIQUE	35
4.1.1	Le statut de l'amateur	35
4.1.2	Bénévolat, lucrativité et jurisprudence	36
4.1.3	La licence d'entrepreneur du spectacle	39
4.2	QUELQUES EXEMPLES DE SCENES AMATEURS	40
4.2.1	Bouge Ta Ville : la mutualisation des ressources	40
4.2.2	Tour de Scènes : mettre les productions amateurs en valeur	43
4.2.3	On Stage : la mission locale	46
4.2.4	Les Plateaux 109 : les valeurs de la Clef	48
4.2.5	Les maisons de quartier : L'ACTION GROUPEE	50
4.2.6	Les concerts privés	51
4.3	LA QUESTION DES CAFES-CONCERTS	52

5	LES POSITIONS DES ACTEURS	54
5.1	LA POSITION AMBIGUË DES GROUPES AMATEURS	54
5.1.1	D'abord : faire des concerts !	54
5.1.2	Et le statut amateur ?	56
5.1.3	L'autofinancement pour norme	57
5.2	LES TUTELLES	58
5.2.1	Le ministère des professionnels	58
5.2.2	La Jeunesse en retrait	60
5.3	POINTS DE VUE PROFESSIONNELS	60
5.3.1	Des positions radicales	60
5.3.2	Des musiciens amplifiés plus nuancés	61
5.3.3	La position des diffuseurs professionnels	62
6	BILAN, PERSPECTIVES ET CONCLUSION	65
6.1	BILAN	65
6.1.1	Une diffusion limitée	65
6.1.2	Sur l'engagement des acteurs	66
6.1.3	Sur la dimension pédagogique	67
6.1.4	Sur les dimensions culturelles et artistiques	68
6.2	PERSPECTIVES	69
6.2.1	Vers une évolution du cadre juridique ?	69
6.2.2	Définir les objectifs	70
6.2.3	Une meilleure gestion de l'existant	71
6.2.4	Une question d'équipements ?	71
6.2.5	Conséquences de la réforme de l'intermittence du spectacle	72
6.3	CONCLUSION	74
6.3.1	Des questions subsistent	74
6.3.2	Au final	74
	BIBLIOGRAPHIE	76
	TABLE DES MATIERES	78
	DOCUMENTS ANNEXES	80

DOCUMENTS ANNEXES

Calendrier des entretiens	81
Contacts des structures citées	82
Conducteur d'interview des organisateurs de concerts amateurs	83
Conducteur d'interview des groupes amateurs	84
Conducteur d'interview des groupes professionnels	85
Convention "Accompagnement / Formation / Diffusion" de la Clef	86

Entretiens

Catherine TUCHAIS – Direction Départementale de Loire-Atlantique et Régionale des Pays de Loire Jeunesse et Sports. 10 mai 2004.

Sandrine CADEAC – Association Départementale Danse et Musique du Maine-et-Loire. 11 Mai 2004.

Anne MINOT – Bureau des pratiques amateurs, ministère de la culture, DMDTS. 2 juin 2004.

Philippe BERTHELOT – Directeur de la Fédurok – 2 juin 2004.

Emmanuelle CHOLET-ANTOINE – Direction de l'action culturelle, Ville d'Angers – 12 septembre 2004.

Thomas PONTREFACT et Ghislain GIRARD, musiciens amateurs au sein du groupe LUCID ANN. 15 septembre 2004.

Julien, musicien amateur au sein du groupe CLAIM. 15 septembre 2004.

David, musicien amateur au sein du groupe FLETCHER. 18 septembre 2004.

Thierry LEPICIER – musicien professionnel au sein du groupe Bell'œil. 4 octobre 2004.

Mathieu BABLEE – musicien professionnel au sein du groupe Zenzile. 4 octobre 2004.

Guillaume RENAUD – Trempolino, coordinateur pédagogique. 5 octobre 2004.

Stéphane MARTIN – Programmateur du Chabada. 7 octobre 2004.

Marc SEGUR – Programmateur du festival Tour de Scènes. 12 octobre 2004.

Vincent RULOT – Directeur de La Clef. 15 octobre 2004.

Thierry DUVAL – Directeur du Centre de Ressource Yvelinois pour la musique et membre du CA de la Fédurok. 15 octobre 2004 .

François DELAUNAY – Co-directeur du Chabada. 15 octobre 2004.

Samira EL ALAOUI-LECOMTE – Directrice de la maison de quartier Ney-Saint-Serge – 22 octobre 2004.

Contacts des structures citées

BOUGE TA VILLE
TREMPOLINO
51, bd de l'Egalité
44 000 Nantes
02 40 46 66 65
guillaume@trempe.com

TOUR DE SCENES
MUSICA
20, rue du Port de l'Ancre
49 100 Angers
02 41 24 76 15
info@asso-musica.com

ON STAGE
LE CHABADA
56, bd du Doyenné
49100 Angers
02 41 96 13 40
smartin@lehabada.com

PLATEAUX 109
LA CLEF
46, rue de Mareil
78 100 Saint Germain en Laye
01 39 21 54 90
eclipse78@wanadoo.fr

M.Q. LAC DE MAINE
40, rue de la Chambre aux Deniers
49 000 Angers
02 41 48 05 40

M.Q. St SERGE – St MICHEL
9, rue Duboys
49100 Angers
02 41 43 28 13

Conducteur d'interview des organisateurs de concerts amateurs

- Depuis quand organisez-vous des concerts amateurs ?
- Quel est le cadre juridique ?
- Quel est le financement ?
- Quels sont les objectifs ? A quels besoins, quels enjeux répondez-vous ?
- Quel est le contenu ?
- Nombre de groupes accueillis par année ? Pour combien de "candidatures" ? Quels sont les critères de sélection (artistique, technique, provenance géographique, âge, etc.) ?
- Les concerts amateurs que vous organisez donnent-ils lieu à une billetterie ? Si oui, de quel type ?
- Les conditions dans lesquelles on peut faire jouer actuellement des amateurs sur scène vous semblent-elles :
 - suffisamment définies ?
 - adaptées à ce qu'attendent les groupes amateurs ?
 - favorables au développement du secteur des musiques actuelles dans son ensemble ?
- Les groupes que vous accueillez revendiquent-ils le caractère amateur (au sens économique) de leur pratique : toujours, souvent, parfois, rarement, jamais ?

Conducteur d'interview des groupes amateurs

(Préambule : résumé du cadre légal de la pratique amateur aujourd'hui.)

- *Votre groupe*

Nom / Membres / Date de création

Type de répertoire (reprises ou compositions propres) / Durée du répertoire

- *Votre pratique*

- Quels sont les objectifs de votre pratique : à court terme, à moyen terme, à long terme

- Heures de répétition/semaine / nombre de concerts par an / formation(s) suivie(s)

- Quels sont actuellement vos besoins :

(T.I. : très important / A.I. : assez important / P.I. : pas important)

- Disposer d'un lieu de répétition adapté
- Faire plus de concerts
- Recevoir des formations liées à la scène
- Recevoir des formations liées à la pratique instrumentale
- Recevoir des formations liées à la pratique collective
- Recevoir des formations liées à l'environnement du musicien
- Trouver plus d'informations sur le secteur des musiques amplifiées
- Faire circuler l'information concernant votre groupe
- Rencontrer des professionnels (musiciens, programmeurs, administrateurs, etc.)
- Enregistrer vos compositions

- *Votre approche de la scène*

- Pourquoi voulez-vous faire des concerts ?

- Dans quelles conditions acceptez-vous de jouer sur scène :

- Cadre amateur strictement.
- Cadre professionnel (rémunéré): 1/ si l'occasion se présente 2/ de préférence.

- Faites-vous autant de concerts que vous le souhaitez ? Si non : pourquoi selon-vous ?

- Quel(s) type(s) de lieu(x) vous semble le mieux adapté(s) à répondre à votre approche actuelle ? (salles, assos municipales, fête de la musique, assos privées, organisateur pros, cafés-concerts, tous...)

- Pensez-vous que vos attentes en tant que musicien amateur peuvent trouver une réponse grâce au développement des scènes amateurs ? Dans quelle mesure ?

- *Sur cet exemple précis de concert amateur auquel vous avez participé :*

- Pourquoi avez-vous voulu jouer dans ce cadre ?

- Cette expérience vous a-t-elle apporté ce que vous en attendiez ? Plus ? Moins ?

Conducteur d'interview des groupes professionnels

(Préambule : résumé du cadre légal de la pratique amateur aujourd'hui.)

- *Votre groupe*

- Nombre de musiciens.
- Depuis quand êtes-vous professionnels ?
- Etes-vous sous contrat avec : un producteur de spectacles, un producteur de tournée, un agent artistique, un producteur discographique, un éditeur phonographique (contrat de licence), un éditeur "graphique" (contrat d'édition) ?
- Etes-vous membre d'un syndicat de musiciens ou d'artistes ?
- Vos revenus sont-ils uniquement liés au spectacle vivant (cachets de musicien et indemnisation assedic) ? Quelle proportion ?
- Si non, quelles autres sources (droits d'auteurs, droits voisins, royalties) ? Quelle proportion approximativement ? (Y a-t-il une ou des source(s) de revenu qui prédomine(nt) et d'autres qui restent anecdotiques).

- *Vos concerts*

- Lors de vos premiers concerts : cherchiez-vous à être rémunérés ? Si oui, dans quel but ?
- Si vous étiez rémunérés, cela s'effectuait-il strictement dans le cadre légal ? Pourquoi ?
- Quelle proportion de concerts avez-vous faits dans les conditions légales du cadre amateur ? Pourquoi ?

- *Votre vision des concerts amateurs*

- Pensez-vous que développer les concerts amateurs peut :
 - Générer du travail illégal : Oui : dans quelle mesure ? Non : dans quelle mesure ?
 - Générer de la concurrence déloyale : Oui : dans quelle mesure ? Non : dans quelle mesure ?
- Permettre de bien distinguer les musiciens qui veulent vivre de leur activité musicale de ceux qui ne veulent pas en vivre : Oui : dans quelle mesure ? Non : dans quelle mesure ?
- Contribuer à la formation de futur professionnels : Oui : dans quelle mesure ? Non : dans quelle mesure ?
- Etre adapté à d'autres enjeux du secteur des musiques amplifiées ? Lesquels ? Dans quelle mesure ?

CONVENTION

FORMATION / ACCOMPAGNEMENT / DIFFUSION

Comme le stipule son projet culturel et artistique et les conventions passées avec ses partenaires (Ville, État, Département), La CLEF mène des actions d'accompagnement et

de formation, au sein du CRY (Centre Ressources Yvelinois pour la Musique) en direction des groupes constitués, locaux et départementaux, dans le cadre d'une pratique amateur.

Cette convention vise à définir les actions de formation et les moyens mis en œuvre pour la diffusion dans le cadre du projet des « Plateau 109 », dirigé par le CRY .

Il a été convenu ce qui suit, entre :

- **La CLEF**, représentée par Vincent RULOT, Directeur Adjoint

et

- **le groupe Replica** représenté par

et constitué des personnes suivantes :

.....Instrument.....

.....Instrument.....

.....Instrument.....

.....Instrument.....

.....Instrument.....

.....Instrument.....

.....Instrument.....

.....Instrument.....

.....Instrument.....

Dans le cadre d'un travail d'accompagnement à l'approche scénique, le groupe **XXX** assurera une prestation scénique de(*durée de la prestation*), sur son propre répertoire, le (*date de la représentation*).

La CLEF s'engage à mettre en œuvre l'environnement professionnel (accueil, technique,...) nécessaire au bon déroulement du concert.

Afin que le groupe puisse au mieux travailler son répertoire, la CLEF lui propose un certain nombre de modules de formation musicale encadrés par des intervenants professionnels :

- Technique de répétition
- Technique vocale,

La prestation scénique du groupe étant l'aboutissement de ce processus de formation
Cette formation a une valeur de euros , prise en charge par La CLEF.

Afin de vérifier le bon déroulement de cette opération, le groupe sera en relation avec le responsable des formations ainsi qu'avec l'équipe chargée de l'organisation de leur prestation scénique et des formations (Nicolas Hue, Olivier Vilain) .

Une évaluation sera faite entre les deux parties à la fin de l'opération.

La feuille de route jointe définit les conditions pratiques de la prestation.

Fait le à St Germain en Laye

Pour La CLEF
Lu et approuvé

Pour le Groupe
Lu et approuvé