

DESS « Administration locale, développement local et culturel »
Centre de Recherche sur la Décentralisation Territoriale
UFR Droit et Science politique
Université Reims Champagne-Ardenne

Mémoire de DESS effectué sous la direction de M. Leroy

**LES MUSIQUES AMPLIFIÉES DANS
L'AGGLOMERATION PARISIENNE FACE AU
PROBLEME DES NUISANCES SONORES**

Julien PION
Année universitaire 2001-2002
Session d'octobre 2002

Remerciements :

Je tiens ici à remercier pour leur aide et leur contribution à ce mémoire Stéphane Auzilleau, Julien Bassouls, Emmanuel Bert, Pierre Bertrand, Jean-Noël Bigotti, Valérie Bois, Gilles Castagnac ainsi que toute l'équipe de l'irma, Céline Delaplace, Julie Demuer, Catherine Deotto, Etienne Le Dissez, Albert Godal, Nathalie Kaufmann, Marc Leroy, Damien Lucas, Yves Monerri, Jean-Sébastien Nicolet, Yannick Orzakiewicz et Flavie Van Colen.

Table des matières

Remerciements	1
Introduction	5
1 ^{ère} partie : LES MUSIQUES AMPLIFIÉES : UN ART POPULAIRE AU FORT VOLUME SONORE CONFRONTE A DE MULTIPLES DIFFICULTES	10
1. Les musiques amplifiées dans la ville	11
A. <u>Paris, ville son</u>	12
a. <i>La concentration des activités musicales</i>	12
b. <i>La ville comme source d'inspiration</i>	15
B. <u>Musiques amplifiées et esthétique du fort volume sonore</u>	19
a. <i>Réflexion sur une appellation générale de ces musiques</i>	19
b. <i>La puissance sonore comme élément esthétique</i>	21
2. Du local à la scène	24
A. <u>La répétition</u>	25
a. <i>Du « système D » à l'encadrement des pratiques</i>	25
b. <i>La gestion du temps et de l'argent</i>	28
B. <u>Le concert</u>	30
a. <i>La performance</i>	30
b. <i>Le son</i>	32
3. Les lieux et leur public	34
A. <u>Les lieux</u>	35
a. <i>Un contexte de pénurie des lieux</i>	35
b. <i>Les contraintes de la programmation</i>	38
B. <u>Le public</u>	41
a. <i>Un public acteur des concerts et impliqué dans le secteur des musiques amplifiées</i>	42
b. <i>Un public métissé</i>	44

2 ^{ème} partie : LA REGLEMENTATION CONTRE LES NUISANCES SONORES : UN CORPUS DE TEXTES NECESSAIRE MAIS PEU ADAPTE AUX SPECIFICITES DU SECTEUR DES MUSIQUES AMPLIFIEES	47
1. Le bruit dans la ville	49
2. Les principaux textes	53
A. <u>La loi n° 92-1444 du 31 décembre 1992 relative à la lutte contre le bruit</u>	53
B. <u>Le décret n° 95-408 du 18 avril 1995</u>	54
C. <u>Le décret n° 98-1143 du 15 décembre 1998</u>	56
D. <u>La loi du 13 décembre 2000 relative à la solidarité et au renouvellement urbain.</u>	60
E. <u>La loi du 30 octobre 2001 sur la sécurité quotidienne</u>	62
3. Contradictions et problèmes suscités par le décret du 15 décembre 1998	65
A. <u>Niveau moyen et niveau de crête</u>	66
B. <u>Les fréquences concernées par le décret</u>	67
C. <u>L'étude d'impact et la pose d'un limiteur de pression acoustique</u>	68
4. Les personnes en charge de faire appliquer la réglementation	74
A. <u>Le pôle de compétence bruit</u>	75
B. <u>La Préfecture de Police et la Mairie de Paris</u>	76

3 ^{ème} partie : LES CONSEQUENCES DE LA REGLEMENTATION SUR LES LIEUX PARISIENS ET LA VARIETE DES INITIATIVES ENGAGEES : LA NECESSITE D'UNE MEILLEURE DEFINITION DES REGLES PARTENARIALES	82
1. Les conséquences de la réglementation et l'interdépendance entre pouvoirs publics et secteur des musiques amplifiées	84
A. <u>Des pouvoirs publics peu disposés à fournir des aides</u>	85
a. <i>Etat des lieux à l'échelle nationale</i>	85
b. <i>Les actions de la Mairie de Paris</i>	89
B. <u>Les effets de la réglementation sur les lieux et les professionnels</u>	91
a. <i>La situation des lieux parisiens</i>	92
b. <i>Des professionnels investis dans la lutte contre les risques auditifs</i>	96
2. De la sensibilisation aux réactions de défense : la variété des initiatives engagées	99
A. <u>Les actions de sensibilisation</u>	100
a. <i>Les initiatives venant du secteur des musiques amplifiées</i>	100
b. <i>Le point de vue des organismes extérieurs au secteur des musiques amplifiées</i>	104
B. <u>Les réactions de défense</u>	109
Conclusion	113
Bibliographie	117
Annexes :	125
- Décret n° 98-1143 du 15 décembre 1998	
- Arrêté du 15 décembre 1998 pris en application du décret	
- Cahier des charges du limiteur de pression acoustique	

Introduction

« Ce qui est vu peut être aboli par les paupières, peut être arrêté par la cloison ou la tenture, peut être aussitôt rendu inaccessible par la muraille. Ce qui est entendu ne connaît ni paupières, ni cloisons, ni tentures, ni murailles. »¹

Les nuisances sonores constituent aujourd'hui un problème de société. Elles s'offrent à nos oreilles en toutes circonstances, à toutes les heures du jour et de la nuit et leurs sources sont multiples. Elles le sont d'autant plus que l'urbanisation croissante et les avancées technologiques ont permis aux sons de se multiplier et de prendre des formes toujours plus variées. Cela est vrai pour l'ensemble des activités humaines, c'est également vrai pour la musique. Si le vingtième siècle est celui de la systématisation des bruits aériens, ferroviaires, routiers et industriels en tous genres, il est aussi celui de l'apparition des systèmes d'amplification musicaux. Forts de ces nouvelles technologies, les musiciens ont pu explorer des territoires jusque-là inconnus et donner naissance aux genres musicaux que sont le rock, le rap ou la techno. La puissance sonore générée se fait alors le support de la création artistique et des revendications de la jeunesse. Mais cette puissance toujours plus importante peut également occasionner une dégradation du système auditif. Chez les jeunes de moins de 20 ans, la musique, par l'intermédiaire du baladeur, des discothèques ou du concert, est aujourd'hui la cause principale de perte d'audition. Les musiciens, quant à eux, sont nombreux à souffrir de troubles auditifs plus ou moins graves.

Pratiques à risques, les musiques actuelles amplifiées n'en constituent pas moins des éléments majeurs de la création artistique contemporaine. Ces musiques populaires se sont développées dans un contexte urbain dans lequel elles trouvent leur inspiration ainsi que leur public. Mais la ville, et notamment celle de Paris, est peu disposée à accueillir ce qu'elle considère comme une nouvelle forme de nuisance. Elle l'est d'autant moins que ces musiques s'expriment dans des lieux souvent peu adaptés à ces pratiques. Les petits lieux de concerts, qui serviront de cadre à notre étude, constituent pourtant les principaux moyens d'expérimentation et de diffusion des artistes amateurs ou en voie de professionnalisation. Ils sont indispensables à l'expression artistique des musiciens et sont le passage obligé de toute personne désirant effectuer ses premiers pas dans le monde de la musique vivante. Mais entre l'expression sonore sans entraves et la tranquillité des riverains ainsi que la santé des personnes exposées, les pouvoirs publics ont tranché. Le décret n° 98-1143 du 15 décembre 1998 *« relatif aux prescriptions applicables aux établissements ou locaux recevant du public et diffusant à titre habituel de la musique amplifiée, à l'exclusion des salles dont l'activité est*

¹ QUIGNARD Pascal, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris, 1997, p. 107

réservée à l'enseignement de la musique et de la danse » impose aux exploitants de lieux et aux organisateurs de concerts des mesures consistant à limiter le volume sonore à l'intérieur et à l'extérieur des établissements. Il conviendra donc d'analyser la pertinence d'une telle réglementation ainsi que les conséquences de son application sur les lieux de diffusion parisiens.

Afin de limiter le champ d'action de l'étude, le cadre géographique de l'agglomération parisienne a été privilégié. Dans un contexte où l'urbanisation est poussée à l'extrême, le problème des nuisances sonores dues aux concerts de musiques amplifiées prend à Paris une dimension particulièrement éloquente. Mais il sera néanmoins nécessaire d'élargir notre réflexion à l'échelle nationale afin de prendre en considération l'étendue d'un problème qui concerne l'ensemble du secteur des musiques actuelles. L'objet de ce mémoire ne sera donc pas de faire de la capitale le centre de toute vie culturelle. A bien des égards, les salles de concerts ainsi que les milieux associatifs de Province sont souvent plus actifs que leurs homologues parisiens, notamment dans le cadre des actions de prévention aux risques auditifs, comme nous aurons l'occasion de le constater.

Le décret du 15 décembre 1998 prend place dans un corpus de textes plus généraux relatifs à la lutte contre le bruit. Il sera important d'étudier l'ensemble de ces textes qui peuvent également avoir une incidence sur les lieux musicaux, comme c'est le cas du décret n° 95-408 du 18 avril 1995 relatif aux bruits de voisinages. Leur analyse pourra ainsi nous permettre de mesurer les conséquences de ces mesures sur la nature de la programmation des structures de diffusion. En d'autres termes, quel a été l'impact de la réglementation sur le contenu ainsi que sur la fréquence du message artistique diffusé ?

Mais le problème ne se résume pas à la seule nécessité d'appliquer la réglementation. Il est en effet essentiel de se poser la question suivante : ces textes sont-ils adaptés au monde auquel ils s'appliquent ? Nous verrons qu'ils concernent des lieux très variés qui n'ont souvent que très peu de choses en commun. Cette réglementation est-elle donc facilement applicable dans tous ces lieux ? La thématique des nuisances sonores lors des concerts de musiques amplifiées met en avant des questions touchant les domaines de l'environnement, de la santé publique et de la culture. Il serait donc intéressant de savoir si les spécificités culturelles, sociologiques et techniques de cet univers musical ont été prises en compte dans l'élaboration de la réglementation. Le point de vue de la profession va d'ailleurs dans ce sens. En accord avec leur vision du problème, n'est-il pas nécessaire de considérer le sonore comme élément esthétique indispensable de ces musiques avant de prévoir des mesures cohérentes, qu'elles soient réglementaires ou non ? Car l'ensemble des personnes concernées

sera en accord sur le fait qu'il est important de sensibiliser la jeune population aux effets néfastes du son à haute dose. Mais les moyens préconisés pour y parvenir diffèrent d'un point de vue à l'autre. Il conviendra donc de s'interroger sur le rôle de chacun des acteurs prenant part à la résolution de ce problème, qu'ils soient issus de la profession du spectacle, des collectivités publiques ou simplement de la population. Il sera également important de déterminer la nature des rapports qu'entretiennent entre eux ces différents protagonistes.

Mais derrière l'analyse d'un secteur placé face à la réglementation, un certain nombre de parallèles et de retours en arrière seront nécessaires. Le décret a-t-il joué un rôle de déclic dans la profession face à un problème auquel elle est confrontée quotidiennement ou cette prise de conscience était-elle effective avant que ces normes ne leur soient imposées ? En amont de cette réglementation, nécessaire à bien des égards, il apparaît que ce débat n'est pas nouveau. Mais le problème des risques auditifs intervient dans un monde culturel confronté à de nombreuses difficultés à côté desquelles il serait difficile de passer dans le cadre d'une compréhension globale du sujet : reconnaissance du secteur par les pouvoirs publics, manque de moyens et de structures adaptées, univers associatif confronté au problème de la pérennisation des emplois-jeunes, encadrement des pratiques amateurs... Ainsi, une question reste en suspend : n'était-il pas nécessaire de pallier certains manques au niveau du fonctionnement du secteur des musiques amplifiées avant de traiter le problème des nuisances sonores qui trouve sa source dans le manque de formations, dans le fait que les locaux de répétitions ne sont pas adaptés à la pratique musicale des amateurs ou dans un encadrement institutionnel insuffisant ? Car si mettre fin aux abus sonores est une nécessité, n'y a-t-il pas un risque de diaboliser l'ensemble de ces musiques en passant à côté d'une connaissance approfondie de leurs caractéristiques tant techniques que culturelles et en faisant clairement ou implicitement passer cet art comme dangereux ?

Afin de répondre à ces questions il était nécessaire d'aller à la rencontre des personnes directement concernées par le sujet. Aucune sensibilité ne devait être écartée². Les témoignages récoltés ont servi de base à cette étude en plus de la documentation abondante sur cette thématique. Provenant de la municipalité, de la Préfecture de Police ou du Ministère de l'Ecologie et du Développement Durable, le fruit des premiers entretiens a été confronté aux points de vues de syndicats du spectacle, de programmateurs de concerts, d'animateurs de réseaux de salles ou de responsables de lieux de diffusion. Sans prétendre ni à une parfaite objectivité ni à l'exhaustivité, l'analyse des informations ainsi acquises permettra de rendre

² La liste des entretiens effectués se trouve en bibliographie p. 123

compte des enjeux autour de ce problème dans la capitale et, dans une moindre mesure, à l'échelle nationale.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur l'histoire ainsi que sur les caractéristiques culturelles, sociologiques et techniques de ces musiques qui génèrent un fort volume sonore et qui trouvent leur mode d'expression principal dans un contexte urbain. Mais derrière les traits marquants qui peuvent s'attacher à cet art populaire, cette partie sera pour nous l'occasion d'insister sur le fait que le secteur des musiques amplifiées ne s'arrête pas au triptyque musiciens, public et diffuseurs. Ce monde est complexe et met en scène une grande variété d'acteurs. Sans perdre de vue le thème des nuisances sonores nous tenterons donc de décrire les particularités de cet univers musical confronté à la pénurie de structures adaptées et au manque de moyens de se produire sur scène avant de nous pencher sur l'analyse des textes.

Dans le second volet de notre étude nous passerons donc en revue les lois et décrets relatifs à la lutte contre le bruit qui ont une incidence sur les musiques amplifiées, et particulièrement sur les petits lieux de diffusion. Nous aurons alors la possibilité de débattre sur les motivations qui ont mené à l'élaboration d'un tel corpus ainsi que sur les éventuelles contradictions et difficultés ayant vu le jour suite à l'application de ces textes, notamment en ce qui concerne le décret du 15 décembre 1998. A la lumière de cette analyse il sera alors possible d'évoquer le travail des personnes chargées de faire appliquer la réglementation dans la ville de Paris.

La mise en place de ces mesures n'a pas été sans susciter un certain nombre de réactions. La troisième partie consistera à les évoquer. Actions de prévention ou de défense, conséquences du problème des nuisances sonores sur la vie des lieux parisiens, implication des professionnels, l'analyse des initiatives et des mesures d'adaptation du secteur des musiques amplifiées sera mise en parallèle à l'implication des pouvoirs publics dans ce domaine. Dans un contexte de décentralisation croissante, l'inventaire des politiques des collectivités locales en faveur de ces musiques nous permettra de mettre en exergue la nature des rapports entretenus entre institutions et acteurs culturels mais également de s'interroger sur l'avenir proche de ce secteur aux multiples facettes.

1^{ère} partie :

**LES MUSIQUES AMPLIFIEES :
UN ART POPULAIRE AU FORT VOLUME SONORE
CONFRONTE A DE NOMBREUSES DIFFICULTES**

Avant de s'attacher à l'étude des textes relatifs aux nuisances sonores, à leur application et à leurs conséquences dans la vie des petits lieux de diffusion, il est nécessaire d'examiner les caractéristiques culturelles de l'univers concerné. Trop souvent, dans les discussions animant les débats autour du décret du 15 décembre 1998, des voix s'élèvent évoquant l'absence de prise en compte des spécificités culturelles et sociologiques du monde des musiques amplifiées. Un des principaux problèmes de ce texte est qu'il s'applique, sans distinction, à une extrême variété de lieux. Or, les données changent suivant que l'on se trouve dans une discothèque, dans une salle polyvalente ou dans un café-concerts. Nous verrons que, dans ce dernier cas, certaines prescriptions sont inapplicables. Par conséquent, un des objets de notre étude sera de déterminer en quoi les petits lieux de concerts sont des cas particuliers. Ils le sont bien sûr de par leurs structures acoustiques souvent mal adaptées. En effet, il est plus difficile de gérer la puissance sonore dans des petits lieux que dans des grandes salles. Mais leur intérêt va bien au delà de ces considérations techniques que nous aurons l'occasion d'étudier plus haut. Ils sont l'un des premiers modes d'expression d'un art populaire dans lequel s'identifie une grande partie de la jeunesse passée et présente. C'est dans ces lieux que les artistes débutants pourront s'initier aux sensations du son *live* ainsi qu'au bonheur de partager un message et des émotions. Ces musiciens, qui seront selon les écoles des amateurs ou des musiciens en voie de professionnalisation, trouvent dans ces lieux une première expérience incontournable de la scène. Ils peuvent ainsi confronter leur travail face à un public qu'il faudra conquérir. Artistes, lieux et public constitueront donc le la base de cette analyse qui nous permettra de comprendre cet univers d'hommes et de femmes confrontés à de nombreux problèmes dont celui des risques auditifs, mais surtout de comprendre un monde tourné vers une musique et motivé par une passion à laquelle le fort volume sonore n'est pas étranger.

1. Les musiques amplifiées dans la ville

Derrière le titre générique de cette partie se cachent de nombreux aspects. Il ne s'agira pas ici de dresser un portrait exhaustif du monde des musiques amplifiées, mais de donner quelques clés, quelques indications qui nous aideront à comprendre les grands traits de ce public qui pratique un art populaire au fort volume sonore. Il ne s'agira pas non plus de faire de la capitale le centre de toute vie culturelle. Paris et sa banlieue sont le cadre géographique de l'étude, mais rien ne différencie l'attitude du musicien parisien de ses homologues de province où la vie culturelle est souvent très riche. Car nous retrouverons partout la variété

des styles pratiqués, les mêmes motivations et surtout le même travail de répétition dans la perspective de se produire sur scène. La spécificité de Paris se trouve moins au niveau des caractéristiques de ces musiciens qu'au niveau d'un mode de vie où l'urbain est poussé à l'extrême, aspect qui aura une influence certaine sur la géographie des sites, sur le foisonnement culturel, sur les inspirations des artistes et, bien entendu, sur les problèmes de nuisances sonores.

A. Paris, ville son

a. *La concentration des activités musicales*

Paris est souvent synonyme, en France comme à travers le monde, de richesse culturelle. Son histoire, ses quartiers et monuments mythiques, placent la capitale comme une étape indispensable pour qui veut se cultiver et suivre les traces des grands écrivains et musiciens qui ont fait le renom de la France. Pour l'adepte des musiques amplifiées, la ville lumière a également en son sein d'innombrables références. Saint-Germain-des-Près et le quartier latin furent des endroits où le jazz vécut de grandes années, l'époque du *Golf-Drouot* vit le lancement des plus importants artistes de rock'n'roll français dans les années 60, la scène alternative des années 80 s'y développa, le rap des banlieues y fit ses premières armes médiatiques, la techno profita de ses sous-sols et de ses clubs pour commencer son ascension... Ces époques fastes, auxquelles chaque amateur se réfère suivant ses goûts, ont fait de Paris le passage obligé des artistes en quête de succès, d'expérience ou de rencontres. Aujourd'hui encore, pour tout groupe qui se développe, Paris est une étape importante. S'envoler vers le succès dont ils rêvent, onirisme de nombreuses formations, ne se conçoit pas sans le passage par les lieux mythiques de la capitale où les producteurs phonographiques peuvent les remarquer et où le public, réputé averti, ne manquera pas de plébisciter leurs créations. Mais est-il nécessaire de noter que tous ces aspects sont à nuancer ? Cet attrait qu'exerce tout centre urbain sur sa périphérie, même s'il peut se vérifier, ne doit pas cacher une autre réalité.

La capitale n'est plus le seul lieu où les groupes peuvent se produire. Les acteurs associatifs de banlieue seront peut être les premiers à le dire. Le nombre des salles fédérées dans le cadre du *RIF* (Réseaux Ile-de-France) est là pour le prouver. Ainsi, les artistes de banlieue n'ont plus, comme seul mode d'expression, la scène parisienne. En dehors de la région Ile-de-France, les villes grandes et moyennes de province ont pu développer une

certaine attractivité depuis les années 1980. La décentralisation aidant, les politiques culturelles des collectivités territoriales ont contribué à atténuer le rôle central de Paris. Ainsi, même si de nombreux progrès restent à faire, les salles se sont développées et les festivals multipliés. La feuille de route des groupes en tournée s'est donc modifiée et le public n'a plus à faire de nombreux kilomètres pour venir assister aux concerts de leurs artistes favoris. Mais Paris a gardé de nombreux attraits. Une telle concentration des lieux de diffusion ne se rencontre nulle part ailleurs et les perspectives professionnelles y restent plus développées.

Comme toute métropole qui se respecte, Paris est un centre économique. Pour la musique, cela se traduit par la proximité entre les lieux de création et de diffusion avec les labels et les médias. Tous les maillons de la chaîne discographique (production, édition, distribution) y sont présents. Pour les majors comme pour les labels indépendants, Paris est un vivier de nouveaux talents. Ou plutôt, il serait plus juste de dire que les nouveaux talents sont découverts par les indépendants qui sont obligés de passer la main à l'arsenal médiatico-économique des *majors* lorsque les artistes se sont développés³. L'interdépendance entre ces deux mondes, qui pourrait faire l'objet d'un autre mémoire, est particulièrement prégnante dans l'univers parisien qui permet la concentration de ces activités. Le monde de la création est donc très proche géographiquement du monde de l'industrie musicale. Mais dans l'idéal de nos musiciens, le passage par le contrat d'artiste n'est pas une condition sine qua non à l'exercice de leur activité. Du moins, pas au début de leur carrière. Et la part de rêve qui habite chaque formation ne signifie pas que les artistes ne sont pas conscients des perversions du système. 97 % du marché sont occupés par les cinq grandes *majors* de l'industrie du disque⁴. Celles-ci, pour optimiser davantage leurs marges financières, ne produisent que des « valeurs sûres », aidées en cela par une grande présence dans les médias, au détriment d'une diversité culturelle que certains pensent (non sans raison) menacée⁵.

Cette diversité naît de ces nombreux artistes en voie de développement pour qui l'intérêt principal est de présenter leur travail devant un public. Cet objectif passe par la scène et n'a pas forcément de motivations économiques⁶. Les petits lieux de diffusion ont donc une très grande importance dans la mesure où ils permettent aux artistes d'être en contact direct avec la cité, sans que le prix du concert soit un frein. Ils matérialisent l'envie de s'affranchir des intermédiaires économiques afin de communiquer par le biais de l'art, dans un souci de

³ DE BODINAT Henri, « Les indépendants sont le viagra des majors », *Lettre du disque*, n° 330, p. 3

⁴ BMG, Sony, Universal, EMI-Virgin, AOL-Time Warner

⁵ FREMEAUX & ASSOCIES, *Mémoire bleu sur la diversité culturelle*, Frémeaux et Associés, 29 mars 2002

⁶ CALENGE Pierrick, *L'industrie de la musique dans l'agglomération parisienne : réseaux de production et territoires*, mémoire de DEA Paris I, Institut de géographie, 2001.

convivialité et de proximité. Pour cela, certains quartiers sont plus propices que d'autres. Celui de la Bastille constitue un bon exemple. Dans le même périmètre se retrouvent artistes et public, disquaires et cafés-concerts. Le 20^{ème} arrondissement est aussi le théâtre d'une activité artistique et associative très riche. Lieux de répétition, labels indépendants, centres de ressources, programmateurs, salles de spectacles, cafés-concerts, théâtres et ateliers d'artistes font le dynamisme culturel de l'Est parisien. Dans un autre domaine, autour de la place Pigalle, se trouve peut-être la plus grande concentration de magasins d'instruments de musique au monde faisant du quartier un lieu de rencontre privilégié. Ces exemples, parmi d'autres, illustrent la richesse de la vie culturelle parisienne. Celle-ci est rendue possible grâce à la proximité de tous ces protagonistes. Le résultat de cette richesse est l'implantation plus concrète des artistes dans le tissu urbain. L'activité générée fait de l'art un élément davantage intégré à la vie sociale et constitue une atténuation des barrières qui s'élèvent entre le message artistique et les citoyens. Certaines politiques publiques ont tenté d'exploiter les bienfaits de la culture comme vecteur d'intégration et comme moyen de diminuer le malaise social des zones défavorisées. Mais, comme le souligne Marc Touché, derrière l'intérêt certain que constitue cette prise de conscience, peu se sont préoccupés de la condition des musiciens, souvent considérés comme une population à part⁷. Ils restent néanmoins les transporteurs de ce message aux innombrables vertus.

La proximité du musicien avec la cité reste une idée chère à Julien Bassouls, président de l'association *Life Live in the Bar*⁸. L'histoire de cette association, implantée aujourd'hui dans le 20^{ème} arrondissement, débute en 1988. Face à la difficulté (encore d'actualité) qu'avaient les petits groupes à se produire sur Paris, cette structure permit à de nombreux artistes de jouer et de se développer⁹. Durant cette grande époque du mouvement alternatif, *Life Live in the Bar* aida de futurs grands noms du rock et de la chanson française à se développer. *Les Têtes Raides*, *Les VRP* ou *Louise Attaque* s'initièrent dans ces petits lieux notamment grâce à l'association et favorisèrent un certain enrichissement de la vie culturelle parisienne. Avec plus de cent concerts par an, *Life Live in the Bar* est restée fidèle aux groupes en voie de professionnalisation et aux petites salles dans lesquelles l'ambiance et la qualité du contact sont inégalables. Mais là encore, l'apparence qu'offre la vie culturelle parisienne n'est pas aussi idyllique. Interrogé sur l'évolution de celle-ci, Julien Bassouls n'hésite pas à dire que Paris s'est endormie et comporte de nombreux *no man's land* musicaux. Moins de lieux, plus

⁷ TOUCHE Marc, *Mémoire vive*, tome 1, CNRS, MNATP, Le Brise Glace, Annecy, juin 1998

⁸ Entretien avec Julien Bassouls, le 1^{er} juillet 2002

⁹ DAVET Stéphane, « Bistrot à musiques, l'association Life live in the bar est à l'origine du renouveau musical des cafés parisiens », *Le Monde*, 24 septembre 1994

de barrières, moins de spontanéité. Rien de comparable à Londres où l'activité musicale est foisonnante et où les musiciens du monde entier ont trouvé une terre d'accueil digne de leur art¹⁰. Mais Paris n'en reste pas moins une ville active à bien des égards. Cette activité, la métropole la doit au brassage des cultures et au fait que l'urbain reste une source d'inspiration inépuisable.

b. La ville comme source d'inspiration

Lieu de rencontre, de concentration des activités, Paris est également, comme toute grande métropole, un lieu de métissage. Le quartier de Barbès n'est-il pas considéré comme la capitale du raï¹¹ ? Toutes les cultures du monde s'y retrouvent et communiquent. La musique est un terrain privilégié pour ces mélanges culturels et s'enrichit de façon perpétuelle de ces nouvelles inspirations. Car l'urbain, le brassage et les sonorités qu'il produit, est également un facteur de créativité. Si l'on y regarde de plus près, avant de naître de la contestation, de nombreuses grandes familles musicales populaires contemporaines sont nées et se sont développées dans un contexte urbain. C'est le cas du jazz et du rap, deux familles dont les similitudes peuvent être frappantes. Le jazz trouve ses racines en Afrique et dans le chant des esclaves transportés aux Etats-Unis. Mais il s'est développé dans la jungle urbaine et dans la contestation d'un mode de vie où racisme, rejet social et pauvreté étaient quotidiennement subis¹².

Le mouvement Punk, né au début des années 1970, a également de fortes racines urbaines. Le « *No future* » et l'anarchisme scandé par des groupes comme les *Sex Pistols* sont issus de la misère sociale et de la crise économique en Angleterre qui allait favoriser l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher¹³. « *Pas de futur dans la belle Angleterre* » scandait Johnny Rotten, chanteur charismatique des *Sex Pistols*¹⁴, pas d'avenir professionnel et social dans un pays considéré comme déprimant et qui ne laisse comme perspective que le chômage ou le travail à l'usine¹⁵. Cet art populaire, souvent en phase avec les aspirations de la *working class*, du mouvement ouvrier duquel il est issu, est un moyen de faire passer des messages et reflète

¹⁰ BALAZARD Sylvestre, « Londres Brasse », *Epok*, n° 27, juin 2002

¹¹ MORTAIGNE Véronique, « Le raï, des arrière-boutiques de la Goutte-d'Or au devant de la scène », *Le Monde*, 27 Septembre 1998

¹² BECHET Sidney, *La musique c'est ma vie*, La Table Ronde, Paris, 1977

¹³ DAVET Stéphane, « The Clash, la bande-son visionnaire d'une époque rebelle », *Le Monde*, 10 octobre 1999

¹⁴ SEX PISTOLS, *God save the Queen*, Virgin, 1977

¹⁵ SANTIAGO Claude, *Dégénération punk*, La Sept/Arte, 1997 (documentaire audiovisuel)

un mode de vie urbain dont la grisaille incite au refuge dans la musique et dans la communauté qui s'exprime à travers elle.

De ce mouvement punk est née la scène rock alternative française dans les années 1980. Le terme « alternatif » signifie qu'en réaction au réseau de production capitaliste des grandes majors, les artistes ont développé leurs propres labels et ont investi de nouveaux lieux pour se produire et marquer leur indépendance. Ils espéraient ainsi trouver une alternative à cet univers mondialisé qui les oppressait au quotidien. Comme l'a fait remarquer Olivier Cathus, ces lieux sont souvent des usines désaffectées comme ce fut le cas de « L'usine éphémère » à Montreuil.

« S'installer dans une usine était peut-être la façon la plus évidente de revendiquer ses origines : l'usine est un lieu de travail, on en fait un lieu de fête. Le symbole est d'autant plus fort qu'on la squatte. L'usine occupée renvoie bien sûr, dans la mémoire collective, au souvenir du front populaire, à ses grèves et occupations. »¹⁶

Etant données ces origines, il n'est pas étonnant de constater que la musique issue de cette scène, ait été fortement métissée. On s'inspire des chansons parisiennes gouailleuses d'antan, du son de l'accordéon, on insère des rythmes tziganes ou orientaux, on se réfère à Brel ou à Brassens. Ainsi, les émules du punk ont créé un style bien parisien, s'alimentant de la grande diversité culturelle de la capitale qui, de génération en génération a vu grandir les sensibilités du monde entier. On peut reprendre le titre d'un des chapitres de l'ouvrage d'Olivier Cathus pour illustrer ce courant : « *Il faut mélanger pour faire bien français* »¹⁷. De nombreux groupes ont fait de cette fusion des genres leur identité propre comme c'est le cas des *Négresses Vertes*. Leur musique reprend des influences de flamenco, de musique arabe et de valse musette. Ainsi peut-on considérer que ces musiques sont le reflet de Paris et les *Négresses Vertes* de rajouter : « *Notre world-music c'est le folklore parigot* »¹⁸.

La ville en elle-même, son apparence et son mode de vie, ses quartiers et ses péripéties, alimentent l'imaginaire des artistes et reflètent cette culture urbaine. Le nom de nombreux groupes et artistes en témoigne : *Pigalle, Paris Combo, Saint Germain, l'Orchestre National de Barbès*... Il en est de même pour leurs chansons : *FFF* chante Barbès, *Java* compose avec les noms des stations de métro, les *VRP* nous parlent du petit train qui va de Montmartre à Pigalle, *NTM*, dans un registre plus radical de contestation, titre son album « *Paris sous les*

¹⁶ CATHUS Olivier, *L'âme sueur, Le funk et les musiques populaires du XX^e siècle*, Desclée de Brouwer, Paris, 1998, p. 54

¹⁷ CATHUS Olivier, *op.cit.*, p. 55

¹⁸ « Entretien des négresses Vertes », *Les Inrockuptibles*, n° 33, janvier-février 1992

bombes »... Comme le souligne Bertrand Ricard, la ville est « *une source d'inspiration permanente* »¹⁹. Elle fait travailler l'imaginaire et inspire autant les musiciens que les cinéastes ou les dessinateurs de bandes dessinées²⁰. La ville, en tant qu'univers du quotidien, a également fourni au rap et aux musiques électroniques la matière de leur message.

Le rap, musique maintenant la plus vendue au monde, plonge ses racines dans la vie des quartiers noirs des grandes villes américaines. En France, il viendra des banlieues, inspirées par cette nouvelle forme musicale venant d'Outre-Atlantique. Ce sera pour elles l'occasion de faire connaître les problèmes des cités et constituera un moyen de véhiculer leurs revendications et de dénoncer un monde qui les a laissées de côté. La culture rap est celle de la rue et des banlieues, de la rébellion et du désarroi²¹. Elle est souvent synonyme, pour le « français moyen », de délinquance et d'insécurité. Les amalgames suscités par cette peur de l'inconnu naissent en partie du fait qu'aucune musique ne s'est peut-être appropriée autant un territoire que ne l'a fait le rap. Le quartier est l'unité géographique du rappeur²² et la rue qu'il chante, le théâtre de choses qui font peur. Le message, parfois radical, des artistes de rap, alliant contestation et développement d'une certaine façon d'être, de penser et de s'habiller, a pourtant été repris par la grande industrie. Bertrand Ricard explique cette « *reprise en main par le business des valeurs de la contre culture* » dans les termes suivants :

« Elle (la contre-culture) contient en elle tous les éléments propices à une plus large réception pour peu que l'on y introduise un soupçon de marketing, que l'on élimine les porosités, les viscosités, les aspects les moins commerciaux et les plus subversifs. »²³

Gommer les aspérités pour faire du message musical un instrument de commerce, tel a été également le sort de nombreux mouvements issus du rock. Aujourd'hui, dans les clips de rap bénéficiant de la grande distribution, le mal être des cités a laissé la place aux grosses voitures, aux fêtes orgiaques et aux grandes marques de *sportswear*. Quoi de plus intéressant pour vendre, que l'exploitation d'une culture dans laquelle de nombreux jeunes peuvent s'identifier ?

¹⁹ RICARD Bertrand, *Rites, codes et culture rock*, Harmattan, coll. Musique et champs social, Paris, 2000, p. 155

²⁰ Les dessinateurs des *Marvel Comics* en sont la meilleure illustration. L'univers des plus grands super-héros est celui de New-York. Ce cadre urbain est proche des lecteurs qui connaissent bien cet environnement et la démesure de la ville offre autant d'univers possibles à l'imagination des créateurs. Cf. DVD Arte vidéo, « De Superman à Spiderman, l'aventure des supers héros », Arte vidéo, 2002

²¹ RIGOULET Laurent, « Espérance zéro », *Télérama*, n° 2724, 30 mars-5 avril 2002, p. 67

²² CATHUS Olivier, *op.cit.*, p. 129

²³ RICARD Bertrand, *op. cit.*, p. 40

Contrairement au rap, la techno ne base pas son message sur les textes, mais sur les sonorités. Elle rompt ainsi avec le traditionnel mode de communication des précédentes musiques. Car à quoi bon scander des paroles qui ne sont pas écoutées ? L'univers industriel et technologique de notre société fournit l'inspiration aux rythmes et aux arrangements façonnés à l'aide de machines diverses et variées. Les « samplers » permettent d'échantillonner des sons issus de n'importe quel support enregistré. La totalité des enregistrements discographiques fournit alors un vivier inépuisable de sonorités et d'ambiances à exploiter. L'utilisation des machines et d'une technologie de pointe permet aujourd'hui aux musiciens de concevoir leur musique à domicile et a pu démocratiser davantage la pratique qui ne nécessite pas forcément l'apprentissage d'un instrument « classique ». C'est en cela aussi que ces praticiens ont pu se démarquer des styles traditionnels et annoncer, selon les termes de Guillaume Bara, « *une réaction vis à vis du rock (désormais expression dominante et donc poussiéreuse), de ses omniprésentes guitares et de son culte de la personnalité* »²⁴. Certaines composantes du mouvement techno seront développées plus loin, notamment en ce qui concerne les raves, lorsque nous étudierons la loi du 30 octobre 2001 sur la sécurité quotidienne qui réglemente les free-party. Ces dernières s'éloignent d'ailleurs de plus en plus des villes auxquelles elles préfèrent les endroits reculés et tranquilles des campagnes.

Chacune de ces musiques a son histoire propre. Les liens entre elles sont pourtant nombreux. Mais les conditions sociales et culturelles, qui ont permis l'émergence de ces musiques populaires, ne sont pas suffisantes pour caractériser l'ensemble de ce domaine. Résumer cela en quelques lignes nous oblige à omettre de nombreux éléments. Pour nuancer les propos précédents, certains aspects doivent être précisés. En effet, il ne faut pas réduire ces manifestations à une « *musique de classe* » :

« Le « rock » possède le pouvoir de transcender les différences culturelles, raciales et sociales, notamment par la prédominance du corps et du somatique qui abolit peu à peu les différences. »²⁵

Car ce qui soude un groupe et qui procure la transe aux artistes, ce sont avant tout les sensations ressenties à travers la pratique musicale en commun ou individuellement et le fort volume sonore, caractéristique esthétique des musiques amplifiées.

²⁴ BARA Guillaume, *La Techno*, Libro Musique, Paris, 1999

²⁵ RICARD Bertrand, *op.cit.*, p. 59

B. Musiques amplifiées et esthétique du fort volume sonore

a. *Réflexion sur une appellation générale de ces musiques*

Le terme de « musiques amplifiées » sera largement utilisé tout au long de ce mémoire. L'extrême diversité des familles concernées pose le problème d'un terme générique. Le métissage de plus en plus de mise dans ces musiques incite à abandonner l'appellation « rock », terme qui se voulait universel pour désigner tout ce qui se faisait à base de guitare et de batterie. Mais avec l'arrivée des musiques électroniques, le mélange fréquent du rap avec le jazz ou avec le funk, l'utilisation d'influences venant des musiques traditionnelles, ce terme ne signifie plus grand chose. Peu nombreux sont d'ailleurs les musiciens se réclamant de cette étiquette ou alors c'est en association avec un autre terme pouvant qualifier leur musique²⁶ : ska-rock, punk-rock, trash-rock... Aussi, aucune appellation générale ne sera totalement adéquate. Le terme de « musiques amplifiées » est pourtant celui qui rassemble le plus les caractéristiques de notre sujet d'étude. L'expression que nous allons utiliser dérive de celle, largement répandue et utilisée par le sociologue Marc Touché, de « musiques électro-amplifiées » dont il donne la définition suivante :

« (...) Un ensemble de musiques qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme élément plus ou moins majeur des créations (...) A la différence des musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une large diffusion, les "musiques électro-amplifiées" sont créées, jouées à partir de la chaîne technique constituée par :

- *micro et pré-amplification (travail sur les fréquences et sur les effets sonores, de plus en plus caractérisé par un usage abondant des très basses fréquences...)*
- *amplification et hauts parleurs*

*Pour reprendre les catégories de classement en vogue, le terme de "Musiques amplifiées" représente un outil fédérateur regroupant des univers qui peuvent être très contrastés : certaines formes de variété, jazz, musiques du monde ou de fusion ; jazz rock, rock'n'roll, hard rock, reggae, rap, techno... »*²⁷

Cette définition met en évidence les caractéristiques techniques de ces musiques. Elle souligne également que l'amplification concerne aujourd'hui toutes les familles musicales, de l'opéra à la techno. Les problèmes de santé auditive ne sont d'ailleurs pas spécifiques

²⁶ *Ibid.*, p. 12

²⁷ TOUCHE Marc, *Mémoire vive*, tome 1, CNRS, MNATP, Le Brise Glace, Annecy, juin 1998

au monde du rock, du rap ou des musiques électroniques, mais aussi aux musiciens lyriques et classiques.

Nous préférons également cette expression à celle, plus officielle, de « musiques actuelles ». Cette appellation regroupe trois grandes familles : celle du rock et des variétés (dans laquelle se rangerons également le rap, la techno ou le reggae), celle du jazz et celle des musiques traditionnelles. Selon le même Marc Touché, utiliser le terme « actuelles » obscurcit le débat et « *revient à déclarer la guerre aux institutions classiques en faisant comme si elles n'avaient plus de sens actuel, or elles sont totalement d'actualité* »²⁸. Cette expression est d'ailleurs peu représentative car elle s'oppose souvent à celle de « musiques savantes ». Or, le jazz, bien qu'étant une musique basée largement sur l'improvisation, n'est-elle pas également une musique savante ? Et les musiques traditionnelles, bien que plus que jamais d'actualité, n'ont-elles pas un enracinement historique beaucoup plus profond que la musique romantique ou sérielle ? Mais au-dessus de ces considérations temporelles et techniques, le terme « actuelles » renvoie les musiques non concernées dans une période oubliée de tous alors qu'elles constituent les références incontournables de notre culture.

Mettre en évidence la chaîne technique par laquelle le son sera généré paraît donc la solution la plus logique. Les systèmes d'amplification se sont développés tout au long du XX^{ème} siècle. Les premiers microphones apparaissent dans les années 1920 et les premières guitares électriques dans les années 1930. Les systèmes de sonorisation des concerts et les premières tables de mixage à quatre voies apparaissent dans les années 1960, les retours de scène au début des années 1970. Des années 1960 jusqu'à nos jours, la puissance des amplificateurs a augmenté de façon rapide. Le culte du matériel que chaque musicien entretient, va inciter les groupes à s'équiper de façon toujours plus sonore. Les marques mythiques telles que *Fender* ou *Marschall*, vont fournir aux musiciens le matériel et le son propres à leurs personnalités. Au même titre que pour le choix d'une guitare, choisir un ampli fait référence aux influences et aux stars de chacun. Ces achats coûteux d'une technologie de pointe vont de paire avec la recherche de la puissance, servant parfois à palier aux difficultés techniques que suscite la pratique instrumentale. Car l'une des caractéristiques de ces musiciens est qu'ils sont souvent autodidactes. Ainsi, comme nous le verrons plus haut, puissance et qualité du don peuvent être confondues. Par conséquent, le fort volume sonore peut devenir cacophonie alors qu'il est une composante esthétique essentielle de ces musiques

²⁸ *Ibid.*

b. La puissance sonore comme élément esthétique

La recherche de la puissance dans la musique n'est pas propre à notre siècle. Car pour tout musicien, le premier objectif est de se faire entendre. Déjà dans la Grèce ancienne, l'aulos, qui accompagnait notamment les cérémonies en l'honneur de Dionysos, était un instrument qui, par sa facture, pouvait générer de très fortes puissances. La trompette était également utilisée dans les armées romaines en raison de sa capacité à se faire entendre de tous et, d'une façon générale, les instruments de concerts étaient conçus pour porter le plus loin possible²⁹. La recherche de puissance n'est pas non plus étrangère aux techniques développées par les guitaristes de flamenco dont l'instrument devait couvrir le son des mains et des chants. On peut même dire que de tous temps, les hommes ont cherché une façon de rendre leur musique puissante. Les églises fournissaient une caisse de résonance et une réverbération idéale pour marquer le caractère sacré des chants religieux et les orchestres symphoniques aux effectifs démesurés n'ont parfois rien à envier aux décibels de certains concerts rock. Mais avec la découverte de l'électricité, un nouveau moyen de créer du son était arrivé. On a pu augmenter sa puissance mais aussi modifier sa tessiture. On peut jouer maintenant librement sur sa hauteur, son intensité et son timbre. Les couleurs des sonorités propres au rock et à ses dérivés naquirent donc avec la technologie des instruments électriques et électroniques.

Le développement d'un matériel de plus en plus performant pose alors la question suivante : quelles sont les limites de l'escalade sonore ? Les nuisances sonores constituent aujourd'hui un problème de santé publique et la pratique des musiques amplifiées comporte certains risques. Il existe certes un danger pour l'appareil auditif, mais il serait réducteur de comparer le son d'un concert aux nuisances occasionnées par le boulevard périphérique. Nous verrons ci-après, dans l'analyse des actions de sensibilisation, que la musique fait l'objet de nombreuses incompréhensions qui sont souvent moins le fait d'un manque de connaissance que de la persistance de préjugés tenaces. Cette surdité dont font parfois preuve les pouvoirs publics revient à nier un phénomène culturel majeur porté par une jeunesse qui se pose de nombreuses questions auxquelles aucune réponse ne leur sera jamais donnée. Le fort volume sonore trouve ici une justification contestataire. Il manifeste l'envie de se faire entendre. Il est le moyen d'extérioriser une énergie dont la puissance du son est le catalyseur. Il permet de prendre conscience de son pouvoir et de son importance. La mauvaise réputation de ces

²⁹ BELIS Annie, *Les musiciens dans l'antiquité*, Hachette, Paris, 1999

musiques est grandement tributaire de cette manifestation d'une jeunesse que l'on considère comme réfractaire à la société. Au contraire, cette jeunesse véhicule des idées et une forme de sociabilité basée sur la tolérance, la liberté ou la lutte contre le racisme. Faire du bruit peut donc être une réaction contre une société qui impose sa loi et son mode de vie, une contestation des incohérences et injustices de ce monde. Comme l'a fait remarquer Lionel Pourtau, c'est pour ces raisons que le *swing* a subi la persécution du régime nazi et que le *rock* fit l'objet de poursuites dans l'Amérique du maccarthysme³⁰. C'est également pour cela que les municipalités front national cherchent à ostraciser ce mode d'expression en dehors de leurs communes, comme ce fut le cas à Vitrolles³¹. Ce rejet fut subi par le *jazz* au début du siècle. Dans les années 1960, c'est au tour du *rock'n'roll* auquel on reproche l'indécence de ses textes et de ses blousons noirs que l'on assimile à des voyous. *Hippies, rastas, rappeurs* et *raveurs* furent à leur tour, ou sont encore, synonymes de jeunesse bruyante et décadente. Mais les temps changent. Les sociologues s'accordent à dire que la vie d'un groupe de musiciens crée du lien social. Ce rôle « d'intégrateur social » peut même être très important pour des jeunes qui ne trouvent pas leur voie si ce n'est dans la déviance. De génération en génération, l'histoire des musiques amplifiées se compte maintenant en dizaines d'années. Le chemin parcouru, comme l'illustre la citation ci-après, incite à ne plus voir dans ce mode d'expression une manifestation ponctuelle de la jeunesse :

*« Les musiques amplifiées ont déjà construit leur morceau d'histoire. Depuis 40 ans, elles accompagnent les jeunes dans leurs aventures humaines et ponctuent le parcours culturel de générations dont la plus ancienne côtoie déjà ses petits enfants. »*³²

Est-ce à dire que ce mode d'expression culturelle est rentré dans les mœurs ? Il est vrai que des progrès ont vu le jour et que des politiques novatrices se mettent lentement en place. Mais la reconnaissance du secteur reste encore d'actualité, au même titre que son assimilation à un mouvement culturel digne de ce nom et non à une sous-culture. Peut-être ne prend-on pas toujours au sérieux ce que l'on assimile à la manifestation d'une jeunesse en bonne santé mais à qui cela passera. Peut-être instrumentalise-t-on trop ce mode d'expression comme le faire-valoir des politiques pour la jeunesse. L'étude de Marc Touché, précédemment citée, montre bien que le plaisir des musiques amplifiées n'est plus le monopole des jeunes. Le

³⁰ POURTAU Lionel, « Raves et démagogie », *Le Monde*, 13 juillet 2001

³¹ MASI Bruno, « Mises à l'index », *Libération*, 14 janvier 2002

³² LIDOU Maurice, COQLIN Christian, DESROSIERS Brigitte, GIRAULT Pascal, SAUTREAU Jean-Louis, *Volumes, Guide de l'acoustique des lieux de musiques amplifiées*, IRMA éditions, Paris, 1995

sociologue est revenu sur les traces des groupes d'Annecy des années 1950 et 1960. Les musiciens rencontrés affichent toujours une grande nostalgie de cette époque et ont gardé, de près ou de loin, un contact avec leur ancienne passion³³. Car la pratique et l'écoute de cette musique, qui véhicule des idées et qui permet d'échapper au stress de la vie quotidienne, procurent avant tout du plaisir. La source de ce plaisir est spirituelle mais elle est également physique.

Les vibrations des infrabasses provoquées par le couple basse-batterie ont un effet direct sur le corps et les mélodies des autres instruments interpellent les sens par leurs couleurs et provoquent de multiples émotions. Des Pythagoriciens à la musicothérapie, les influences de la musique sur l'organisme sont reconnues. Une psychanalyste va jusqu'à penser que les rythmes de la musique *techno* réveillent inconsciemment les sensations du battement du cœur de la mère sur le fœtus. De ce point de vue la conclusion suivante s'impose : « *Danser ensemble n'est pas qu'un simple divertissement, c'est commémorer les sources de l'humanisation* »³⁴. Sans aller jusque là, nous pouvons dire que cette perception physique des sonorités va également de paire avec le défoulement. Quoi de plus paroxystique que de déployer toute son énergie, le temps d'un concert ou d'une répétition, dans les rythmes frénétiques de la musique qui incite à la danse et à la libération de nos inhibitions ? Cet aspect ne peut être séparé de la notion de fête que la musique accompagne depuis la nuit des temps. Aucune fête ne se conçoit sans musique. Si les praticiens et auditeurs de musiques amplifiées apprécient tant les fortes sonorités, c'est qu'elles s'associent à un contexte festif, celui-là même qui permet d'oublier pour un temps le quotidien et de retrouver ses amis en assistant à un événement culturel. Dans ce contexte, les lieux dans lesquels s'expriment ces musiques ont une grande importance. Pour les musiciens, producteurs de sensations fortes, cela commence dans le local de répétition, dont l'étude va nous permettre de comprendre les conditions parfois difficiles dans lesquelles ils travaillent. Mais le prolongement naturel de ce travail est le lieu du concert, moment de vérité pour les artistes, instant de détente et de défoulement pour le public.

³³ TOUCHE Marc, *op. cit.*

³⁴ SCHOTT-BILLMANN France, *Le besoin de danser*, Odile Jacob, Paris, 2001

2. Du local à la scène

Après avoir étudié, de façon non exhaustive, les grandes caractéristiques des musiques amplifiées et leurs interactions avec le milieu urbain, nous allons nous recentrer sur les artistes.

La vie d'un groupe est ponctuée par un certain nombre d'étapes. Il aurait été ici intéressant de les décrire en détail. Mais le parcours type d'une formation est difficile à établir et certains domaines, comme le disque, ne concernent que de loin notre étude. Nous concentrerons donc ces prochains paragraphes sur les étapes où les artistes sont confrontés aux nuisances sonores : la répétition et le concert. Mais avant tout, montrons en quelques lignes certaines caractéristiques de ce monde du spectacle. Deux moyens permettent aux artistes de faire connaître leur musique au public : le disque et les concerts. Les musiciens, s'ils veulent vivre de leur art, devront se confronter à ces deux univers. Une fois sorti de son local de répétition, le groupe tentera de trouver ses premières dates de concert. Si celles-ci s'avèrent nombreuses, il s'attachera les services d'un manager. Cet « homme à tout faire », un ami des artistes la plupart du temps, cherchera les dates, négociera les contrats et fera souvent office de technicien, le statut de manager n'étant pas considéré comme une profession à part entière³⁵. Si l'orchestre progresse et multiplie les concerts, d'autres éléments, comme l'ingénieur du son ou le régisseur lumière, viendront s'ajouter à cette petite entreprise. Afin d'optimiser ses chances de succès et de diffuser à plus grande échelle sa musique, le groupe devra passer par l'enregistrement d'un disque. Au début, les premiers enregistrements sont souvent des autoproductions. Posséder un support enregistré est nécessaire pour trouver des dates. S'il vend de nombreux autoproduits, si le public vient en masse à ses concerts ou s'il est remarqué par un label, il pourra se voir offrir un contrat dans une maison de disque. Cet univers est complexe et il n'est ni dans nos compétences, ni dans l'objet de ce travail de développer cet aspect. Mais de la signature sur un petit label indépendant aux strass du show-business, la route est longue et semée d'impitoyables embûches. Et les artistes promis aux succès seront les rares exceptions d'une pléthore de musiciens restée entre temps sur le carreau. C'est pourtant le rêve de ce succès qui anime la plupart de ces praticiens lorsqu'ils élaborent leurs compositions dans le local de répétition. Cet endroit est celui où s'élaborent les projets artistiques et où la magie de la création s'opère pour constituer le point de départ de toute aventure musicale.

³⁵ CASTAGNAC Gilles, *Profession manager*, Irma éditions, Paris, 1990

A. La répétition

a. Du « système D » à l'encadrement des pratiques

Après leur regroupement, la première difficulté des artistes consiste à trouver un local de répétition. Nous ne nous attarderons pas sur le processus humain et affectif qui conduit à la formation du groupe. Ce point là a été développé dans l'ouvrage de Bertrand Ricard que nous avons abondamment cité jusqu'ici. Mais une idée est à rappeler. L'effet de communion qui habite les musiciens vient de la volonté de vivre une expérience musicale en commun. Le jeu à plusieurs procure de très fortes sensations. Mais celles-ci ne s'atteignent pas sans travail. Elles peuvent éventuellement se produire lors du *bœuf*, moment où les musiciens peuvent improviser ensemble sur un thème quelconque et trouver des idées de nouvelles compositions. Mais pour composer le *set*, l'enchaînement de morceaux qui sera joué en public, le groupe a besoin de nombreuses séances de répétition. Il doit donc d'abord surmonter l'obstacle de la pénurie de ces lieux de création et d'entraînement. Pour cela, très peu de choix s'offrent à lui. Soit occuper un lieu privé, soit investir les locaux municipaux, associatifs ou autres, peu nombreux et surchargés.

Dans le premier cas, les locaux privés assez vastes, offrant de bonnes conditions de confort et d'isolation sont très rares. Tout le monde a en tête l'image du groupe qui répète dans un garage ou dans une cave. Les lieux les plus inattendus peuvent être utilisés à cet effet. C'est le cas du local d'un groupe de punk-rock, installé dans l'enceinte d'une déchetterie de la banlieue ouest de Paris. Ce local a été intégralement transporté et reconstitué au *musée des musiques populaires* de Montluçon sur l'initiative du sociologue Marc Touché³⁶. Le but est alors de montrer au public à quoi ressemble un local de répétition avec ses instruments, sa décoration, les archives relatives à la formation et dans quelles conditions les musiciens peuvent travailler. Le « système D » est courant en matière de répétition mais il constitue de nombreux risques. La faible superficie de ces lieux fait que la pression acoustique devient vite importante et incite chaque musicien à l'escalade sonore afin de pouvoir s'entendre. Leurs mauvaises qualités structurelles sont aussi la raison de nombreux problèmes avec le voisinage. En Mars 1994, Marc Touché a réalisé une enquête auprès de 1 200 musiciens en région parisienne. Il apparaît à travers les résultats que près de 70 % ont fait l'expérience de la « *galère musicale* » qui se traduit par des conflits avec le voisinage ou avec la famille dont la

³⁶ « Histoire des musiques électro-amplifiées », *Culture & Recherche*, n° 74, septembre-octobre 1999

maison accueille le lieu de répétition³⁷. La date de l'enquête paraît lointaine, mais rien ne permet d'affirmer que la tendance ait changée. Ce même rapport fait état de 91 % des personnes interrogées se réfugiant dans les caves, sous-sols, garages ou greniers pour pratiquer leur activité culturelle.

Dans le deuxième cas, les lieux sont souvent mieux adaptés au travail des musiciens et ils disposent la plupart du temps de matériel dont le groupe peut disposer à défaut d'en avoir en sa possession. Mais les quelques structures mises en place par les municipalités, initiatives partant d'une bonne intention, sont parfois construites avec peu de moyens, ce qui a un effet sur les qualités d'isolation de ces locaux. De plus, leur petit nombre ne permet pas de pallier au déficit de structures. A Paris les locaux de ce type se comptent sur les doigts d'une main. Pourtant, à travers le témoignage de nombreux musiciens, la demande de ce type d'établissement est très forte. L'enquête de Marc Touché fait état de 80 % de pratiquants se déclarant « *usagers potentiels de services publics en matière de répétition* ». Le sociologue s'est beaucoup intéressé à la répétition. Ses travaux serviront donc de référence à notre étude. Il met notamment en relief une notion essentielle qui est celle de « *citoyenneté musicale* » :

« *Il existe une grande amertume, des frustrations chez de nombreux musiciens pour qui les mots égalité, citoyenneté sonnent, de plus en plus, faux quand ils voient, génération après génération, le droit d'expression musicale aussi mal traité, ainsi que leur citoyenneté musicale réduite aux conflits de voisinage et à la fuite aux périphéries urbaines, quand bien même ils trouvent une solution. (...) Si les musiciens sont problématiques pour la ville, la ville l'est en retour pour eux.* »³⁸

Cette notion met en valeur la volonté qu'ont les musiciens de vouloir être pris en compte par les politiques publiques. Certains rejettent certainement toute forme d'institutionnalisation par esprit de rébellion, mais la majorité demande à être entendue et à bénéficier de meilleures conditions d'exercice. La responsabilité des pouvoirs publics est alors mise en cause. Pourquoi ne pas permettre à ces jeunes de pratiquer dans de bonnes conditions alors que la tranquillité des citoyens ainsi que le droit des musiciens à pratiquer une activité culturelle (sans qu'elle ne constitue pour autant un risque pour la santé) sont bafoués ? Pour illustrer cette idée, l'exemple du sport est fréquemment cité :

³⁷ TOUCHE Marc, *Connaissance de l'environnement sonore urbain. L'exemple des lieux de répétition*, CNRS, Ministère de l'environnement, mars 1994

³⁸ TOUCHE Marc, *Mémoire vive*, tome 1, CNRS, MNATP, Le Brise Glace, Annecy, juin 1998

« Dans les domaines sportifs et routiers, on a mis de plus en plus en adéquation les équipements publics avec les pratiques réelles des populations. Dans le domaine musical, il n'en va pas de même et plutôt que, de façon hypocrite ou totalement irresponsable, laisser les gens pratiquer dans les pires conditions, (...) n'est il pas préférable de mettre à leur disposition des équipements qui tiennent compte de leurs réalités socio-musicales de citoyens ? »³⁹

De nombreuses voix du milieu musical s'élèvent pour réclamer une aide publique au même titre que celle dont bénéficient les activités sportives. La performance des artistes sur scène peut d'ailleurs être souvent considérée comme une réelle prouesse physique. Les collectivités locales consacrent beaucoup de moyens aux structures sportives, alors pourquoi n'en feraient-elles pas autant pour les musiques amplifiées ? Pourquoi, au même titre que les sportifs, les musiciens ne pourraient pas bénéficier de structures municipales alors qu'ils constituent une population conséquente dont les besoins sont à satisfaire ? Cette carence en locaux municipaux, certaines associations et salles de diffusion tentent de la réduire.

Des studios de répétition peuvent se construire dans l'enceinte des salles de concerts. Leurs statuts sont alors variés et peuvent se trouver dans le cadre d'une association ou d'une société. En Ile-de-France, ces salles de concerts et ces locaux de répétition se sont mis en réseau. Le RIF (Réseaux Ile-de-France) regroupe le Réseau 92 des Hauts-de-Seine, le Centre de Ressources Yvelinois pour la musique (CRY), le Combo 95 du Val d'Oise et le Pince Oreille de Seine-et-Marne⁴⁰. C'est en tout 57 structures qui sont fédérées dans ce réseau régional. Chacun de ces réseaux départementaux regroupe un certain nombre de lieux de répétition. Le CRY fédère 18 lieux de diffusion ou d'enregistrement qui ont tous une activité de mise à disposition de locaux dans lesquels les musiciens peuvent venir s'entraîner dans de bonnes conditions. Le Réseau 92 comprend 18 studios répartis sur 10 lieux et fréquentés par environ 425 formations, soit plus de 1 500 musiciens⁴¹. Pour tous ces acteurs importants du monde des musiques amplifiées, le message à faire passer est clair : le local de répétition est le lieu dans lequel le groupe passe la majorité de son temps. C'est là qu'il va effectuer son apprentissage, là qu'il élabore sa musique et là, éventuellement, qu'il peut prendre de mauvaises habitudes au niveau de la gestion du son. Ces acteurs, associatifs ou autres, sensibilisés au problème des nuisances sonores, mettent en place de nombreuses formations et contestent, comme nous le verrons plus haut, la mise à l'écart par la réglementation des lieux

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ « Dis Papy Igor ! C'est quoi le RIF ? », *Le Transistor*, n° 6, p. 15

⁴¹ BERTRAND Pierre, « Les répétitions se suivent mais ne se ressemblent pas », *Sons en caval*, n° 25, avril-mai 2002, p. 4-5

de répétition. C'est pour nous également l'occasion de souligner l'importance croissante d'une profession en voie de développement qui est celle des régisseurs de studios. Outre leur fonction consistant à organiser les plannings et à assurer la logistique des lieux, ces personnes ont un rôle indispensable à jouer sur le plan de la sensibilisation aux risques auditifs. Leur formation de technicien fait d'eux des personnages centraux tant sur le plan du conseil que de l'encadrement.

Les structures adhérentes au CRY sont également le théâtre de nombreux stages et formations adressés aux musiciens amateurs et dispensés par des professionnels. Outre le caractère pédagogique que constitue le contact des amateurs avec les professionnels, ces stages et formations ont notamment pour objectif de permettre aux groupes de mieux gérer le son en répétition : apprendre à utiliser le matériel, faire des poses régulières, utiliser des protections auditives... Autant d'aspects nécessaires à la pratique de leur future profession. Car la grande majorité de ces artistes amateurs élabore un « projet musical » dont les aspirations professionnelles sont souvent le corollaire. Inutile de rappeler que de nombreux groupes n'atteindront pas leur objectif mais ils tenteront l'expérience, animés qu'ils sont par un rêve. Ces vues à plus ou moins long terme consistent, pour les musiciens, à faire de nombreux concerts, des tournées ou à enregistrer leurs morceaux. Dans le cadre de tels projets, l'ensemble musical a besoin de répéter fréquemment afin de peaufiner son répertoire et son jeu de scène en l'attente du jugement du public.

b. La gestion du temps et de l'argent

Il ne s'agit pas ici de modifier la physionomie d'activités qui se conçoivent avant tout en terme de loisir, mais de mettre en exergue les aspirations de ces musiciens confrontés à de nombreuses barrières. L'une d'elle est constituée par l'absence d'encadrement juridique des « pratiques amateurs ». Cet aspect fait l'objet d'un vaste débat. Le 9 octobre 2000, des syndicats du spectacle adressent une lettre ouverte au Ministère de la Culture et de la communication⁴². Figurent dans ce courrier les inquiétudes des professionnels quant à l'immobilisme du Ministère face au problème du statut des spectacles amateurs. Les questions suivantes se posent alors : comment favoriser les pratiques amateurs sans encourager le travail au noir ? Comment faire en sorte que ces pratiques ne constituent pas une concurrence déloyale pour les intermittents du spectacle ? Si ces musiciens sont rémunérés sont-ils encore

⁴² « Lettre ouverte », *Autographe*, n° 10, novembre 2000, p. 12

des amateurs ? Légalement, un amateur n'a droit à aucune rémunération. Or, la reconnaissance du travail d'un artiste passe également par celle-ci, nécessaire à l'achat du matériel, à l'impression des affiches et des tracts ou à l'enregistrement de la *démo* (maquette) qui lui permettra de démarcher dans les lieux de diffusion. Ces musiciens se trouvent donc à mi-chemin entre la situation de purs praticiens d'une activité de loisir et celle de professionnels qui se matérialise par la recherche du régime de l'intermittence du spectacle, si tant est que celui-ci perdure. A ce stade ils ne bénéficient donc pas d'une situation leur permettant d'exercer leur activité de façon légale (nous reviendrons ultérieurement sur le caractère légal de ces spectacles) et à plein temps. Quant à la bonne gestion du temps, elle est essentielle pour mener un répertoire à maturité, notamment lorsque les répétitions sont chronométrées.

L'enquête de Marc Touché révèle que le temps moyen d'une répétition est de 3 heures, à raison d'une à deux répétitions par semaine pour plus de 95 % des groupes. Deux répétitions par semaine est une fréquence nécessaire pour tout groupe désirant effectuer un travail musical de fond. Ces chiffres doivent être gardés à l'esprit afin de mettre en évidence le problème des lieux de répétition, notamment sur Paris. L'édition 2002 de *l'Officiel de la musique*, guide annuaire des musiques actuelles de l'IRMA (centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles), répertorie en Ile-de-France 86 structures de répétition dont 18 sur Paris⁴³. Une centaine de studios, consacrés à la répétition et à l'enregistrement, se répartissent dans ces 18 lieux. Pour un groupe voulant effectuer une répétition occasionnelle, il n'est pas difficile de trouver un créneau dans ces studios. Mais pour des musiciens répétant fréquemment, la tâche est moins évidente. Même si la formation obtient les horaires nécessaires, le prix reste un frein conséquent. Les répétitions se comptent à l'heure et le tarif varie entre 7.62 et 15.24 euros. Sur Paris, il est néanmoins plus proche de 15.24 euros. Partant de cette base hypothétique, un groupe répétant deux fois par semaine dépense en moyenne 122 à 152.45 euros par mois, soit entre 1 524.49 et 1 829.39 euros par an. Ce calcul n'a pas la prétention d'être scientifique, d'autant plus que le calendrier individuel de chacun permet rarement une telle régularité au cours de l'année. Mais il permet de comprendre un peu mieux pourquoi de nombreux artistes privilégient le « système D ». La somme est conséquente par rapport à ce que les musiciens peuvent espérer gagner lors de leurs représentations. A titre d'exemple, mais cette fois en Champagne-Ardenne, une étude de l'université de Reims révèle que la moitié des formations interrogées dans la région ont un

⁴³ IRMA, *L'Officiel de la musique 2002*, IRMA éditions, Paris, 2001, p. 669-676

revenu annuel inférieur à 1 524.49 euros⁴⁴. Ce calcul permet également de mettre en valeur l'importance du facteur temps et la nécessité de bien organiser le travail en commun. Les formations dispensées par le *CRY*, le *Brise Glace* à Annecy⁴⁵ ou le *Confort Moderne* à Poitiers sont donc indispensables. Les musiciens peuvent ainsi obtenir des éléments leur permettant de gérer le temps et leur programme dans les meilleures conditions possibles. Elles sont aussi l'accompagnement normal de toute personne désirant mener à bien un projet culturel parfois dans le but de devenir professionnel.

Après des heures de travail, les musiciens peuvent sortir de leur local. Ils sont enfin prêts à affronter le public sur scène, raison d'être de ces musiques et ce pourquoi les artistes ont travaillé.

B. Le concert

a. *La performance*

*« Le concert est un rite de passage incontournable dans le parcours des groupes. Il sert d'instance de légitimation. »*⁴⁶

Présenter le fruit d'un travail, tel est l'objet de la scène. Succédant à l'atmosphère confinée du local de répétition, l'espace public que constitue le lieu de diffusion va permettre au groupe de tester ses capacités et de sécréter l'adrénaline qui fait du concert un moment fort de la vie d'un artiste.

Le concert rock, rap ou techno offre des sensations que le support enregistré ne peut fournir : la présence physique des artistes, le jeu de scène, le contact direct, la performance sonore et artistique en conditions réelles... Bref, un événement unique à chaque représentation où les artifices et les tricheries ne sont pas possibles. Car si la répétition permet de travailler les points du répertoire laissant à désirer, le concert s'effectue sans filet. Il s'agit de jouer les morceaux dans l'ordre déterminé et sans erreur de façon à susciter une réaction dans le public. Pour cela, un certain nombre d'éléments, travaillés en répétition, sont nécessaires. C'est d'abord l'enchaînement des morceaux. Le groupe doit apprendre à succéder les compositions d'une façon harmonieuse. La fin d'un morceau doit avoir un lien avec le

⁴⁴ FOUDRIGNIER Marc, THURIOT Fabrice, *Etude de la structuration des musiques actuelles en Champagne-Ardenne*, CRDT, LAME et CERAS, Reims, 2001

⁴⁵ SIMONET Claude, « Annecy, ville amplifiée », *Le Monde*, 20 Septembre 1998

⁴⁶ RICARD Bertrand, *op. cit.*, p. 98

début du suivant. Le concert a donc un rythme que les artistes lui procure. Ainsi, les moments calmes succèdent aux périodes rapides ou très sonores permettant au public de reprendre son souffle. Ces ruptures de rythmes ou d'ambiances musicales constituent le fil conducteur de la représentation. Elles peuvent intervenir pendant un même morceau et guident l'auditeur dans sa perception du message musical. Dans le cadre des *raves* et des *free party*, la configuration est totalement différente. Les musiques s'enchaînent de façon discontinue ne laissant aucune place au silence. Emmanuel Grynszpan explique ceci en ces termes :

« *Le silence est le véritable contraire du bruit, et donc de la techno. (...) Le continuum bruiteux de la rave est fondé sur l'absence de silence, d'où l'enjeu primordial autour du mixage réalisé par le DJ.* »⁴⁷

La performance du DJ consiste à mixer les différents morceaux, modifiant leur rythme pour faire correspondre les tempos et jouant sur les sonorités qui lui permettront de créer l'ambiance de la soirée. Ce flot de musique sans interruption est l'une des caractéristiques de la techno. C'est ce martèlement sonore qui procure les sensations les plus fortes. Ces dernières sont rendues possibles grâce aux murs d'enceintes sans lesquels la fête perdrait de sa consistance.

L'agencement de la fête techno n'a rien à voir avec les autres formes de concert. Les lieux sont différents et le public ne recherche pas les mêmes éléments. Le caractère visuel sera davantage marqué dans un concert plus « classique ». Il l'est aussi dans les concerts de musiques électroniques mais dans une autre mesure. Car si le DJ peut communiquer avec le public par des signes divers, de nombreux groupes, eux, travaillent leur jeu de scène comme élément indispensable de leur prestation. On peut citer ici les groupes de rap pour qui la gestuelle et la danse constituent des éléments importants. Mais même si le concert n'est pas chorégraphié, comme c'est le cas de nombreux spectacles professionnels, chacun doit communiquer au public son énergie, vivre sa musique. Cela se traduit par des sauts, des déplacements sur la scène ou, plus dangereux, par des *slams* consistant à se jeter dans la foule. Dans tous les cas, les jeux de lumière sont indispensables pour créer l'ambiance. Le régisseur lumière a un rôle primordial et doit combiner ses qualités « d'artiste peintre » à son sens du rythme. L'agencement des couleurs sur scène peut aussi être un paramètre dans le travail du jeu de scène. Dans le cadre des concerts techno, des projections d'images ont parfois lieu. La culture de la rave et de la free s'accompagne d'une riche iconographie alimentée par de

⁴⁷ GRYSZPAN Emmanuel, *Bruyante techno : réflexion sur le son de la free party*, Seteun, Coll. Musique et Société, Nantes, 1999, p. 48

nombreux graphistes, décorateurs ou stylistes qui ont vu dans ces musiques une nouvelle source d'inspiration⁴⁸. A base d'images électroniques et d'ambiances futuristes, les artifices visuels contribuent à donner cette impression d'étrangeté propre à ces événements. On verra certes plus se manifester à leur paroxysme ces éléments dans les raves commerciales destinées au grand public, événements que les initiateurs du mouvement restés underground rejettent, tant cette implication dans le show-business renie les valeurs de spontanéité, de gratuité et d'autogestion propres à cette culture⁴⁹.

Si le public est avant tout spectateur il est également acteur et les artistes réagiront en fonction de l'accueil qui lui est fait. Ce dernier sera garant de la réussite du concert ou, au contraire, rendra les artistes mécontents de leur prestation. Ce jugement final, après coup, dépend de nombreux facteurs. Le groupe analysera alors si les morceaux ont été bien interprétés, si des points précis du répertoire conviennent ou doivent être retravaillés, quel a été l'accueil du public et surtout, comment était le son.

b. Le son

L'univers acoustique que trouveront les musiciens sur le lieu du concert est différent de ce qu'ils ont pu connaître en répétition. Dans le local s'installent les habitudes sonores et les réglages définis dont il est parfois difficile de se démarquer. C'est pourtant ces repères qui serviront de référence au groupe dans sa recherche du plus grand confort musical sur scène. La balance est donc une étape nécessaire et importante avant la représentation. Elle permet de prendre possession des lieux et de régler le son de l'ensemble en fonction des caractéristiques sonores du site. C'est aussi là que commencent les problèmes au niveau du décret du 15 décembre 1998. Ce moment précis que constitue la balance permet d'illustrer l'une des difficultés d'application de la réglementation dans les petits lieux. Nous développerons ce point dans la deuxième partie lorsque nous aborderons le thème des études d'impact. Mais présentons dès maintenant les éléments de la discussion. Elle se situe en premier lieu au niveau du matériel de sonorisation et de son utilisation par les musiciens. Si, dans le cadre d'un concert, le lieu de diffusion dispose de son propre matériel, les ingénieurs du son feront en sorte (non sans difficultés comme nous allons le voir) que le volume sonore ne dépasse pas la moyenne de 105 décibels imposée par la réglementation. Si, en revanche, le matériel est celui des artistes, aucun professionnel ne pourra garantir le respect des limites. De nombreux

⁴⁸ BARA Guillaume, *La Techno*, Libro Musique, Paris, 1999

⁴⁹ POURTAU Lionel, « Raves et démagogie », *Le Monde*, 13 juillet 2001

cafés-concerts ne sont pas équipés de systèmes de sonorisation, ce qui rend caduque toute étude d'impact effectuée dans ces lieux dans la mesure où le système de diffusion sera différent à chaque représentation. Les groupes peuvent donc être obligés de fournir l'intégralité du matériel nécessaire et ce sont eux qui devront effectuer les réglages lors de la balance. Mais leur peu d'expérience en la matière leur fait parfois confondre intensité et qualité du son. Le concert peut donc vite devenir un cauchemar sonore pour le public comme pour les artistes.

Pour les musiciens encore peu expérimentés et n'ayant pas une grande habitude de la scène, prendre en compte les contraintes acoustiques du lieu dans les réglages est très difficile. Travailler avec un sonorisateur l'est autant. Lorsqu'une formation est davantage engagée sur la voie de la professionnalisation, elle peut s'attacher les services d'un ingénieur du son qui, à force de connaissance du répertoire, sera capable de fournir le meilleur son possible⁵⁰. Mais la plupart du temps, le sonorisateur ne connaît pas le groupe. Il sera donc fastidieux pour lui de mettre en application ses compétences techniques au service du message artistique des musiciens. Ce personnage central doit gérer de nombreux paramètres. En fonction du réglage des amplificateurs des musiciens, il devra envoyer au public le son qui sera auparavant filtré par la table de mixage. Il devra en même temps permettre aux occupants de la scène de s'entendre par l'intermédiaire des retours⁵¹. Si les réglages du groupe sont bons et équilibrés entre eux, la qualité du message sonore est alors bonne. Dans le cas contraire, le déséquilibre des volumes incitera les musiciens à augmenter l'intensité de leur matériel progressivement. L'ingénieur du son ne pourra alors pas rattraper ce déséquilibre car le son des amplificateurs aura pris le dessus sur celui des enceintes de façade⁵². La qualité du concert dépend donc grandement des relations qu'entretiennent sonorisateurs et sonorisés. Le culte du bruit dont font preuve certains musiciens peut les empêcher de comprendre le travail des techniciens qu'ils considèrent comme une entrave à la « nécessité » de jouer fort.

Les grandes salles sont quasi systématiquement équipées de matériel performant et ont les moyens d'engager des professionnels du son compétents. Le paramètre que constitue les réglages des artistes pourra alors mieux être géré. Dans les petits lieux, ce problème inhérent à la formation et à la sensibilisation des musiciens, pose le problème de la difficulté, pour

⁵⁰ « Relations entre sonorisateur et musiciens », in LIDOU Maurice, COQBLIN Christian, DESROSIERS Brigitte, GIRAULT Pascal, SAUTREAU Jean-Louis, *Volumes, Guide de l'acoustique des lieux de musiques amplifiées*, IRMA éditions, Paris, 1995, p. 123-125

⁵¹ Dans les lieux de diffusion plus grands, la gestion des retours de scène est néanmoins assurée par une régie spéciale, différente de celle qui se trouve dans la salle

⁵² « Organisation du son sur scène », *Ibid.*, p. 121-122

l'exploitant ou pour l'organisateur d'un concert, de respecter la réglementation. Certains, comme M. Philippe Ritter, directeur de l'écologie urbaine de la Ville de Lyon, diront que « *dans ces endroits, on doit faire autre chose que de la musique* »⁵³. Mais c'est oublier la fonction incontournable qu'ont ces lieux au niveau de l'expression de cette culture populaire. C'est également mettre de côté des structures sans lesquelles presque aucune initiation à la scène ne serait possible. En bref, c'est vouloir réglementer un monde sans avoir pris la peine d'en connaître les caractéristique sociologiques, techniques et culturelles. Ces dernières se reconnaissent à travers les artistes et leur musique. Mais elles s'appréhendent également dans ces lieux au fort vécu et dans le public qui les fréquente.

3. Les lieux et leur public

Dans une ville comme Paris, dresser un portrait type du lieu de musiques amplifiées ainsi que du public qui le fréquente masquerait l'extrême diversité de ce monde de la nuit. D'un point de vue plus technique, n'importe quel acousticien confirmera qu'aucune étude de l'impact des nuisances sonores effectuée dans un lieu de diffusion ne ressemble à l'autre⁵⁴ reflétant ainsi le caractère unique de chaque structure. Mais ce qui nous intéresse ici ce sont les points communs éventuels que ces établissements, débits de boisson ou salles de concerts, ont entre eux. Ce sera pour nous l'occasion de faire l'inventaire des difficultés propres à la gestion de tels lieux et, outre ce rôle de passage obligé des groupes en voie de professionnalisation, en quoi le public apprécie leur ambiance. Nous avons déjà, dans les parties précédentes, dégagé quelques éléments permettant de comprendre les spécificités du monde des musiques amplifiées. Ainsi, les petits lieux de diffusion favorisent un contact plus simple entre public et artistes. Le café-concerts est un pôle culturel de rencontre garant de l'intensité de la vie artistique urbaine. En milieu rural il joue également ce rôle et les aficionados n'hésitent pas à faire de nombreux kilomètres pour assister à tel ou tel concert. En revanche, en milieu urbain, et surtout à Paris, la concentration des lieux de culture et leur proximité des amateurs de son amplifié, permet une effervescence unique dans l'hexagone. Ce tableau doit cependant être nuancé. Les musiques amplifiées constituent un mode d'expression populaire et les concerts sont le théâtre de grands brassages entre générations et classe sociales. Mais de tous temps s'est posé le problème de la pénurie de ces lieux. Pourquoi

⁵³ Témoignage de M. Philippe RITTER lors du colloque organisé par le CIDB et le PRODISS le 24 juin 2002

⁵⁴ cf. deuxième partie, p. 68-71

un tel manque ? Nous allons voir que cette situation est souvent le fait d'activités non rentables auxquelles s'ajoute le problème de l'application d'une réglementation stricte, tant au niveau des nuisances sonores qu'au niveau de l'encadrement inexistant des pratiques amateurs.

A. Les lieux

a. *Un contexte de pénurie des lieux*

Depuis l'apparition du rock'n'roll dans les années 1950 jusqu'à aujourd'hui, les artistes ont dû redoubler de persévérance et d'imagination pour trouver des lieux dans lesquels ils pouvaient exprimer leur message musical. Au début des années 1960, la scène devenue mythique du *Golf Drouot* accueille une jeunesse qui ne dispose que de rares endroits pour écouter sa musique favorite. Les grands talents de l'époque, comme *Johnny Hallyday* ou les *Chaussettes Noires*, y firent leurs premières armes. Le *Golf Drouot* initia aussi la mode des tremplins. Ces soirées voient plusieurs groupes se succéder sur la scène. A la fin des concerts, le public ou un jury déclare le gagnant. Dans les années 1960, ces événements pouvaient réellement contribuer au lancement de certains artistes. Aujourd'hui, ce n'est plus le cas. La prolifération des manifestations de ce type dans toutes les grandes villes de France rend leurs effets limités. A l'inverse de leur vocation, ces soirées sont une occasion, pour certains exploitants, de programmer des groupes sans les rémunérer⁵⁵. Pour les groupes, les tremplins permettent, tout au plus, d'effectuer un concert dans un contexte de pénurie. L'esprit entrepreneur des musiciens se trouve alors confronté à des gérants plus soucieux de la rentabilité que de la qualité de la prestation. Ceci nous permet de souligner l'importance des relations entre exploitant ou organisateur et artistes. Ces derniers ne sont pas à l'abri des arnaques. On comprendra que faire des exploitants des lieux de diffusion de simples victimes passives de la répression des pouvoirs publics n'est pas l'objet de ce mémoire. Certains font même souvent preuve d'insouciance en ne désirant pas prendre de mesures acoustiques, en payant mal ou pas du tout les artistes ou, dans les lieux un peu plus grands, en considérant la musique comme une simple façon d'augmenter la fréquentation et le chiffre d'affaire. Les groupes peuvent ainsi se trouver en face d'incompréhensions de la part même des gens qui les

⁵⁵ DAVET Stéphane, « Les us et abus des tremplins rock et chanson », *Le Monde*, 8 Avril 1995

engagent. La personnalité de l'exploitant est donc primordiale. Elle conditionnera les rapports entre employeur et employé.

On ne doit pas non plus masquer par ces affirmations le combat de nombreux lieux pour que s'opère une reconnaissance de ces musiques populaires et de ces artistes méconnus. Dans le milieu parisien des musiques amplifiées, *La Liberté* fait souvent office de référence. C'est dans ce café de la rue du faubourg Saint Antoine qu'a commencé l'aventure de *Life Live in the Bar*. Des artistes reconnus et ayant commencé leur carrière dans les cafés y gardent leurs habitudes. Ces lieux rendent possible le contact entre les artistes et la cité. Pour Julien Bassouls, « *C'est là que l'art transcende la ville* ». Ils amènent la culture dans les quartiers, ils tissent du lien social et constituent une soupape nécessaire à l'expression de la jeunesse⁵⁶. Dès le début, l'association s'est tournée vers les bars pour faciliter l'accès aux musiciens parisiens et provinciaux (pour qui trouver une date sur Paris est relativement difficile) à ces scènes si recherchées. Les salles de concerts refusant logiquement de produire des artistes peu expérimentés. Ce groupement de bénévoles motivés apprît vite à connaître les ficelles du métier : contrats, contraintes du son, relations partenariales, création d'un réseau fiable... Mais en dix ans d'intense programmation, le président de l'association parisienne constate que la pénurie des lieux est de plus en plus d'actualité. Dès 1994, les colonnes du *Monde* font état de cette « *époque où les artistes souffrent comme rarement du manque de structures indépendantes* »⁵⁷, et renouvellent le message en 1995 pour désigner la capitale comme « *une ville où la pénurie de petites salles pénalise les artistes* »⁵⁸. Plus récemment, le mensuel de la FNAC, *Epok*, a consacré un dossier à la crise des cafés-concerts⁵⁹. *Fantazio*, musicien interrogé par le magazine explique le problème en ces termes :

« *Les bars préfèrent passer des disques en sourdine. Pour eux, les groupes sont source de complication, que ce soit au niveau de la paie ou du bruit.* »

Ce phénomène, qui intéresse de près nos musiciens en voie de professionnalisation, doit se replacer dans un contexte plus général. En 1995, il ne reste plus que 50 000 cafés en France alors qu'ils étaient environ 200 000 en 1960⁶⁰. Où se trouve l'explication d'une telle hécatombe ? Il semble que les cafés n'ont pas su s'adapter à leur temps et à leur clientèle. Le

⁵⁶ Entretien avec Julien Bassouls, le 1^{er} juillet 2002

⁵⁷ DAVET Stéphane, « Bistrot à musiques, l'association Life live in the bar est à l'origine du renouveau musical des cafés parisiens », *Le Monde*, 24 septembre 1994

⁵⁸ DAVET Stéphane, « Le rock bastringue passe à la grande scène », *Le Monde*, 12 juillet 1995

⁵⁹ DE MIRANDA Luis, « Crise des cafés-concerts : Les musiciens trinquent », *Epok*, n° 27, juin 2002, p. 15-20

⁶⁰ KREMER Pascale, « En dix ans, 30 000 cafés ont fermé leurs portes », *Le Monde*, 6 Avril 1995

développement de plus en plus permanent de la culture d'appartement constitue sans doute une autre raison. Mais notre époque est également celle de l'avènement des grandes marques, y compris dans le monde des concerts. A Paris, les *MCM café* et autres *Club Med World* ont les moyens d'attirer vers eux une clientèle jeune qui déserte les bistrot d'antan. Ces lieux font à leur tour office de cafés-concerts attirant les jeunes talents de la région parisienne par leurs tremplins aguicheurs. Mais les artistes sont confrontés à la logique de rentabilité de ces grandes chaînes, ce qui se traduit par un salaire très faible voire inexistant et à un accueil des plus froids. Cette crise du café de quartier est également due à la montée en puissance des bars d'ambiance et des Karaokés qui peuplent maintenant les rues parisiennes attirant vers eux une clientèle toujours plus nombreuse. La diffusion de musique enregistrée est maintenant couramment utilisée dans les quartiers « branchés » d'Oberkampf ou de la Bastille. Le but est alors de constituer l'ambiance par le biais d'une musique originale, souvent électronique ou latino-américaine, invitant les clients à danser et à consommer, mais contribuant de surcroît à forger l'identité de ces établissements⁶¹. Ce genre d'animation, parfois destiné à se substituer aux contraintes que peut constituer l'accueil d'un groupe, n'en est pas moins responsable de nombreuses nuisances sonores. Le témoignage d'Etienne Le Dissez, inspecteur de la salubrité au 6^{ème} bureau de la Préfecture de Police chargé des nuisances sonores, va dans ce sens⁶². Le développement d'une vie culturelle basée sur ces lieux d'ambiance suscite davantage de problèmes avec le voisinage que les cafés-concerts de moins en moins nombreux. Certains diront même que la vie culturelle parisienne s'est développée, a augmenté en intensité. Si l'on se fie au nombre de ces établissements où fleurissent les DJ's de tous les horizons, on peut être de cet avis. Il faudrait alors réellement définir l'expression « vie culturelle ». Si l'on s'en tient au nombre de diffusion de concerts, le résultat serait sûrement plus mitigé. Il y a eu pourtant quelques sursauts à partir du début des années 1990. A l'activité florissante des cafés-concerts dans les années 1980 a pu succéder une nouvelle génération de lieux qui, même si elle n'a pas réussi à combler le manque de structures, mérite néanmoins d'être soulignée. Ces lieux que sont le *Batofar* et la *Guinguette Pirate*, péniches amarrées sur le quai François Mauriac, ou la *Flèche d'or*, ancien hall de gare rue de Bagnolet dans le 20^{ème} arrondissement, constituent ce que l'on appellera plus tard des espaces intermédiaires⁶³. Ils naissent à la même époque et modifient d'une certaine manière l'espace culturel parisien en basant leurs activités sur la transversalité des disciplines

⁶¹ MORTAIGNE Véronique, « Bars et hôtels de luxe accommodent la musique à toutes les sauces », *Le Monde*, 8 Janvier 2002

⁶² Entretien avec Etienne Le Dissez, le 11 juillet 2002

⁶³ Voir plus haut p. 61

artistiques et mettant à la disposition du public un lieu atypique dans lequel il est possible d'assister à des représentations originales.

Ce changement d'époque ne doit pas faire oublier le rôle important du « bistrot » dans notre société. Certains maires de communes rurales n'ont pas hésité à injecter des fonds municipaux pour conserver dans leur village déserté un centre de vie important⁶⁴. Ce centre de vie est celui des jeunes comme des plus âgés. C'est là que l'on mange, que l'on boit et que l'on rencontre des gens. C'est un lieu où le quartier s'exprime et se détend, s'informe et noue des connaissances. C'est un lieu qui sécurise les zones urbaines en garantissant une activité pendant la nuit. Mais c'est un lieu confronté à de nombreuses contraintes et dont le seul rôle social et culturel ne donne pas de moyen concret de survie.

b. Les contraintes de la programmation

Un juriste interrogé par le Magazine *Epok* fait état d'au moins quatorze codes devant être respectés par un café-concerts :

« Code du travail, code de la sécurité sociale, code des assurances, code de la voirie, code des domaines, code de l'urbanisme, code de la santé publique, code de la propriété littéraire et artistique, code du commerce... »⁶⁵

L'exploitant d'un lieu de diffusion se trouve à l'intersection entre les différents acteurs concernés de près ou de loin par la scène. Il devra développer des relations avec les artistes, les autorités, les organisateurs, le public et le voisinage. Au même titre que pour la réglementation antibruit, ces codes doivent être respectés par des lieux très différents. Les cafés-concerts peuvent parfois accueillir au maximum une centaine de personnes, souvent moins. Mais certaines salles parisiennes ont une capacité de 400 ou 500 places alors que leur activité est également concentrée autour du bar. La *Flèche d'or* ou la *Maroquinerie* dans le 20^{ème} arrondissement sont des débits de boisson et des salles de concerts. Il est donc parfois difficile d'établir une frontière entre ces lieux. La rentabilité de ces concerts souvent gratuit, ou à un prix d'entrée très abordable, est essentiellement basée sur le nombre de consommations vendues. La capacité (la jauge) de certains établissements sera donc un critère

⁶⁴ ANDRE Jean Louis, « Jeudi 1^{er} octobre Envoyé Spécial : France 2, 20 h 50 : Blues de comptoir », *Le Monde*, 27 Septembre 1992

⁶⁵ DE MIRANDA Luis, *op. cit.*

déterminant dans le degré de contraintes subies. Car comment rémunérer correctement les artistes si le public est constitué de 20 ou 30 personnes ? Nous avons évoqué plus haut le problème de la rémunération des artistes « amateurs ». Le Décret n° 53-1253 du 19 décembre 1953 stipule que l'amateur est une personne qui ne reçoit aucune rémunération de sa prestation artistique⁶⁶. Pour être en règle, un établissement devra donc signer un contrat avec l'artiste afin de pouvoir le rémunérer. La rémunération des frais de transport ou de logement s'effectue au franc par franc sur justificatifs des dépenses. Au tarif légal, chaque artiste doit recevoir au minimum 55 euros net par représentation, environ 100 euros brut. Pour un groupe constitué de quatre musiciens, l'exploitant devra alors verser environ 400 euros, sans compter la nourriture, l'essence ou le logement. La plupart des acteurs associatifs du secteur des musiques actuelles, notamment la *Fédurok*, reconnaît que respecter la loi pour les petits exploitants est impossible. Le groupe débutant ne peut demander une telle somme et le gérant ne peut pas la fournir, même pour des groupes expérimentés. Le quotidien *Libération*, en février 2002, pousse la sonnette d'alarme et s'inquiète de la conséquence des contrôles, de plus en plus nombreux, de l'*URSSAF* dans les cafés-concerts et notamment au *Carré des Halles* à Lille. Le journal souligne le fait que de nombreux bars sont obligés d'arrêter leur programmation suite à ces contrôles⁶⁷. Dans les mêmes colonnes, le chanteur du groupe nordiste *Marcel et son Orchestre* explique les choses de la manière suivante :

« On est neuf sur scène, le minimum légal par personne c'est 361 francs net, environ 600 francs brut. Tu nous imagines, à nos débuts, aller voir les patrons de lieux bon, on veut jouer chez toi, ça va te coûter 5 400 francs en salaire, un plein d'essence, un resto, soit environ 7 000 balles. On va t'assurer 30 entrées. Ça t'intéresse ? »⁶⁸

En moyenne, le cachet d'un groupe se produisant dans un bar va de 50 à 250 euros. Ce salaire est le plus souvent versé en liquide et sans fiche de paie. Divers schémas peuvent être adoptés : le groupe fait passer le chapeau, touche une majoration sur les consommations ou une somme fixée dès le départ. Dans le cadre de la pénurie des lieux, cet état de fait est souvent dénoncé par les intermittents du spectacle pour qui cette main d'œuvre bon marché constitue une concurrence directe. Le régime d'assurance chômage des intermittent du spectacle est aujourd'hui remis en cause et la vie des musiciens professionnels est de plus en

⁶⁶ DUTERTRE Jean-François, « Le statut des amateurs, 10 questions pour être en règle », fiche pratique de l'IRMA, n° 21, collection les fiches pratiques, IRMA, 1999-2001

⁶⁷ MASI Bruno, « Café ou concert ? », *Libération*, 28 février 2002

⁶⁸ MAURICE Stéphanie, « A Lille, la résistance s'organise autour du Carré des Halles », *Libération*, 28 février 2002

plus difficile. La solution avancée par de nombreux acteurs du milieu serait donc de créer un statut de l'artiste en voie de développement, un moyen de rendre la prestation intéressante pour les artistes d'un point de vue financier et abordable pour l'exploitant qui ne sera plus obligé d'aller contre la loi. Une autre solution, proposée par Julien Bassouls, est la zone franche :

*« Les petits locaux sont là pour maintenir une culture populaire festive, pas pour distribuer des cachets. Il est absurde de vouloir y légiférer, alors qu'en même temps l'administration ferme les yeux sur les pratiques des grands cafés liés à une marque, qui eux pourraient ne pas payer les musiciens au noir, comme le MCM Café ou le Chesterfield »*⁶⁹

Lors de l'entretien que le président de *Life Live in the Bar* a consacré à cette étude, ce concept de zone franche musicale était une idée centrale. Elle ne se place plus au niveau des musiciens comme la solution de leur trouver un statut, mais au niveau des micro zones géographiques culturelles qu'il faut préserver de la disparition. Des zones qui, en accord avec les pouvoirs publics, bénéficieraient d'une certaine tolérance, notamment au niveau de la rémunération des artistes :

*« On n'est pas là pour faire du business. Il n'y aura jamais de fiches de paie dans les bars. Si tu supprimes ces endroits là, tu supprimes cette façon là d'arriver dans la musique et après il n'y a plus que les maisons de disques. Et faut surtout pas laisser la musique aux maisons de disque »*⁷⁰

Partant du principe que la vie est déjà assez difficile pour les petits lieux, la zone franche permettrait de sauvegarder une possibilité d'expression indispensable au groupes débutants. Mais les problèmes de nuisances sonores et les contraintes relatives à la diffusion de groupes inexpérimentés sont aussi le lot des organisateurs de concerts avec qui les exploitants des lieux de diffusion travaillent fréquemment. La richesse du secteur des musiques amplifiées repose sur le monde associatif. Les associations se forment à l'initiative de bénévoles actifs désireux de faire progresser cet univers. De nombreux petits concerts seraient impossibles sans ces structures qui dynamisent les lieux, créent des réseaux, forment des professionnels et, d'une manière générale, favorisent la création d'emplois avec, au départ, la volonté de faire vivre une passion. Pour reprendre les termes de Marc Touché, *« les associations sont une réponse au déficit d'action des pouvoirs publics »*. Le spectacle vivant sous toutes ses formes

⁶⁹ DE MIRANDA Luis, *op. cit.*

⁷⁰ Entretien avec Julien Bassouls, le 1^{er} juillet 2002

ne pourrait subsister sans les aides publiques. Mais y a-t-il une réelle coopération entre ces deux mondes ? Les associations sont-elles considérées comme de réelles partenaires ? Ces embryons de démocratie locale représentent les vrais professionnels du milieu. De nombreux progrès furent rendus possibles grâce au dispositif emplois-jeunes. A partir de 1997, les associations, grâce à ces contrats, ont eu davantage de facilités pour créer des emplois qui ont contribué au dynamisme du secteur à l'échelle nationale. La progressive prise de conscience de la richesse des actions entreprises a modifié l'apparence d'un monde dont l'image de marginalité leur était parfois associée. L'univers associatif est constitué de nombreuses salles de concerts, de centres de ressources, de labels, d'entrepreneurs de spectacle, de fanzines... A l'heure où les premiers contrats emplois-jeunes arrivent à échéance, le problème de la pérennisation se pose et, avec lui, la question de l'avenir du secteur⁷¹. Les alarmes sont déjà déclenchées par ce monde dont le futur est incertain. Voici encore un aspect à prendre en compte afin de mieux comprendre les éléments qui menacent aujourd'hui ce secteur.

Les salles de taille moyenne constituent maintenant des endroits où la culture « musiques amplifiées » peut être préservée. Les structures adhérentes au *RIF* cumulent la programmation de groupes reconnus et l'accueil de musiciens en voie de développement. Mais ces salles sont difficilement accessibles aux débutants. Leur ambiance, quoi que plus confortable au niveau structurel et sonore, diffère de celle rencontrée dans les cafés-concerts. Pour les musiciens c'est la source de toute expérience. Le café a aussi un côté plus intimiste. Les artistes y sont proches du public. Rarement de scène pour marquer cette séparation, chère au monde du théâtre, entre le monde du réel et le monde de l'imaginaire. Artistes et public font donc partie du même univers et c'est pourquoi les cafés-concerts ont tant d'adeptes.

B. Le public

Derrière cette entité qui constitue le public, se cachent de multiples facettes. L'analyse que nous allons effectuer consiste à mettre en valeur le caractère participatif de l'univers des auditeurs. Cette participation se situe à deux niveaux. Nous étudierons tout d'abord la volonté d'une frange de ce public de participer activement à la vie culturelle notamment en fournissant les rangs des bénévoles associatifs. Nous focaliserons ensuite nos observations sur les manifestations des spectateurs lors de la prestation des artistes. Nous pourrions ainsi

⁷¹ MARC Nicolas, « Quel avenir pour les emplois-jeunes du spectacle ? », *La Scène*, n° 22, septembre 2001, p. 12

constater que la réussite d'un concert dépend dans une large mesure de l'activité physique de ces individus.

a. Un public acteur des concerts et impliqué dans le secteur des musiques amplifiées

On ne peut plus aujourd'hui considérer le public des concerts de musiques amplifiées comme élément négligeable de la demande culturelle. Chaque commune de France est peuplée de musiciens ou d'amateurs de rock de rap ou de techno. De plus en plus de villes grandes et moyennes ont, ou vont avoir, leurs salles de concerts, permettant à une population de vivre pleinement sa passion. Les chiffres de la fréquentation de la fête de la musique en 2000 sont là pour illustrer la masse du public concerné par ces musiques : 10 millions de spectateurs en France pour 800 000 artistes professionnels et amateurs⁷². Mais les zones d'ombre et les *no man's land* culturels subsistent. Ce mode d'expression musicale, qui devrait avoir sa place dans la société, se retrouve face à de nombreux obstacles qu'il est plus facile de contourner que d'escalader. Le public, quant à lui, n'est pas inactif dans le secteur des musiques amplifiées. C'est même de lui que tout vient. C'est celui-ci qui, formé de mélomanes, fournit les rangs des bénévoles associatifs. C'est grâce à lui que les événements ponctuels, de petite taille, ont pu perdurer. Certaines associations, regroupant certes des musiciens mais aussi des personnes de tous les horizons, ont pour but de faciliter la diffusion des groupes locaux amateurs. Elles louent des salles des fêtes et de spectacle, créent des festivals et organisent des concerts avec boisson et entrée au prix le plus bas. L'esprit qui les anime n'est pas mercantile. Aujourd'hui, faire de l'argent en organisant des manifestations culturelles relève de l'exploit. Mais elles se réunissent autour de valeurs consistant à diffuser le message culturel d'une frange de la population dont les possibilités d'expression sont peu nombreuses.

Ce monde des bénévoles est certes déconnecté des logiques politiques et institutionnelles qui rendent possibles les financements et avec lesquelles il faut compter pour faire avancer toute action. Encore moins nombreux sont les militants associatifs sensibilisés par les nouvelles formes d'intercommunalité culturelle dans un contexte de décentralisation croissante⁷³. Mais de cet univers associatif vont naître des vocations, peu nombreuses, qui

⁷² MORTAIGNE Véronique, SICLIER Sylvain, « La Fête de la musique entonne son vingtième hymne à la spontanéité », *Le Monde*, 21 Juin 2001

⁷³ FAURE Alain, NEGRIER Emmanuel (dir.), *La politique culturelle des agglomérations*, DATAR / Observatoire des politiques culturelles, La documentation française, Paris, 2001

permettront de fournir les rangs des professionnels de demain. L'association permet, pour de nombreuses personnes, de faire les premières expériences du travail en commun et de se familiariser aux ficelles du métier. Le public peut aussi être très actif quand il s'agit de défendre l'avenir d'un lieu de diffusion. Ce fut notamment le cas lorsque le *Carré des Halles* a dû arrêter sa programmation. En réaction, une association de soutien, *La tête au Carré*, s'est mise en place pour manifester sa volonté de voir le lieu de diffusion continuer son activité⁷⁴. A Rennes, *Le Collectif* s'est créé afin de fédérer les acteurs en réseau et gérer un centre de ressources. Regroupant musiciens et membres du public, ces structures associatives ont pour objectif de sauvegarder les petits concerts, moments d'épanouissement pour les uns, de défoulement et de participation pour les autres, d'intense communication pour tous.

Le spectacle que procure la scène inspire, donne des idées, fournit l'envie de s'investir davantage. C'est pourquoi de nombreux musiciens trouvent leur place au sein du public. Les musiciens, à travers l'observation, apprennent à faire vibrer les spectateurs. Une enquête du *CRY*, effectuée auprès de 27 groupes, fait ressortir que la majorité des musiciens interrogés se rendent entre 5 et 10 fois par an à un concert⁷⁵. Cette même étude souligne le rapport entre activité du groupe et sortie en concert. Ainsi, les musiciens qui effectuent le plus grand nombre de représentations sont ceux qui sortent le plus, assistant parfois à plus de 20 spectacles par an. Un autre sondage effectué par la sociologue Anne-Marie Green auprès de jeunes amateurs, arrive à la conclusion que 60 % des personnes interrogées qui se déplacent pour assister à un concert pratiquent un instrument⁷⁶. Ceci ne doit pas masquer la richesse et la diversité qui caractérisent le public des concerts de musiques amplifiées, tous styles confondus. Il y aura certes de nombreux praticiens et des actifs du monde associatif et culturel. Mais ce qui attire n'est pas forcément la connaissance du milieu ni la possibilité d'exercer un œil et une oreille expérimentés. L'interactivité est l'une des caractéristiques essentielles des concerts de musiques amplifiées. Le public n'est pas assis et simple spectateur comme c'est notamment le cas dans les représentations de musique lyrique où l'activité est interne. Les auditeurs réagissent aux sensations musicales dans une optique purement mélomane. Dans un concert de rock, de punk, de rap ou de techno, le public a le droit, et même le devoir, de se manifester. Il danse, chante et peut communiquer avec les artistes. La

⁷⁴ MAURICE Stéphanie, « A Lille, la résistance s'organise autour du Carré des Halles », *Libération*, 28 février 2002

⁷⁵ CHRETIEN Audrey, BIED-CHARRETON Chloé, « Approches croisées de la pratique musicale », *78 tour*, n° 26, mai-octobre 2002

⁷⁶ GREEN Anne-Marie, *Des jeunes et des musiques, rock, rap, techno*, Coll. Musique et champ social, Harmattan, Paris, 1997

qualité et la réussite de la prestation sont donc dépendantes des manifestations de ce public. C'est lui qui fait de chaque prestation scénique un événement unique. Il est aussi le vecteur de l'image que chacun peut se faire du monde des concerts : apparence vestimentaire, attitude, consommation de drogues licites ou non... Mais ce qui est frappant, c'est de rencontrer dans cette foule la présence de nombreuses tranches d'âge et de toutes les couches sociales et ethniques.

b. Un public métissé

*« Le métissage est, pourrait-on dire, par essence rassembleur. C'est, réduit à son point initial, le fruit de l'union de deux personnes différentes. Au-delà, quelles que soient nos origines, nous sommes tous, à des degrés divers, des métis culturels. De là notre ambition : tendre un pont entre les cultures. Populaire et sociologique, blanche et noire. »*⁷⁷

A musique métissée, public métissé. Le métissage est l'essence même de toute musique, de la plus « savante » à la plus « actuelle ». Une culture qui ne s'ouvre pas vers l'extérieur est une culture qui meurt. D'où l'effet rassembleur de ces musiques. En 1998, le *GEMA* (Groupe d'Etude sur les Musiques Amplifiées) a diffusé une étude, effectuée en 1995-1996, sur « *Les publics des concerts de musiques amplifiées* »⁷⁸. Ce groupe d'étude, officiant dans le cadre du département étude et prospective (DEP) du Ministère de la Culture et de la Communication, a interrogé 15 351 personnes dans cinq lieux de diffusion⁷⁹. Le *CRY* et le sociologue Marc Touché ont également participé à ces recherches. Elles concernent des lieux pouvant accueillir entre 150 et 800 personnes. Elles interviennent donc en dehors du cadre des cafés-concerts. Mais ces salles restent à taille humaine et même si des têtes d'affiche y sont programmées, une place de choix est laissée aux groupes locaux. Le titre de cette étude met le public au pluriel, sans doute dans le but de renforcer le caractère multiple de la population étudiée.

L'étude révèle tout d'abord que le public est en majorité masculin. Mais un tiers de représentation féminine exclut l'idée reçue selon laquelle seuls des hommes sont attirés par les concerts de musiques amplifiées. Autre idée reçue, celle consistant à penser que les salles

⁷⁷ CATHUS Olivier, *L'âme sueur, Le funk et les musiques populaires du XX^e siècle*, Desclée de Brouwer, Paris, 1998, p. 37

⁷⁸ MIGEOT Xavier, « Les publics des concerts de musiques amplifiées », *Développement Culturel*, n° 122, juin 1998

⁷⁹ *Le Bilbo* (Elancourt, Yvelines), *La Clé des Champs* (Plaisir, Yvelines), *Le Florida* (Agen), *La Clef* (Saint Germain en Laye, Yvelines), *La MJC* (Montluçon, Allier)

de concerts sont peuplées exclusivement de jeunes. Tout dépend aussi de la famille musicale représentée comme nous pouvons le constater à travers ce tableau issu de l'étude en question :

	Age moyen	mineurs	Femmes	- de 26 ans
c. Famille rock				
Limite basse	21 ans	2 %	26%	53 %
Limite haute	27 ans	29 %	47%	83 %
Famille hard-rock				
Limite basse	19 ans	21 %	12 %	79 %
Limite haute	23 ans	53 %	29 %	96 %
d. Famille hip-hop				
Limite basse	20 ans	39 %	29 %	88 %
Limite haute	21 ans	42 %	39 %	97 %
e. Famille jazz				
Limite basse	29 ans	7 %	24 %	41 %
Limite haute	30 ans	19 %	33 %	43 %

La moyenne d'âge relevée pour l'ensemble des lieux est de 25 ans. Mais une quantité non négligeable de personnes ayant plus de 40 ans voire plus de 50 ans souligne que ces événements culturels ne sont pas seulement fréquentés par des lycéens et des étudiants. Ces derniers représentent néanmoins 46 % des publics. Même si les personnes plus âgées sont moins nombreuses dans les concerts de rap ou de métal, leur présence est tout de même significative. Pour reprendre les termes de la conclusion de l'étude, on peut ainsi distinguer « culture des jeunes » de « culture jeune ».

La population active représente 54 % des publics. Parmi celle-ci, toutes les classes sociales sont représentées : les artisans, commerçants et agriculteurs (4 %), les ouvriers (8 %), les cadres (6 %), les employés et professions intermédiaires (26 %) et les chercheurs d'emploi (10 %). Autre élément important, un spectateur sur deux habite à plus de 25 km du lieu de concert. Pour les salles de la région parisienne, des personnes peuvent venir fréquemment de la capitale. Mais c'est surtout le mouvement inverse qui se vérifie. Pierre Bertrand, employé du Réseau 92 des Hauts de Seine, souligne cette tendance et confirme cette attraction de la capitale comme élément jouant un rôle sur la fréquentation des salles de concerts du département. Car du fait de cette attraction, la vie culturelle de banlieue reste assez calme.

Certains secteurs sont davantage des lieux de résidence et la population, si elle veut sortir, choisira naturellement Paris comme destination.

La musique rassemble, elle va au-delà des différences. Cette mixité se retrouve à grande échelle tous les ans lors de la fête de la musique. En 2000, le DEP effectue une étude sur le public de cette manifestation maintenant internationale. Le mélange ethnique et social est manifeste. Il ne saurait en être autrement avec dix millions de spectateurs. Mais cette manifestation annuelle constitue un observatoire de choix. Toutes les musiques y sont pratiquées et tous les Français peuvent danser ensemble au son du raï ou de la salsa. Le public est donc le reflet de la société. On ne peut le considérer comme faisant partie d'un monde à part. La participation à un événement culturel sert de lien à ces gens de tous les horizons. Ils deviennent égaux dans la fête et dans l'appréciation d'une musique dans laquelle ils se reconnaissent. Cependant une inégalité subsiste, c'est celle de la résistance de l'appareil auditif devant le système de sonorisation.

Le décret n° 98-1143 du 15 décembre 1998 a, comme nous allons le voir, une double vocation : préserver le voisinage des nuisances et protéger le public des risques qu'occasionne une exposition prolongée à un fort volume sonore. Faire un inventaire des effets sur la santé et des risques auditifs n'est pas l'objet de cette étude et échappe à notre compétence. Cette approche médicale est largement développée dans les nombreuses plaquettes de sensibilisation que nous allons étudier ou dans les documents produits par les *DDASS* ou le *CIDB* (Centre d'Information et de Documentation sur le Bruit). Ainsi, pour schématiser, une exposition pendant plus d'une demi-heure à un volume de 110 décibels peut occasionner dans le pire des cas des sifflements à vie et une perte d'intelligibilité de la parole⁸⁰. Les dangers sont réels et dépendront de la résistance de chacun. Celle-ci peut dépendre de l'âge ou des spécificités morphologiques de chaque individu. Le législateur a, suivant en cela une bonne intention, voulu préserver la santé des auditeurs mais au risque de faire passer ces musiques pour dangereuses. Ces textes ont donc leur utilité, comme nous allons le voir. Mais de nombreux professionnels n'ont pas attendu la réglementation pour faire attention à ce problème.

⁸⁰ CAUSSE Jean Bernard, « La musique très forte est un plaisir utile, la musique trop forte est un danger pour notre oreille », *Documentation du CIDB*, 1994

2^{ème} partie :

**LA LEGISLATION CONTRE LES
NUISANCES SONORES :
UN CORPUS DE TEXTES NECESSAIRE MAIS PEU
ADAPTE AUX SPECIFICITES DU SECTEUR DES
MUSIQUES AMPLIFIEES**

Avant d'en arriver au décret « lieux musicaux » du 15 décembre 1998, les nuisances sonores faisaient déjà l'objet d'un cadre législatif. Le décret du 15 décembre 1998 a fait beaucoup de bruit dans le monde du spectacle, mais n'a donc pas surpris tout le monde. Les textes précédents étaient autant de signes avant-coureurs qui auraient dû permettre aux exploitants des lieux d'effectuer des travaux d'isolation, si toutefois ils en avaient les moyens, et aux organisateurs de manifestations de se mettre aux normes bien avant la date fatidique. Certains lieux avaient pris les devants et de nombreux professionnels étaient déjà sensibilisés au problème, comme par exemple *l'Elysée Montmartre*, le *Glaz'art*, *l'Olympia* ou l'association *Life Live in the bar*. Mais prise de conscience ne signifie pas forcément passage à l'acte et l'ensemble du secteur fut bien forcé de réagir afin d'appliquer cette nouvelle réglementation en date du 15 décembre 1998.

Afin de tenir compte du point de vue de la profession, le Ministère de l'Environnement avait organisé des concertations avant la publication du décret. De plus, des visites de cafés-concerts avaient été organisées, afin que les représentants du Ministère se rendent compte du problème réel de sonorisation des petites salles de concerts. Ainsi, ils ont pu faire connaissance avec les nouveaux systèmes de diffusion et constater les efforts déployés. Mais parfois, les efforts ne suffisent pas. Certains lieux ne pourront jamais être aux normes, comme l'a souligné Yves Moneris¹, chargé des affaires juridiques au *PRODISS* (syndicat national des Producteurs, Diffuseurs et Salles de Spectacles). Paris est une ville dans laquelle se juxtaposent les constructions d'époques diverses. Les conditions de sonorisation revêtiront un caractère bien particulier suivant que le lieu soit une construction haussmanienne, une cave ou un hall de gare reconverti. C'est également une ville où la contiguïté des bâtiments est poussée à l'extrême dans certains quartiers. Ces parties de la ville sont souvent les plus animées en ce qui concerne les musiques amplifiées : c'est la rue de Lappe non loin de la Bastille, la rue Oberkampf ou le quartier des Halles. Cette notion de contiguïté est très importante dans les textes de loi que nous allons étudier. Nous allons voir également qu'un amalgame est souvent fait entre les différents textes, et notamment entre le décret du 18 avril 1995 « *relatif à la lutte contre les bruits de voisinage* » et le décret du 15 décembre 1998 « *relatif aux prescriptions applicables aux établissements ou locaux recevant du public et diffusant à titre habituel de la musique amplifiée, à l'exclusion des salles dont l'activité est réservée à l'enseignement de la musique et de la danse* ». Ainsi, les gérants des établissements sont jugés responsables des nuisances occasionnées par la sortie ou l'entrée du

¹ Entretien avec Yves Moneris, le 17 avril 2002

public (relevant des bruits de voisinage et donc du décret de 1995) et du niveau de pression acoustique à l'intérieur et à l'extérieur du site afin de protéger la santé des auditeurs et des musiciens mais aussi afin de préserver l'environnement des riverains (relevant du décret de 1998). Deux finalités différentes et complémentaires sont donc concernées par la réglementation : la tranquillité du voisinage et la santé des personnes exposées au fort volume sonore.

Respecter ces deux finalités ne va pas sans susciter un certain nombre de problèmes. La nécessité de protéger la santé des auditeurs rend indispensable et obligatoire le déroulement d'une étude d'impact dont nous étudierons plus loin les caractéristiques. Ce diagnostic est destiné à évaluer l'étendue des travaux nécessaires pour être en conformité avec le décret. La réalisation de cette étude ajoutée aux travaux qui peuvent suivre constituent un investissement important et pas toujours abordable pour les exploitants.

On peut aisément comprendre les aspirations à la tranquillité des riverains, mais on peut également souligner les difficultés de trouver la quiétude dans une ville comme Paris, capitale européenne au riche patrimoine artistique, et ville bruyante par excellence, cohabitant constamment avec le son des voitures et des deux roues, du périphérique et du métro, des chantiers et de tous les autres bruits très diversifiés de la vie urbaine. De nombreux conflits opposent donc plaignants et sources de nuisances, rendant nécessaire les actions de médiation du 6^{ème} bureau de la Préfecture de Police, chargé de la lutte contre les nuisances sonores. Après avoir étudié le dispositif législatif en place contre les nuisances sonores ainsi que les difficultés de son application, nous exposerons donc le travail des autorités chargées de faire appliquer la réglementation. Ce sera pour nous l'occasion de souligner la complexité de leur tâche ainsi que la place des musiques amplifiées produites sur scène dans les actions et réflexions des pouvoirs publics intervenant dans la capitale.

1. Le bruit dans la ville

Le problème des nuisances sonores dans les lieux diffusant de la musique vivante amplifiée intervient dans un cadre plus général de lutte contre le bruit. Depuis une dizaine d'années, un certain nombre de textes destinés à combattre les pollutions auditives ont vu le jour. Dans le monde industriel qui est le nôtre, le bruit est devenu un problème de société. Est-ce à dire que les villes sont plus bruyantes qu'avant ? Un travail d'historien serait nécessaire pour répondre à cette question. Mais la réponse ne paraît pas si évidente. Ce n'est, en tous cas,

pas l'avis de Nicolas Frize, musicien, compositeur de musique contemporaine, « écouteur public »².

*« Les gens, s'ils l'entendaient avec leurs critères auditifs actuels, diraient que Paris, il y a cent ans, faisait beaucoup plus de bruit qu'aujourd'hui. (...) Ce qui a changé, c'est la nature des sons, le sens qu'ils prennent, leur destination, leur provenance, leur charge humaine. »*³

Mais quelle est la nature de ces sons, offerts aux oreilles des citoyens d'aujourd'hui ? Les fréquences ne sont plus les mêmes. Tout le panel des fréquences, du suraigu aux sons très graves, est maintenant présent dans la ville. Aux bruits des charrettes sur les pavés ont succédé les bruits des marteaux piqueurs et des moyens de transports motorisés, qu'ils soient sur roue, sur rails ou qu'ils prennent la voie des airs. Ce qui a changé c'est également le caractère continu de l'activité sonore, de jour comme de nuit, dans un contexte de mondialisation qui ne connaît pas les horaires, les contraintes de distance, de climat et qui se substitue à l'humain par le biais de la robotisation et de la technologie.

A Paris, comme dans toutes les grandes villes du monde industrialisé, les individus ont également changé de mode de vie. A l'activité de fourmi quotidienne rythmée par les mouvements pendulaires, succède le refuge de l'individu dans sa sphère privée. Mais après le métro et le boulot, le dodo ne s'impose pas forcément. La fonction du logement est de protéger de l'espace public⁴, celui là même auquel l'individu est confronté dans son activité quotidienne. Une fois rentré dans son abri, toute manifestation de cet espace public, qui peut également provenir de l'espace privé du voisin, est perçue comme une agression. En 1999, un rapport de l'IFEN⁵, que nous allons étudier dans les lignes suivantes, estimait à 300 000 le nombre de Français souffrant de troubles du sommeil à cause du bruit nocturne. En 1996, une étude de l'INSEE estimait à 43 % le nombre de ménages urbains se plaignant du bruit⁶.

En ce qui concerne plus particulièrement Paris, la Mairie a lancé entre le 1^{er} septembre et le 20 octobre 1999 une consultation des Parisiens sur leur environnement⁷. Les résultats de cette étude ont été rendus publics lors des états généraux de la qualité de la vie à Paris le 4

² Il a notamment été chargé d'effectuer un audit sonore pour la ville d'Arras. Il a été contacté en tant que musicien capable, par son oreille exercée, « d'écouter la ville » et d'établir un diagnostic concernant les nuisances sonores de la cité.

³ LIDOU Maurice, COQBLIN Christian, DESROSIERS Brigitte, GIRAULT Pascal, SAUTREAU Jean-Louis, *Volumes, Guide de l'acoustique des lieux de musiques amplifiées*, IRMA éditions, Paris, 1995

⁴ *ibid.*

⁵ Institut français de l'environnement

⁶ GUALEZZI Jean-Pierre, *Le bruit dans la ville*, Avis et rapports du Conseil Economique et Social, Les éditions des journaux officiels, Paris, 1998

⁷ Ville de Paris, *Etats Généraux de la Qualité de la Vie à Paris*, Hôtel de Ville, 4 décembre 1999

décembre 1999. Un peu plus de 8 000 témoignages ont ainsi pu être récoltés. Le problème du bruit y est évoqué plus de 700 fois. Une analyse systématique de ces témoignages serait nécessaire pour établir clairement les causes de nuisances sonores les plus décriées. Il semble, à première vue, que c'est la voiture qui pose le plus de soucis aux Parisiens interrogés. Les nuisances de l'automobile sont bien connues dans la ville : pollution, nuisances sonores (alarmes, accélérations, sirènes...), danger de la vitesse... Mais la diversité des témoignages fait ressortir un panel de nuisances non moins diverses (autres transports, cloches des églises, chiens, bruits de marche sur les pavés, chantiers, vie nocturne...). Mais en ce qui concerne la musique, il est étonnant de constater que les plaintes ne consistent qu'à en demander plus. Cet aspect nous permet de comprendre que les nuisances nocturnes occasionnées par les cafés-concerts sont davantage le fait des citoyens adeptes des sorties que de la musique ou de l'ambiance qui les attirent. A travers les aspirations des Parisiens, la culture arrive en bonne place comme un aspect de la vie urbaine à valoriser.

Ces remarques illustrent bien la variété des domaines que touche le problème des nuisances sonores : sociologie, environnement, santé, urbanisme, culture... Les actions politiques entreprises le seront donc par tous les ministères concernés. Mais avant d'examiner la variété du dispositif législatif, il convient de déterminer quelle est la place de la lutte contre le bruit dans le cadre des politiques concernant l'environnement.

Le 16 février 1999 était rendue publique une étude de l'IFEN concernant l'évaluation des moyens mis en œuvre pour lutter contre le bruit⁸. Ce rapport souligne la faiblesse des crédits consacrés à la lutte contre les nuisances sonores. Evaluées à 5 milliards de francs (762 millions d'euros) par an en moyenne depuis 1990, les moyens débloqués contre le bruit sont inférieurs de moitié à ceux consacrés à la pollution atmosphérique et dix fois inférieurs à ce qui est consacré au retraitement des déchets. Ce qui constitue environ 3 % de la dépense globale dans le domaine de l'environnement soit quatre fois moins par habitant qu'en Allemagne ou aux Pays-Bas. Ce rapport souligne également un fait important. Les ménages et les entreprises y consacrent globalement plus de moyens que l'Etat. En effet, ces deux acteurs ont un rôle important en ce qui concerne les recherches dans les domaines du bâtiment et de l'automobile pour les entreprises, l'investissement notamment en fenêtres à double vitrage pour les particuliers.

Allant dans le sens d'une préoccupation croissante en ce qui concerne la prévention et la lutte contre le bruit, le Conseil Economique et Social publie un rapport en 1998 intitulé « *Le*

⁸ ZAPPI Sylvia, « La lutte contre le bruit, parent pauvre du budget de l'Etat », *Le Monde*, 17 Février 1999

bruit dans la ville »⁹. Considérant ce problème comme majeur et constatant le peu de moyens mis en œuvre dans ce domaine, le CES propose notamment dans son rapport : que la lutte contre le bruit figure parmi les priorités nationales ; que le dispositif institutionnel soit consolidé notamment par le biais de la création d'une commission interministérielle de lutte contre le bruit ; que le dispositif législatif soit complété ; que les actions de sensibilisation soient développées...

Pour justifier ces propositions, le CES rappelle que la lutte contre le bruit est un facteur de développement économique. Favoriser la recherche en acoustique, étayer le dispositif d'intervention et de prévention est susceptible de créer de nombreux emplois. Lors du colloque du 24 juin 2002 sur les lieux musicaux¹⁰, ce sujet a été abordé. Depuis le décret de 1998, les acousticiens se sont ouverts un nouveau marché très lucratif. Dans une mesure un peu plus alarmante, il semblerait que les audioprothésistes soient de plus en plus sollicités ainsi que les psychiatres. En effet, il apparaît qu'en 1999, 59 % des malades anxio-dépressifs en consultation psychiatrique mettent en cause le bruit¹¹. Quoi qu'il en soit, il est clair que la lutte contre cette nuisance est créatrice d'emplois. Dans le cas des musiques amplifiées il faut des professionnels dans les locaux de répétition, des personnes pour gérer les actions de prévention, du matériel adapté... La dimension économique est donc indéniable, au même titre que la dimension citoyenne : les actions menées visent à sensibiliser les citoyens sur la tranquillité de leurs concitoyens. Mais ici, les limites sont floues car la liberté s'arrête là où commence celle des autres. Dans le cadre de notre vie culturelle de proximité, l'argument de la citoyenneté n'a pas la même dimension en fonction de l'endroit où l'on se place. Faut-il fermer un lieu pour favoriser la tranquillité des riverains, où faut-il préserver une vie culturelle, en l'occurrence celle des cafés-concerts, en déclin dans la ville de Paris ? Pour répondre à cette question, il conviendrait de déterminer laquelle de ces deux actions est la plus citoyenne mais là n'est pas l'objet ni la prétention de cette étude. Concernant les ministères responsables de l'élaboration de la réglementation, l'arbitrage est clair. La tranquillité du citoyen passe avant tout. Mais en dehors de ce point précis, on peut facilement admettre qu'informer les personnes sur leurs droits et leurs obligations contribue à enrichir la démocratie locale ainsi que le civisme de la population.

⁹ GUALEZZI Jean-Pierre, *op. cit.*

¹⁰ Colloque du 24 juin 2002 intitulé « Lieux musicaux, Bilan de l'application du décret de 1998 et propositions », organisé par le CIDB, le PRODISS et la Fédurok

¹¹ « La lutte contre le bruit : Dispositif législatif et effets sur la santé », *Le Monde*, 17 Février 1999

2. Les principaux textes

De quels éléments est constitué le dispositif législatif concerné ? En premier lieu, l'activité des cafés-concerts est déjà réglementée par l'article L. 62 du code des débits de boisson. En cas d'infraction et de trouble de l'ordre, de la moralité ou de la santé publique, les établissements peuvent subir une fermeture administrative prononcée par arrêté préfectoral et pouvant aller jusqu'à 6 mois. Autre élément important : le code du travail figure parmi les nombreux textes que doivent respecter les exploitants. Ce code impose un seuil pour protéger le système auditif des employés de toutes les entreprises. Il est particulièrement important dans les lieux de diffusion de musiques amplifiées au sein desquels le personnel est confronté en permanence à des sources de volume puissantes. Mais en ce qui concerne plus spécialement la réglementation des nuisances sonores dans les lieux de diffusion, le texte fondateur est la loi cadre n° 92-1444 du 31 décembre 1992 relative à la lutte contre le bruit¹², dite loi Royal, du nom de Mme la Ministre de l'environnement du gouvernement Bérégovoy .

A. La loi n° 92-1444 du 31 décembre 1992

Cette loi offre un cadre général à la lutte contre le bruit en réglementant de façon sectorielle les différents domaines concernés comme celui du voisinage des aéroports, enrichissant ainsi la loi du 11 juillet 1985. Elle concerne également les pollutions auditives provenant des transports routiers¹³ ou des activités de constructions. Elle impose aussi des normes d'insonorisation pour la construction des logements. L'article 6 prévoit un éventail assez large de lieux et d'activités auxquels la loi doit s'appliquer :

« Les activités bruyantes, exercées dans les entreprises, les établissements, centres d'activités ou installations publiques ou privées établis à titre permanent ou temporaire et ne figurant pas à la nomenclature des installations classées pour la protection de l'environnement, peuvent être soumises à prescriptions générales ou, lorsqu'elles sont susceptibles, par le bruit qu'elles provoquent, de présenter les dangers ou de causer les troubles mentionnés à l'article 1er, à autorisation. »

Cette liste concerne donc également les lieux de diffusion de musiques amplifiées. Un cadre législatif pouvait alors leur être imposé dès 1993. Ce même article prévoit qu'à chaque

¹² JO du 1^{er} janvier 1993

¹³ Tout ensemble exposé à plus de 60 décibels d'émission constitue un point noir à traiter

activité bruyante correspondra un décret précisant la marche à suivre en ce qui concerne notamment les normes d'isolation et les modalités de contrôle. L'article 21 dresse l'inventaire des personnes habilitées à effectuer les contrôles de légalité et à sanctionner, le cas échéant. Ces personnes sont les agents des services de l'Etat, les agents habilités en matière de répression des fraudes, les inspecteurs de salubrité des services communaux et les agents des collectivités territoriales assermentés à cet effet. Cette loi cadre transmet donc aux agents des collectivités locales la compétence d'assurer l'exécution des textes d'application qui verront le jour quelques années plus tard. Pour les lieux musicaux ce sera le décret du 15 décembre 1998. Mais avant celui-ci, d'autres textes sont publiés en application de la loi du 31 décembre 1992 et notamment le décret n° 95-408 du 18 avril 1995 relatif à la lutte contre les bruits de voisinage et modifiant le code de la santé publique.

B. Le décret n° 95-408 du 18 avril 1995

Il est étonnant de constater le nombre de ministères concernés par ce décret¹⁴. Toujours est-il que ce texte concerne la tranquillité des riverains. Ainsi, l'émergence ne doit pas dépasser 5 décibels (dB) au dessus du bruit ambiant entre 7 heures et 22 heures, 3 dB de 22 heures à 7 heures. L'émergence, comme définie à l'article R.48-4 du Code de la santé publique, est : « *la différence entre le niveau de bruit ambiant, comportant le bruit particulier en cause, et celui du bruit résiduel constitué par l'ensemble des bruits habituels, extérieurs et intérieurs, dans un lieu donné, correspondant à l'occupation normale des locaux et au fonctionnement normal des équipements.* ». On rejoint ici la réglementation sur le tapage nocturne, dont l'article R.623-2 du code pénal définit l'infraction. Mais, contrairement aux cas de tapage nocturne dans lesquels une simple constatation suffit, il est nécessaire ici d'effectuer des mesures acoustiques à l'aide d'un sonomètre. Ainsi, l'émergence sera calculée selon un certain nombre de critères et notamment par rapport à la durée de la nuisance. Le décret du 18 avril 1995 prévoit une émergence limite en fonction de cette durée :

¹⁴ Ministères des affaires sociales, de la santé et de la ville, de l'intérieur et de l'aménagement du territoire, de la justice, de la défense, de l'équipement, des transports et du tourisme, de l'environnement, de l'aménagement du territoire et des collectivités locales.

DUREE CUMULEE d'apparition du bruit particulier : T	TERME COLLECTIF en décibels A
30 secondes > T =1 minute.....	9
1 minute > T =2 minutes.....	8
2 minutes > T =5 minutes.....	7
5 minutes > T =10 minutes.....	6
10 minutes > T =20 minutes.....	5
20 minutes > T = 45 minutes.....	4
45 minutes > T =2 heures.....	3
2 heures > T = 4 heures.....	2
4 heures > T = 8 heures.....	1
T > 8 heures.....	0

Lorsque le bruit ambiant mesuré chez un plaignant, et donc comprenant le bruit qui fait l'objet de la mesure, est inférieur à 30 dB, le décret considère que l'infraction n'est pas effective. Pour illustrer ce point précis, 30 dB correspond à une valeur inférieure au son généré par une rue résidentielle et supérieur à celui d'une chambre calme. Cette limite peut paraître relativement basse concernant les mesures effectuées en milieu urbain. Mais il ressort de l'entretien avec M. Etienne Le Dissez, inspecteur à la salubrité du 6^{ème} bureau de la Préfecture de Police, que certaines plaintes donnent lieu à des mesures inférieures à ce taux minimum. Ces mesures sont effectuées dans les quartiers plus calmes de Paris, par exemple dans certains endroits du 16^{ème} arrondissement. Le moindre bruit ressort alors de façon évidente dans des quartiers silencieux alors qu'il aurait été noyé dans la masse du bruit urbain à d'autres endroits. La notion de nuisance peut donc être très relative. Mais un aspect doit être souligné : le tapage diurne est également réglementé contrairement à l'idée, largement répandue, selon laquelle il faut arrêter de faire du bruit à partir de 22 heures. Ce décret précise les choses au niveau de la vie de nos cafés-concerts puisqu'il concerne les activités culturelles, sportives ou de loisir « *organisées de façon habituelle ou soumises à autorisation* ». Dans le cadre des loisirs peuvent facilement être concernées les activités de répétition des musiciens dits amateurs, dont on ne cessera jamais de souligner dans quelles conditions déplorables d'isolation elles s'effectuent, et qui ne sont encore régies par aucun texte.

A partir de ce décret du 18 avril 1995, les choses se précisent. Les autorités ont besoin d'un matériel adapté pour effectuer les mesures ainsi que de plus grands moyens humains

pour couvrir le territoire parisien en vue de faire appliquer la réglementation. En ce qui concerne les lieux musicaux et les organisateurs de manifestations, il est temps de réagir. Respecter les valeurs d'émergence, et donc le voisinage, aurait dû les conduire à effectuer des travaux d'isolation. Un certain nombre de salles parisiennes, respectueuses des textes et sensibilisées aux effets des nuisances sonores sur le système auditif du public et des musiciens, se sont décidées à prendre à bras le corps ce problème. Pour les autres, par manque de moyens ou par insouciance, il fallut attendre le décret n° 98-1143 du 15 décembre 1998¹⁵ pour que ces travaux soient rendus obligatoires.

C. Le décret n° 98-1143 du 15 décembre 1998

Dès 1994, le Ministère de l'Environnement s'est attaché au problème des lieux musicaux (discothèques, salles de concerts, salles polyvalentes...) et les premières actions de sensibilisation furent entreprises¹⁶. Le décret fut rendu public lors des 2^{ème} assises de la qualité de l'environnement sonore des 15,16 et 17 décembre 1998. Sur le plan de la communication, la parution du décret s'est accompagnée, tant à l'échelle nationale que régionale et départementale, de campagnes d'informations. Des colloques et des concertations avec les professionnels ont également été organisées, comme ce fut le cas le 19 mai 1999 à Boulogne-Billancourt (92). Dans le cadre de cette journée, organisée par le *CIDB* sous l'égide du Ministère de l'Environnement et de l'Aménagement du Territoire, les gérants de lieux ont pu venir questionner des membres du Ministère ou de la Préfecture, des sociologues et des acousticiens¹⁷. Des réunions sont organisées par les services préfectoraux afin d'informer les syndicats des droits et obligations des exploitants de restaurants, débits de boissons, discothèques et salles de concerts. Enfin, de nombreuses plaquettes sont publiées et adressées aux exploitants.

Ce décret fit l'effet d'un tremblement de terre pour ceux qui ne l'ont pas vu venir. Pour Julien Bassouls, « *il a permis de réveiller les clochettes* »¹⁸. Car pour certains il s'agissait bien d'un réveil un peu rude. Le décret impose une étude d'impact chargée de faire l'inventaire des problèmes d'isolation afin d'effectuer dans le délai d'un an les travaux nécessaires (art. 7).

¹⁵ Cf. annexes (J.O. n° 291 du 16 décembre 1998 page 18955)

¹⁶ AUZILLEAU Stéphane, « Réglementation pour les lieux musicaux », *Echo Bruit*, n° 88, décembre-janvier 1999, p. 45

¹⁷ « Acoustique des lieux musicaux : comment se mettre en conformité avec la réglementation ? », *Echo Bruit*, n° 90, septembre 1999, p. 6-45

¹⁸ « Deux membres du comité de pilotage de l'association AGISON parlent... », *Autographe*, n°10, novembre 2000, p. 10

Ces travaux sont coûteux et, au cas où l'isolation est insuffisante, la pose d'un limiteur de pression acoustique s'impose (art. 3). L'étude d'impact ajoutée au coût de la pose du limiteur revient en moyenne à 500 euros pour le gérant du lieu. Cette dépense peut aller jusqu'à 800 euros selon le journal *Epok*¹⁹. Mais le prix des travaux d'isolation à effectuer en conséquence peut dépasser les 500 000 euros, comme c'est le cas pour le *Café de la danse*, salle pluridisciplinaire du 11^{ème} arrondissement.

Mais avant de revenir plus en détail sur les mesures qu'impose le décret, quels sont les lieux concernés ? Ce texte concerne les « établissements ou locaux recevant du public et diffusant à titre habituel de la musique amplifiée, à l'exclusion des salles dont l'activité est réservée à l'enseignement de la musique et de la danse ». L'éventail est donc assez vaste. Il s'agit de lieux publics diffusant de manière régulière des musiques amplifiées. Sont donc concernées également les activités saisonnières comme les festivals. Mais les lieux d'enseignement de la musique, les cinémas ainsi que les locaux de répétition, à condition qu'ils ne reçoivent pas de public, n'entrent pas dans ce cadre. Pour se faire une idée de la variété des établissements concernés, nous pouvons prendre comme exemple la lettre type envoyée aux mairies par la DDASS et la Préfecture des Yvelines à laquelle est jointe une liste des lieux susceptibles d'être en activité dans chaque municipalité²⁰. Figurent dans cette liste : les discothèques, les karaokés, les pianos-bars, les restaurants, les clubs de gymnastique et de danse, les bowlings, les auditoriums, les centres commerciaux, les salles polyvalentes, les salles des fêtes, les salles de concerts, les salles de sport, les patinoires, les piscines, les églises, les MJC, les parcs d'attraction, les fêtes foraines, les bals, les cirques et les spectacles son et lumière. Cette liste n'est sûrement pas exhaustive mais elle nous permet de voir, en dehors de toute considération juridique, l'importance des musiques amplifiées dans notre société. Nous sortons ici du cadre strict des cafés-concerts afin de considérer que la plupart des activités humaines, de loisir ou non, est accompagnée de musique, diffusée au moyen d'un système d'amplification. Cela concerne bien sûr les activités de fête mais aussi les activités culturelles ou commerciales. Si l'on rajoute à cette liste les sources musicales intervenant dans la sphère privée (radio, télévision, baladeurs, matériel hi-fi...), force est de constater que la musique est omniprésente comme c'était déjà le cas dans la Grèce antique ou dans la Rome impériale. C'est un élément de culture qui caractérise toutes les civilisations de l'histoire. Elle accompagne le travail, les rites sacrés, les divertissements et la marche du

¹⁹ DE MIRANDA Luis, « Crise des cafés-concerts : Les musiciens trinquent », *Epok*, n° 27, juin 2002, p. 15-20

²⁰ DRASS Ile de France, DDASS des Yvelines, « Niveaux sonores dans les discothèques : protection des usagers », mars 2002

citadin dans de nombreux points de la ville. Cette considération est importante pour comprendre les réactions nées suite à la publication du décret.

Au niveau des professionnels nous avons rapidement vu ce qu'il en était. Une des principales cause d'impopularité de ce texte au niveau des exploitants est qu'ils furent placés sous la contrainte. Mais en ce qui concerne les musiciens et une grande partie du public des petits concerts, le décret a constitué, et constitue toujours, une atteinte à la vie culturelle. Pour quelles raisons ? Parce que les musiques qui leur sont si chères, que ce soit du rock, du rap ou de la techno, sont ici considérées comme des sources de nuisances et non comme des éléments de culture à part entière qu'il faut encourager et préserver. Le décret va donc vite devenir impopulaire au même titre que les mesures concernant les rave party issues de la loi sur la sécurité quotidienne du 31 octobre 2001, qualifiées de mesures anti-jeunes et d'atteinte à la liberté d'expression par les amateurs de musiques électroniques²¹.

Ces tensions s'expliquent également à travers les incompréhensions qui existent entre deux mondes : d'un côté, une partie de la jeunesse cherchant à s'exprimer à travers des musiques riches en signification et qui se nourrissent de l'esthétique du fort volume sonore ; de l'autre, un monde institutionnel pas toujours au fait du fonctionnement du monde du spectacle et chargé de faire respecter les textes. Dans certaines villes, les fermetures administratives pour cause de nuisances sonores font office d'exemple. Le point de vue de Monsieur Ritter, directeur de l'écologie urbaine de la ville de Lyon, lors du colloque du 24 juin 2002 est ici relativement éloquent. Il prône la valeur pédagogique des fermetures administratives et insiste sur le fait que les lieux non adaptés ne doivent pas diffuser de la musique amplifiée. Dans l'absolu, fournir des lieux adaptés à la pratique est essentiel mais l'objet de cette étude n'est pas de donner raison à l'un ou à l'autre de ces points de vue car l'on risquerait de passer à côté des efforts fournis par ces personnes d'horizons très différents qu'il faut maintenant considérer comme partenaires. L'esprit du décret va d'ailleurs dans le sens d'un partenariat entre professionnels et pouvoirs publics. On en est certes encore à une phase de connaissance mutuelle qu'il faut encourager malgré les préjugés tenaces qui persistent d'un côté comme de l'autre, mais dans bien des cas, la médiation est beaucoup plus utilisée que la répression. De plus, la parution du décret valide en quelque sorte le rôle culturel des lieux musicaux. Il le fait certes de façon maladroite car compris sous l'angle des nuisances. Il met aussi au centre des débats un aspect qui se trouve être secondaire au regard des acteurs culturels évoluant dans un milieu à l'économie fragile. Pour eux, les priorités sont

²¹ CHAMBON Frédéric, « Devant le tribunal de Rennes, les six organisateurs d'une rave dénoncent l'attitude de la préfecture », *Le Monde*, 26 juin 2002

ailleurs notamment en ce qui concerne la reconnaissance du milieu, le manque de moyens et de formations, le problème des pratiques amateurs ou la pérennisation des emplois jeunes. Mais il a permis de relancer le débat sur la valeur et l'existence de ce monde culturel souvent incompris et souterrain, qui peut maintenant espérer un cadre législatif un peu plus cohérent, même si cette forme d'optimisme n'est pas partagée par tous.

Le but de ce texte est de limiter le niveau sonore à l'intérieur et à l'extérieur des lieux concernés afin de protéger la santé des musiciens et du public, mais également d'éviter toute gêne durable du voisinage. Avant le décret, les accidents causés par un trop fort volume sonore étaient considérés comme des litiges privés relevant de l'article 1382 du Code Civil dont les termes sont les suivants :

« Tout fait quelconque de l'homme, qui cause dommage à autrui, oblige celui par la faute duquel il est arrivé, à le réparer »

Le concert de U2 à Marseille en Juillet 1993 constitue un bon exemple. Un jeune homme placé à côté des enceintes y avait été frappé de surdité partielle. La décision du tribunal datée du 1^{er} septembre 1997 donna raison au plaignant qui reçut comme dédommagement la somme de 205 000 francs (31 252 euros). Plus récemment, en mars 2000, six personnes se plaignaient de troubles de l'audition suite à un concert de Ben Harper à Grenoble. Aujourd'hui, selon l'article 2 du décret, l'émission sonore ne doit pas dépasser 105 dB en niveau moyen et 120 dB en niveau de crête. Afin de se faire une idée de ces valeurs, il faut savoir qu'un marteau piqueur produit une émission minimale de 100 dB et que 120 dB correspondent au seuil de la douleur. Ces valeurs figurant à l'article 2 ne doivent pas être dépassées en tout point accessible au public. Au regard de ces équivalences, on peut considérer qu'un niveau de 105 dB n'est pas trop restrictif. Mais baisser davantage cette valeur aurait pu avoir de graves conséquences sur l'avenir de nombreuses salles.

En ce qui concerne l'extérieur, le décret prévoit que dans les habitations faisant partie du même bâtiment que la source d'amplification ou étant mitoyennes, l'émergence ne devra pas dépasser 3 dB²². Respecter ces limites implique un personnel averti. Le métier de sonorisateur devient donc dépendant de ces textes. Ces professionnels doivent donc être formés en conséquence. C'est pourquoi, en mesure d'accompagnement, le Ministère de l'Environnement

²² En accord avec l'article R. 48-4 du code de la santé publique modifié par le décret du 18 avril 1995

a décidé de développer l'offre de formation en matière de gestion des niveaux sonores en octroyant un certain nombre de fonds à cet effet.

Le matériel de sonorisation est au centre du problème et c'est à partir de celui-ci que les contrôles s'effectueront. Il pourra être saisi en cas de dépassement. Les peines encourues en cas de manquement peuvent être aussi constituées d'une amende de 1 500 euros doublée en cas de récidive ou d'une fermeture administrative prononcée par le préfet. Ces sanctions sont prononcées également si l'étude d'impact n'est pas présentée ou si l'isolement de l'établissement n'est pas concluant.

Le 17 décembre 1999, toutes les structures diffusant des musiques amplifiées devaient être en conformité avec le décret. Les nouvelles structures devaient l'être dès la parution du texte au journal officiel, le délai d'un an étant accordé aux établissements déjà existants. Qu'en est-il presque trois ans après ? Les parties suivantes seront pour nous l'occasion de le déterminer. Mais les nombreuses difficultés qu'il a suscité sont déjà palpables. Elles sont d'ordre technique et culturel. Car comment concilier le maintien d'un vie culturelle riche, dont les petits lieux musicaux sont le foyer, et respect de la réglementation ? Les intentions de cette dernière ne sont pourtant pas dénuées de bon sens car sont en jeu la santé et l'environnement des citoyens. Mais le risque de faire passer une activité culturelle comme un danger constitue le revers de la médaille. Il faut encourager les pratique culturelles et non empêcher leur développement. Comme toute activité qui génère un fort volume sonore, la musique va également devoir compter, mais dans une moindre mesure, avec d'autres textes de loi. Parmi ceux-ci, la loi du 13 décembre 2000 relative à la Solidarité et au Renouvellement Urbain.

D. La loi du 13 décembre 2000 relative à la Solidarité et au Renouvellement Urbain (SRU)

Cette loi apporte d'importantes réformes au droit de l'urbanisme²³ et place le problème des nuisances sonores en lien direct avec le développement urbain. La loi SRU s'inscrit en prolongement des lois Voynet, du 25 juin 1999 sur « *l'aménagement et le développement durable du territoire* », et Chevènement, du 12 juillet 1999 sur « *le renforcement et la simplification de la coopération intercommunale* ». Elle incite les groupements de communes à adopter des « *Schémas de cohérence territoriale* » afin de déterminer les objectifs

²³ MORAND-DEVILLER Jacqueline, *Droit de l'urbanisme*, mémentos Dalloz, 5^{ème} édition, Dalloz, Paris, 2001

fondamentaux d'aménagement urbain à long et à moyen terme. La nouveauté réside dans le fait que tous les critères du développement urbain devront être pris en compte (habitat, transport, développement économique, problèmes sociaux, environnement...) dans une perspective de développement durable. Aux côtés de ce concept interviennent deux autres éléments qui sont le renouvellement urbain et la mixité urbaine et sociale. Le premier consiste à limiter l'étalement des villes à la périphérie en incitant la réutilisation des espaces préexistants et des « *dents creuses* ». Cet élément est très important dans la mesure où la réutilisation des espaces peut permettre à des structures culturelles de s'installer. La multiplication des lieux intermédiaires, ou friches culturelles, fut rendue possible par la nécessité pour certaines communes, de réutiliser des constructions promises à la destruction. Ces espaces, souvent des anciens lieux de fabrique artisanale ou industrielle, n'avaient plus leur utilité première. Désaffectés, ces lieux n'en disposaient pas moins d'une histoire propre, d'un vécu caractérisant le passé industriel et ouvrier. Certains de ces espaces furent donc gardés et reconvertis en espaces culturels. C'est la *Belle de Mai* à Marseille (ancienne usine de la Seita) le *Lieu Unique* à Nantes (ancienne usine LU) ou cette ancienne cartoucherie dans le bois de Vincennes. Dans Paris, de nombreux lieux de diffusion de musiques amplifiées sont installés dans des espaces ayant perdu leur fonction première. C'est le cas de *la Flèche d'or*, ancien hall de gare rue de Bagnole (20^{ème} arrondissement), du *Nouveau Casino*, ancienne usine rue Oberkampf (11^{ème} arrondissement), de *la Maroquinerie* rue Boyer dont le nom suffit à évoquer l'activité passée du lieu (20^{ème} arrondissement) ou du *Glaz'art*, d'abord installé dans une ancienne fabrique d'ascenseurs place Stalingrad (19^{ème} arrondissement) puis dans une gare routière désaffectée porte de la Villette²⁴. La liste des exemples pourrait être longue dans une ville comme Paris où la réutilisation des constructions anciennes s'effectue depuis l'antiquité. Mais il est intéressant de constater qu'à partir de la fin des années 1980, une nouvelle génération de lieux est née notamment dans la capitale, comme nous avons eu l'occasion de le souligner auparavant. La *Guinguette Pirate* ou le *Batofar* sont issus de cette génération au même titre que la *Flèche d'or*. Cet aspect en dit long également sur les conditions d'isolation d'origine de ces bâtiments.

Le second élément de la loi SRU met l'accent sur la nécessité de trouver dans les villes des activités diversifiées, de mélanger les fonctions urbaines. Ainsi loisirs, habitat, et activités économiques doivent coexister dans les mêmes quartiers. Les villes n'ont certes pas attendu la

²⁴ VATINEL Stéphane, « Le Café spectacles Glaz'art », *Echo Bruit*, n° 99, juin 2002, p. 37

loi SRU pour développer des espaces de ce genre²⁵ et l'on peut aisément deviner les problèmes de nuisances sonores que cela peut susciter. Si, au nom de la mixité urbaine, une salle de spectacle est construite dans une zone d'habitation, la responsabilité du maire peut se retrouver confrontée aux plaintes des voisins. Mais en principe, la loi SRU prévoit des procédures de concertation avec la population et des enquêtes publiques en ce qui concerne l'élaboration des différents documents d'urbanisme. Il est encore tôt pour déterminer si le principe de mixité urbaine permettra de favoriser le développement d'une vie culturelle plus riche et rien ne permet d'affirmer que les musiques vivantes pourront en profiter. Il devrait, en principe, amener ce genre d'activité dans les sites et quartiers qui en ont le plus besoin. Mais là encore, il y a confrontation des préoccupations environnementales et culturelles.

Nous ne pourrions terminer cet inventaire des textes relatifs aux nuisances sonores sans nous intéresser à la loi du 30 octobre 2001 sur la sécurité quotidienne et au problème des free-party.

E. La loi du 30 octobre 2001 sur la sécurité quotidienne

Nous avons pu évoquer plus haut le caractère impopulaire de cette loi auprès d'une frange de la jeunesse adepte de fêtes gratuites en plein air au son de la musique techno. Cette musique est bien différente de celle que l'on peut entendre sortir des guitares et des batteries. Elle se nourrit de l'extrême variété des sons offerts par notre société²⁶. Son message n'est plus dans les textes mais dans le rythme et dans l'agencement des sonorités offrant une musique évolutive et parfois agressive²⁷. C'est pourquoi cette musique irrite et a souvent mauvaise réputation. Il suffit de lire le message figurant sur les plaquettes d'information de l'association « *Journée nationale de l'audition* » et relatif aux risques auditifs encourus par le public des raves pour s'en rendre compte :

« A propos des raves-party, on parle fréquemment de drogue, et de terrains ravagés, mais on reste souvent sourd quant aux dégâts causés aux oreilles par l'excès de décibels... »

²⁵ MAILLARD Alain, « la mixité urbaine face au bruit, des difficultés à gérer au quotidien », *Echo Bruit*, n° 98, mars 2002, p.17

²⁶ cf. p. 18

²⁷ GRZYNSZPAN Emmanuel, *Bruyante techno : réflexions sur le son de la free-party*, Seteun, Coll. Musique et Société, Nantes, 1999

Les free-party sont des fêtes sauvages qui réunissent souvent un public très nombreux : 10000 personnes près de Gaël (Ille-et-Vilaine) en avril 2002²⁸, 20 000 personnes à Carhaix (Finistère) en juillet 2001 en marge du festival des vieilles charrues²⁹. Ces fêtes intéressent autant la province que la ville de Paris. La campagne offre souvent un cadre plus agréable et plus discret pour ce genre de rassemblement, mais les premières fêtes techno de ce genre en France viennent de la capitale et de ses hangars et usines désaffectées. Les premières grandes raves au début des années 1990 se sont déroulées à Paris, au Bourget ou à la Défense³⁰. Ces événements furent vite médiatisés et devinrent aux yeux des fidèles, un peu trop impersonnels. Un mouvement alternatif voit donc le jour, à l'image de celui que le rock a connu durant les années 80, afin d'organiser des soirées loin de tous les médias et basées sur le seul amour de la musique. La loi sur la sécurité quotidienne et son décret d'application du 3 mai 2002 visent à réglementer ces fêtes et imposent leur déclaration préalable à la Préfecture. Si ce n'est pas le cas, le matériel de sonorisation peut être saisi et des amendes sont encourues par les organisateurs. Pourquoi saisir le matériel alors que les plaintes pour nuisances sonores sont rares du fait de l'éloignement de toute civilisation des sites de free-party ? Le président de l'association *Technopol*, interrogé sur France Inter le 14 août 2002, explique qu'il est parfois difficile, pour les autorités, de déterminer qui est organisateur. Le législateur a donc prévu que l'objet de l'émission sonore soit confisqué. Cet encadrement des fêtes techno, considéré comme liberticide ou comme la manifestation d'une dérive sécuritaire aux yeux des raveurs, a pour but, encore une fois de préserver les riverains d'éventuelles nuisances. Mais il a surtout pour but d'assurer la sécurité des participants ainsi que la salubrité des espaces utilisés. Cette loi revient à soumettre les organisateurs de ces fêtes au même régime que tout organisateur de spectacle, c'est-à-dire qu'ils doivent avoir une assurance, un service d'ordre et s'acquitter des droits auprès de la Sacem. Le mouvement des free-party, dont l'idéologie s'accorde mal avec ce genre d'encadrement, assure de son côté que les débordements sont très rares et qu'un service d'ordre interne est toujours à disposition. Quelques chiffres peuvent venir illustrer les causes des plaintes à l'encontre des free-party³¹. Les préfets ont été interrogés par le gouvernement concernant les raves ayant eu lieu dans leurs département au cours de l'été 2001. Sur les 207 fêtes déclarées par les 66 préfectures ayant répondu à l'appel,

²⁸ CHAMBON Frédéric, « Devant le tribunal de Rennes, les six organisateurs d'une rave dénoncent l'attitude de la préfecture », *Le Monde*, 26 juin 2002

²⁹ CHAMBON Frédéric, « Les préfets n'hésitent plus à recourir à la force pour faire appliquer la loi sur les raves », *Le Monde*, 14 août 2002

³⁰ BARA Guillaume, *La techno*, Libro Musique, Paris, 1999

³¹ *Echo Bruit*, n° 98, mars 2002, p. 31

86 incidents sont répertoriés. La première cause d'infraction concerne les stupéfiants (23) et ce, devant les plaintes pour bruit excessif (13). Juste derrière figurent les infractions au code de la route, l'exploitation d'un débit de boisson sans déclaration et les atteintes à la propriété.

A peine quelques mois après la publication du décret d'application, les conflits se multiplient. Des brigades de CRS sont envoyées sur les lieux de la soirée pour empêcher sa tenue³² indiquant ainsi un durcissement des mesures prises jusqu'alors. Dans d'autres endroits, c'est la population qui monte un comité pour empêcher une rave, même si celle-ci est encadrée, comme c'est le cas à Saint Nolff dans le Morbihan³³. Le maire de cette petite commune a néanmoins sa position sur la question :

« La rave est un mouvement culturel et un mode d'expression d'une partie de la jeunesse que l'on doit reconnaître et qui doit trouver sa place hors du non droit »

Cette réaction de la part des citoyens est due à la peur des manifestations d'une jeunesse parfois subversive et contestataire que l'on associe à la drogue et à la violence. Cette même peur a mobilisé les habitants de certaines villes anglaises dans les années 70 quand les *Sex Pistols* venaient se produire chez eux³⁴. Elle a mobilisé également les femmes des hommes politiques américains en 1985 au sein du *PMRC* (Parents' Music Resource Center) dans le but de censurer les passages subversifs de certaines musiques rock³⁵.

Au même titre que pour le décret du 15 décembre 1998, peut-on considérer que la loi du 31 octobre 2001 et son décret d'application du 3 mai 2002 contribuent à la reconnaissance du rôle culturel des raves-party ? Encore une fois, en reconnaissant leur existence et en voulant les encadrer, la loi reconnaît l'ampleur du phénomène mais sous l'angle des nuisances que ces fêtes peuvent occasionner. Reste à espérer qu'elle n'occasionne pas plus de conflits qu'elle ne pourrait en résoudre.

Quelles premières conclusions pouvons nous tirer de l'analyse de ces textes ? Nous avons déjà souligné la difficulté de leur application. Bon nombre de problèmes interviennent du fait que ne sont pas prises toujours en compte les spécificités du monde complexe et diversifié de la musique vivante. Certains professionnels, même s'ils peuvent reconnaître l'intérêt d'une

³² CHAMBON Frédéric, « Les préfets n'hésitent plus à recourir à la force pour faire appliquer la loi sur les raves », *Le Monde*, 14 août 2002

³³ HIVERT Anne Françoise, « Saint Nolff aura-t-elle sa « fête techno encadrée » », *Le Monde*, 14 août 2002

³⁴ SANTIAGO Claude, *Dégénération punk*, La sept/Arte, 1997 (documentaire TV)

³⁵ BENETOLLO Anne, *Rock et politique, censure, opposition, intégration*, L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, Paris, 1999

réglementation sur les nuisances sonores, dénoncent l'incapacité des institutions, et notamment des élus, à engager des mesures cohérentes. En ce qui concerne les textes, et particulièrement le décret du 15 décembre 1998, de nombreuses contradictions et incohérences sont visibles et font, depuis sa parution, l'objet de grandes discussions ou de colloques, comme ce fut le cas le 24 juin 2002 à la Mairie du 13^{ème} arrondissement de Paris. Les membres de la *mission bruit*³⁶ du Ministère de l'Environnement, nouvellement nommé Ministère de l'Ecologie et du Développement Durable, et leurs interlocuteurs de la profession sont d'ailleurs en ce moment à la table des négociations en vue de faire évoluer le décret « *lieux musicaux* ». Celui-ci est en effet porteur d'un certain nombre d'incohérences qui compromettent son application. L'objet de la prochaine partie sera donc de déterminer quelles sont les anomalies de ce texte et quelles sont les solutions qui sont préconisées pour remédier à cet état de fait.

3. Contradictions et problèmes suscités par le décret du 15 décembre 1998

Nous centrerons cette partie essentiellement sur le décret du 15 décembre 1998 qui intéresse plus particulièrement la vie des lieux de diffusion de musiques amplifiées. Le décret est pourtant plus connu sous le nom de « *décret discothèques* ». A Angers, lors des assises de l'environnement sonore (du 11 au 13 septembre 2001), Thierry Montels, président de l'association AGI-SON, souligne que le décret reste un texte relatif aux discothèques ne prenant pas en compte les caractéristiques de la musique amplifiée de scène, du son *live*³⁷. Il faut noter que l'un des projets de décret, datant du 13 juin 1997, visait les discothèques et les lieux de diffusion de musiques enregistrées mais pas les salles de spectacle³⁸. Ce point précis figurait néanmoins dans les préoccupations de la *mission bruit* depuis un certain temps. Les salles de concerts furent donc logiquement rajoutées dans le texte final contribuant ainsi à cette confusion entre établissements aux caractéristiques si différentes. Cette mise au point est nécessaire afin de comprendre la première grande préoccupation suscitée par ce décret. Le but est de limiter les nuisances occasionnées par les musiques amplifiées dans des lieux pas

³⁶ Commission interministérielle chargée d'élaborer des programmes d'action, notamment en ce qui concerne la résorption des points noirs routiers. La coordination des actions du ministère de la santé, de la police, de la gendarmerie et du ministère de la justice sont également de sa compétence.

³⁷ « Compte-rendu de l'atelier sur "les lieux diffusant de la musique amplifiée" aux Assises de l'environnement sonore du 11 au 13 septembre 2001 », in DRASS Ile de France, DDASS des Yvelines, « Niveaux sonores dans les discothèques : protection des usagers », mars 2002

³⁸ MONERRIS Yves, BERTHELOT Philippe, « L'implication des professionnels de la musique et du son », intervention lors du colloque du 24 juin 2002

toujours adaptés à leur activité. Nous tenterons donc de souligner les incompréhensions qui entourent les discussions relative à cette réglementation. Mais nous analyserons également les incohérences du décret dans sa rédaction ainsi que dans les modalités de son application à des structures dont les activités n'ont que très peu de points communs.

A. Niveau moyen et niveau de crête

Le premier point concerne le rapport entre le niveau moyen de 105 dB et le niveau de crête placé à 120 dB. Ce rapport est inexact et c'est sur ce point là que les professionnels, et notamment le collectif *AGI-SON*, tentent d'obtenir une modification du texte. Lors du colloque du 24 juin 2002, les différents intervenants ont également souligné ce point. Cette conclusion est également celle de l'étude de la *DRASS* Ile-de-France et de la *DDASS* des Yvelines sur les niveaux sonores des discothèques. Sur la base des mesures enregistrées au cours de l'année 1997, il se trouve que 49 % des établissements dépassaient le seuil de 105 dB alors que 100 % allaient au delà des 120 dB. En conclusion du rapport, une modification de la réglementation est donc proposée. En effet, le niveau moyen de 105 dB correspond davantage à un niveau de crête de 130 dB. C'est-à-dire qu'en cas de contrôle en conditions normales, si le niveau moyen est respecté il n'en sera pas de même du niveau maximum. Le niveau de pression acoustique de crête peut se définir de la façon suivante :

« Il représente le niveau de pression acoustique maximal mesuré sur un intervalle de temps très court de l'ordre de quelques millisecondes. Cet indicateur permet de caractériser les bruits impulsionnels notamment ceux générés par des instruments comme la batterie »³⁹.

Cela pose un certain nombre de problèmes de cohérence. De plus, si l'arrêté du 15 décembre 1998⁴⁰ qui accompagne le décret prévoit les conditions de mesure du niveau moyen de 105 en tous points accessibles au public, il n'en est pas de même pour le niveau de crête qui n'est encadré par aucune clause. Cet aspect de la réglementation n'a pas non plus la même valeur quand il s'agit d'un établissement de petite taille. Ces lieux de capacité réduite ne peuvent pas gérer aussi bien la limitation de pression acoustique que les grandes salles à cause de la proximité entre le public et la zone d'amplification. Dans ces lieux, le niveau de 105 dB

³⁹ Définition de M. AUFFRET, acousticien, dans le rapport « Prévention des traumatismes sonores des musiques électro-amplifiées », CNRS, février 1998. Source : DRASS Ile de France, DDASS des Yvelines, « Niveaux sonores dans les discothèques : protection des usagers », mars 2002

⁴⁰ cf. annexes

est systématiquement dépassé dans les premiers rangs du public même si le système de sonorisation n'est pas mis en marche. Le problème est indissoluble lorsque l'on considère qu'une batterie non sonorisée dépasse déjà ce seuil. C'est ainsi que Vincent Rulot, président du *Centre de Ressources Yvelinois pour la musique*, définit l'une des préoccupations majeures des responsables des petites salles yvelinoises⁴¹.

Tous les acteurs, institutionnels et culturels, sont d'accords sur la nécessité d'adapter le texte dans ce sens. Mais si le *PRODISS* revendique clairement l'élévation d'un niveau de crête à 130 dB, le discours de certains autres protagonistes reste flou. Car il s'agit bien ici d'adapter le niveau moyen au niveau de crête. Reste à savoir dans quel sens la modification va s'effectuer. Il est possible, en effet, que ce soit le niveau moyen qui soit revu à la baisse du fait d'une valeur de 105 que l'on peut déjà considérer comme élevée. L'effet pour les lieux de diffusion pourrait alors être catastrophique comme c'est le cas en Suisse où le seuil est fixé à 95 dB. On assiste alors à une pratique consistant à prévoir l'amende dans le prix des billets⁴². Au même titre que pour le niveau de l'intensité du son, le problème des fréquences sonores suscite également la volonté de tous d'adopter des modifications. Mais encore une fois, ces changements iront-ils dans le sens de la flexion ou dans celui du durcissement ?

B. Les fréquences concernées par le décret

L'article 3 du décret prévoit que l'émergence se calcule « dans les octaves normalisés de 125 Hz à 4 000 Hz ». Les sons perçus par l'oreille humaine vont de 16 à 16 000 Hertz (Hz). Les basses fréquences (sons graves) sont comprises entre 16 et 160 Hz, les fréquences médium entre 160 et 1 600 Hz, et les hautes (sons aigus) entre 1 600 et 16 000 Hz. A travers l'étude effectuée par Dominique François, du pôle de compétence bruit de la Dordogne, sur l'application du décret dans les différents départements à l'occasion du colloque du 24 juin 2002, il apparaît que les fréquences prévues par la réglementation posent problème⁴³. En effet, il ressort des conclusions des différents départements, que les fréquences les plus polluantes pour les riverains sont comprises dans une bande centrée sur 63 Hz. Les fréquences comprises entre 63 et 80 Hz correspondent aux infrabasses, sons générés par les grosses caisses des batteries ou par le rythme des musiques électroniques, reggae ou hip-hop. Hors, ces fréquences ne sont pas prévues par la réglementation et ne figurent pas dans les valeurs

⁴¹ RULOT Vincent, « Président d'un réseau de salles de concerts et de répétitions dans les Yvelines (CRY) », *Echo Bruit*, n° 99, juin 2002, p. 36

⁴² MONERRIS Yves, BERTHELOT Philippe, *op. cit.*

⁴³ FRANÇOIS Dominique, « L'application du décret dans les départements », *Echo Bruit*, n° 99, juin 2002, p. 18

d'isolement acoustique. L'étude citée précédemment demande que ce point soit éclairci. Ces fréquences, si elles ne sont pas subies dans les habitations contiguës au lieu de l'émission, relèvent davantage du décret du 18 avril 1995 sur les bruits de voisinage. Mais ce dernier ne prévoit pas de limitation de la fréquence comme condition préalable au calcul de l'émergence. On peut donc considérer qu'en cas de non contiguïté, le son émis compris dans la bande 63-80 Hz pourra faire l'objet d'un contrôle positif par les agents de la force publique. Mais en cas de contiguïté cela n'est pas prévu. Quelles sont donc les raisons de cet oubli ? L'explication est fournie par Stéphane Auzilleau de la *mission bruit* du Ministère de l'Ecologie et du Développement Durable, lors des assises de l'environnement sonore précédemment citées : les appareils de mesure ne permettent pas d'apprécier en détail et de façon précise ces valeurs. Les contrôles sur des nuisances causées par des infrabasses peuvent donc rapidement se révéler inutilisables. Prendre en compte ces valeurs dans les normes d'isolation peut également devenir embarrassant pour les lieux musicaux, étant donné que ces fréquences se propagent beaucoup plus facilement que d'autres. Ceci nous permet de faire le lien avec un aspect de la réglementation à la source des principales difficultés d'application du décret. Cela concerne l'étude de l'impact des nuisances sonores et les conclusions qui en découlent.

L'étude d'impact et la pose d'un limiteur de pression acoustique

L'article 5 du décret du 15 décembre 1998, considéré par la plupart des acteurs comme le plus important, concerne la description sommaire de l'étude d'impact que l'exploitant doit effectuer. Elle se compose de deux éléments :

« L'étude acoustique ayant permis d'estimer les niveaux de pression acoustique, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des locaux, et sur le fondement de laquelle ont été effectués, par l'exploitant, les travaux acoustiques nécessaires.

La description des dispositions prises pour limiter le niveau sonore et les émergences aux valeurs fixées par le présent décret, notamment par des travaux d'isolation phonique et l'installation d'un limiteur de pression acoustique ».

Comme l'a expliqué Michel Rumeau, du Laboratoire Central de la Préfecture de Police de Paris (LCPP), l'étude d'impact est une démarche préventive⁴⁴. Elle a pour principaux avantages de limiter les périodes d'exposition du voisinage aux nuisances ainsi que le suivi

⁴⁴ RUMEAU Michel, « L'étude d'impact sonore : l'exemple de Paris », *Echo Bruit*, n° 90, septembre 1999, p. 16

des travaux préconisés par l'étude. De plus, cette étude permet d'avoir une base cohérente nécessaire au bon suivi des affaires. En 2000, selon les statistiques de la Préfecture de Police, plus de 400 études d'impact ont été réalisées à Paris. Au même titre que la licence IV ou l'autorisation d'ouverture de nuit, l'étude d'impact constitue dorénavant un document obligatoire devant être présenté par l'exploitant lors d'un éventuel contrôle. Ce document complexe, tant par sa forme définitive que par son élaboration, doit être constitué des pièces suivantes⁴⁵ :

- Les renseignements relatifs au lieu étudié⁴⁶ et au bureau d'étude.
- Un plan de situation où figureront les caractéristiques du voisinage ainsi que les points où les mesures ont été effectuées.
- Les mesures du bruit résiduel (environnement sonore à l'extérieur) au niveau des points les plus exposés par le son émis.
- Un descriptif complet du matériel de sonorisation.
- La mesure des niveaux sonores à l'intérieur de l'établissement.
- L'inventaire des dispositions prises pour limiter les nuisances mais également les préconisations du bureau d'étude.

Effectuer une étude d'impact complète nécessite un investissement en temps et en argent important de la part de l'exploitant qui en a seul la charge. Les aménagements possibles sont multiples⁴⁷ : installer un sas d'entrée, refaire la toiture, isoler les parois, mettre le plancher sur ressorts, désolidariser les locaux sonores du reste du bâtiment... Concernant les lieux municipaux (MJC, salles municipales et polyvalentes...) le décret prévoit des aides de la part du Ministère de l'Environnement. Il semble que seules les collectivités locales puissent bénéficier de ces aides et non les structures privées qui échappent au circuit habituel des subventions et qui subissent parfois de graves ponctions de leur chiffre d'affaire à cause de l'étude et des travaux.

Au cas où les valeurs d'isolation sont insuffisantes et que le lieu de diffusion est contigu à d'autres habitations⁴⁸, l'article 3 du décret prévoit l'obligation pour l'exploitant d'installer un

⁴⁵ « Proposition de cahier des charges pour la réalisation des études d'impact des nuisances sonores », *Echo Bruit*, n° 90, septembre 1999, p. 25

⁴⁶ Type d'établissement, horaires d'ouverture, musique diffusée, plan du lieu avec les sources de sonorisation...

⁴⁷ GARCIN Michel, FRANIC Ivan, « Conception architecturale des lieux de répétition, des discothèques et des lieux de diffusion de musiques amplifiées », *Echo Bruit*, n° 88, décembre-janvier 1999, p. 59

⁴⁸ En cas de non contiguïté, le limiteur n'est pas obligatoire

limiteur de pression acoustique. Il s'agit d'un appareil destiné à limiter l'intensité du signal sonore. L'installation d'un tel dispositif constitue la mesure la plus courante et c'est souvent l'aménagement minimum à effectuer. Mais est-ce suffisant ? La pose d'un limiteur est souvent une solution d'attente afin de se mettre en conformité, repoussant à plus tard des travaux plus conséquents. Mais il se trouve que les aménagements nécessaires ne sont pas toujours effectués, comme l'a souligné Michel Rumeau lors du colloque du 24 juin 2002. Pendant cette même journée, un sonorisateur a témoigné de cet état de fait en faisant remarquer que certains maires, pour gérer le problème des salles des fêtes, s'arrêtaient effectivement à la pose d'un limiteur. Les salles polyvalentes sont pourtant des lieux dont l'acoustique est souvent très mal conçue, car non spécifiques à la musique. Avec de grandes surfaces réverbérantes générant de nombreuses nuisances sonores, les conditions d'isolation de ces bâtiments sont souvent insuffisantes. Or, l'unique pose d'un limiteur ne suffit pas à régler le problème.

Les normes de ce matériel sont définies par un cahier des charges figurant en annexe de l'arrêté du 15 décembre 1998 pris en application du décret⁴⁹. Il ne peut être réglé et scellé que par le spécialiste chargé de son installation. Les contrôles sont rendus possibles grâce à la mémoire de l'appareil qui garde un historique des fluctuations sonores sur une période minimum de quinze jours. Mais cette mémoire n'est exploitée que pour les grandes salles.

Ce matériel intervient soit par coupure de la source de l'émission sonore, soit par régulation du signal musical.

Dans le premier cas, le réarmement du limiteur est automatique après les deux premières coupures. Après la troisième, et si les trois coupures sont intervenues dans une période d'une heure, seul l'installateur peut venir le remettre en marche. Mais pour être efficace, le limiteur doit être bien réglé et prendre en compte le niveau moyen. Si ce n'est pas le cas, il peut intervenir au seul son de la batterie ou à la seule clameur du public. La coupure d'un concert peut s'avérer gênante pour les artistes, et le public peut ne pas comprendre cette interruption. Pour éviter cette « prise en otage » des auditeurs, le système de coupure peut éventuellement intervenir uniquement sur les retours de scène. De nombreuses salles contestent la viabilité d'un tel matériel. Les imperfections de ces appareils donne lieu à une réflexion au sein de l'*AFNOR* (Association Française de Normalisation) qui travaille actuellement sur l'établissement d'une norme applicable à ce type de limiteur, afin que les exploitants puissent utiliser un système cohérent de limitation.

⁴⁹ cf. annexes

Dans le deuxième cas, la limitation est automatique à condition que la source provienne de la chaîne de sonorisation. Cela veut dire que le limiteur, de façon évidente, ne prend pas en compte les appareils qui ne sont pas reliés à cette chaîne. Il sera donc inefficace sur les instruments ayant une amplification propre comme la batterie ou les guitares et basses électriques dont le son provient des amplificateurs des musiciens.

Ce problème est propre aux cafés-concerts. Dans le cadre d'une discothèque ou d'un bar d'ambiance, la source peut être facilement limitée en intensité car la musique est générée par des supports audio diffusés directement par le système de sonorisation. Dans l'enceinte d'un café-concert, nous avons déjà vu que le son naturel d'une batterie pouvait, dans bien des cas, dépasser les 105 dB. Mais le problème vient également du fait que bon nombre de musiciens en voie de professionnalisation confondent intensité et qualité du son. Même si les balances sont gérées par le sonorisateur, qui peut également conseiller aux musiciens de baisser le volume de leurs amplis, ces derniers peuvent vite être remontés dans le feu de l'action du concert dans un souci de meilleure perception des sensations musicales⁵⁰. Dans ce cas, aucun moyen de pression n'est possible à moins, pour le technicien, de monter directement sur scène pendant le concert et de baisser les potentiomètres au risque de provoquer quelques tensions. Pour remédier à ce problème, de nombreuses voix réclament que des formations à l'attention de ces musiciens soient dispensées. Cela pourrait faire partie des mesures d'accompagnement au décret afin de sensibiliser les artistes à une meilleure gestion du son. Car dans de nombreux cas, ce sont les artistes eux-mêmes qui fournissent le système de sonorisation, l'exploitant du lieu n'ayant pas un usage très courant de ce matériel. Dans cette situation, il serait nécessaire de faire une étude d'impact par concert, ce qui est irréalisable. Mais il est évident que l'étude de l'impact sonore effectuée à l'origine est devenue, entre temps, obsolète, la source changeant de nature à chaque concert. Cela est également vrai pour le limiteur qu'il faudrait régler à chaque représentation. La formation des artistes est donc d'autant plus nécessaire. Chaque musicien apprend à gérer le son de son instrument en fonction des autres. Mais quand le groupe effectue lui-même la sonorisation avec son propre matériel, le facteur de l'intensité n'est pas toujours pris en compte. Pour améliorer ce point précis, il faudrait aller rencontrer les groupes jusque dans leur local de répétition, accompagner leur travail et les éduquer à la gestion du son, mais aussi et surtout, améliorer de façon importante les conditions d'isolation des locaux de répétition.

⁵⁰ cf. p. 33

A défaut de prévoir cette nécessaire formation des musiciens, des mesures d'accompagnement sont néanmoins rendues possibles par le décret. Ainsi, des formations en direction des professionnels du son et des actions de sensibilisation aux risques auditifs sont prévues⁵¹. Nous verrons par la suite que les premières actions de prévention furent engagées par les responsables de salles de spectacle devant ainsi l'appel du Ministère de l'Environnement.

Au regard de tous ces éléments, la contradiction essentielle réside dans le fait que respect de la réglementation ne va pas de pair avec fin de la gêne pour les riverains. De nombreux exploitants ayant réalisé tous les travaux d'isolation sont encore confrontés aux plaintes de voisinage suite aux nuisances occasionnées par la rue. Ces lieux tentent de réagir et de se regrouper, comme nous le verrons plus loin. Mais un clivage s'installe entre ceux qui ont suivi la réglementation et ceux qui ne sont pas aux normes. Les premiers comprennent mal pourquoi ils continuent à avoir des problèmes alors que les seconds n'ont pas fait les démarches de régularisation. Il est en effet difficile d'admettre, pour un établissement, la validité d'une fermeture administrative ou d'une amende alors que l'effort financier pour les travaux a été important. On en revient ainsi aux peines encourues par les établissements en cas de non respect des textes. Il est vrai que, dans la rédaction du décret, le caractère préventif a pu être occulté par le caractère répressif pouvant aller jusqu'à la saisie du matériel de sonorisation.

Cette sanction, qui est la même que celle encourue par les organisateurs de free-party, n'a pas encore été, à ma connaissance, appliquée dans le cadre du décret de 1998. Au niveau de la ville de Paris, le fait même d'en arriver au procès verbal constitue, pour les représentants de la Préfecture, l'échec d'une médiation qui règle beaucoup plus les problèmes que la répression. Dans le décret du 18 avril 1995, « *la chose ayant servi à commettre l'effraction* » peut aussi être saisie. Depuis le 3 mai 2002 et le décret d'application de la loi sur la sécurité quotidienne, c'est pourtant l'arme la plus utilisée par les autorités pour empêcher le déroulement des fêtes techno clandestines. Mais cet aspect a de très fortes caractéristiques symboliques. Supprimer le système de diffusion c'est s'attaquer directement à la musique qui est le mode d'expression privilégié de la jeunesse concernée. Il convient aussi de préciser que *la chose*, terme utilisé dans la loi et le décret pour désigner l'objet du délit, est une notion assez vague permettant une certaine liberté dans les opérations de confiscation. La menace de saisie incite les raves à

⁵¹ « A propos du décret "lieux musicaux" », fiche pratique de l'IRMA, n° 18, collection les fiches pratiques, IRMA, 1999-2001

s'exiler vers des pays plus accueillants comme ce fut le cas du Teknival 2002⁵². Dès 1986 en Angleterre, le mouvement des *travellers* était déjà contraint de descendre en France ou en Espagne pour fuir le durcissement du gouvernement Thatcher. En 1994, la clause 65 du *Criminal Justice Act* autorise en Angleterre les autorités à « arrêter tout individu soupçonné de se rendre à une rave party »⁵³.

Le matériel concerné est également très coûteux et son installation demande un savoir-faire technique. On peut se poser la question de l'effet qu'auraient ces mesures. « *Décrocher une sono c'est un métier* » souligne le président de *Life Live in the Bar*⁵⁴. Car les agents de la force publique ont-ils les capacités pour effectuer ce genre de travail ? M. Etienne Le Dissez, inspecteur à la salubrité du 6^{ème} bureau de la Préfecture de Police explique que leur formation ne le permet pas⁵⁵. Une autre question se pose : en cas de concert sans système de sonorisation propre au lieu, le matériel personnel des musiciens peut-il être saisi ? Si l'application en arrive à de telles extrémités, cette mesure risque d'être encore plus mal vécue car bien souvent, pour un musicien, le matériel est « sacré ». Mais il n'est nulle part mentionné que la responsabilité des musiciens puisse être engagée. Un tel schéma paraît donc improbable. Car dans tous les cas, ce sera l'exploitant ou l'organisateur d'un événement chez cet exploitant qui seront responsables des artistes. En cas de système de diffusion différent à chaque concert, c'est le gérant ou l'organisateur qui devront surveiller les niveaux sonores des musiciens.

Tous ces points troubles ne doivent pas cacher un aspect évident. Nuire à la vie culturelle n'est pas le but du décret du 15 décembre 1998. L'esprit dans lequel a été rédigé le texte était préventif et destiné à mieux encadrer un domaine qui ne l'était pas réellement. Ce n'est pas non plus l'objectif des différents services chargés de faire appliquer la réglementation et dont le soucis est de faire cohabiter vie urbaine et culturelle dans les meilleures conditions possibles. C'est le travail de ces services que nous allons maintenant étudier.

⁵² CHAMBON Frédéric, « Les raveurs contournent la loi française et les barrages pour faire la fête à la frontière italienne », *Le Monde*, 17 août 2002

⁵³ MORTAIGNE Véronique, « Longtemps marginales, les fêtes techno ont accédé peu à peu à la notoriété », *Le Monde*, 24 mai 2001

⁵⁴ Entretien avec Julien Bassouls, le 1^{er} juillet 2002

⁵⁵ Entretien avec Etienne Le Dissez, le 11 juillet 2002

4. Les personnes en charge de faire appliquer la réglementation

Cette partie sera pour nous l'occasion de mettre en évidence les travaux des pouvoirs publics en matière de nuisances sonores. Nous centrerons notre étude sur le cas parisien qui nous intéresse particulièrement. Les acteurs institutionnels intervenants dans le domaine des nuisances sonores sont très variés. Ils sont chargés d'aborder les deux aspects de la réglementation, à savoir la prévention et la répression. Au niveau des musiques amplifiées, qualifiées de « sujet chaud » par la plupart des acteurs interrogés, il conviendra d'examiner si les actions entreprises s'adaptent au monde des cafés-concerts. Cette analyse nous permettra également de souligner les incompréhensions mutuelles qui voient le jour entre personnes devant faire respecter la réglementation et personne devant l'appliquer.

Au sommet de la pyramide des pouvoirs publics figurent les différents ministères concernés par ce problème. De quelle façon agissent-ils simultanément ? Les textes que nous avons étudié étaient souvent signés par de nombreux ministres, révélant ainsi que le problème du bruit concerne une grande variété de secteurs. Le thème des nuisances sonores a d'ailleurs fait l'objet de la création du *Conseil National du Bruit (CNB)*, organisme consultatif interministériel. Constitué également d'élus, d'associations, d'industriels du bruit (sociétés d'autoroutes, SNCF...) et de professionnels (médecins, acousticiens...), son rôle est de fournir des conseils juridiques et techniques contribuant à l'orientation des politiques nationales contre le bruit⁵⁶. En ce qui concerne Paris, la Préfecture de Police, placée sous la tutelle directe du Ministère de l'Intérieur, est chargée de faire respecter l'ordre. Mais le sujet étant environnemental, le Ministère de l'Environnement entreprend des actions et organise des rencontres avec les différents acteurs. Enfin, le Secrétariat d'Etat à la Santé, représenté dans chaque département par les *DDASS*, s'assure du bon respect des obligations en vue de protéger le système auditif du public. Avant d'étudier les attributions de chacun puis de la municipalité, il convient d'ajouter que ces différents acteurs se sont rassemblés en groupe de travail afin de coordonner leurs actions au sein du « *pôle de compétence bruit* » que nous allons maintenant étudier.

⁵⁶ « Entretien avec Jean-Pascal CIATTONI, Secrétaire général du CNB », in, *Volumes, Guide de l'acoustique des lieux de musiques amplifiées*, IRMA éditions, Paris, 1995, p. 77-79

A. Le pôle de compétence bruit

Au niveau départemental, le Ministère de l'Environnement a voulu installer des pôles de compétence bruit, regroupant tous les acteurs institutionnels concernés. En 10 ans, 58 pôles de ce genre se sont constitués. Il sont, à quelques exceptions près, pilotés par les Directions Départementales des Affaires Sanitaires et Sociales. Mais à Paris, c'est la Préfecture de Police qui en assure la direction. Ainsi, la présidence est assurée par le Laboratoire Central de la Préfecture de Police et le secrétariat par le 6^{ème} bureau de la direction de la protection du public, chargé de la lutte contre les nuisances sonores. Le but de ces groupes de travail est de créer une synergie au niveau des services concernés. Ainsi, le « *pôle de compétence bruit* » à Paris est composé des services de la Préfecture de Police déjà cités auxquels s'ajoutent les directions de la circulation, des transports et du commerce, de la police urbaine de proximité. Il comprend également des membres de la Préfecture de Paris, de la Ville et du Ministère de l'Environnement dont la *mission bruit* qui finance cet organisme. Comme nous le verrons plus haut, dans le cadre du travail du 6^{ème} bureau, l'efficacité et la rapidité des actions sont parfois remises en cause du fait d'un manque aigu de communication entre les services responsables. Le but du pôle parisien est de recréer ces liens pour une action plus efficace entre les différents protagonistes mais aussi au sein d'une même administration. A titre d'illustration, la Préfecture de Police compte plus de dix services concernés par le bruit et qui peinent parfois à lier leurs actions.

Les compétences du pôle sont d'ordre technique et n'interviennent donc qu'indirectement sur la vie des lieux de diffusion de musiques amplifiées. C'est un organe chargé de réfléchir et d'échanger des idées sur des thèmes comme le bruit dans l'habitat, la protection de la santé publique ou les nuisances sur la voie publique. Il est chargé également d'effectuer une cartographie du bruit à Paris et de proposer des perspectives d'action. En ce qui concerne la protection de la santé publique, le thème des musiques amplifiées a été abordé. Il ne fait pas l'objet d'un groupe de travail mais intervient ponctuellement dans les discussions du pôle. Par exemple, un groupe de travail est chargé des bruits de bateaux. Dans ce cadre, les péniches diffusant de la musique amplifiée sont concernées. Elles sont nombreuses sur les bords de Seine et notamment sur le quai François Mauriac, face à la bibliothèque François Mitterrand (13^{ème} arrondissement). Ce sont la *Guinguette Pirate*, le *Batofar* ou la péniche *El Alamein*. Ces embarcations diffèrent de celles transportant les touristes et dont l'activité est la restauration accompagnée d'un orchestre. Ces lieux sont de véritables salles de concerts, ayant une programmation très riche tout au long de l'année et vers lesquels les Parisiens se

rendent en masse pour écouter tout type de musiques amplifiées, de la techno à la chanson française. Les normes de ces structures, qui restent à quai une grande partie de l'année, diffèrent de celles des autres cafés-concerts mais elles subissent aussi les problèmes de nuisances sonores. En effet, l'eau est un très bon conducteur de vibrations et les habitants des péniches alentours peuvent se plaindre de la gêne occasionnée.

Lors des réunions, les expériences sont confrontées et les discussions s'engagent sur l'application des normes ou sur l'efficacité du matériel servant aux relevés sonométriques. Afin de rendre plus efficaces ces confrontations, le « *pôle de compétence bruit* » est en contact avec des organismes extérieurs par le biais de « *l'Observatoire du Bruit* » à Paris. Cette structure créée en septembre 1999 par la Mairie de Paris est composée des principaux organismes privés concernés par le bruit dans la capitale : RATP, SNCF, syndicats professionnels, associations... Le principe de son fonctionnement est donc proche d'une institution comme le CNB, mais à l'échelle de la capitale. Après un sondage effectué en novembre 1998 par la municipalité, il apparaît que 70 % des Parisiens jugent être mal informés à propos de la réglementation sur le bruit dans leur ville⁵⁷. L'observatoire se veut donc être un pôle d'information et d'échange destiné aux habitants. Il a également pour mission d'« *évaluer l'exposition aux bruits des Parisiens* »⁵⁸ et de faire l'inventaire des effets des mesures municipales sur l'environnement sonore. A cette fin, il entretient des contacts étroits avec le « *pôle de compétence bruit* ». Ce dernier dispose donc d'un lien avec les acteurs non institutionnels concernés par le bruit.

Chaque membre du pôle a une expérience particulière. Les lignes suivantes vont nous permettre de comprendre les particularités et les difficultés du travail de chacun, à commencer par la Préfecture de Police qui est en lien direct avec les exploitants des petits lieux de diffusion par l'intermédiaire des inspecteurs de la salubrité.

B. La Préfecture de Police et la Mairie de Paris

Le contrôle de conformité des lieux de diffusion est assuré, à Paris, par la Direction de la protection du public de la Préfecture de Police et plus particulièrement par le 6^{ème} bureau chargé de la lutte contre les nuisances sonores. Ce service est composé depuis 2002 de 19 inspecteurs de la salubrité dont le rôle est d'aller constater sur place les délits. C'est un effectif assez dérisoire lorsque l'on considère la taille d'une ville comme Paris et la multitude

⁵⁷ *Le bruit à Paris*, bulletin de l'observatoire, n° 1, janvier 2000

⁵⁸ « Un observatoire du bruit vient d'être installé à l'hôtel de Ville », *Le Monde*, 17 Septembre 1999

des sources de nuisances. Mais nous reviendrons sur ce problème qui concerne la durée de traitement des plaintes et donc l'efficacité du travail effectué.

C'est au 6^{ème} bureau que les plaignants déposent leurs plaintes en attendant la visite d'un inspecteur. Sur le site Internet de la Préfecture de Police figurent des statistiques sur le nombre de plaintes déposées auprès du 6^{ème} bureau. En 1999, leur nombre s'élève à 8911. Mais ce chiffre est à nuancer. Un certain nombre concerne les nuisances olfactives et d'autres sont davantage destinées au laboratoire central : ce sont les plaintes concernant l'hygiène, les services vétérinaires ou la climatisation. A côté de celles-ci figurent des plaintes jugées peu recevables. Ainsi, en 2000, selon les sources officielles de la Préfecture, 4266 plaintes écrites sont déposées dont 3177 pour le bruit. Un tiers concerne les musiques amplifiées, 600 les bruits de voisinage, 1341 les bruits commerciaux et 211 les bruits de chantiers. Le taux de plaintes reste stable de 1999 à 2001 et semble à la baisse en 2002, les demandes étant mieux traitées. Sans qu'il soit possible de connaître la part des cafés-concerts dans ces plaintes, force est de constater qu'une grande partie du travail de la Préfecture concerne les musiques amplifiées.

La Préfecture de Police s'est saisie du problème des nuisances sonores dans les lieux de diffusion de musiques amplifiées bien avant la mise en place d'une réglementation. Ainsi, avant 1998, les exploitants devaient déjà fournir un certificat d'isolation aux représentants de la force publique. Comme l'a souligné Stéphane Auzilleau lors de l'entretien effectué dans le cadre de cette étude⁵⁹, cet aspect permet d'affirmer que l'évolution aurait sans doute été la même actuellement sur Paris sans la mise en place du décret. Mais ce dernier a suscité néanmoins un certain nombre de bouleversements dans le fonctionnement de ce service qu'il convient maintenant de déterminer.

Comme l'a fait remarquer M. Etienne Le Dissez⁶⁰, inspecteur de la salubrité, le décret du 15 décembre 1998 a sensiblement modifié les objectifs du 6^{ème} bureau. Son champ d'investigation a changé : avant 1998, seuls les bruits industriels et commerciaux étaient concernés ; Les instruments sont nouveaux : les inspecteurs ont pu s'équiper de sonomètres et le budget fut revu à la hausse. Il fallut également se familiariser avec ces nouveautés. Le délai d'un an donné aux lieux musicaux pour se mettre en conformité trouve donc là peut-être une explication. Il a laissé en effet le temps aux inspecteurs de parfaire leur apprentissage des instruments de mesure et leur a permis de s'adapter à leurs nouvelles missions.

⁵⁹ Entretien avec Stéphane Auzilleau et Emmanuel Bert, le 1^{er} octobre 2002

⁶⁰ Entretien avec Etienne Le Dissez, le 11 juillet 2002

Le travail des membres du 6^{ème} bureau est de constater l'infraction. Le contrôle s'effectuera donc sur la base de la plainte dont il faudra, dans un premier temps, vérifier la validité. L'émetteur de la nuisance n'est pas prévenu lors du premier déplacement. Des mesures sont effectuées chez le plaignant afin de mesurer l'ampleur de la nuisance. Ensuite, si la plainte s'avère valide, le mis en cause est consulté. C'est à ce moment là que l'étude d'impact est consultée. Les conditions de fonctionnement de l'établissement, la prévision des niveaux émis et reçus dans l'environnement ainsi que les moyens mis en place par l'exploitant pour limiter les risques seront examinés. Si l'exploitant reconnaît les faits, un délai lui sera accordé pour se mettre en conformité. S'il nie, de nouvelles mesures seront effectuées de façon concertée. Comme tout travail de terrain, les contrôles dépendent de la qualité des rapports humains. Ceux-ci peuvent rapidement se détériorer.

Il ne s'agit ici que de la musique provenant de l'intérieur des établissements et dont le bruit résiduel parvient jusqu'à l'oreille des plaignants. Ce qui se passe devant l'établissement et qui occasionne des nuisances relève de la police de proximité. La mission des inspecteurs n'est pas non plus de prononcer des sanctions. Si les efforts de médiation ont échoué, le 6^{ème} bureau transfère le dossier au 2^{ème} bureau qui traite les propositions de fermeture, puis, ce dernier le fait parvenir à la police judiciaire qui sanctionne. En 1999, 121 fermetures administratives de débits de boisson ont été prononcées. Mais dans la plupart des cas, les démarches à l'amiable sont privilégiées. Etienne Le Dissez insiste sur ce point. Quand il faut en arriver au procès verbal cela signifie que la médiation a échoué. Celle-ci constitue une priorité et le but n'est pas, dans une ville bruyante comme Paris, d'en arriver à la nuisance zéro, politique qui signerait l'arrêt de la vie culturelle parisienne. La discussion et la négociation sont donc au centre de l'activité des agents de la Préfecture de Police. Mais de nombreuses difficultés interviennent au cours de leur tâche.

La première concerne l'interprétation de l'étude d'impact. Nous avons déjà pu constater la complexité de tels documents. Ils ne sont pas homogènes et leur composition varie en fonction du lieu et de la façon de procéder du bureau d'étude. Un examen minutieux est donc nécessaire afin de vérifier si les prescriptions sont bonnes et si les mesures adoptées par le gestionnaire de la salle sont conformes aux conclusions de l'étude.

Un problème de juridiction est également décelable. Le fait que dix services différents soient concernés par le bruit à la Préfecture de Police multiplie les étapes par lesquelles les plaintes doivent transiter avant que l'affaire soit instruite. Ceci est dû à plusieurs choses et dans un premier temps au faible effectif. Avant que le nombre des inspecteurs de la salubrité soit augmenté à 19 personnes, les plaintes étaient examinées dans un délai de cinq à six mois.

Aujourd'hui, deux ou trois mois sont nécessaires pour traiter les demandes. Mais cette plus grande rapidité s'explique aussi par le fait qu'en deux ans de pratique, le traitement des plaintes est devenu plus efficace. La mise en place du « *pôle de compétence bruit* » a peut-être, elle aussi, une part de responsabilité dans cette amélioration. Les membres du 6^{ème} bureau rencontrés regrettent le manque de passerelles entre les différents services, chose à laquelle le « *pôle de compétence bruit* » est censé remédier. La complexité des procédures, les chevauchements de juridictions et le manque de communication pouvaient rendre certaines situations difficiles. Là se situe un problème essentiel dans la collaboration des différents services de la Préfecture de Police. Mais qu'en est-il des relations avec la Mairie de Paris qui a, elle aussi, un rôle important à jouer ?

Le fonctionnement du 6^{ème} bureau comporte un certain nombre de particularités. Le financement du personnel est assuré par la municipalité, à l'exception des directeurs qui dépendent directement du Ministère de l'intérieur. Cette originalité est due au fait que le problème des nuisances sonores est transféré à la Mairie de Paris depuis la loi n° 2002-276 du 27 février 2002 relative à la démocratie de proximité⁶¹. L'article 35 de cette loi est ainsi rédigé :

« Dans les conditions définies par le présent code et le code de la santé publique, le maire de Paris est chargé de la police municipale en matière de salubrité sur la voie publique, des bruits de voisinage ainsi que du maintien du bon ordre dans les foires et marchés. Les services correspondant à ces missions sont mis à la disposition de la Mairie de Paris par l'Etat »

La loi sur la démocratie de proximité réforme la loi PML (Paris, Marseille, Lyon) de 1982 et donne au maire de Paris, en matière de lutte contre le bruit, les mêmes compétences que les maires de Lyon et de Marseille. Ainsi, un transfert de compétence doit s'effectuer de l'Etat vers la Mairie de Paris et de celle-ci en direction des maires d'arrondissement⁶². Qu'en est-il aujourd'hui ? La loi étant récente, il est encore tôt pour déceler les différences. Mais une contradiction de taille réside dans le fait que les bruits de voisinage sont maintenant de la compétence de la municipalité alors que le traitement des nuisances sonores relevant du décret de 1998 restent sous la responsabilité du 6^{ème} bureau. On peut imaginer à terme un transfert complet de ce service sous la tutelle de la municipalité. Etant données les difficultés de fonctionnement de ce service, cette mesure paraîtrait plus logique et permettrait de

⁶¹ JO n° 50 du 28 février 2002, p. 3808 et suiv.

⁶² GARIN Christine, « Bertrand Delanoë veut transférer plus de pouvoirs aux vingt maires d'arrondissement », *Le Monde*, 9 Juin 2001

décloisonner des services préfectoraux surchargés. De plus, il est également permis d'imaginer une possible adéquation de ce problème avec les politiques culturelles de la municipalité. Mais les modalités de ce transfert sont encore inconnues et concernent le futur statut du personnel transmis et les moyens accompagnant cette mise à disposition.

Que pouvons nous dire en guise de conclusion à cette partie ? Il apparaît qu'un certain nombre de contradictions sont à résoudre pour que vivent mieux les musiques amplifiées et tout particulièrement celles qui se pratiquent sur scène dans les petits lieux. De nombreux témoignages insistent pourtant sur les avancées occasionnées par le décret du 15 décembre 1998. Ainsi, la santé des personnes exposées est prise en compte, les actions de prévention sont multipliées, l'activité sonore des lieux de diffusion est mieux encadrée, l'activité culturelle est reconnue. Il est également vrai que depuis 1998, le débat sur les conditions d'exercice de la musique amplifiée est relancé (ou tout simplement lancé) alors que ce monde souffrait auparavant d'une image de marginalité et était considéré comme peu disposé à accepter la collaboration des institutions. Mais la résolution des nombreuses incohérences citées devra notamment passer par la connaissance, pour une grande partie des pouvoirs publics, des caractéristiques sociologiques et culturelles de cet univers qui souffre de clichés bien trop tenaces. Car si les contradictions d'ordre technique peuvent être balayées par de simples aménagements du décret, d'autres problèmes semblent difficilement résolubles du fait de l'extrême diversité des lieux concernés. Ce manque de distinction met les exploitants sur la défensive et leur fait craindre de nouvelles entraves à leurs activités. Pour ces derniers ainsi que pour tous les acteurs du monde professionnel et associatif, il est clair que le débat sur les nuisances sonores en a fait ressortir bien d'autres. Ceux-ci concernent le statut des musiciens engagés, l'importance de ces lieux dans une vie culturelle urbaine de proximité, le meilleur encadrement des activités de répétition, l'insuffisance des lieux, le manque de moyens alloués, l'avenir du secteur... C'est pourquoi nous allons tenter d'analyser, dans la partie suivante, les actions et les réactions de ce monde varié des musiques amplifiées. Associations, syndicats, professionnels ou simples bénévoles, tous ces éléments concourent, à leur façon, pour la reconnaissance de leur passion ou de leur métier. La publication du décret a accéléré la réaction des lieux. Il conviendra de déterminer l'impact de ces changements de comportement notamment au niveau de la programmation. Ce sera aussi pour nous l'occasion de dépasser l'espace géographique que constitue la capitale. Car si la région parisienne reste le cadre de notre étude, il faut savoir que partout en France, l'application de la réglementation est de la responsabilité des administrations déconcentrées et décentralisées dont certaines

s'activent parfois davantage vers le côté de la répression. Il ne faut donc pas perdre de vue que l'échelle de ce problème est nationale. Restant dans le cadre du problème des nuisances sonores, nous verrons ainsi que les structures concernées se réunissent pour réagir à des mesures qu'ils jugent trop répressives, que de nombreuses actions de sensibilisation sont engagées en dehors du cadre institutionnel et que, d'une manière générale, des gens s'activent pour que vive cet aspect de la culture populaire.

3^{ème} partie :

**LES CONSEQUENCES DE LA REGLEMENTATION
SUR LES LIEUX PARISIENS ET LA VARIETE DES
INITIATIVES ENGAGEES : LA NECESSITE D'UNE
MEILLEURE DEFINITION DES REGLES
PARTENARIALES**

Les parties précédentes nous ont permis de comprendre, à la lumière des spécificités culturelles et techniques du monde des musiques amplifiées, les difficultés que suscite l'application de la réglementation sur les nuisances sonores. L'objet de la suivante sera d'en analyser les conséquences. Mais quels sont les éléments concrets nous permettant de traiter cette thématique ? Les sources à notre disposition sont diverses mais fragmentaires, aucun état des lieux systématique des mesures prises par les exploitants dans les petits lieux de diffusion n'ayant été fait. Les questionnements sur les répercussions des mesures antibruit interviennent à plusieurs niveaux. Nous essaierons donc de répondre à nos interrogations d'origine sur la base des témoignages récoltés et des rares études de prospection, comme celle effectuée par l'*IRMA* en 1999 sur l'acoustique et l'environnement sonore des salles de spectacles à la demande de la *mission bruit* du Ministère de l'Environnement et de l'Aménagement du Territoire. Les textes ont-ils eu un impact sur la vie culturelle musicale de la capitale ? Les exploitants et les organisateurs se sont-ils tournés vers une programmation moins « sonore » ? Les lieux ont-ils été contraints de fermer leurs portes suite aux obligations du décret du 15 décembre 1998 ? Si effectivement les concerts de musiques amplifiées sont moins représentés dans la ville, est-ce le fait de ces mesures ou d'éléments externes ? Enfin, quelles ont été les actions engagées en matière de sensibilisation, d'accompagnement ou de défense qui ont vu le jour pour traiter ce problème qui touche aussi bien l'environnement que la santé publique ?

La parution du décret a suscité de nombreuses réactions. Les plus constructives d'entre elles furent celles d'un monde de professionnels conscient du problème. Pour prouver leur implication, des chartes sont signées et des actions de sensibilisations, comme le programme *Peace & Love*, sont organisées en partenariat avec les pouvoirs publics. Une large place sera donnée à l'étude de ces actions dans ce chapitre. Elles sont d'autant plus intéressantes qu'elles s'inscrivent dans une volonté de collaboration avec les pouvoirs publics dans le cadre d'une « logique partenariale » afin de favoriser une meilleure connaissance des musiques amplifiées. C'est en cela que ce type d'entreprise, qui n'est pas sans rencontrer un certain nombre de difficultés, se démarque des non moins nombreuses actions de défense des lieux dont le but est de se prémunir d'une répression jugée trop active. L'élargissement des instruments réglementaires, dont disposent maintenant les pouvoirs publics, incite les lieux de diffusion de concerts et de musiques enregistrées à se regrouper en collectifs. Gérer l'un de ces établissements peut s'avérer très compliqué au regard de l'encadrement strict qui les accompagne. Les exploitants se réunissent donc afin de discuter de leurs problèmes respectifs et mènent des actions pour que soient reconnus leurs droits et leur rôle culturel de proximité.

Mais avant d'en venir à l'étude des actions de sensibilisation et des réactions de défense, analysons dès maintenant les éléments qui nous permettent concrètement de juger des conséquences de la réglementation sur la vie des concerts de musiques amplifiées.

1. Les conséquences de la réglementation et l'interdépendance entre pouvoirs publics et secteur des musiques amplifiées

Les différents établissements, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne sont pas égaux face à la réglementation. De nombreux critères, qui peuvent être autant de facteurs aggravants quant à la prédisposition des structures à être confrontées au problème des nuisances sonores, doivent être pris en compte : situation géographique, mitoyenneté ou contiguïté, système de diffusion, structure acoustique, techniciens, taille de la salle, nuisances occasionnées par le public, fréquence des concerts... Certains de ces éléments ont déjà fait l'objet d'une étude dans les parties précédentes. Mais de ceux-ci dépendent les mesures que l'exploitant devra prendre pour être en règle. Outre les travaux nécessaires, ces mesures peuvent avoir un rapport avec la programmation. Pour éviter une isolation pouvant s'avérer coûteuse, certains lieux ont dû changer la nature des concerts diffusés ou, tout simplement, les interrompre. Mais ces mesures ne sont pas forcément le fait des contrôles de la puissance publique. Face aux résultats souvent exorbitants des études d'impact, les gérants des lieux durent autolimiter leurs activités de programmation. Mais est-ce un fait nouveau ? Car derrière cette question se cache la responsabilité des pouvoirs publics dont le soutien à l'économie du spectacle vivant est recherchée bien avant le décret et dans un contexte plus général dont les nuisances sonores ne constituent qu'un aspect parmi tant d'autres. A travers des exemples concrets, nous allons tenter de dresser un tableau des solutions prises par les exploitants afin de déterminer la part de responsabilité du décret dans une éventuelle modification du paysage culturel urbain. Mais en amont de cette analyse, il est important d'établir une description générale des actions publiques concernant les musiques amplifiées ainsi que la responsabilité des institutions quant à la résolution du problème des nuisances sonores.

A. Des pouvoirs publics peu disposés à fournir des aides

Lors de leur intervention sur l'implication des professionnels de la musique et du son pendant le colloque du 24 juin 2002, Yves Monerris et Philippe Berthelot estimaient que 30 % de la diffusion de concerts de musiques amplifiées avait dû disparaître en France depuis le 15 décembre 1998. Cette diminution touche en premier lieu les cafés-concerts. Mais ce chiffre signifie-t-il que les lieux concernés ont dû interrompre leur programmation sous le coup du décret ? Le texte de décembre 1998 fut un facteur déclencheur de mesures spontanées de la part des exploitants. Alors que certains prenaient le risque d'engager des dépenses importantes dans les travaux acoustiques, d'autres ont pu considérer que consacrer de telles sommes à leur établissement ne réglerait en rien les problèmes avec le voisinage. La situation économique souvent difficile des petits lieux suscite alors une interrogation essentielle : qui, en dehors des pouvoirs publics, peut être en mesure de fournir des aides afin que la volonté citoyenne de s'exprimer à travers les musiques amplifiées soit respectée ? Car si solution il y a, ce sera par le biais d'une action politique. La mission des collectivités est certes de contrôler et de réprimer tous les abus. Mais elle consiste également à accompagner des activités qui peuvent intervenir dans le cadre de missions de service public. Le Ministère de l'Environnement ne s'y est d'ailleurs pas trompé en prévoyant un certain nombre de mesures d'accompagnement au décret du 15 décembre 1998. Mais l'application de ces deux prérogatives que sont la répression par l'intermédiaire du contrôle et l'accompagnement, donne parfois lieu à la mise en place de politiques à deux vitesses. Celles-ci, ajoutées au manque de considération global à l'égard des musiques amplifiées dont font preuve une partie des pouvoirs publics, risque de compromettre de façon durable l'avenir de nombreux établissements.

a. *Etat des lieux à l'échelle nationale*

Il est important, avant de s'attacher à l'étude de cas particuliers, de tenter une évaluation du problème à l'échelle nationale. Pour ce faire, nous nous inspirerons largement de l'étude effectuée en 1999 par l'IRMA à la demande de la « mission bruit » du Ministère de l'Environnement et de l'Aménagement du Territoire¹. Cette étude avait pour but de fournir au

¹ BAIS Olivier, CASTAGNAC Gilles, *Acoustique et environnement des salles de spectacles en France, Etat des lieux 1999*, Etude commanditée par la « mission bruit » du ministère de l'aménagement du territoire et de l'environnement, 1999-2000

Ministère des éléments lui permettant d'avoir une connaissance plus précise du fonctionnement des salles de spectacles en France. Il constituait également un support visant à définir d'éventuelles mesures d'accompagnement. Des questionnaires ont donc été envoyés aux 1 504 salles répertoriées dans la base de donnée de l'*IRMA*. Cette base de donnée sert notamment de référence à l'élaboration de « *l'Officiel de la Musique* », guide annuaire des musiques actuelles de l'association, publié chaque année depuis 1987 et regroupant près de 25000 contacts. Sur la totalité de ces lieux, 278 réponses ont été récoltées. C'est sur cette base que l'étude fut effectuée. Les résultats de cette recherche ont maintenant trois ans. L'actualité d'une partie des conclusions sera donc peu marquée étant donné le caractère récent du décret et la méconnaissance de ses répercussions. Mais elles nous permettent de dresser un portrait des lieux à l'échelle nationale ainsi que de leur degré de vulnérabilité.

Quatre lieux sur cinq sont en zone urbaine, chiffre qu'il est permis de revoir à la hausse pour caractériser l'ensemble des salles françaises. La situation géographique est un élément déterminant dans la prédisposition des lieux à générer des nuisances. La catégorie des cafés-concerts est la plus représentative de ce problème. Ces établissements sont, plus que les discothèques ou les salles de capacité supérieure, davantage en situation de contiguïté avec les habitations voisines. Ils sont d'autant plus exposés qu'ils ne bénéficient que rarement de subventions de la part des pouvoirs publics et que l'étendue de leur activité commerciale ne leur permet pas d'effectuer des travaux de grande ampleur. En second lieu, les salles de moins de 400 places, dont le fonctionnement est majoritairement associatif, ont également des problèmes de ce type. L'économie qui caractérise ces lieux est basée sur la prédominance des ressources propres. Les petits lieux sont donc les plus exposés. La taille de ces deux types d'établissements est un facteur aggravant et le chiffre d'affaire généré peut difficilement permettre une application de tous les points de la réglementation. L'étude prescrit donc que soient prises en compte les spécificités économiques de ces structures. Dans le cas d'un café-concerts au statut juridique commercial, il sera néanmoins plus difficile de justifier une aide que dans le cadre d'un soutien à des structures associatives. Le Ministère de la Culture et de la Communication a certes mis en place des programmes d'aide aux salles de spectacles sous forme de labels. A partir de 1990, le label « cafés-musiques » est créé. Peuvent en disposer, avec les subventions qui en découlent, les lieux qui en font la demande et qui répondent à un certain nombre de critères comme l'insertion géographique dans une zone peu dynamique sur le plan culturel². Mais ce qui correspondait à une espérance pour le milieu culturel est vite

² Ministère de la Culture, *Guide des cafés-musiques*, 1993

devenu une déception tant le nombre des labels attribué était faible. La sélection est également difficile dans l'attribution du label SMAC (Scène de Musiques Actuelles) récemment mis en place. Encore une fois, cette initiative intéressante revient au Ministère de la Culture. Il s'agit alors d'attribuer des subventions pour favoriser le développement d'équipements culturels basés sur la diffusion de musiques actuelles. L'un des plus importants de ces équipements est en train de se construire à Reims en Champagne-Ardenne et devrait être fonctionnel en 2003.

A cet égard, il est important de noter que, dans un contexte de décentralisation croissante depuis le début des années 1980, les collectivités locales sont devenues les principales sources de financement des petites structures culturelles³. C'est donc d'elles que doivent venir les premières aides. Le champ nouveau offert par le développement de l'intercommunalité peut permettre la mise en œuvre de nouvelles initiatives territoriales autour des musiques amplifiées. Devant s'adapter à chaque situation locale, ces actions devront néanmoins s'accompagner de diagnostics précis des acteurs culturels sur lesquels elles devront s'appuyer. Cet aspect fait notamment partie des conclusions du rapport sur les musiques amplifiées de la FNCC (Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture) publié en 1999 et réalisé sous la direction de Marie-Thérèse François-Poncet, maire-adjointe d'Agen⁴. En effet, afin que des aides soient débloquées, il faudrait que ces mêmes collectivités soient sensibilisées au problème des nuisances sonores dans le cadre d'une meilleure connaissance du paysage culturel relevant de leur juridiction. Connaître et reconnaître l'importance de ce courant artistique permettrait de résoudre bien des conflits entre administrateurs et administrés, entre décideurs et citoyens, entre force publique et force culturelle. Le droit à la « *citoyenneté musicale* » cher à Marc Touché⁵ passe par la création de passerelles entre deux mondes parfois peu enclins à la communication. Mais les politiques en ce domaine évoluent.

Une étude effectuée par la *Fédurok* à partir de 1999 sur les salles adhérentes au réseau met en valeur les différentes périodes caractérisant l'histoire des équipements culturels⁶. Une première génération, baptisée « *génération des bâtisseurs militants* », met en avant une époque où régnait le « système D » et l'absence de liens entre acteurs culturels et collectivités territoriales. A partir de 1990 naît une deuxième génération qui voit les collectivités lancer des projets avec les associations locales. Enfin, aujourd'hui, il est possible de remarquer que

³ MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, Que sais-je n° 3427, PUF, Paris, 1999

⁴ FRANÇOIS-PONCET Marie-Thérèse, « Collectivités territoriales et musiques amplifiées », *L'Observatoire*, n° 21, automne 2001

⁵ TOUCHE Marc, *Mémoire vive*, tome 1, CNRS, MNATP, Le Brise Glace, Annecy, juin 1998

⁶ FOURREAU Eric, « Les lieux musicaux passés au crible par la Fédurok », *La Scène*, n° 22, septembre 2001, p. 45

la création même des salles peut être lancée par les collectivités locales avec l'aide de chefs de projets souvent issus de la première génération, comme c'est le cas à Reims pour la future SMAC. Il est donc possible actuellement de souligner un certain nombre de progrès dont le ciment est constitué par des règles partenariales mieux fixées. Mais si cette évolution positive peut se constater à travers ces éléments, c'est sans compter avec le péril qui attend le secteur des musiques amplifiées dans le cadre de la fin du dispositif emplois-jeunes qui risque de marquer une régression des activités développées depuis cinq ans. Là encore une action politique serait nécessaire afin de trouver des solutions aux futures suppressions d'emplois qui vont marquer la profession.

Le rôle principal des pouvoirs publics est d'assurer une mission de service public, celui des acteurs culturels est de promouvoir la création. Si ces attributions sont clairement définies on en arrive à des relations basées sur une « *logique partenariale* ». Les acteurs du secteur des musiques amplifiées ont souvent des projets visant à régler les problèmes des quartiers difficiles en créant du lien social ou à enrichir le système éducatif par diverses interventions en milieu scolaire. Concernant le problème des nuisances sonores, des associations peuvent également se sentir investies d'une mission consistant à établir un respect mutuel entre voisins et sources sonores ou à prévenir contre les risques auditifs. Mais ces actions trouveraient un cadre davantage adapté et gagneraient en efficacité dans le champ d'action de missions de service public que seules les collectivités sont autorisées à assurer. Il est à noter que favoriser le développement culturel, et donc éviter les entraves à l'expression artistique, constitue également une mission devant être assurée par les pouvoirs publics. C'est pourquoi des relations contractuelles doivent s'établir sur la base du respect mutuel des responsabilités de chacun. Les acteurs culturels peuvent ainsi devenir opérateurs des collectivités afin d'assumer les missions qu'ils se sont fixées. Mais là se situe le terrain de bataille principal. Car si le secteur concerné n'a pas à se substituer aux pouvoirs publics, ces derniers n'ont pas à décider ce qui est bon pour les musiques amplifiées. De ce fait, le chemin est encore long à parcourir pour que les acteurs associatifs ou autres deviennent opérateurs et partenaires à part entière des missions de service public mettant à contribution (ou en cause) les musiques amplifiées.

Une meilleure prise en compte par les institutions des difficultés propres aux structures échappant au circuit habituel des aides et subventions paraît donc nécessaire, au même titre qu'une plus grande collaboration avec les acteurs culturels. Si ce fait peut se vérifier dans la plupart des moyennes et grandes villes de France, il prend une dimension particulière dans l'agglomération parisienne du fait de la taille du périmètre urbain. Afin de recentrer notre analyse sur le cas parisien, il est donc important de faire un point sur les actions déployées par

la municipalité dans le cadre d'une politique culturelle qui, bien que novatrice, se met lentement en place.

b. Les actions de la Mairie de Paris

Le développement des politiques culturelles décentralisées, même si elles laissent encore quelque peu les musiques amplifiées de côté, n'est pas étranger au fait que l'Etat a toujours privilégié les hauts lieux de la culture parisienne. Deux tiers du budget du Ministère de la Culture et de la Communication sont consacrés aux grandes structures de la capitale. Ces gigantesques établissements publics nationaux que sont le Louvre, l'Opéra Bastille, La Bibliothèque François Mitterrand ou le centre Georges Pompidou absorbent d'autant plus de fonds que leur santé financière s'aggrave d'année en année⁷. Cet immobilisme financier, qui caractérise également l'action des DRAC dans les régions de France, ne permet pas le développement de politiques novatrices de la part de l'Etat en direction des différents échelons décentralisés. Les collectivités territoriales ont donc pris les devants et contribuent progressivement à rompre le déséquilibre Paris-Province qui caractérisait la France encore hier.

Concernant la Mairie de Paris, il est possible de constater cette même rigidité budgétaire. Au niveau de la Direction de Affaires Culturelles de la municipalité, le budget de la musique est consacré à 90 % au financement du théâtre du Châtelet. Le reste est attribué dans le cadre de subventions ponctuelles à un certain nombre de structures comme le *Glaz'art*, *Confluences*, le *Batofar* ou la *Guinguette pirate*. L'attribution de moyens financiers est essentiellement une compétence de la Mairie de Paris. Les mairies d'arrondissements, même si elles peuvent ponctuellement fournir une aide à certains projets, ne possèdent pas cette prérogative. Mais la place des musiques actuelles dans la politique de Bertrand Delanoë est réelle. La ligne budgétaire les concernant a été créée au cours de sa mandature. L'un des éléments de son programme culturel était notamment de favoriser la création de nouvelles salles et de lieux de répétition. Mais, même si des fonds sont disponibles, il semble que la mise en place de cette politique nécessite du temps. Si le budget de la culture a été doublé, la mise en place d'actions efficaces nécessiterait, encore une fois, un état des lieux précis des acteurs culturels de la ville de Paris et une prise en compte de ceux-ci comme partenaires potentiels. La tâche est importante mais constitue un préalable nécessaire. C'est pourquoi,

⁷ BOUSTEAU Fabrice, SOYER Barbara, « La crise politique de la culture », *Beaux Arts*, avril 2002

mises à part quelques subventions, rien n'est encore fait en direction des lieux de diffusion confrontés aux problèmes économiques que nous connaissons. Des actions ponctuelles sont cependant mises en place pour favoriser l'expression des artistes comme peuvent l'illustrer les exemples suivants :

Afin de permettre aux Parisiens de reprendre possession des berges de la Seine, l'opération « *Paris plage* » fut notamment le théâtre de concerts en plein air. Des groupes de musiciens ont pu, du 21 juillet au 18 août 2002, animer les guinguettes installées sur les quais parisiens ; le *Batofar* et la *Guingette pirate* ont animé une scène sur le quai Henri IV où artistes de musiques électroniques et de hip-hop purent s'exprimer.

L'office du tourisme de la capitale peut également mettre en valeur des manifestations de musiques amplifiées. Ces deux mêmes associations présentes sur le quai Henri IV ont ainsi pu obtenir un support de communication intéressant dans le cadre des soirées « *Piratages sur Seine* » organisées chaque dimanche du 23 juin au 8 septembre, mais cette fois sur le quai François Mauriac dans le 13^{ème} arrondissement.

Sur le plan événementiel, l'équipe municipale a lancé également le projet « *nuit blanche* ». Jusqu'à 8 heures du matin, la nuit du 5 octobre fut le théâtre d'animations artistiques de toutes sortes. Une trentaine de lieux comme la Tour Eiffel ou les Galeries Lafayette sont utilisés par des artistes de toutes disciplines. L'hôtel de Ville est ouvert au public et accueille dans ses couloirs des DJ's. L'organisation de cet événement fut confiée à Jean Blaise, fondateur du *Lieu Unique* à Nantes⁸. Afin de faire redécouvrir la ville aux Parisiens, des expositions, des pièces de théâtre et des concerts sont organisés, fournissant une activité artistique durant toute la nuit et donnant ainsi la possibilité aux lieux culturels de Paris de légitimer leurs activités nocturnes.

Le programme « *Paris Jeunes Talents* » constitue également une initiative permettant aux musiques amplifiées de s'exposer dans le cadre d'une action municipale. Dans le but de fournir une aide aux jeunes artistes parisiens (acteurs, danseurs, musiciens), la Direction de la Jeunesse et des Sports de la Mairie de Paris lance un appel à candidature qui permettra aux artistes amateurs ou en voie de professionnalisation de bénéficier d'une aide financière et d'un accompagnement de leurs projets.

Il est possible que certaines actions en direction de la création soient oubliées. Mais si ces initiatives louables sont aujourd'hui possibles dans le cadre de la municipalité, elles s'adressent aux artistes et non aux structures. Elles ne sauraient également être suffisantes

⁸ CHAMPENOIS Michèle, « Jean Blaise, l'allumeur de nuits », *Le Monde*, 25 juillet 2002

pour représenter la masse des musiciens qui pratiquent dans Paris et qui ont grandement besoin d'occasions régulières de se produire. Là encore, il est permis d'entrevoir une certaine confusion des responsabilités. Dans le cadre de ces actions, la municipalité assure un rôle d'acteur culturel. Favoriser l'exposition de la culture dans les rues de Paris est certes une bonne initiative, mais, sur le plan musical, elle se passe d'une véritable politique de soutien aux structures en difficulté. De plus, la municipalité, en engageant des actions en son propre nom contribue à donner une image positive d'elle-même, au risque de limiter les collaborations avec d'éventuels partenaires associatifs dont la connaissance du terrain et d'un réseau fiable pourrait permettre de fructueux échanges. Il est d'ailleurs éloquent de constater que pour assurer l'organisation du centenaire de la loi sur les associations de 1901, la Mairie de Paris ait fait appel à une SARL au lieu de s'assurer la collaboration d'associations de la capitale. Mais rien ne se fait en un jour. Cette politique novatrice est récente et son développement peut contribuer à produire de nombreux changements. Mais à défaut de mesures concrètes de la part des collectivités à l'égard de certaines catégories de lieux, ce sont les établissements eux-mêmes qui vont devoir prendre des décisions. Limitation ou cessation de programmation, modification de l'activité ou des genres musicaux produits, les solutions déployées, que nous allons maintenant analyser, répondent à la diversité des situations rencontrées visant à combler ce manque d'accompagnement.

B. Les effets de la réglementation sur les lieux et les professionnels

Se mettre en conformité avec le texte de décembre 1998 ne signifie pas que les litiges relevant du décret sur les bruits de voisinage seront réglés. Procéder à l'isolation phonique d'un lieu n'évitera pas les nuisances occasionnées devant la porte des exploitants et relevant du décret sur les bruits de voisinage. Il y a d'ailleurs souvent confusion entre ces deux textes tant il est vrai qu'ils ont des frontières communes. La part de lieux tombant sous le coup du décret du 15 décembre 1998 est donc difficile à déterminer. Yves Moneris, dans l'entretien qu'il a accordé à cette étude, souligne qu'aucun lieu, à sa connaissance, n'a jamais rencontré de problèmes par rapport à ce texte. Il justifie son point de vue par le fait que les autorités disposent d'un panel de textes qu'il est beaucoup plus simple d'appliquer afin de sanctionner les établissements, notamment la réglementation sur les bruits de voisinage. En revanche, Colette Pieri, avocate à la cour de Paris et spécialiste dans la défense des lieux de diffusion confrontés à des problèmes de ce genre, affirme que l'essentiel de son travail se situe autour du décret « lieux musicaux », sans pour autant que des exemples précis aient pu être évoqués.

De son côté, Emmanuel Bert, successeur de Stéphane Auzilleau à la *mission bruit* du Ministère de l'Ecologie et du Développement Durable, souligne également que le décret a pu être appliqué par les pouvoirs publics dans de nombreuses villes de Province mais pas, à sa connaissance, sur Paris. D'où vient cette divergence ? Il est possible que le point de vue de Monsieur Moneris soit limité aux lieux adhérents au *PRODISS* qui sont des salles spécialisées dans la diffusion de musiques amplifiées figurant parfois au rang des établissements mythiques comme le *New Morning*, haut lieu du jazz situé dans le 10^{ème} arrondissement. Ces établissements, au caractère professionnel marqué, sont sensibilisés depuis nombre d'années au problème des risques auditifs, même si la parution du décret a permis d'accélérer cette prise de conscience. Mais il serait hasardeux de qualifier toutes les salles de France de bastions de la sensibilisation et du bon respect de la réglementation. La frontière entre ces deux mondes paraît donc palpable. En conséquence, nous tenterons dans un premier temps de matérialiser ces différentes situations au moyen d'exemples concrets. Enfin, il conviendra de déterminer le contenu des actions de la profession des musiques amplifiées en direction de la résolution d'un problème considéré principalement sous l'angle de la santé publique.

a. *La situation des lieux parisiens*

Placer les nuisances sonores au centre des difficultés que connaissent actuellement les salles de spectacles contribuerait à troubler le débat. Le fait que ce thème soit l'objet de notre étude peut cacher d'autres difficultés essentielles. Le manque de moyens attribués met en effet un certain nombre de salles françaises en difficulté. *Le Plan* à Ris-Orangis (91), établissement de 600 places programmant des artistes de renommée internationale, fait partie de ces salles menacées de fermeture pour diminution des ressources attribuées, au même titre que le *Rio Grande* à Montauban⁹ ou le *Chato D'O* à Blois¹⁰. Mais plus que ce manque de moyens, la fin des contrats emplois-jeunes va provoquer la suppression de nombreux emplois dans le secteur associatif si aucune mesure de pérennisation n'est adoptée par les pouvoirs publics¹¹. Cette mise au point est essentielle avant d'examiner les difficultés des lieux face au problème du fort volume sonore.

⁹ FRETARD Dominique, « A Montauban, la compagnie Red Notes devrait plier bagage », *Le Monde*, 5 avril 2002, p. 30

¹⁰ MARC Nicolas, QUENTIN Anne, « Scènes de musiques actuelles : pourquoi la situation ne peut plus durer », *La Scène*, n° 26, septembre 2002

¹¹ MARC Nicolas, « Quel avenir pour les emplois-jeunes du spectacle ? », *La Scène*, n° 22, septembre 2001

A travers les témoignages récoltés lors de cette étude, la situation est bien différente d'un lieu à l'autre. Mais des points communs apparaissent. Ainsi, le problème des nuisances provoquées devant l'établissement et non à l'intérieur est un facteur commun déterminant. Néanmoins, dans le rapport statistique de l'*IRMA*, il apparaît que seulement 26 % des lieux étudiés reconnaissent avoir fait l'objet de poursuites pour trouble de voisinage. Sur cette tranche, 9 % n'avaient pas trouvé de solutions. Selon le *PRODISS*, le nombre d'actions en responsabilité engagées n'a pas augmenté depuis et reste faible. Le problème se situe au niveau des salles de spectacles et cafés-concerts qui choisissent eux-mêmes de prendre les devants afin de ne pas compromettre leur activité et qui se retrouvent le dos au mur lorsque arrive le devis des travaux. On peut alors se poser la question suivante et ce, en accord avec le témoignage de Stéphane Auzilleau : les modifications de programmation ainsi que les fermetures administratives sur Paris sont-elles le fait de la réglementation ou sont-elles provoquées par le fait que ces lieux ne sont pas adaptés à leur activité ? Pris sous cet angle là, le décret ne serait pas à la source du problème. Car outre le fait qu'il est actuellement difficilement applicable, il vise à faire disparaître les lieux si ceux-ci ne sont pas en mesure de répondre à un certain nombre de critères. Et là se trouve la source de cette ambiguïté car les établissements, aussi prestigieux et mythiques soient ils, dans lesquels les normes sont inapplicables, doivent s'adapter ou fermer.

Il est à noter dans un premier temps que certains lieux ne rencontrent pas de problèmes particuliers de nuisances sonores. Mais si aucune difficulté de ce type n'est à déceler, les établissements peuvent fermer pour d'autres raisons. *L'Olympic*, ainsi que le *Lavoir moderne*, deux salles de concerts voisines dans le quartier de la Goutte d'Or, ont ainsi vu leurs jauges réduites pour des raisons de sécurité. La première fut ainsi obligée de réduire sa capacité de 95 à 19 personnes, compromettant ainsi fortement son activité de diffusion¹². Car comment est il possible de faire vivre une salle de concerts avec un public aussi réduit ? Cette mesure de la Préfecture a d'autant plus d'impact que ces deux salles se trouvent dans un quartier difficile où les lieux culturels sont peu représentés. Les protestations s'élèvent donc contre cet appauvrissement culturel d'une zone qui a besoin de l'art pour mieux vivre et se développer. Par la suite, des manifestations de soutien et des articles de presse en tous genres se font l'écho de l'avenir sombre de *l'Olympic*. Les travaux de mise au normes semblent avoir été depuis rendus possible grâce à l'aide du conseil régional d'Ile-de-France, collectivité active dans l'attribution de subventions aux lieux culturels.

¹² DE MIRANDA Luis, « Crise des cafés-concerts : Les musiciens trinquent », *Epok*, n° 27, juin 2002, p. 20S

Le *Sentier des Halles*, petite salle de 120 place du 2^{ème} arrondissement dans laquelle se sont produits des artistes prestigieux comme Maxime le Forestier, *FFF* ou *La Tordue*, affirme ne rencontrer aucun problème d'isolation. Le fait est que cette salle est située dans une cave en sous-sol et donc semble bénéficier d'une isolation naturelle préservant l'extérieur d'éventuelles nuisances. Les établissements situés dans les caves sont nombreux à Paris. Mais étant de jauges réduites la plupart du temps, on peut se demander quelles ont été les mesures prises par ces lieux afin de limiter le volume à l'intérieur. L'élément principal porte sur la nature de la programmation. *Le Caveau des Oubliettes*, lieu souterrain situé dans le 5^{ème} arrondissement diffuse du jazz, *le Couloir*, dans le 18^{ème} arrondissement et dont le nom est lui même un indicateur de la taille de l'établissement, programme à l'occasion des musiques du monde. Car diffuser des styles musicaux plus sonores serait difficile dans des sites aussi exigus.

Les styles musicaux les plus « sonores » ne sont pas forcément ceux que l'on imagine. Jean Sebastien Nicolet, administrateur du *Café de la Danse*, lieu proche de la rue de Lappe considérée peut-être comme l'une des plus sonores de Paris, nuance ce point de vue. En effet, le *Café de la Danse* a choisi de ne plus programmer des genres musicaux générant de nombreuses infrabasses (reggae, rap, techno) mais continue à produire régulièrement des groupes de rock voire de métal qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, génèrent moins de décibels. Pour ce lieu, il a fallu appliquer le décret de 1998 avec rigueur. Le fait qu'il figure parmi les adhérents du *PRODISS* n'est peut être pas étranger à ces mesures. Mais entre disparaître et agir, le choix est évident. Une étude d'impact est réalisée révélant ainsi la nécessité d'effectuer des travaux dont le coût s'élève à plus de 500 000 euros. Devant l'impossibilité de les réaliser, il a été décidé de surveiller avec intransigeance le volume sonore généré. Dans les clauses de contrats avec les artistes ou avec les locataires de la salle est spécifié qu'aucun bruit ne doit intervenir après 22h30. Il apparaît que cette règle est scrupuleusement respectée et, si besoin est, les techniciens de la salle interviennent en personne lors du concert afin de régulariser la situation.

Devant la difficulté d'effectuer les travaux, le respect strict des horaires est une méthode adoptée par bien des lieux. *La liberté*¹³ a adopté cette mesure et, en plus de limiter sa programmation à deux ou quatre événements par mois, les concerts se terminent à 21 heures. Le monde de la nuit est donc en passe de se transformer en monde du début de soirée. Mais à

¹³ cf. p. 36

certain égard, il est possible d'imaginer que le public des concerts devra de plus en plus se déplacer à la périphérie de la ville pour venir assister aux événements.

Comme activité bruyante par excellence, les concerts de musiques amplifiées peuvent être contraints de se réfugier dans des lieux extérieurs aux centres d'activités urbains. Le *Batofar*, lieu intermédiaire, ancien phare flottant réaménagé en salle de concerts est, dès l'origine de son installation, contraint d'exercer son activité dans un quartier en friche qui est aujourd'hui en voie de réhabilitation dans le cadre de la ZAC située autour de la bibliothèque François Mitterrand. Cet aspect n'était à l'origine pas pour déplaire aux fondateurs de cette expérience artistique, comme le souligne Julie Demuer, coordinatrice du lieu¹⁴. Au sein de cette zone inhabitée, la liberté d'expression pouvait trouver un cadre idéal. Mais avec l'installation du voisinage, le problème des nuisances sonores à l'extérieur du lieu voit le jour. Il reste certes limité car pour l'instant une seule voisine s'est plainte au commissariat du 13^{ème} arrondissement. Mais le *Batofar* a pris les devants en initiant des actions de proximité. Ainsi, il s'implique dans les comités et les fêtes de quartiers et tissent des liens avec le réseau associatif local. Ce point précis permet alors de souligner le caractère psychologique de la notion de nuisance. Il n'est en effet pas certain que les problèmes auraient été limités à ce point sans ces actions de proximité et d'implication dans la vie quotidienne locale. Encore une fois, les nuisances extérieures sont ici les plus problématiques, la salle ayant effectué les travaux d'isolation nécessaires courant 1998. Mais à l'heure où l'urbanisation rattrape le *Batofar*, l'avenir apparaît de plus en plus incertain pour ce lieu, à l'image du *Glaz'art* dont nous allons maintenant citer l'exemple.

Installé en 1992 non loin de la place Stalingrad dans le 19^{ème} arrondissement, le *Glaz'art* est très vite confronté aux plaintes du voisinage. La première réaction fut de modifier la nature de la programmation. Les concerts rock sont donc interrompus au profit d'une programmation davantage basé sur le jazz, les musiques du monde ou les expositions d'arts plastiques¹⁵. En 1996, le *Glaz'art* projette de déménager dans une ancienne gare routière située porte de la Villette à la périphérie de la ville. Sur la base de l'expérience passée, un acousticien est contacté afin d'effectuer les travaux d'isolation nécessaires. A l'heure où ce café spectacles, qui diffuse plus de 120 concerts par an, fête les dix ans de son existence¹⁶, les problèmes rencontrés ne sont toujours pas résolus mais sont d'un autre ordre. Depuis sa réouverture officielle en mars 1997, aucune plainte n'a été enregistrée du fait de

¹⁴ Entretien avec Julie Demuer, le 8 octobre 2002

¹⁵ VATINEL Stéphane, « Le Café spectacles Glaz'art », *Echo Bruit*, n° 99, juin 2002, p. 37

¹⁶ TOURNIGAND Sandrine, « Glaz'art fête ses dix ans », *La Scène*, n° 25, juin 2002, p. 56

l'éloignement du lieu de tout voisinage. Mais il semble que le projet du futur tramway puisse provoquer la fermeture de la salle compromettant ainsi son extension ainsi que la poursuite de ses activités.

Cet exemple permet d'imaginer à terme, un impact du problème des nuisances sonores sur la géographie des sites. On peut déjà observer cette péri-urbanisation au niveau des discothèques qui se retrouvent de plus en plus à la périphérie des villes de France. Le risque de cet ostracisme de fait, serait de contribuer à l'aseptisation des centres urbains auxquels on aurait ôté toute activité culturelle de ce type. Au bénéfice d'une plus grande tranquillité des riverains, ce processus diminuerait les soupapes à l'agressivité d'une certaine frange de la jeunesse. Les quartiers seraient alors moins vivants et donc davantage prédisposés à l'insécurité.

Le *Glaz'art*, comme *l'Elysée Montmartre* ou *l'Olympia*, étaient aux normes bien avant le décret de 1998. Ils font partie des lieux qui ont pu considérer que sans initiative rapide de leur part, la réglementation les rattraperaient et les actions des pouvoirs publics à leur encontre se multiplieraient. Aujourd'hui, certains lieux sont obligés d'agir dans l'urgence. Ils ferment leur portes pendant quelques temps afin de laisser place au chantier des travaux. Rue Oberkampf, *le Cithéa* et le *Nouveau Casino*¹⁷ ont ainsi pu se mettre en conformité au même titre que l'exploitant de *la Java*, rue du Faubourg du temple, au prix de huit mois de fermeture et d'un endettement prolongé. Mais c'est le prix à payer afin de permettre le sommeil de quelques riverains mais surtout afin de limiter les risques causés par le fort volume sonore sur le système auditif des personnes présentes dans l'enceinte de ces lieux, domaine dans lequel une partie de la profession a choisi de s'investir de la façon la plus active.

b. Des professionnels investis dans la lutte contre les risques auditifs

La plupart des professionnels étaient-ils sensibilisés au problème des nuisances sonores bien avant le décret du 15 décembre 1998 ? Les effets de la musique trop forte sur le système auditif faisaient certes partie de leurs préoccupations depuis un certain temps. Mais avec l'apparition prévisible de cette réglementation spécifique, il fallut faire comprendre au public et aux institutions leur implication dans ce domaine afin d'éviter toute incompréhension ou diabolisation de leurs activités. Il est donc permis de penser que le décret a contribué à accélérer l'investissement de la profession du spectacle dans ce domaine.

¹⁷ ASSELINEAU Marc, « Le Café Charbon, nouveau Casino de Paris », *Echo Bruit*, n° 99, juin 2002, p. 29

Le décret sur les bruits de voisinage concerne un problème d'environnement, celui de 1998 est animé d'une double finalité : résoudre un problème environnemental mais également de santé publique, thèmes que l'on peut considérer comme étroitement liés. Les actions que nous allons étudier par la suite visent à mettre en second plan la thématique environnementale au sein de laquelle les concerts de musiques amplifiées n'ont qu'un impact minime par rapport à la diversité des nuisances urbaines. Ici encore est reproché aux pouvoirs publics le manque d'initiatives dans le domaine de la prévention, aspect qui devraient être au centre de leurs préoccupations. C'est la raison pour laquelle un certain nombre de structures ont choisi de se réunir au sein de l'association *AGI-SON* (AGIr pour une bonne gestion SONore).

Conscients de la responsabilité des professionnels de la musique au niveau de l'information du public et des acteurs du secteur dans son ensemble, cette association est créée afin de constituer une force de proposition, de prospective et d'analyse dans le but de lancer un programme cohérent de sensibilisation à l'échelle nationale¹⁸. Elle regroupe des personnes morales, des structures représentatives du secteur des musiques amplifiées dont principalement des syndicats du spectacle : le *PRODISS* qui assure la trésorerie, le *SYNPTAC* (Syndicat National des Professionnels du Théâtre et des Activités Culturelles) qui assure le secrétariat, le *SYNAPSS* (Syndicat National des Petites Structures de Spectacles), le *SYNPASE* (Syndicat National des Prestataires de l'Audiovisuel Scénique et Événementiel), le *SFA* (Syndicat Français des Artistes interprètes), le *SNAM* (Syndicat National des Artistes Musiciens de France) et la Fédération du spectacle / CGT. La *Fédurok*, Fédération de lieux de musiques amplifiées / actuelles, réseau regroupant une cinquantaine de salles de spectacles en France, en assure la présidence. Etant donné le nombre conséquent de salles, artistes ou organisateurs adhérents à ces différentes structures, la représentativité d'*AGI-SON* est ainsi assurée. Mais le but n'est pas seulement de représenter l'ensemble de ces professionnels dont le réseau ou le syndicat assure déjà la mission.

Les actions menées par *AGI-SON* sont multiples. L'association, dans un premier temps, assure une veille juridique et technique afin d'informer l'ensemble des adhérents à propos de la mise en œuvre du décret, par la constitution d'un fonds documentaire ou par l'élaboration de fiches pratiques. Dans le cadre de l'information des adhérents, un document fut élaboré afin de proposer des clauses concernant la gestion sonore pouvant s'insérer dans les contrats signés entre les salles et les diffuseurs ou prestataires divers. Ainsi, les contractants reconnaissent être informés des dispositions du décret du 15 décembre 1998. Au cas où la

¹⁸ « AGISON : pour une bonne gestion sonore », *Autographe*, n°10, novembre 2000

salle est équipé d'un limiteur de pression acoustique, l'utilisateur devra en être informé et sera responsable en cas d'infraction. Dans le cas contraire, le preneur s'engage à respecter la limitation sonore et le bailleur peut intervenir si un dépassement est constaté. Mais ce travail de veille consiste également à se placer en tant que force de proposition vis à vis des pouvoirs publics. Des discussions sont alors engagées avec la *mission bruit* afin de permettre la mise en place de modifications au décret de 1998. Ainsi, le *PRODISS* peut aujourd'hui représenter les membres d'*AGI-SION* à la table des discussions visant à aménager le décret. Il n'est pas ici permis de parler d'un moratoire dans la mesure où le texte gardera sa forme actuelle. Mais un certain nombre d'ajustements sont actuellement¹⁹ discutés par l'ensemble des acteurs concernés afin de rendre le texte applicable. Les thèmes abordés seront alors l'adaptation du niveau de crête au niveau moyen²⁰ ou la possibilité d'inclure les lieux d'enseignement et de répétition dans la réglementation. La présence des partenaires les plus représentatifs fera de ces premières réunions la base de l'évolution du texte afin de rendre celui-ci plus cohérent.

En dehors de ces réalisations concrètes, d'autres ont pu trouver un aboutissement à l'exemple du colloque du 24 juin 2002 que le *PRODISS* s'est engagé à organiser en partenariat avec le *CIDB*. Ce travail en commun, qui a pu réunir des centaines de personnes autour du thème « *Lieux musicaux : bilan de l'application du décret de 1998 et propositions* », fut rendu possible par les actions d'*AGI-SON*. L'association a pu également pousser sa réflexion sur des points particuliers qui pourraient permettre une plus grande cohérence dans l'application de la réglementation sur les lieux musicaux. Ainsi en est-il sur sa volonté de développer l'affichage continu du niveau de pression acoustique dans les salles. Mais un autre point plus important mérite d'être étudié. Les membres d'*AGI-SON* militent pour que l'importance culturelle des lieux de diffusion soit prise en compte. Ils ne sont en outre pas les seuls à penser que l'application d'une réglementation technique doit s'appuyer sur une bonne connaissance des caractéristiques culturelles, sociologiques et économiques du monde des musiques amplifiées. Les problématiques du présent mémoire vont d'ailleurs dans ce sens. Ils proposent notamment que les établissements les plus anciens dont l'utilité culturelle n'est plus à démontrer, fassent l'objet d'un traitement spécial afin d'éviter leur disparition ou leur reconversion.

Pour valider l'implication de l'ensemble des professionnels se regroupant autour d'*AGI-SON*, l'idée d'une « *charte pour une bonne gestion sonore* » a été lancée, « *fondée sur le respect de la réglementation, l'information du public et la formation des artistes et des*

¹⁹ octobre novembre 2002

²⁰ cf. p. 66

techniciens aussi bien de métier qu'amateurs ». Les signataires s'engagent à respecter les limitations (art. 1) et le voisinage (art. 2), à informer le public (art. 3) et les musiciens (art. 4), à favoriser la création, avec l'accord des pouvoirs publics, d'un label pour les lieux qui respecteront les clauses de cette charte (art. 5). Ils s'engagent également à mettre en place une campagne de sensibilisation à l'échelle nationale qui serait placée sous la responsabilité des acteurs du secteur des musiques amplifiées (art. 6). Il n'est donc pas étonnant de constater la participation d'*AGI-SON* dans l'élaboration d'un projet comme *Peace & Lobe*. Cette campagne de sensibilisation en direction des adolescents fait partie de l'ensemble des actions d'information contre les risques auditifs que nous allons maintenant étudier.

2. De la sensibilisation aux réactions de défense, la variété des initiatives engagées

Cette partie sera pour nous l'occasion de souligner que, des professionnels du secteur aux pouvoirs publics, le thème des risques auditifs est aujourd'hui pleinement considéré comme un problème de santé publique. Il est donc nécessaire d'informer la population des dommages que peut occasionner l'écoute prolongée de musique amplifiée à haut niveau sonore. Mais nous verrons que, même si cette prise de conscience est effective, le contenu du message communiqué varie d'une initiative à l'autre. Cette analyse a pour objet de mettre en valeur la différence des méthodes utilisées.

Si les actions de sensibilisation constituent la principale réponse à un problème de santé publique, la répression est celle des atteintes à la tranquillité des riverains. Subissant la répression des forces publiques, certains établissements peuvent considérer que la réglementation a pour principal effet de limiter l'expression de la vie culturelle dans leur ville. Ainsi, des collectifs de défense voient le jour et contestent l'intérêt préventif des textes d'application de la loi de décembre 1992. Pour eux, le principal résultat est de fournir un moyen supplémentaire aux autorités de limiter leurs activités. Nous étudierons l'exemple de quelques-uns de ces collectifs afin de mieux comprendre leurs revendications. De la sensibilisation aux actions de défense, l'étude de la variété des initiatives engagées constituera le point final de ce travail sur un sujet qui touche de près l'expression musicale contemporaine.

A. Les actions de sensibilisation

Nous procéderons en premier lieu à l'étude des actions engagées par les acteurs du secteur des musiques amplifiées notamment dans le cadre des journées d'information intitulées *Peace & Lobe*. Ce projet, dont le nom est un détournement du fameux adage hippie, possède maintenant une dimension nationale et s'inscrit dans un processus de collaboration avec les établissements scolaires. Ces journées ont pour but de sensibiliser les jeunes adolescents, de la troisième à la terminale, dont l'âge correspond souvent à celui de l'entrée en musique, aux risques du fort volume sonore sur leur organisme, sans provoquer pour autant la peur d'une activité culturelle qui procure avant tout du plaisir. Nous laisserons place ensuite à l'analyse d'actions de sensibilisation dont le discours met en cause les concerts de musiques amplifiées. Vues comme un danger capable de décimer le système auditif d'une partie de la jeunesse, les organismes responsables de ces actions de prévention réclament une réglementation plus stricte à leur égard. C'est notamment le contenu du message porté par l'association *Journée nationale de l'audition* dont nous étudierons les activités et les diverses plaquettes d'information.

a. *Les initiatives venant du secteur des musiques amplifiées*

Tant par son rayonnement national que par le nombre d'acteurs concernés, le programme *Peace & Lobe* apparaît comme un exemple incontournable pour qui veut traiter de la question de la sensibilisation aux risques auditifs. Il est important de souligner que ce projet, dont l'origine remonte à 1998, est élaboré par des responsables de salles de spectacles et par des associations actives dans la représentation des lieux de diffusion comme la *Fédurok* ou le *RIF*. La volonté de mettre en place une telle initiative ne doit donc pas se chercher du côté des pouvoirs publics. Les salles fondatrices de ce projet, que sont le *Florida* à Agen et le *Confort Moderne* à Poitiers ont ainsi devancé l'appel à la prévention du Ministère de l'Environnement figurant notamment dans les mesures d'accompagnement au décret.

On peut retrouver les fondations d'une telle entreprise dans les actions menées à partir de 1993 par le *Florida* à Agen. En 1998 sont mis en place des ateliers de prévention en direction d'un public scolaire qui aboutira à l'opération *Peace & Lobe*. Le succès rencontré en Aquitaine encouragera des structures des Régions Poitou-Charentes, Pays-de-la-Loire²¹, Limousin, Bretagne, Bourgogne et Ile-de-France à poursuivre cette initiative. Il est à noter ici

qu'en matière de prévention, les structures de Province sont bien plus actives que celles de la capitale où rien de concret n'est encore engagé. En Ile-de-France, le projet porté par le *CRY pour la musique* concerne essentiellement le département des Yvelines.

Si pour certaines régions l'initiative n'en est qu'à ses débuts, d'autres ont déjà fourni la preuve de l'intérêt éducatif de ce programme. Le premier intérêt est de faire passer un message dans le cadre d'un spectacle et de tenter de modifier le comportement des jeunes dans leurs habitudes de perception de musiques à haut niveau sonore. Les responsables de l'établissement scolaire intéressé devront d'abord rencontrer les organisateurs du spectacle afin de discuter des objectifs et du contenu d'une telle manifestation. Les professeurs pourront ainsi transmettre aux élèves une documentation pédagogique et des questionnaires devant être rendus à la fin de la journée. Ces questionnaires ont pour but de cerner le comportement des jeunes face à l'écoute de musiques amplifiées ainsi que leur point de vue sur l'intérêt et la qualité du spectacle auquel ils viennent d'assister. Lors de son intervention au colloque du 24 juin 2002 visant à présenter les résultats du programme *Peace & Love* dans sa région, Xavier Migeot, coordinateur du *Pôle régional des musiques actuelles* de Poitou-Charentes²², a pu fournir une analyse de ces questionnaires. Ainsi, il apparaît que la moitié des élèves ayant assisté au spectacle sont prêts à changer leur comportement dans l'écoute ou la pratique de musiques amplifiées. Si les intentions se transforment en actes, l'impact de ces journées sur les jeunes est considérable. Mais un suivi des élèves concernés serait nécessaire afin de vérifier l'efficacité du message transmis.

Le concert se déroule dans une salle équipée et adaptée en matériel et en personnel de sonorisation. La prestation scénique du groupe régional choisi pour assurer le concert est coupée d'interventions diverses sur l'histoire de l'amplification, sur le fonctionnement du système auditif, sur les caractéristiques physiques de la chaîne d'amplification, sur les mesures de protection à prendre ainsi que sur les signes d'alerte.

En Région Poitou-Charentes et Aquitaine, le *Confort Moderne* de Poitiers a coproduit ce spectacle avec le *Florida* d'Agen. Depuis 1999, 250 séances de ce type ont pu avoir lieu mettant à contribution un public total de 25 000 lycéens et membres du corps enseignant. Si l'impact est important au regard du nombre du public, il l'est également par la richesse des partenariats engagés. Une plaquette réalisée en 1999 intitulée « *Les musiques amplifiées et les risques auditifs* » est tirée à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires. Ces documents

²¹ « Le programme « Peace & Love » », *Echo bruit*, n° 98, mars 2002, p. 66

²² Structure régionale réunissant représentants de lieux de diffusion et de création et partenaires publics (DRAC, Conseil Régional et Conseils Généraux)

préventifs diffusés dans les salles de concerts ou dans les studios de répétition de la France entière mettent en avant de nombreux partenaires ministériels²³ ainsi que des collectivités locales.

Le programme *Peace & Lobe* est très ambitieux. Il se porte sur des critères quantitatifs et qualitatifs. Le premier caractère se devine au nombre des régions qui ont pris le relais de cette initiative. Les premiers spectacles ont eu lieu en mai 2001 en Ile-de-France, en mai 2002 en Auvergne. Les supports de la prévention ont également été multipliés comme en témoigne la masse et la variété des plaquettes et des tracts, la communication sur les sites Internet mais aussi le développement d'autres moyens (messages sur les billets des concerts, notices sur les emballages de protections auditives distribuées...). L'implication d'*AGI-SON* témoigne aussi de l'élan national pris par cette opération et de la volonté d'un monde de professionnels prêts à s'investir dans la prévention. On rejoint ici le caractère qualitatif. En effet, le message est élaboré par des personnes qui connaissent bien l'univers des musiques amplifiées et qui, de plus, sont confrontées depuis longtemps à ce problème dans le cadre de leur activité quotidienne. Mais un programme d'une telle ampleur nécessite une coordination centrale, un unique référent sur le territoire de l'hexagone. Une association importante comme *AGI-SON* ou la *Fédurok* pourrait accomplir cette tâche. En attendant que ce point précis soit résolu, les différents organisateurs se réunissent au sein de commissions régulières afin de discuter de l'organisation des actions dans leurs régions. Pendant ces réunions, intitulées « *Commissions Burn Out* », les porteurs de projets s'interrogent sur les moyens de rendre plus efficaces leurs actions notamment par la recherche de nouveaux partenaires ou par le développement de nouveaux modes d'actions. Parmi ceux-ci figurent la distribution de protections auditives en passe, espérons-le, de se systématiser dans les salles de spectacles.

Dans l'entretien qu'elle a accordé à cette étude, Flavie Van Colen, animatrice de réseau au *CRY pour la musique* et coordinatrice du programme *Peace & Lobe* en Ile-de-France, souligne l'importance de la démarche consistant à fournir des protections auditives au public ainsi qu'aux musiciens répétant dans les studios adhérents au *RIF*. Ainsi, 10 000 paires de bouchons jetables vont être distribuées dans les prochains mois pendant les concerts. En ce qui concerne les musiciens, il est nécessaire pour eux d'utiliser des protections adaptées à la pratique musicale, des bouchons capables de ne pas altérer le plaisir de l'audition. Le travail du *CRY pour la musique* consiste également à s'informer sur les types de protection les plus performants et bénéficiant d'un rapport qualité-prix abordable pour les artistes. Le but est

²³ Education Nationale, Culture et Communication, Emploi et Solidarité, secrétariat d'Etat à la Santé, Aménagement du territoire et environnement, Jeunesse et Sports, Agriculture.

alors de systématiser le geste consistant à utiliser ces appareils. Il est intéressant de noter que la distribution gratuite de protections auditives se généralise dans les salles de France. Il est possible d'y accéder librement dans des établissements comme *l'Orange Bleue* à Vitry le François (Marne) ou au *Confort Moderne* à Poitiers où 200 paires environ sont distribuées à chaque concert.

Dispenser des formations mettant en avant les problématiques des risques auditifs est aussi un aspect de ce programme aux multiples applications. Nous avons évoqué ce point là dans les parties précédentes²⁴. Il est indispensable de sensibiliser les artistes amateurs ou en voie de professionnalisation à une meilleure gestion sonore dans le cadre de leurs activités de répétition. Mais les futurs professionnels du son, le personnel technique des salles de spectacles constituent un public vers lequel les formations doivent être multipliées. Ce thème précis est également développé dans le cadre des « *Commissions Burn Out* ». A l'occasion de l'une d'entre elles, a été soulevé le problème du manque de formateurs à la gestion sonore. Une étude effectuée par la *Fédurok* de 1999 à 2001 sur les lieux adhérents à la fédération fait ressortir cette demande en formations. Le fait est que les lieux n'ont pas les moyens d'en organiser et que les organismes de formation n'ont pas encore intégré le secteur²⁵. Il faut donc former des formateurs à l'échelle régionale puis nationale afin de développer la diffusion du message de prévention à tous les publics. Encore une fois, la nécessité de développer les formations fait partie des motivations du Ministère de l'Environnement qui a prévu dans les mesures d'accompagnement au décret une aide financière à cet effet. D'après le témoignage de Stéphane Auzilleau, il est évident que le Ministère de l'Environnement n'a pas à définir le contenu de ces formations. C'est pourquoi a été commandée une étude au *Confort Moderne* afin de pouvoir définir les besoins dans ce domaine. Ce rapport, réalisé en partenariat avec le *Florida*, le *Pôle régional des musiques actuelles* de Poitou-Charentes et la *Fédurok*, constitue une base de travail nécessaire à l'élaboration du contenu des formations visant à inclure le problème des nuisances sonores au sein des préoccupations des formateurs et des techniciens²⁶.

A l'heure où le projet se développe dans de nombreuses régions, qu'en est-il de son avenir dans les circonscriptions qui diffusent le spectacle depuis plus de trois ans ? Il semble qu'en Poitou-Charentes, sous l'impulsion du *Confort Moderne* et du *Pôle régional des*

²⁴ Cf. p. 27

²⁵ FOURREAU Eric, « Les lieux musicaux passés au crible par la Fédurok », *La Scène*, n° 22, septembre 2001, p. 45

²⁶ Confort Moderne, Florida, Pôle régional des musiques actuelles Poitou-Charentes, *Définition des contenus de formation et d'information portant sur la gestion des hauts niveaux sonores et les risques auditifs*, juillet 2000

musiques actuelles, le projet évolue vers un dispositif multimédia de grande ampleur. Cette plate-forme Internet constituerait un moyen de diffuser le message de sensibilisation à l'échelle nationale. Il s'adresserait tant aux professionnels qu'aux particuliers (centre de ressources en ligne, base de donnée, actualités musicales, interviews, témoignages, documentation médicale...). Mais cette présence sur la toile peut-elle remplacer la qualité des contacts produits lors d'un spectacle réel ? Il n'est pas certain en effet que l'action gagne en efficacité et que les jeunes aient la démarche spontanée d'aller s'informer sur un tel site. Ici se trouve l'interrogation essentielle des initiateurs du projet en Poitou-Charentes. Car éduquer c'est aller à la rencontre de jeunes qui n'auraient pas eu forcément la démarche de venir chercher l'information. C'est pourquoi inscrire cette démarche dans le cadre scolaire est pertinent. Et c'est la raison pour laquelle les partenaires éducatifs n'accueillent pas l'initiative du site Internet avec beaucoup d'enthousiasme. Cela veut-il dire que les établissements scolaires ont du mal à se mettre à l'heure d'Internet ? Il serait plus juste, encore une fois, de souligner l'intérêt éducatif que constitue un contact réel avec des artistes, ceux-là même auxquels un certain nombre de jeunes peuvent s'identifier.

Concernant la région Ile-de-France, les actions poursuivent leur chemin en dehors de Paris, essentiellement dans les Yvelines, sous la responsabilité du *CRY pour la musique*. La première représentation du spectacle *Peace & Love* s'est déroulée le 16 mai 2001 à la MJC de Rambouillet dans le cadre de la quatrième journée nationale de l'audition²⁷. L'association du même nom qui organise cet événement annuel, développe également des actions de sensibilisation et de prévention mais d'une manière différente, comme nous allons pouvoir l'analyser à travers l'étude des actions entreprises par des organismes extérieurs au secteur des musiques amplifiées.

b. Le point de vue des organismes extérieurs au secteur des musiques amplifiées

Qu'entend-on par organismes extérieurs au secteur des musiques amplifiées ? On pense tout d'abord aux associations de lutte contre le bruit. Celles-ci sont nombreuses en France et leur quantité est proportionnelle à l'ampleur du problème, toutes sources de nuisances confondues. Mais l'objet de ce chapitre n'est pas d'en faire l'inventaire. L'entreprise serait trop fastidieuse étant donné que ces structures associatives réservent toutes une place de choix

²⁷ LARDOT Carole, « Réconcilier la musique et les tympans », *Le Parisien*, 16 mai 2001

aux musiques amplifiées. L'objectif sera plutôt, dans un premier temps, de définir le contenu de ce message porté par des non spécialistes. Cette appellation de « non spécialiste » n'a rien de péjoratif dans notre discours mais parfois, par manque de connaissances, certaines actions de sensibilisation se focalisent sur la dangerosité de la musique mettant de côté toute considération artistique et culturelle. Il est donc possible de mettre en évidence une différence essentielle entre le discours étudié précédemment et celui notamment de l'association *Journée nationale de l'audition*. A titre d'exemple, nous pouvons lire les phrases suivantes dans le dossier de presse de cette association, diffusé à l'occasion de la cinquième journée nationale de l'audition le 15 mai 2002 :

« Aujourd'hui, la réglementation n'est pas appliquée de manière satisfaisante ; il apparaît que l'audition est susceptible de se dégrader dans les générations montantes. Seules des actions de prévention et la réelle application d'une réglementation stricte peuvent éviter la dégradation auditive des jeunes. »

En revanche, dans le compte rendu d'une « *Commission Burn Out* », on peut lire :

« C'est par la compréhension de ces musiques et de leurs particularités artistiques que pourra naître une véritable possibilité de prévention et non l'inverse. Ainsi, la reconnaissance et l'acceptation du sonore comme partie essentielle de la composition de ces musiques impliquerait-il la considération d'éléments acoustiques et physiologiques comme parties intégrantes de ces musiques. »

Une différence de taille voit le jour. Chacun entend contribuer à sensibiliser les jeunes sur ce problème de santé publique. Mais les moyens d'y arriver sont différents. Pour les premiers, il s'agit d'abord de durcir la réglementation afin d'obtenir des résultats significatifs. Pour les seconds, le développement d'une réflexion sur les caractéristiques culturelles et techniques des musiques amplifiées est nécessaire afin de mettre en place des actions cohérentes, tant réglementaires que préventives. En d'autres termes, il est indispensable de connaître le sujet que l'on traite dans le but de développer les bonnes réactions. Car le risque est de faire des concerts de musiques amplifiées un synonyme de danger et d'assimiler cette branche de la création artistique avant tout comme une source de nuisances. Le discours des tenants d'un durcissement des mesures est d'ailleurs proche de celui des pouvoirs publics qui estiment que sans la réglementation, aucune action significative des professionnels n'aurait été engagée. On ne tranchera pas ici le débat entre d'une part une profession qui s'estimait opérationnelle bien avant le décret « lieux musicaux », et d'autre part les personnes chargées de mettre en place la réglementation estimant que cette prise de conscience s'est développée seulement après 1998.

On peut en revanche se demander si les actions des acteurs du secteur auraient été si importantes sans la présence des textes réglementaires. Mais il est évident qu'aucune initiative de ce type ne peut, en théorie, se passer des connaissances des personnes évoluant dans les métiers des musiques amplifiées.

L'association *Journée nationale de l'audition* a multiplié les plaquettes d'information et en assure la distribution dans les établissements scolaires, les mairies, les conseils généraux ou les MJC. Il est notamment possible de lire dans ces documents: « *La musique amplifiée, un danger pour l'oreille* »²⁸, « *Principaux menacés : les amateurs de musique amplifiée, en particulier les jeunes, qui sont sans cesse exposés parfois involontairement à des niveaux sonores de plus en plus élevés* »²⁹ ou encore « *La musique adoucit les mœurs ? Sans doute, mais hélas elle peut rendre acouphénique, hyperacousique, voire sourd pas ses excès de puissance.* »³⁰. Le message n'est bien sûr pas dénué de bon sens car les maux d'un volume trop fort sont avérés et le but est justement de prévenir les risques. Mais en plus de diaboliser ces pratiques, le contenu des informations est incomplet dans la mesure où ne sont pas évoqués les actions des professionnels du secteur s'investissant dans la prévention, l'intransigeance de nombreux techniciens et exploitants de salles quant aux limitations sonores ou le manque d'accompagnement de la part des pouvoirs publics des activités de répétition qui s'effectuent dans des conditions favorisant les risques. Les arguments déployés le sont certes en accord avec des témoignages d'ORL ou d'enseignants chercheurs, comme c'est également le cas dans le programme *Peace & Love*, mais informer sur un domaine précis nécessite sa connaissance préalable.

A côté des actions intervenant dans le cadre de la *Journée nationale de l'audition*, d'autres initiatives de sensibilisation existent dont il est important de dire quelques mots. Un des sujets sur lequel tous ces acteurs seront d'accords est que les risques peuvent venir de la musique enregistrée. Nous ne nous attarderons pas sur ce thème qui sort quelque peu de nos problématiques, mais les liens entre le concert et l'écoute de musiques enregistrées sont naturels. Le disque constitue un moyen essentiel de faire la connaissance des artistes et, dans le cadre d'un concert, voir les musiciens sur scène peut inciter les auditeurs à se procurer leur enregistrement discographique, ou le fichier MP3 correspondant sur Internet, afin de revivre à volonté les émotions ressenties lors de la première écoute. Concernant cet aspect, le baladeur

²⁸ *Journée nationale de l'audition*, « Nos oreilles on y tient ! », Campagne d'information et de prévention sur les risques du bruit et de la musique amplifiée, 2001

²⁹ *Journée nationale de l'audition*, « Campagne d'information et de prévention des risques auditifs chez les adolescents », communiqué de presse, 2002

³⁰ *Journée nationale de l'audition*, « Une audition à protéger », Guide d'information et de prévention

est le premier mis en cause. Il est spécifié à l'article L. 44.5 du code de la santé publique que le maximum de la puissance d'un baladeur est limité à 100 dB. L'association *Journée nationale de l'audition* s'est également donnée la responsabilité de prévenir les jeunes sur les risques occasionnés par ces appareils. Mais étant donnée la peur que cela peut susciter, il n'est pas étonnant de voir des disquaires tels que la FNAC s'impliquer dans des actions de sensibilisation. Dans le catalogue 2002 des baladeurs de la FNAC est ainsi insérée une page illustrée par le dessinateur Margerin et prévenant les lecteurs des risques de l'écoute musicale au moyen d'un casque mais aussi les précautions à prendre en discothèque ou lors d'un concert de « *rock/variétés* ». Même si ce genre de mesures préventives est louable, il est difficile de passer à côté de la motivation commerciale d'un tel message. Si l'audition de la clientèle baisse, le chiffre d'affaire également. L'obligation d'appliquer les textes et la prise de conscience de la nécessité de préserver la matière première de l'auditeur consommateur a contribué à multiplier ce genre d'initiatives chez les marchands de disques et de matériel audio.

Pour clore ce chapitre sur la sensibilisation et l'information, il est important de dire quelques mots du *CIDB*, Centre d'Information et de Documentation sur le Bruit. Cette association, créée en 1978 à l'initiative du Ministère de l'Environnement, a pour but d'informer sur tous les domaines touchant à la gestion sonore. Son centre de ressources, qui comprend plus de 10 000 documents, concerne des thématiques très diverses comme les obligations des collectivités territoriales face au bruit, le travail des acousticiens, les nuisances de la route, des aéroports ou des travaux publics. Des dossiers thématiques sont donc constitués sur ces sujets et notamment sur le thème des lieux musicaux. Le *CIDB* édite également tous les ans, avec le soutien du Ministère de l'Environnement, l'annuaire des acteurs de l'environnement sonore³¹ et s'occupe de la publication de deux revues trimestrielles que sont *Echo Bruit* et *Acoustique & techniques*. Sur le plan de la sensibilisation il n'est pas permis de dire que le *CIDB* est spécialiste des lieux musicaux. Mais il s'implique sur cette question notamment par le biais de journées d'information comme le colloque organisé avec le *PRODISS* le 24 juin 2002 que nous avons largement cité au cours de cette étude. Il a également édité un « *sourdirisque* », réglette sur laquelle il est possible de constater le volume généré par toutes sortes de sources sonores, leur intensité en fonction de la distance et la durée maximale d'exposition tolérable. Ainsi, pour un concert rock à 105 dB, le maximum d'exposition tolérable par jour est de cinq minutes. Au delà de ce laps de temps,

³¹ *CIDB, Annuaire du CIDB, les acteurs de l'environnement sonore*, numéro hors série d'*Echo Bruit*, Paris, 2001

l'appareil auditif peut éventuellement être endommagé. Cela ne signifie pas que toute personne assistant à un concert peut devenir sourde au bout de cinq minutes, mais qu'il est nécessaire de mettre des protections auditives ou de s'écarter des enceintes. Le *CIDB* propose aussi un certain nombre de stages et son site Internet peut devenir le portail d'initiatives venant de l'extérieur. Il a notamment pour ambition d'inclure le programme *Peace & Love* dans le cadre d'un projet plus ambitieux, dont l'initiative revient au Ministère de l'Ecologie et du Développement Durable, qui consiste à créer une fenêtre institutionnelle exhaustive dans le domaine du bruit.

Le *CIDB* est également chargé de l'organisation matérielle du *Décibel d'Or* initié par le Conseil National du Bruit. Cette remise de prix s'adresse « à toute personne ayant contribué à l'amélioration de l'environnement sonore de façon concrète ». Comme pour la cérémonie des *Césars*, le *Décibel d'Or* est attribué selon différentes catégories. Nous ne les énumérerons pas toutes dans la mesure où il est possible de les retrouver dans l'annuaire du *CIDB*. Mais il est à noter que dans la catégorie « sensibilisation et éducation », l'équipe composée par le *Florida*, le *Confort moderne* et le *Pôle régional des musiques actuelles* de Poitou-Charentes a reçu le *Décibel d'Or* en 2000 pour ses actions autour du programme *Peace & Love*.

Parallèlement à ce trophée, le prix de *l'Oreille cassée* est décerné aux « mauvais élèves ». Ainsi, en 1996, sont condamnés :

« Les organisateurs de concerts publics de musique amplifiée qui exposent les spectateurs à des niveaux sonores extrêmes au risque de provoquer des surdités définitives malgré les mises en garde répétées de tous les médecins spécialistes »

Il est donc possible de déceler avec le temps une évolution dans le discours des partenaires publics. Fauteurs de troubles en 1996, les organisateurs de concerts sont récompensés en 2000 pour leurs actions. Cet aspect est révélateur des changements progressifs dans la nature des rapports entre ces deux mondes. Ils laissent percevoir un espoir dans la résolution du problème. Ils soulignent également l'interdépendance qui se fait jour entre ces partenaires. En d'autres termes, chacun peut prendre conscience de l'utilité de l'autre afin d'avancer dans la bonne direction et dans le cadre d'une logique partenariale. Mais la collaboration est encore loin d'être pleine et totale. Car si l'un des effets des mesures antibruit fut de contribuer au développement des actions de sensibilisation, un autre fut de multiplier les réactions de défense et l'hostilité de certains exploitants à l'égard des pouvoirs publics.

B. Les réactions de défense

Il était évident que le décret « lieux musicaux » n'a pas été bien accueilli par la plupart des exploitants et notamment par les gérants des cafés-concerts et des petites salles. Nous avons pu évoquer les contraintes qui pèsent sur eux au quotidien. En tant que nouvelle contrainte, le texte de 1998 a été mal interprété par les personnes qu'il visait. De réglementation destinée à préserver l'environnement et la santé du public, le décret est apparu comme une entrave à la liberté d'entreprendre, un nouvel obstacle basé sur la mauvaise réputation des débits de boissons en tous genres, un facteur d'appauvrissement culturel. Pour faire passer ce message, des associations de défense se créent et regroupent les exploitants de lieux aux caractéristiques différentes, animés par la volonté de manifester leur colère et leur incompréhension, mais aussi des artistes et des associations. Sur Paris, l'exemple de ces collectifs peut nous permettre de cerner cet aspect davantage porté sur la contestation. Ils ne cernent d'ailleurs pas leurs actions sur l'unique problème du bruit comme peut l'attester les raisons de la création du collectif *LEF, Liberté d'Expression en France*.

Créé en 1999, ce mouvement regroupe des musiciens, des associations et des exploitants de lieux. Il est possible de retrouver les origines de cette initiative dans la fermeture occasionnée par arrêté préfectoral de la salle de concerts *l'Atmosphère* dans le 10^{ème} arrondissement. Cet arrêté de mars 1999 interdit dans l'enceinte de ce lieu toute activité de diffusion de musique vivante. Un peu à l'image de la *Tête au Carré*, association de soutien montée suite à l'obligation de cessation d'activités musicales imposée au café lillois, *le Carré des Halles*, les musiciens et habitués de *l'Atmosphère* ont décidé de réagir à la fermeture d'un endroit qu'ils affectionnaient particulièrement. Mais derrière cet événement déclencheur, les animateurs de ce collectif se font les porte-parole d'une culture de proximité qui trouve son premier mode d'expression dans l'ensemble des lieux menacés. Proches de l'Etat d'esprit d'associations telles que *Life Live in the Bar*, ils regrettent un processus qui aboutit au recul de l'animation dans les quartiers. Ils soulignent l'influence des petits lieux sur le tissu social et sur le « délabrement » de la population. « *Si c'est sans doute une nuisance pour certains, c'est une nécessité pour d'autres* ». Cette phrase, issue d'un tract dans lequel le collectif établit les enjeux défendus ainsi que ses revendications, représente bien l'état d'esprit alternatif dans lequel il a choisi d'évoluer. Le discours de la *LEF* est marqué par la contestation et vise à défendre « le peuple d'en bas » de la diffusion musicale. Pour le collectif, le choix est clair : il est plus important de défendre une activité qui génère des emplois, du lien social ainsi que le développement de la création artistique, que des riverains

au nombre limité dont les contestations, bien que légitimes, mettent en péril un secteur culturel à part entière. Les membres de la *LEF* préconisent donc le développement de la concertation avec le voisinage et avec les pouvoirs publics. Ils s'engagent à faire signer aux lieux de diffusion une « *charte de bonne conduite* » afin de renouer le dialogue entre plaignants et exploitants dans le but d'éviter le recours systématique aux actions des services de police.

Il semble aujourd'hui que le collectif n'assure plus d'actions régulières. L'enthousiasme du début n'a pas survécu à une cause qui demande énormément d'énergie et qui, sans motivation, peut facilement être considérée comme perdue d'avance. La *LEF* avait pourtant, dès le début, multiplié les réunions publiques et les pétitions, bien décidée à faire vivre des activités en voie de disparition. C'est en cela qu'il est possible de rapprocher cette initiative des actions menées, dès l'origine de sa création, par l'association *Life Live in the Bar*. En tant que structure programmant régulièrement dans les cafés-concerts, cette association s'est naturellement retrouvée en première ligne pour assurer la défense des petits lieux de diffusion. Les archives de *Life Live in the Bar* sont riches en témoignages de personnes de tous les horizons regrettant la mort lente des établissements parisiens. L'association a compilé une soixantaine de lettres ouvertes de musiciens, d'auditeurs, de touristes ou de programmeurs ; des poèmes ou des retranscriptions de discussions de trottoirs, bref, des témoignages de citoyens impliqués ou simplement se sentant concernés par ce problème. En 1995, l'association décide de réagir à une année passée qui vit l'annulation d'environ 200 concerts³². La cause principale semble être celle des nuisances sonores. Mais certains programmeurs nuancent cet avis. *Pinokio*, programmeur du *Sentier des Halles*, souligne dans une lettre adressée à Julien Bassouls, que ce ne sont pas les riverains qui ont le plus intérêt à la fermeture des lieux, mais les exploitants des cafés limitrophes qui voient d'un mauvais œil l'affluence du public aux concerts, les artistes intermittents pour qui la programmation de petits groupes constitue une concurrence directe et enfin, les sociétés de perception et de répartition des droits comme la SACEM, l'ADAMI ou la SPEDIDAM pour qui il est important de faire rentrer ces lieux dans le circuit habituel des cotisations. Afin de réagir à ces menaces, *Life Live in the Bar* organise en 1994 une vaste campagne de presse dans le but de sensibiliser l'opinion. Une lettre est envoyée à Jacques Toubon alors Ministre de la culture sollicitant un rendez-vous pendant lequel lui serait exposée la situation. Les témoignages cités précédemment furent récoltés à cette occasion. L'association multiplie les interviews dans les

³² « *Life Live in the bar* », *Tam Tam*, n° 7, octobre 1995

médias tant locaux que nationaux. De nombreux exploitants de cafés-concerts parisiens sont contactés et participent au mouvement au sein d'un collectif nommé *Rage* nouvellement formé pour l'occasion, des pétitions circulent et la « *charte des bistrots chantants* » est élaborée. Les associations, les artistes ainsi que les exploitants de lieux qui ont signé cette charte s'engagent à favoriser la concertation avec le voisinage (art. 1), à programmer les concerts suivant des horaires respectables (art. 3), à éviter les nuisances dues à la sortie ou à l'entrée du public (art. 4) et à programmer des spectacles de qualité dans le but de favoriser l'expression de toutes les disciplines artistiques (art. 6).

Ces actions prouvent que le problème était largement d'actualité bien avant la parution du décret de 1998. Les initiateurs de ces contestations s'assimilent volontiers à des maquisards. Le champ lexical de la résistance est récurrent dans les divers tracts et articles mettant à la lumière les revendications de ces collectifs. Plus que la défense des lieux, leur mission est de mettre en garde contre les entraves à la liberté d'expression. Ils tentent de démontrer que la source des conflits ne se situe pas uniquement au seul niveau de la défense des riverains mais, encore une fois, au niveau de l'existence de préjugés et d'une mauvaise connaissance de la valeur et de la nécessité de cette expression artistique alternative. Mais ces actions se situent dans le passé et n'ont pas trouvé les moyens humains et matériels de persévérer dans le temps, même si *Life Live in the Bar* continue à militer à travers ses différentes activités. Sensiblement dans le même esprit, un autre collectif a récemment vu le jour. Il s'agit de *l'Association de défense des lieux de vie et de culture de Paris*.

Par rapport aux initiatives précédentes, les modes d'actions de cette association sont les mêmes : élaboration d'une charte, lettres ouvertes... Les revendications également : que l'on cesse de créer des entraves à la liberté d'entreprendre, que l'on permette à ces lieux de culture de vivre et de faire vivre la ville, que l'on cesse de les rendre responsables de tous les maux... Mais à la différence des exemples précédents, ce collectif est constitué essentiellement de gérants de lieux commerciaux aux caractéristiques différentes dont le but est de générer un chiffre d'affaire : cafés-concerts, salles de spectacles, bars d'ambiance musicale, clubs, restaurants... Certains des lieux adhérents ne rencontrent d'ailleurs pas de difficultés financières particulières. Mais l'esprit libertaire ou contestataire qui les anime les a incités à se retrouver autour d'une table. L'une des premières réunions de ce collectif était d'ailleurs davantage centrée sur un échange de préoccupations quotidiennes que sur la définition d'objectifs concrets. Mais ces derniers figuraient néanmoins à l'ordre du jour. Les membres réclament notamment que soit constituée une commission paritaire formée d'institutions culturelles et d'instances de contrôle. Ils regrettent en effet que leurs interlocuteurs principaux

soient les services de police alors que leurs activités sont d'ordre culturel. Nous retrouvons ici l'un des éléments essentiels de nos problématiques. Le problème des nuisances sonores touche l'environnement et la santé publique mais concerne avant tout des espaces dédiés à la culture. Cette thématique doit donc être prise sous ces trois angles là. Ils réclament donc en vertu de leur utilité en tant que supports de la création artistique, que soient fournies des aides à la mise en conformité. Un tel éparpillement des revendications, parmi lesquelles figurent également la demande d'une résolution du problème des pratiques amateurs ou la baisse de la TVA, est révélateur d'un problème propre à de nombreux réseaux. En effet, chacun cherche un intérêt qui lui est propre au détriment d'un recentrage sur des objectifs communs. A l'heure actuelle, de nombreux lieux ont été contactés afin d'adhérer au collectif mais en dehors de la rédaction d'une lettre à Bertrand Delanoë, aucune action n'a encore été, à ma connaissance, engagée.

Cela signifie-t-il que toutes ces initiatives sont vouées à l'échec ? Non. Cela signifie surtout que ces actions n'ont peut-être pas été suivies de la persévérance adéquate. Au bout de quelques temps, les porteurs de projets s'essoufflent face au manque d'implication continu des adhérents. La ligne commune est mise à la suite des préoccupations personnelles de chacun. Enfin, avec le temps, les personnes motivées et regroupées autour d'une cause essentielle, s'en remettent sans doute à la fatalité et perdent de leur entrain face à la prise de conscience que toute action efficace nécessite du temps, trop peut-être. Seuls restent alors les « maquisards » de la première heure qui chercheront d'autres moyens de faire entendre leurs voix dans un contexte culturel urbain et national de plus en plus difficile.

Conclusion

A travers cette étude, il apparaît que le thème des nuisances sonores en fait ressortir bien d'autres. Même si les personnes chargées de l'élaboration du décret du 15 décembre 1998 ont pu penser que sans réglementation aucun progrès significatif ne verrait le jour, il est évident que la prise en compte des difficultés du secteur des musiques amplifiées dans leur ensemble permettra d'avancer dans la bonne direction. Ainsi, il est nécessaire de sensibiliser et de former les jeunes musiciens à ces pratiques à risques. Mais pour cela il faut remédier au manque de structures de répétition. Inclure ces lieux dans les futurs aménagements du décret « lieux musicaux » est donc un préalable essentiel. Multiplier les lieux adaptés l'est tout autant. Mais aucun des partenaires ne peut progresser seul. Il reste à espérer que cette interdépendance entre acteurs culturels et pouvoirs publics constituera le ciment des actions futures. Car la solution est bien dans la mise en place d'une action politique en faveur d'une mission de service public qui touche au premier chef la santé des citoyens et particulièrement celle des jeunes. Mais aucune initiative de ce genre ne pourrait se passer de la contribution de personnes issues du secteur des musiques amplifiées et dont les fonctions d'opérateurs culturels seraient reconnues.

L'autre problème essentiel est celui des lieux qui ne sont pas adaptés au fort volume sonore de la musique qu'ils diffusent. A certains égards, le décret du 15 décembre 1998 porte en lui un certain nombre de « perversions ». Il constitue une façon de faire comprendre aux lieux qui ne sont pas adaptés et qui ne pourront jamais l'être qu'ils doivent fermer ou changer d'activité. Le but du texte n'étant pas de permettre à tous les lieux de se mettre aux normes mais bien de faire disparaître les établissements n'ayant pas une structure se prêtant aux musiques amplifiées. Les résultats exorbitants des études de l'impact des nuisances sonores devaient suffire à faire comprendre aux exploitants que leur activité était indésirable. Mais pour les lieux « adaptables », agir sur le bâti ne suffit pas. Il faut aussi permettre une action concrète au niveau de l'activité même des lieux de diffusion. Lier l'activité aux problèmes de nuisances sonores implique la prise en compte de la chaîne d'amplification. L'utilisation de celle-ci est parfois le fait d'amateurs, comme nous avons pu le préciser dans notre première partie. En conséquence, il est à noter l'existence d'un certain nombre de facteurs indépendants du bâti qui aggravent les nuisances. C'est en premier lieu l'absence de techniciens et d'un équipement adapté au moment des concerts. Certaines collectivités possèdent du matériel qu'il est possible de mettre à disposition des organisateurs de manifestations. Mais en ce qui concerne les techniciens et les artistes, une augmentation des formations serait nécessaire. Inclure des clauses visant à limiter les nuisances dans les contrats d'engagement constitue également une solution. Le collectif *AGI-SON*, à travers le développement de la « *charte pour*

une bonne gestion sonore », prend en considération ce point précis. De nombreux établissements et organisateurs utilisent déjà ce procédé.

Mais derrière ces considérations techniques, l'importance culturelle de ces lieux de proximité est aujourd'hui menacée par l'obligation de préserver l'environnement sonore des riverains. Une fois de plus, ce problème n'est pas nouveau et les services de police n'ont pas attendu le 15 décembre 1998 pour agir en faveur de l'aspiration légitime des citoyens à la tranquillité. Mais il est regrettable que l'importance sociale et culturelle de certains de ces établissements soit sous évaluée. Mise en place de zones franches, application de mesures d'exception ou encouragement de la concertation avec le voisinage, des solutions existent afin de préserver l'une des facettes de l'âme culturelle de la capitale. Là encore, rien n'est possible sans une action politique. Les mesures d'accompagnement au décret sont d'ailleurs là pour en témoigner. Mais ce texte étant actuellement inapplicable, le problème est davantage repoussé que résolu. Certains exploitants de lieux font certainement preuve d'insouciance mais vouloir mettre aux normes des établissements qui ne pourront jamais l'être contribue à diminuer les moyens d'expression d'une culture populaire qui n'aura d'autre choix que de se réfugier dans la clandestinité, dans les concerts sauvages. Mais cet avenir sombre qu'il est possible d'envisager n'est pas la seule conséquence du problème des nuisances sonores. La régression qui s'annonce à travers la fin des contrats emplois-jeunes va peut-être inciter les amateurs de musiques amplifiées à revenir à la génération du « système D ». Coupés ainsi de toute aide et de tout moyen de progresser, les animateurs du secteur ne bénéficieront plus d'un contact institutionnel pouvant leur permettre de pratiquer dans de meilleures conditions. Ils seront de nouveau livrés à eux-mêmes ou contraints d'évoluer dans le giron des grandes industries du disque.

Ainsi, même si les nuisances sonores constituent l'aspect centrale de notre étude, les préoccupations des acteurs du secteur sont multiples. Les risques auditifs en font certes partie mais les problèmes principaux interviennent en dehors de ce cadre. Certains diront même que les nuisances sonores sont à la mode et que le fait de mettre ce thème en avant contribue à dissimuler des problématiques plus centrales comme la reconnaissance du secteur ou la nécessité du suivi des projets artistiques des groupes amateurs. Pour eux, travailler sur ces thématiques constitue une étape essentielle qui permettrait de régler bien des problèmes, dont celui des risques auditifs. Car mettre ce problème au centre du débat ne contribue-t-il pas à faire des musiques amplifiées un synonyme de dangerosité ? Le secteur en question n'a pas besoin qu'on le diabolise. Traiter ce problème à la base, c'est d'abord former des professionnels compétents, multiplier les structures de diffusion en privilégiant le contrôle à la

répression systématique, permettre aux musiciens d'exercer leur activité dans des lieux adaptés. Etre aux normes est pourtant une nécessité pour la qualité de l'audition et pour la santé du public. Les professionnels l'ont bien compris et la bonne volonté de la majorité d'entre eux le prouve. Il faut donc encourager le développement général d'un secteur qui, de surcroît, contribue à créer des emplois afin de régler le problème à la base. Il est à noter que le développement de l'intercommunalité peut contribuer à mettre en place des actions territoriales innovantes s'appuyant sur un diagnostic précis des besoins et des composantes du secteur culturel. Là se trouve peut-être une opportunité de faire avancer deux mondes, qui s'opposent traditionnellement, dans une même direction. Les politiques culturelles intercommunales se développent dans les agglomérations de France mais elles sont encore à un stade expérimental. Créer des liens avec le tissu culturel local peut néanmoins favoriser une meilleure définition des objectifs communs.

Enfin, pour terminer, il est à noter que la frontière entre bruit et musique est facilement franchissable. Tout est question de relativité. La musique des uns peut facilement constituer une nuisance pour les autres. Car la musique n'est elle pas une succession de bruits organisés ? Pour reprendre les termes d'Emmanuel Grynszpan dans son ouvrage « *Bruyante techno* », le bruit « *est fonction du goût individuel, du jugement de valeur ; opinions construites et déterminées par des facteurs débordant la sphère proprement artistique* ». Ainsi, les frontières entre art et nuisances sont aussi floues qu'entre environnement et culture. D'une manière générale, traiter les problèmes environnementaux de notre temps consiste à prendre en compte au sens large les traits culturels d'une civilisation qui doit sa personnalité à l'industrialisation, à la technologie et à la mondialisation. Les ambiguïtés énoncées lors de cette étude sont souvent le fait du cloisonnement apparent entre ces deux domaines. Les uns parlent au nom de l'environnement, les autres brandissent le drapeau de la culture. De ce fait, il est difficile de trouver un terrain d'entente mis à part dans le domaine de la santé publique où la clarté des constats et des objectifs permet apparemment aux différents acteurs de parler d'une même voix, même si les façons de procéder diffèrent. Ainsi, le chemin est encore long à parcourir. Reste donc à espérer une résolution rapide de ce problème afin que l'expression artistique favorite d'une grande partie de la jeunesse ne soit plus synonyme de nuisance.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources bibliographiques

Ouvrages

- ATTALI J., *Essai sur l'économie politique de la musique*, nouvelle édition, Fayard, PUF, Paris, 2001
- BARA Guillaume, *La Techno*, Libro Musique, Paris, 1999
- BECHET Sidney, *La musique c'est ma vie*, La Table Ronde, Paris, 1977
- BELIS Annie, *Les musiciens dans l'antiquité*, Hachette, Paris, 1999
- BENETOLLO Anne, *Rock et politique, censure, opposition, intégration*, L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, Paris, 1999
- CASTAGNAC Gilles, *Profession manager*, Irma éditions, Paris, 1990
- CATHUS Olivier, *L'âme sueur, Le funk et les musiques populaires du XX^e siècle*, Desclée de Brouwer, Paris, 1998
- FAURE Alain, NEGRIER Emmanuel (dir.), *La politique culturelle des agglomérations*, DATAR/Observatoire des politiques culturelles, La Documentation Française, Paris, 2001
- GREEN Anne-Marie, *Des jeunes et des musiques, rock, rap, techno*, Harmattan, Coll. Musique et champ social, Paris, 1997
- GRYSZPAN Emmanuel, *Bruyante techno : réflexion sur le son de la free party*, Seteun, Coll. Musique et Société, Nantes, 1999
- GUALEZZI Jean-Pierre, PIPARD Dominique, *La lutte contre le bruit*, Ed. du Moniteur, Paris, 2002
- LIDOU Maurice, COQBLIN Christian, DESROSIERS Brigitte, GIRAULT Pascal, SAUTREAU Jean-Louis, *Volumes, Guide de l'acoustique des lieux de musiques amplifiées*, Irma éditions, Paris, 1995
- MORAND-DEVILLER Jacqueline, *Droit de l'urbanisme*, mémentos Dalloz, 5^{ème} édition, Dalloz, Paris, 2001
- MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, Que sais-je n° 3427, PUF, Paris, 1999
- POIRRIER Philippe, *L'Etat et la culture en France au XX^e siècle*, Le Livre de Poche, Paris, 2000
- QUIGNARD Pascal, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris, 1997

- RICARD Bertrand, *Rites, codes et culture rock*, Harmattan, Coll. Musique et champs social, Paris, 2000
- SCHOTT-BILLMANN France, *Le besoin de danser*, Odile Jacob, Paris, 2001
- SECA Jean-Marie, *Les musiciens underground*, PUF, Paris, 2001
- TOUCHE Marc, *Mémoire vive*, tome 1, CNRS, MNATP, Le Brise Glace, Annecy, 1998

Rapports, études, états des lieux

- AUFFRET Maurice, BUCHE François, CUREAU Patrick, TOUCHE Marc, *Prévention des traumatismes sonores des musiques électro-amplifiées*, CNRS, février 1998
- BAIS Olivier, CASTAGNAC Gilles, *Acoustique et environnement des salles de spectacles en France, Etat des lieux 1999*, Etude commanditée par la mission bruit du Ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement, 1999-2000
- CALENGE Pierric, *L'industrie de la musique dans l'agglomération parisienne : réseaux de production et territoires*, mémoire de DEA, Paris I, Institut de géographie, 2001
- CAUSSE Jean-Bernard, *La musique très forte est un plaisir utile, la musique trop forte est un danger pour notre oreille*, documentation du CIDB, 1994
- Confort Moderne, Florida d'Agen, Pôle régional des musiques actuelles Poitou-Charentes, *Définition des contenus de formation et d'information portant sur la gestion des hauts niveaux sonores et les risques auditifs*, juillet 2000 (disponible sur le site de la Fédurok)
- DRASS Ile-de-France, DDASS des Yvelines, *Niveaux sonores dans les discothèques : protection des usagers*, mars 2002
- FOUDRIGNIER Marc, THURIOT Fabrice, *Etude de la structuration des musiques actuelles en Champagne-Ardenne*, CRDT, LAME et CERAS, Reims, 2001
- FREMEAUX & ASSOCIES, *Mémoire bleu sur la diversité culturelle*, Frémeaux et Associés, 29 mars 2002
- GUALEZZI Jean-Pierre, *Le bruit dans la ville*, Avis et rapports du Conseil Economique et Social, Les éditions des Journaux Officiels, Paris, 1998
- MIGEOT Xavier, *Les publics des concerts de musiques amplifiées*, in *Développement culturel*, n° 122, juin 1998
- TOUCHE Marc, *Connaissance de l'environnement sonore urbain. L'exemple des lieux de répétition*, CNRS, Ministère de l'Environnement, mars 1994
- Ville de Paris, *Etats Généraux de la Qualité de la Vie à Paris*, Hôtel de Ville, 4 décembre 1999

Articles

Le Monde

- ANDRE Jean-Louis, « Jeudi 1^{er} octobre Envoyé Spécial : France 2, 20 h 50 : Blues de comptoir », *Le Monde*, 27 Septembre 1992
- CHAMBON Frédéric, « Devant le tribunal de Rennes, les six organisateurs d'une rave dénoncent l'attitude de la préfecture », *Le Monde*, 26 juin 2002
- CHAMBON Frédéric, « Les préfets n'hésitent plus à recourir à la force pour faire appliquer la loi sur les raves », *Le Monde*, 14 août 2002
- CHAMBON Frédéric, « Les raveurs contournent la loi française et les barrages pour faire la fête à la frontière italienne », *Le Monde*, 17 août 2002
- CHAMPENOIS Michèle, « Jean Blaise, l'allumeur de nuits », *Le Monde*, 25 juillet 2002
- DAVET Stéphane, « Bistrots à musiques, l'association Life live in the bar est à l'origine du renouveau musical des cafés parisiens », *Le Monde*, 24 septembre 1994
- DAVET Stéphane, « The Clash, la bande-son visionnaire d'une époque rebelle », *Le Monde*, 10 octobre 1999
- DAVET Stéphane, « Les us et abus des tremplins rock et chanson », *Le Monde*, 8 Avril 1995
- DAVET Stéphane, « Le rock bastringue passe à la grande scène », *Le Monde*, 12 juillet 1995
- FRETARD Dominique, « A Montauban, la compagnie Red Notes devrait plier bagage », *Le Monde*, 5 avril 2002
- GARIN Christine, « Bertrand Delanoë veut transférer plus de pouvoirs aux vingt maires d'arrondissement », *Le Monde*, 9 Juin 2001
- HIVERT Anne-Françoise, « Saint-Nolff aura-t-elle sa « fête techno encadrée » », *Le Monde*, 14 août 2002
- KREMER Pascale, « En dix ans, 30 000 cafés ont fermé leurs portes », *Le Monde*, 6 Avril 1995
- MORTAIGNE Véronique, « Le raï, des arrière-boutiques de la Goutte-d'Or au devant de la scène », *Le Monde*, 27 Septembre 1998
- MORTAIGNE Véronique, « Bars et hôtels de luxe accommodent la musique à toutes les sauces », *Le Monde*, 8 janvier 2002

- MORTAIGNE Véronique, SICLIER Sylvain, « La Fête de la musique entonne son vingtième hymne à la spontanéité », *Le Monde*, 21 Juin 2001
- MORTAIGNE Véronique, « Longtemps marginales, les fêtes techno ont accédé peu à peu à la notoriété », *Le Monde*, 24 mai 2001
- POURTAU Lionel, « Raves et démagogie », *Le Monde*, 13 juillet 2001
- SIMONET Claude, « Annecy, ville amplifiée », *Le Monde*, 20 Septembre 1998
- ZAPPI Sylvia, « La lutte contre le bruit, parent pauvre du budget de l'Etat », *Le Monde*, 17 Février 1999
- « La lutte contre le bruit : Dispositif législatif et effets sur la santé », *Le Monde*, 17 Février 1999
- « Un observatoire du bruit vient d'être installé à l'Hôtel de Ville », *Le Monde*, 17 Septembre 1999

Echo Bruit

- ASSELINEAU Marc, « Le Café Charbon, nouveau Casino de Paris », *Echo Bruit*, n° 99, juin 2002, p. 29
- AUZILLEAU Stéphane, « Réglementation pour les lieux musicaux », *Echo Bruit*, n° 88, décembre-janvier 1999, p. 45
- FRANÇOIS Dominique, « L'application du décret dans les départements », *Echo Bruit*, n° 99, juin 2002, p. 18
- GARCIN Michel, FRANIC Ivan, « Conception architecturale des lieux de répétition, des discothèques et des lieux de diffusion de musiques amplifiées », *Echo Bruit*, n° 88, décembre-janvier 1999, p. 59
- MAILLARD Alain, « la mixité urbaine face au bruit, des difficultés à gérer au quotidien », *Echo Bruit*, n° 98, mars 2002, p.17
- RULOT Vincent, « Président d'un réseau de salles de concerts et de répétitions dans les Yvelines (CRY) », *Echo Bruit*, n° 99, juin 2002, p. 36
- RUMEAU Michel, « L'étude d'impact sonore : l'exemple de Paris », *Echo Bruit*, n° 90, septembre 1999, p. 16
- VATINEL Stéphane, « Le Café spectacles Glaz'art », *Echo Bruit*, n° 99, juin 2002, p. 37
- « Acoustique des lieux musicaux : comment se mettre en conformité avec la réglementation ? », *Echo Bruit*, n° 90, septembre 1999, p. 6-45
- « Le programme « Peace & Love » », *Echo bruit*, n° 98, mars 2002, p. 66

- « Proposition de cahier des charges pour la réalisation des études d'impact des nuisances sonores », *Echo Bruit*, n° 90, septembre 1999, p. 25

Libération

- MASI Bruno, « Mises à l'index », *Libération*, 14 janvier 2002
- MASI Bruno, « Café ou concert ? », *Libération*, 28 février 2002
- MAURICE Stéphanie, « A Lille, la résistance s'organise autour du Carré des Halles », *Libération*, 28 février 2002

La Scène

- FOURREAU Eric, « Les lieux musicaux passés au crible par la Fédurok », *La Scène*, n° 22, septembre 2001, p.45
- MARC Nicolas, QUENTIN Anne, « Scènes de musiques actuelles : pourquoi la situation ne peut plus durer », *La Scène*, n° 26, septembre 2002
- MARC Nicolas, « Quel avenir pour les emplois-jeunes du spectacle ? », *La Scène*, n° 22, septembre 2001, p. 12
- TOURNIGAND Sandrine, « Glaz'art fête ses dix ans », *La Scène*, n° 25, juin 2002, p. 56

Fanzines associatifs

- BERTRAND Pierre, « Les répétitions se suivent mais ne se ressemblent pas », *Sons en caval*, n° 25, avril-mai 2002, p. 4-5
- CHRETIEN Audrey, BIED-CHARRETON Chloé, « Approches croisées de la pratique musicale », *78 tour*, n° 26, mai-octobre 2002
- GRARD Georges, « Audition des musiciens », *78 tour*, n°21, avril-octobre 2000, p. 6 et 7
- « Dis Papy Igor ! C'est quoi le RIF ? », *Le Transistor*, n° 6, p. 15

Articles divers

- BALAZARD Sylvestre, « Londres Brasse », *Epok*, n° 27, juin 2002
- BOUSTEAU Fabrice, SOYER Barbara, « La crise politique de la culture », *Beaux Arts*, avril 2002

- DE MIRANDA Luis, « Crise des cafés-concerts : Les musiciens trinquent », *Epok*, n° 27, juin 2002, p. 15-20
- DE BODINAT Henri, « Les indépendants sont le viagra des majors », *Lettre du disque*, n° 330, p. 3
- FRANÇOIS-PONCET Marie-Thérèse, « Collectivités territoriales et musiques amplifiées », *L'Observatoire*, n° 21, automne 2001
- LARDOT Carole, « Réconcilier la musique et les tympanes », *Le Parisien*, 16 mai 2001
- RIGOLET Laurent, « Espérance zéro », *Télérama*, n° 2724, 30 mars-5 avril 2002, p. 67
- « AGISON : pour une bonne gestion sonore », *Autographe*, n°10, novembre 2000
- « Histoire des musiques électro-amplifiées », *Culture & Recherche*, n° 74, septembre-octobre 1999
- « Deux membres du comité de pilotage de l'association AGISON parlent... », *Autographe*, n°10, novembre 2000, p. 10
- « Entretien des Négresses Vertes », *Les Inrockuptibles*, n° 33, janvier-février 1992
- *Le bruit à Paris*, bulletin de l'observatoire, n° 1, janvier 2000

Autres

- ASSAYAS Michka, *Dictionnaire du rock*, (deux tomes, un index), Robert Laffont, Paris, 2000
- CIDB, *Annuaire du CIDB, les acteurs de l'environnement sonore*, numéro hors série d'*Echo Bruit*, Paris, 2001
- DUTERTRE Jean-François, « Le statut des amateurs, 10 questions pour être en règle », fiche pratique de l'Irma, n° 21, collection les fiches pratiques, Irma, 1999-2001
- Irma, *L'Officiel de la musique 2002*, Irma éditions, Paris, 2001
- Ministère de la Culture et de la Communication, *Guide des cafés-musiques*, 1993
- « A propos du décret "lieux musicaux" », fiche pratique de l'Irma, n° 18, collection les fiches pratiques, Irma, 1999-2001

II. Principaux sites Internet

- AGI-SON, PRODISS www.prodiiss.org
- Le Brise Glace (Annecy) www.le-brise-glace.com
- CIDB www.cidb.org
- Le Confort Moderne (Poitiers) www.confort-moderne.fr
- Le CRY pour la musique www.lecry.com
- La Fedurok www.la-fedurok.org
- Le Florida (Agen) www.le-florida.org
- France Acouphènes www.France-acouphenes.org
- IRMA www.irma.asso.fr
- Journée nationale de l'audition www.audition-infos.org
- Légifrance www.legifrance.gouv.fr
- Mairie de Paris www.paris-France.org
- Ministère de l'Ecologie et du Développement Durable www.environnement.gouv.fr/dossiers/bruit
- Le Monde www.lemonde.fr
- L'Oreille www.loreille.org
- Le Pince Oreille www.letransistor.fr.st
- Préfecture de Police, direction de la protection du public www.prefecture-police-paris.interieur.gouv.fr
- Réseau 92 www.reseau92.com

III. Principaux entretiens

- Entretien avec Stéphane AUZILLEAU et Emmanuel BERT, chargés de mission, *mission bruit* du Ministère de l'Ecologie et du Développement Durable, le 1^{er} octobre 2002
- Entretien avec Julien BASSOULS, président de *Life Live in the Bar*, le 1^{er} juillet 2002
- Entretien avec Pierre BERTRAND, responsable du *Réseau 92*, le 4 septembre 2002
- Entretien avec Julie DEMUER, administratrice du *Batofar*, le 8 octobre 2002
- Entretien avec Etienne LE DISSEZ, *Préfecture de Police*, inspecteur de la salubrité au 6^{ème} bureau de la direction de la protection du public chargé des nuisances sonores, le 11 juillet 2002

- Entretien avec Nathalie KAUFMANN, *Mairie du 20^{ème} arrondissement de Paris*, adjointe au maire à la culture, à la jeunesse et aux sports, le 27 septembre 2002
- Entretien avec Damien LUCAS, *Direction des Affaires Culturelles de la Mairie de Paris*, responsable des musiques actuelles, le 17 juillet 2002
- Entretien avec Yves MONERRIS, responsable des affaires juridiques au *PRODISS*, le 17 avril 2002
- Entretien avec Jean Sébastien NICOLET, administrateur au *Café de la danse*, le 16 septembre 2002

Annexes