

Université d'Angers
Centre Universitaire de Formation Continue

CONCENTRATION DES ESPACES DE DIFFUSION ET PLURALITÉ ESTHÉTIQUE.

Mémoire présenté pour l'obtention du D.E.S.S. :

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

Promotion 2002-2003

Directeur du Mémoire : M.SAGOT-DUVAUROUX

DEBARD

Damien

Septembre 2003.

Je tenais à remercier sincèrement les équipes du Chato'do et du Confort Moderne, et tout particulièrement messieurs Hervé Mondon et Simon Codet-Boisse.

Remerciements particuliers à toutes les équipes ayant bien voulu répondre à mes requêtes et à Mademoiselle Mathilde Favron.

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

DEP : Département des Études et de la Prospective.

DRAC : Direction Régionale des affaires Culturelles.

DMD : Direction de la Musique et de la Danse.

DMDTS : Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles.

FNCC : Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture.

GÉMA : Groupe d'Études sur les Musiques Amplifiées.

MJC : Maison des Jeunes et de la Culture.

SMAC : Scène de Musiques Actuelles.

SNEP : Syndicat National de l'Édition Phonographique.

SYNAPSS : Syndicat National des Petites Salles de Spectacle.

INTRODUCTION GÉNÉRALE p.6

**I-DU PROCESSUS D'EMERGENCE A LA CONCENTRATION
DU DROIT DE REPRÉSENTATION.** p.12

A- EFFERVESCENCE ET MULTIPLICITÉ. p.15

1 : Révolution technologique et créativité. p.15

- a) Une nouvelle musicalité au sein de la société. p.15
- b) Une révolution de la matière musicale. p.18

2 : Une évolution sociale p.20

- a) L'environnement. p.21
- b) Un impact socialisant. p.23

B- LES TENTATIVES DE REPRÉSENTATIVITÉ. p.28

1 : de l'association à la municipalité p.29

a) Le basculement de l'action de l'associatif au municipal p.29

b) La prise en main des musiques amplifiées
par la politique municipale. p.32

2 : le paradoxe de la démocratie culturelle p.35

a) Vers un monde professionnel p.36

b) L'intrusion de l'industrie musicale p.38

**C- VERS LA CONCENTRATION DE LA REPRÉSENTATIVITÉ DES MUSIQUES
AMPLIFIÉES** p.42

1: Concentration économique p.42

a) Puissance économique de l'industrie musicale p.42

b) Conséquences sur les processus de diffusion p.45

2 : La labellisation p.48

a) Les différents labels étatiques : incidence sur la représentativité p.48

b) Les évolutions : la « SMAC structurante ». p.51

II-LA QUESTION D'UNE RÉELLE PLURALITÉ ESTHÉTIQUE

p.56

A- LA DIFFICULTÉ D'UNE REPRÉSENTATIVITÉ ARTISTIQUE p.58

1 : Un déséquilibre dans la diffusion. p.59

a) Une représentation globale limitée par la prééminence
des esthétiques « anciennes ». p.59

b) Une faible prise en compte des nouvelles approches scéniques p.62

2 : Critères économiques et diffusion. p.66

a) Le positionnement face à l'industrie et au secteur privé. p.67

b) Esthétiques jugées comme hors cadre économique. p.71

B- LES CONTRAINTES DU PROCESSUS DE PROGRAMMATION. p.75

1 : Difficultés et problématiques contractuelles. p.75

a) La prééminence du contrat de cession. p.76

b) La problématique amateur. p.78

2 : L'extériorisation comme moyen de pluralité. p.82

- a) La spécialisation esthétique par le biais associatif. p.83
- b) Les enjeux des espaces intermédiaires. p.87

C-UNE NECESSAIRE REFONTE DES MODES D'APPREHENSION ET DE FONCTIONNEMENT p.91

1 : La nécessité d'une réflexion esthétique. p.91

- a) La cohésion lieu/projet/environnement. p.92
- b) L'utopie de l'éducation artistique. p.95

2 : Importance d'une globalisation des actions. p.99

- a) Le « hors les murs ». p.99
- b) La notion de multidisciplinarité. p.102

CONCLUSION GÉNÉRALE p.108

BIBLIOGRAPHIE p.110

ANNEXES p.113

INTRODUCTION GÉNÉRALE.

Objet de réflexion, de questionnement, de sensations, la musique a toujours eu une importance relative tant dans les sphères du quotidien que dans les rapports au pouvoir.

Epoque de questionnement sur les fondements de notre société, la transition du XX^e au XXI^e siècle, porte naturellement les bases d'un positionnement particulier sur les notions de politiques culturelles, héritières, dans certaines de ses spécificités, de cinquante années de progression. Dans un contexte d'évolution constante, les politiques culturelles de la V^e république semblent progresser selon des aspirations politiques attachées à la conception de notions économiques, politiques et philosophiques complexes et variées.

Dans cet univers culturel qui compose notre quotidien, les musiques actuelles et amplifiées jouent un rôle prépondérant, tant leur poids social et économique est évident. Musiques à l'histoire relativement courte, au vu des univers artistiques plus anciens, de par leur liaison aux impératifs technologiques, ces musiques ont donc fait l'objet de politiques culturelles spécifiques, en mouvements et en bouleversements continus.

Leur propre définition, en tant que « actuelles » ou « amplifiées », est encore problématique. Si la dénomination « actuelles » pose le problème d'une définition musicale posant le fait que n'existe ni « passé ni avenir ¹ » et traitant d'un ensemble esthétique intégrant de trop grandes diversités, la notion d'amplifiée tend à n'être utilisée que par les professionnels et représentants politiques initiés. La détermination pose ici un problème moindre, les deux termes semblant pouvoir coopérer. La notion de « musiques actuelles », à vocation initialement ministérielle, recouvre les musiques nécessitant l'amplification, le jazz et les musiques traditionnelles, mais se développe dans une logique d'action unique. Parallèlement la notion de musique amplifiée renvoi certainement plus aux courants esthétiques les plus récents, rock, musiques électroniques et mouvement issus du hip-hop par exemple, renforçant ainsi les notions liées à ces catégories spécifiques. Nous préférons donc utiliser le terme de « musiques amplifiées » dans les approches caractérisées par le lien fort à la nouveauté et au bouleversement dus à l'amplification, ce qui rend ce terme sans doute plus apte à une utilisation en termes sociologiques, alors que la notion de « musiques actuelles et amplifiées », est préférée dans les notions liées à la reconnaissance politique. Une tentative de définition qui cependant ne règle en rien les difficultés d'uniformisation sus un vocable unique d'une diversité historique et culturelle.

Toujours est-il que ces musiques ont trouvé et crée un parcours de reconnaissance politique spécifique, marqué par de grandes phases de légitimation mêlant acteurs de terrain et représentants de la cité ou de l'Etat. La logique historique tend donc désormais à être appréhendée de manière scientifique. Mais dans cette approche, il semble important, désormais, de trouver les liens, conséquences et finalisations parallèles à un processus argumenté de légitimation, marqué notamment par un important travail sur les questions d'espaces liés à la diffusion. Tout en n'étant ni achevé ni totalement opérationnel, au vu des difficultés grandissantes, le processus de légitimation du secteur faussement envisagé comme unitaire pose les bases d'un ensemble de questionnements pour lesquels il est intéressant de mêler l'appréhension d'un possible processus de concentration des espaces de diffusion et d'une étude de ses conséquences globales sur les données purement esthétiques.

Parler d'un lien éventuel entre processus supposés de concentration des espaces de diffusion et pluralité esthétique pose dans un premier temps la question de la définition précise des notions de concentration. Alors que la politique du secteur des musiques

¹ P. TEILLET, « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées », in, sous la direction de P. POIRRIER, *Les collectivités locales et la culture, XIX-XXème siècle*, La documentation Française, 2001

amplifiées s'est justement attachée à la défense de projets visant à l'établissement de nouveaux lieux d'expressions, avec une relative réussite au vu du maillage des espaces reconnus en France en rapport des lieux spécifiques présents dans d'autres pays européens, avancer la notion de réduction des espaces peut paraître aléatoire. Mais cette notion de concentration reprend deux approches. La première tient à une notion de diminution physique des espaces, qui nous le verrons, selon un certain point de vue, est une évolution non négligeable. La seconde tient à la définition de la concentration au sens de la représentativité dans son approche politique. Concentration sous-entend donc ici concentration du droit à la représentation politique et donc publique. Une logique liée aux espaces de diffusion et qui trouve un parallèle dans les notions de défenses des esthétiques en rapportant la concentration à la réduction des possibilités d'expression au sein des lieux. Parler de concentration, pour les espaces de diffusion, couvre donc deux notions, celle du « droit de cité ² », c'est à dire la possibilité pour tous les espaces de diffusion d'influer sur les décisions et représentations, nationales notamment, et celle du maillage physique du territoire. Une double notion reprise dans les aspirations esthétiques, le droit de cité y étant caractérisé par un droit à la présence dans les processus de diffusion. Dans cette logique, la base du travail se porte sur la définition simple des espaces de diffusion, en l'occurrence, un ensemble d'espaces politiquement reconnus comme dédiés à la diffusion de musiques amplifiées, Scènes de Musiques Actuelles, échantillonnées pour les besoins de simplification à un ensemble représentatif de SMAC issues du réseau Fédurok³. La caractérisation de la pluralité esthétique passe, elle, par une possibilité de diffusion publique accordée à l'ensemble des courants issus du vaste échantillon des musiques dites actuelles et amplifiées. Traiter du rapport entre concentration supposée des espaces de diffusion, c'est à dire concentration physique et politique, et pluralité esthétique, revient donc à étudier le rapport entre deux phénomènes, l'un éminemment politique et ancré dans une histoire complexe de politique culturelle, l'autre plus subjectif faisant appel à des notions de multitudes et de rapports à la musicalité, moins évidentes dans l'appréhension car difficilement catégorisables de façon normative et généraliste.

Cette démarche soulève des questions diverses liées de façon plus globale au rapport à l'art. Dans une démarche volontariste et ambitieuse, le secteur, construit en partie par opposition à d'autres sphères culturelles de par sa relative nouveauté, s'est présenté à

² M.T.FRANCOIS-PONCET, J.C.WALLACH, Commission Musiques Amplifiées : Rapport Général, FNCC, 1999.

³ Cf.annexes 2, p115 « Liste des salles ayant fourni leur programmation »

l'institution publique, locale ou nationale, comme défendant les intérêts de publics, rompant ainsi avec l'idée traditionnelle d'une politique publique initiatrice de la légitimité. Devant les oppositions, refus, limites apportées à sa légitimation, l'univers des musiques amplifiées, regroupant pourtant un ensemble d'acteurs aux aspirations diverses, s'est donc concentré sur sa représentation politique. Une représentation qui a non seulement permis l'intrusion dans des réflexions politiques globales, mais qui est encore aujourd'hui, dans un contexte de remise en cause profonde d'une politique volontariste de l'Etat, ressenti comme l'action prioritaire, ce qui apparaît comme logique dans une évolution ou le concept d'espaces de diffusion lutte parfois pour sa simple survie, sans avoir pour l'instant les moyens d'anticiper les évolutions à venir. Mais dans cet historique, la démarche purement esthétique et artistique semble avoir perdu les faveurs de la pensée collective. Certes les limites à cette réflexion sont nombreuses, avec notamment le regroupement au sein d'une même entité d'aspirations multiples et l'impossibilité de catégoriser des notions purement subjectives. Cependant, il est important de constater que dans les démarches globales, à vocation régionales ou nationales, la place laissée au questionnement artistique et esthétique est relativement limitée. Dans ce contexte, il paraissait important de donner quelques pistes de réflexion sur des problématiques purement artistiques. Les processus de reconnaissance des musiques amplifiées restent donc largement inachevés, mais il est certain que le refus d'une prise en compte artistique joue en sa défaveur. Même si le refus du secteur professionnel de définir des artistes ou esthétiques comme légitimes est un point fort, empêchant ainsi la catégorisation du légitime et du non reconnu, il s'avère désormais important de réfléchir au positionnement des acteurs de la vie culturelle sur un ensemble où se mêlent aspirations identitaires, créations novatrices, académismes certains et économie à caractère industriel. C'est dans une démarche visant à promouvoir, en parallèle et aucunement en opposition aux volontés de légitimation politique, la réflexion esthétique au sein du secteur professionnel que l'étude d'une concentration supposée des espaces de diffusion et ses incidences sur la pluralité esthétique est engagée. Une pluralité traitée sur l'esthétique, c'est à dire les courants et interprétations au sein même des musiques actuelles et amplifiées, et non sur l'artistique qui tend à regrouper au sein de la notion d'art les différentes approches de la création.

Une réflexion sur le sujet nécessiterait bien entendu une vision globale des musiques amplifiées, tant dans leur approche historique que sociale ou culturelle. Sans volonté d'ostracisme vis à vis d'un historique complexe des musiques amplifiées qui voit naître désormais de véritables notions de patrimonialisation, nous nous attacherons ici à l'étude des

réflexions nées du contexte historique de la V^e république, en s'attachant à l'évolution notable des notions d'intervention, depuis celle de démocratisation de la culture développée par MALRAUX, jusqu'aux limites récentes d'un flou avéré entre démocratisation et démocratie culturelle⁴. Une évocation historique large mais qui se limite plus dans les faits à une étude des vingt cinq dernières années, qui ont vu naître les espaces dédiés aux musiques amplifiées et accompagné les processus de légitimation les plus flagrants, notamment grâce à l'explosion de la notion de démocratie culturelle, tendant à légitimer des formes élargies de conception artistique, tant dans la réceptivité que dans l'acte de création lui même.

De même, les notions d'esthétiques sont trop complexes pour pouvoir définir les impératifs d'intervention catégoriels basés sur la légitimation d'esthétiques particulières. L'histoire des approches et courants musicaux relève plus d'un travail d'archivage et de recherche de connexions.

C'est pour cela que l'on préfère développer la notion d'approche scénique, qui tout en permettant de constater des évolutions, reste suffisamment large pour ne pas nécessiter un approfondissement complexe empruntant tant à des notions techniques que sociales, économiques, historique ou nationalement contextuelles. Une démarche de simplification qui ne doit pourtant pas occulter l'importance du lien entre individus et esthétiques. Le rapport de l'individu à un courant musical est encore trop complexe pour que des approches sociologiques ou psychologiques permettent d'en tirer les grandes trames et explications, mais l'approche purement économiste ou historique des musiques amplifiées ne suffit pas à elle seule à dégager la multiplicité du rapport à la musique. Une telle démarche est aussi le moyen de porter son attention sur le rapport étroit qui lie économie, avec notamment la question des impératifs et implications du secteur de l'industrie musicale, et diffusion. La définition du pluralisme esthétique ne semble pouvoir s'extraire des données économistes, impliquant tant des notions liées au commerce, avec le poids des majors, qu'à l'emploi.

Dans une direction nécessairement globale, les implications liées au rapport entretenu entre concentration supposée des espaces de diffusion et pluralité esthétique, amènent à s'interroger sur un certain nombre de notions.

En premier lieu, peut se poser la question, globale, de savoir comment la reconnaissance, même partielle, des musiques «amplifiées et actuelles» s'est construite dans

⁴ E.BOISTARD, (R)évolution culturelle, sans éd. 2003

une démarche complexe ou se mêlent aspirations politiques et sociales. Dès lors nous pouvons nous interroger sur les conséquences, dans les termes justement de droit la représentation publique, d'une reconnaissance couvrant les champs, parfois antagonistes, de reconnaissance économique, politique et professionnelle. On peut alors se demander comment ces processus de légitimation ont aboutit à une formalisation du secteur au sein de définitions claires et comment ces processus ont pu influencer, ou non, sur la multiplicité esthétique. Se pose alors la question d'une conséquence réelle des processus de normalisation dans un contexte où les contraintes capables d'influer sur les ambitions artistiques, tant législatives qu'économiques, sont nombreuses, tout en offrant parfois les prémices de réponse adaptées aux nouvelles difficultés.

Les difficultés sont nombreuses, notamment dans une logique qui tend à croiser des approches multiples, rendant parfois l'étude de l'évolution des processus complexe. Cependant cette vision élargie semble nécessaire. Les difficultés à s'attacher à une définition portant sur les esthétiques pose aussi le problème, en ce sens qu'elle doit trouver une argumentation faisant abstraction des initiatives et points de vue « corporatistes » ou personnels. Mais malgré tout, la recherche de liens entre aspects a priori divergents tend à forcer la prise de distance vis à vis d'un secteur mouvant et multiple. De façon similaire, l'étude des données liées à la diffusion, et à son caractère pluraliste, ne se saisit que par un élargissement à un contexte large, plus uniquement esthétique, mais pas encore défini par le biais de politiques culturelles. Enfin, la multiplication des approches, pourtant indispensable, nécessite une contextualisation continue des données, sans quoi il est difficile de comprendre le lien direct pouvant exister entre les différentes conclusions.

Un ensemble de questionnements caractérisé par une multitude des approches pour lesquelles il semble nécessaire, dans un premier temps, d'étudier des processus d'émergence du secteur des musiques amplifiées et son évolution vers un processus complexe de normalisation, voire de concentration du droit à la représentation. Une étude qui, pour permettre de saisir et d'affirmer la multiplicité des approches comme postulat de départ, s'attachera également à la démonstration, par l'approche sociologique, d'une multiplicité évidente des approches, envies et appréhensions liées aux musiques amplifiées. Un ensemble complexe qui vise à montrer l'évolution de politiques sectorielles en prenant comme point de départ une multiplicité à caractère sociologique, et à remettre cette vision dans un contexte plus historique de politique institutionnelle, locale et nationale.

Nous tenterons ainsi de voir, dans un second temps, comment ces processus de légitimation ont eu une implication dans les processus de programmation et donc de multiplicité esthétique, aidés en cela par l'étude d'un échantillonnage de programmations. Une étude qui nous permettra de nous attacher aussi au rapport étroit entretenu par ces évolutions politiques sectorielles avec l'ensemble des pressions économistes et législatives, dont les nouvelles approches du rapport à l'art permettent parfois de limiter les effets. Là encore il s'agit bien d'élargir un questionnement posé à partir d'une constatation chiffrée des éléments liés à la pluralité. Une démarche qui permet, en recontextualisant l'ensemble dans la globalité des interactions et approches, de montrer les forces et limites de conclusions directement établies entre concentration et pluralité.

Partie I

DU PROCESSUS D'EMERGENCE A LA CONCENTRATION DU DROIT DE REPRÉSENTATION.

Comprendre les phénomènes qui régissent le rapport entre concentration, supposée, des espaces de diffusion et pluralité esthétique passe nécessairement par la démonstration de la pluralité des « musiques actuelles et amplifiées » dans leurs phénomènes d'émergence. Il n'est pas ici question de reprendre l'historique d'une éventuelle politique musiques amplifiées dans un contexte de politique culturelle gouvernementale ou locale. En revanche il paraît nécessaire d'évoquer une situation caractérisée par une volonté profonde des publics de voir leur domaine reconnu, travaillant pour cela, par le biais associatif notamment, à la reconnaissance de leur pratiques, initiant des actions concrètes pour obtenir les moyens nécessaires. Une situation nouvelle où les publics précèdent dans les actions les initiatives politiques traditionnelles. Un ensemble de moyens d'action qui ont abouti, dans un contexte politique complexe, à l'élaboration de politiques institutionnelles. Des évolutions majeures qui montrent comment ces musiques sont nées d'une extrême multiplicité tant esthétique que sociale. Il s'agit ici de montrer comment un foisonnement de créations, engendrées par des phénomènes sociétaux divers, s'est constitué en force de pression tout en réduisant peu à peu le champ de ses sphères d'intervention pour les nécessités de sa représentation politique.

Pour délimiter cette évolution, nous allons nous attacher à montrer, dans un premier temps, le caractère multiple des musiques amplifiées, par l'évocation des conditions sociales de son émergence. A travers cette étude, il paraît important de tracer les grands traits du contexte d'émergence des musiques amplifiées, tant dans leur aspect socialisant qu'à travers

l'explication succincte de leur rapport à la technologie. A priori éloignés d'un éventuel processus de concentration, ces grands traits sociologiques sont indispensables à la compréhension du caractère nécessairement pluraliste des musiques amplifiées, diverses dans leur rapport à la technique et à la société qui les entoure.

Cette contextualisation sociale nous permettra ensuite de nous attacher aux premiers processus de légitimation des musiques amplifiées en s'attachant d'une part aux phénomènes de reconnaissance locaux, caractérisés par le poids des associations « historiques » et des municipalités, puis de tracer les grandes lignes d'une reconnaissance nationale par le biais de la notion de démocratie culturelle, qui tout en étant largement initiatrice de nouveautés, pose déjà les bases d'une certaine concentration du « droit de cité ».

Des phénomènes qui en s'accroissant tendent à donner à la notion de « concentration » une certaine réalité, dans un contexte où se mêlent aspirations économiques et processus de la labellisation, comme nous l'étudierons dans une dernière partie.

Ce cheminement du contexte sociologique, large, vers les évolutions politiques, plus concrètes, vise à déterminer s'il est possible, ou non, d'établir un processus d'évolution caractéristique des musiques amplifiées, en s'attachant à monter l'évolution d'une multiplicité marquée par les multiples approches sociales et techniques possibles vers la formalisation et la détermination de la légitimité sur un certain nombre, réduit, d'acteurs.

A- EFFERVESCENCE ET MULTIPLICITÉ.

Poser les bases d'un rapport étroit entre concentration des espaces de diffusion et pluralité esthétique nécessite préalablement d'octroyer à un univers artistique, social et politique, les musiques « amplifiées », une dimension plurielle liée à la diversité. Pour comprendre le rapport de la pluralité artistique dans ce domaine particulier, il semble important de démontrer son existence réelle au sein des pratiques qui la régissent. Or cette démonstration pose nécessairement l'obligation de comprendre les musiques amplifiées comme multiples à la base, grâce à l'évocation de la formalisation d'un univers complexe, né en partie d'un profond bouleversement social et technologique. Se différenciant d'une approche purement esthétique, il s'agit ici de montrer comment des données liées à l'apprentissage social ont permis une effervescence et une série de révolutions musicales qui aboutissent désormais à l'extrême multiplicité d'un monde artistique présenté parfois comme unitaire. Une effervescence qui trouve sa nature dans deux phénomènes distincts et complémentaires, l'évolution technologique bouleversant tant la musicalité que la matière musicale, et l'importance des phénomènes socialisant liés à ces approches musicales.

1 : Révolution technologique et créativité.

Le XXe siècle écoulé aura sans aucun doute bouleversé la notion même de musicalité. Si les musiques actuelles et amplifiées sont aujourd'hui l'enjeu de divers positionnements politiques, c'est sans aucun doute parce que la musique elle-même est entrée dans un univers d'accessibilité accrue. Une accessibilité qui s'explique par la convergence notoire de facteurs divers, et notamment techniques.

a) Une nouvelle musicalité au sein de la société.

L'essor des musiques actuelles et amplifiées est au cœur du phénomène de « musicalisation de la société⁵ », caractéristique du XXe siècle. L'univers musiques « actuelles et amplifiées » joue dans cette évolution un rôle fondamental, puisque ces musiques restent les plus écoutées, les plus plébiscitées, les plus utilisées par notre société. Si l'essor d'une vision politique s'est accompagné de la notion d'excellence dans l'univers culturel, c'est bien celui de la pression des publics qui aboutit à la force des musiques amplifiées.

En effet, jamais dans l'histoire autant d'individus ne se sont confrontés à la musique, au point que celle-ci est devenue omniprésente dans le quotidien. La société se musicalise, le son est devenu un élément prépondérant de son existence : « Le phénomène de musicalisation de nos sociétés avec une permanence sonore tout au long du quotidien qui conduit l'individu à vivre autrement la musique. Se pose dès lors le problème du choix et donc du sens critique fortement altéré par une domination monopolistique des industries musicales et des médias⁶ »

Cette évolution, cette « musicalisation », préalable indispensable à la création multiple, force des musiques amplifiées, renvoie directement au rôle prépondérant des médias, notamment sonores. L'invention de la musique enregistrée a marqué une ère nouvelle en offrant la possibilité à la musique d'être écoutée sans la confrontation antérieurement indispensable aux musiciens : « d'abord, l'enregistrement va impliquer une modification des usages sociaux de la musique, le musicien n'étant plus indispensable⁷ ». L'invention de la radio, marque la seconde révolution. L'intrusion de la musicalité au sein du foyer est une

⁵ M.T. FRANCOIS-PONCET, J.C WALLACH. Rapport général commission Musiques amplifiées. Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture, 1999 ; p.7

⁶ P.BERTHELOT. « Public, une abstraction administrative » in Rencontres du grand Zébrock. Chroma, 1998, p.42

rupture en ce sens qu'elle permet d'entendre la musique sans nécessairement l'écouter. La radio a bouleversé l'aspect volontariste de l'écoute. Une évolution qui permet à l'auditeur de disposer d'un espace sonore tout en pouvant développer d'autres occupations. La multiplication des radios FM et la transformation des radios libres en créneaux purement commerciaux en sont un exemple récent mais révélateur. L'écoute, la concentration, l'aspect volontariste d'une écoute sont rejetés au profit de la création d'un espace sonore simplifié. Cependant, cet ensemble de musicalisation a permis une refonte complète du rapport à la musique et engendré une vitalité jusque là inconnue.

Cette musicalisation permanente touche en partie la sphère publique grâce à l'entrée de la radio dans tous les espaces publics : bus, administrations, supermarchés. Mais la musicalisation de la sphère privée est encore plus flagrante de par la multiplication des évolutions technologiques : microsillons, vinyles, cassettes audio, cd, mini-disc, MP3, radios numériques...

Pour plus d'accessibilité, le système de diffusion, traditionnellement familial et centré dans le foyer, s'est multiplié, les mutations techniques ont rendu l'accessibilité à la diffusion relativement peu onéreuse. On trouve désormais une chaîne hi-fi familiale, une dans la chambre des enfants, une radio dans la cuisine, un lecteur cd dans la salle de bains. Pour rendre la musique mobile et immédiate, se sont multipliés les supports portables : baladeurs, lecteurs mini discs, discmans, lecteur MP3 portatifs. La musique peut désormais accompagner les gens dans l'intégralité de leurs actions, du lever au coucher, de la maison au bureau, de la salle de bain à la voiture. Olivier DONNAT souligne très justement à ce sujet : « le recul est désormais suffisant pour se rendre compte que le mouvement d'équipement continu des ménages en chaînes hi-fi puis en baladeurs et en lecteurs de disques compacts depuis les années 60 a surtout profité aux genres musicaux appelés au début des années soixante dix « pop music » et « rock » avant d'être désignés sous le nom de musiques actuelles ou musiques amplifiées.⁸ »

Ces bouleversements techniques soutiennent et accompagnent les musiques actuelles et amplifiées. Les évolutions technologiques, notamment la diffusion à grande échelle par le biais de la radio, ont donné à certaines œuvres classiques une résonance mondiale. Mais ce sont les musiques actuelles et amplifiées qui ont le plus profité de ces évolutions. Si la

⁷ G. GUIBERT. « Le développement des musiques amplifiées au XX^e siècle », in *Art et territoire*, l'Harmattan, 2002 (pagination indisponible).

⁸ O.DONNAT. *Les pratiques culturelles des français*. Département Etudes et Prospectives, 1997.

diffusion reste liée à la représentation majoritaire de l'industrie musicale, les changements techniques ont apporté une nouveauté constante dans les possibilités de créer, enregistrer, diffuser et trouver un public.

L'évolution des musiques actuelles et amplifiées doit beaucoup à la progression de ces sphères que sont les innovations technologiques liées aux supports et aux médias. Car c'est bien le phénomène industriel, et plus précisément la marchandisation des innovations d'initiative privées, les supports de la musique enregistrée, qui permet aux musiques de trouver de nouvelles possibilités de se confronter aux publics.

L'évocation de ces bouleversements par le biais purement technique montre comment ce qui apparaît comme une entité, les musiques actuelles et amplifiées, est liée pourtant à une évolution et à un rapport constant à des phénomènes technologiques multiples qui ont multiplié les possibilités d'appréhender la musique.

En multipliant les supports, la technique a aussi multiplié chez l'auditeur les possibilités d'écoute et de confrontation à un point tel que le rapport à la musique s'est fortement diversifié. De l'écoute lointaine à l'attention particulière et cérémonielle, de l'usage récréatif à l'écoute studieuse, la confrontation aux musiques par le biais technique montre la multiplicité des approches possibles dans un univers musiques actuelles et amplifiées qui se devrait pourtant, pour une représentation politique aboutie, de se présenter comme unitaire.

A travers ces bouleversements, la manière de se confronter à la musique est spécifique dans la possibilité qui est donnée d'intégrer la musicalité dans l'ensemble de ses actions.

Mais si les évolutions technologiques permettent de bouleverser les approches de la musicalité, en offrant une multitude de possibilités d'écoute, elles changent aussi de manière profonde les conceptions de la création, multipliant encore un peu plus les rapports de confrontation possibles à la musique, et prouvant l'extrême multiplicité des approches et attentes liées à ces musiques.

b) Une révolution de la matière musicale.

A la base d'un renouvellement de la confrontation à la musique, les évolutions technologiques sont aussi génératrices de profondes modifications dans le mode de création musicale. Ces évolutions dans leur ensemble nécessiteraient une étude profonde, mais il peut

se dégager à travers les évolutions du XX^e siècle certaines grandes révolutions, dont la première reste sans doute l'introduction de l'amplification.

En renouvelant les possibilités techniques des instruments, l'amplification permet aussi un renouvellement esthétique qui influence tant les nouveaux courants musicaux que leurs conditions de présentation. En multipliant la puissance sonore, l'amplification permet aussi de confronter des musiciens moins nombreux à des espaces plus grands. L'impact, social celui là, de l'amplification est significatif à l'étude des genres musicaux liés à cette technique. La « culture rock » reste fédératrice dans les possibilités affirmées de remettre en cause l'apprentissage traditionnel de la musique et en affirmant l'importance de la notion de groupe ou se croisent les pratiques d'apprentissage, de copie, d'innovation, de savoirs issus de l'expérimentation quotidienne⁹. Révolution technique aux influences sociales certaines, ce mode de bouleversement de la pratique créative est pourtant de nouveau mis à mal par l'importance d'une autre révolution technique, l'informatique.

Si cette évolution marque profondément la société dans ses rapports au temps et à la faisabilité, son influence en termes musicaux est novatrice. Mais ce nouveau technique est aussi l'affirmation de nouvelles possibilités défrichées par l'amplification, notamment sur le rapport aux musiciens et à la prestation scénique. *Djing* ou *laptops*¹⁰, la possibilité de confronter une matière musicale fournie à un public est désormais possible par l'intermédiaire d'un seul individu. L'essor des possibilités électroniques marque le passage à une situation où la création musicale individuelle et individualisée est simplifiée. Si le rock et l'importance du mouvement punk et alternatif ont profondément marqué les possibilités musicales en affirmant les capacités d'un apprentissage en dehors du champ traditionnel de l'éducation, l'ère électronique remet en cause ce qui avait été jugé comme novateur : la reconnaissance de l'apprentissage individuel au sein du groupe.

C'est sur cette base que les projets les plus récents se basent, avec la constitution du groupe comme base : « on s'autoproclame musicien, le projet musical trouve son sens dans l'exposition au public, le groupe correspond à une entité globale : artistique, sociale et économique¹¹ ». Or cette vision de la pratique musicale, même si elle s'affirme en nette progression vis à vis d'une idée traditionaliste de l'apprentissage musical, ne prend que peu en

⁹ Sur ce sujet : CRY, ARA, FLORIDA, TREMPOLINO. Notes d'étape des travaux du collectif « Pédagogies et accompagnement des pratiques musicales ». Sans éd. 2002.

¹⁰ Utilisation de l'ordinateur portable comme émetteur et instrument.

¹¹ CRY, ARA, FLORIDA, TREMPOLINO. Op cit.p.5

compte l'importance de la pratique uniquement individuelle, caractérisée par une possibilité agrandie de contrôle sur l'ensemble de l'acte créatif, de la conception à la diffusion, par le biais uniquement numérique, Internet permettant une distribution potentiellement mondiale¹². Le bouleversement des modes de production et de diffusion s'accompagne d'un élargissement flagrant des possibilités de création ou la « démocratisation » du « savoir interpréter » pour le « savoir faire » accentue leur rôle « d'émetteur-médiateur¹³ ».

L'informatique poursuit certainement en partie le renouveau entamé par l'amplification en finalisant la proposition de création d'une matière musicale : « la plasticité du son électronique rend inutile les médiations fastidieuses de l'écriture instrumentale¹⁴ ». En planifiant le son comme matière première, la musique apparaît belle et bien comme une matière sonore¹⁵, matière première à travailler.

Par l'intermédiaire de ces évolutions techniques, les modes de création d'œuvres sont modifiés. De même que les évolutions ont modifié le mode d'appréhension de la musique, en refondant le principe de musicalité, elles ont profondément et durablement remis en cause les modes de créations. De l'artiste à l'auditeur les possibilités techniques et sociales d'écoute, de recevabilité, de confrontation, d'appréhension, de pratiques, sont désormais multiples, rendant impossible la création d'une unité de jugement capable de parler d'une seule voix. Dans un contexte où les innovations esthétiques sont parallèles, entre autres, aux évolutions techniques, l'impossibilité même de définir un ensemble qualifié de « musiques actuelles » ou « amplifiées » est flagrante. L'évocation de l'importance du fait technologique ne fait que rappeler l'inévitable multiplicité et renaissance continue de musiques marquées finalement par leur exclusion de sphères esthétiquement fixées et reconnues dans une logique de patrimonialisation. Dès lors la multiplicité montre la difficulté entrevue d'une reconnaissance unitaire et d'une représentativité cohérente.

Chose d'autant plus délicate que la multiplicité qu'induisent les évolutions techniques s'accompagne d'une refonte sociale évidente, elle aussi à la base d'une diversité grandissante, difficilement conciliable à une diminution des structures et aspirations représentées.

¹² G. GUIBERT. Op cit.

¹³ E.BOISTARD. (R)évolution culturelle, sans éd., 2003, p.2

¹⁴ B.GALLET. « Techniques électroniques et art musical : son, geste, écriture ». In Volume.V1-1, Ed. Mélanie Seteun, 2002, page 24.

¹⁵ M.T. FRANCOIS-PONCET, J.C WALLACH. Rapport général commission Musiques amplifiées. Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture, 1999.

2 : Une évolution sociale.

Si les techniques sont à la base d'une diversité flagrante, il n'est cependant pas possible de comprendre l'extrême multiplicité des approches et des esthétiques sans évoquer le contexte de bouleversements sociaux qui accompagnent les musiques « actuelles et amplifiées ». Sans s'attarder sur l'importance socialisante des esthétiques, il peut se dégager quelques évolutions notoires des environnements sociaux capables de remettre dans son contexte l'apparente difficulté de définition. Il est aussi possible de comprendre l'importance des multiplicités à travers l'évocation des phénomènes identitaires capables d'influer fortement sur des esthétiques, et donc de démontrer la multitude au sein des musiques amplifiées, difficilement conciliable à une réduction supposée du « droit de cité ».

a) L'environnement.

Le rapport social que tisse la musique avec les auditeurs est un sujet complexe, sur lequel la sociologie trouve ses limites, tout en confiant à l'étude purement psychologique le soin de pallier les manques, sans réel avancement. Cependant, la musicalité elle-même est sujette à des règlements sociaux capables d'éclairer sur la formalisation des multiples esthétiques.

En premier lieu, l'émergence des musiques amplifiées est à poser dans un contexte d'expansion de l'urbanité. Cette transformation fondamentale de notre société au cours du siècle dernier joue un rôle fondamental dans l'évolution de l'émergence musicale. La concentration d'une majeure partie de la population dans des centres urbains entraîne nécessairement la concentration de la vie artistique et culturelle au sein de ces mêmes unités. S'il est possible de trouver dans des villages une offre musicale de type fanfare, harmonies ou écoles de musique, la majeure partie de l'offre se concentre aujourd'hui dans les agglomérations qui réunissent l'essentiel de la population, jeune notamment. L'étude des publics du *Chato'do*, Scène de Musiques Actuelles à Blois¹⁶, met en avant la diversité des origines géographiques des spectateurs, du centre ville au village éloigné d'un département

¹⁶ Etude effectuée par MARCELLAT Isabelle, Chargée de production de la structure, dans le cadre d'une actualisation de fichiers publics. Basé sur le volontariat, ces enquêtes sont donc limitées en termes d'exploitation

voisin, plus exceptionnellement étrangers ou spectateurs originaires de villes plus lointaines (+ de 200 kilomètres). Même si l'importance du contexte géographique, au sens à la fois matériel et social, et historique est primordiale, la notion d'urbanité est partout présente¹⁷.

Nous sommes donc passé au cours du siècle dernier d'une situation d'offre faible et diffuse, à une situation où l'offre est multipliée, c'est à dire à la fois plus diversifiée, dans l'univers artistique en général, et plus importante quantitativement, qui à la particularité d'être particulièrement centralisée au sein des agglomérations urbaines. Situation de développement urbain marqué par l'attraction de ces centres sur les populations jeunes, en raison notamment de la présence dans ceux-ci des établissements scolaires et universitaires. Cependant, l'homogénéisation croissante de la demande et des pratiques liées à la consommation culturelle est indéniable entre espace rural et espace urbain¹⁸. Phénomène facilement explicable par la fin des enclaves rurales, la plupart des villages et petites villes étant désormais en relation étroite avec les centres urbains d'importance les plus proches. L'élargissement des cultures urbaines au monde rural, apporté en partie par l'homogénéisation de l'offre culturelle à caractère industriel, a comblé des différences esthétiques qui ont pu exister entre monde rural et monde urbain. L'offre, médiatique notamment, est désormais quasi identique entre agglomération urbaine et villes ou villages de petite configuration, chaque génération ayant dans ce sens diminué le fossé qui aurait pu exister entre deux cultures érigées parfois comme antagonistes. Le phénomène lié au mouvement rap est à ce propos assez parlant. Entièrement portés désormais par l'industrie musicale, les produits « rap grand public » mis sur le marché par l'ensemble de l'industrie musicale française et mondiale ont su s'implanter grâce à la présence poussée des médias de promotion, radios F.M. notamment, dans l'ensemble du territoire. Des produits qui trouvent un écho égal dans les cités périurbaines et dans les villages, ou les industriels ont d'ailleurs bien saisi la présence d'une population au pouvoir d'achat parfois plus important que dans les sphères originelles des publics du mouvement hip-hop. Les « campagnes » ont désormais, pour partie, culture urbaine.

De plus, il faut ajouter à ce phénomène d'expansion de l'urbanité un contexte de « mondialisation musicale ». La musicalisation, que l'on qualifiera comme l'intrusion de la musique dans des sphères de plus en plus nombreuses de la vie privée et publique, est

¹⁷ X.MIGEOT. Les spectateurs des concerts de musiques amplifiées. DEP, 2000

¹⁸ M.T. FRANCOIS-PONCET, J.C WALLACH. Op.cit.

indissociable de la mondialisation des échanges artistiques, culturels, et donc des échanges, syncrétismes et fusions des cultures qu'elle véhicule.

La correspondance musicale au niveau international se fait, dans le cadre des musiques amplifiées et du jazz, en termes de styles, et pas nécessairement d'identité nationale. Les normes musicales d'un certain nombre d'esthétiques, qu'elles soient rock, hip-hop, ou électroniques, sont fixées selon des critères artistiques et sociaux assez peu dépendants des situations nationales. Le reggae, même si son introduction en France est passée par un important travail de production visant à l'accommoder à un public spécifique, reste un exemple d'appropriation d'une norme esthétique, parfois provisoirement sociale, par un groupe, a priori exclut de sa connaissance de par l'absence des références culturelles nécessaires à sa compréhension. L'appartenance à un groupe esthétique apparaît désormais internationale, « transfrontalière ». L'affirmation de la personne par la reconnaissance en un groupe peut se faire à travers un certain nombre d'éléments totalement dénués de caractéristiques culturelles nationales. L'importance et le rôle d'une médiatisation mondialisée et d'une industrie culturelle à vocation mondiale n'est plus à démontrer, mais il est intéressant d'observer que l'opposition à la présentation du monde comme marché unique et entier emploie les canaux creusés par ces logiques même pour diffuser ses informations. Certains mouvements musicaux explicitement en marge, de leur point de vue en tout cas, des critères industriels ont illustré ce principe en utilisant pour leur diffusion des outils créés de toute part par les industries culturelles pour renouveler la consommation en s'appuyant sur l'obsolescence des supports anciens. Si l'internationalisation de la culture ouvertement médiatique et industrielle est indéniable, elle est aussi parallèle, voire même initiatrice involontaire, d'un système d'échange culturel permanent qui permet d'offrir à la notion de groupe culturel, extrêmement important dans un contexte de socialisation de l'individu, une vocation mondiale. Elle est aussi capable d'initier des croisements culturels nouveaux, eux aussi capables d'offrir un renouveau à la fois social et esthétique. Ce n'est donc pas la mondialisation des échanges¹⁹ qui apparaît comme dangereuse du point de vue culturel, mais bien la présence unique des industries culturelles au sein de ces réseaux d'échange. Cette mondialisation musicale est elle aussi importante dans la compréhension des diversités puisqu'elle exprime tant des vocations nouvelles aux ambitions mondiales que des enjeux purement commerciaux. La prise en compte du caractère transfrontalier est nécessaire à la compréhension de la multiplicité dont nous avons parlé et rend difficile la définition des musiques actuelles et amplifiées comme un tout au nom duquel il serait permis de s'exprimer

et donc de définir clairement les besoins et les capacités. Cet ensemble de notions et spécificités « environnementales », permettent de multiplier les approches possibles et marquent bien le caractère d'évolution constante des musiques amplifiées, auquel il faut désormais ajouter l'importance d'un véritable impact socialisant.

b) Un impact socialisant.

Marquées par l'influence des sociétés, post industrielles, qui les entourent, les musiques amplifiées ont une importance sociale importante. Elles se prêtent alors au jeu du canalisateur social en se montrant comme capables d'assumer le rôle de représentation indispensable à l'individu dans sa construction personnelle. C'est bien en termes sociologiques que doivent s'appréhender ces musiques et non en termes sociaux. Or le traitement du hip-hop par exemple, s'effectue encore aujourd'hui fréquemment dans le cadre d'une « politique de la ville ». Le mythe des « musiques de jeunes » joue aussi dans cette évolution, car même si les travaux divers liés à l'étude politique, sociologique ou économique ont montré les limites de ces réflexions²⁰, la multiplicité de l'âge des spectateurs en fonction des esthétiques et une homogénéité sociale relative plus dépendante du genre que de l'implication dans les « musiques amplifiées », les idées ont encore parfois bien arrêtées sur les capacités de ces univers artistiques.

Plus que caractéristique des clivages sociaux, les musiques actuelles et amplifiées jouent un rôle prépondérant dans les phénomènes de construction personnelle.

Le rapport étroit de certaines esthétiques avec les phénomènes identitaires est important. La volonté d'autonomisation fixée autour de l'adolescence et de la pré-adolescence marque l'entrée dans une forte volonté d'identification. Si le début de ces bouleversements personnels est assez simple à fixer, la sortie d'une phase de construction identitaire est plus difficile à définir. Les « adultes » poursuivant jusqu'à 35 ou 40 ans leur travail de construction et de recherches identitaires n'en sont-ils pas moins des adultes à part entière...

¹⁹ JC WARNIER, La mondialisation de la culture, La découverte, 1999.

²⁰ X.MIGEOT. Les spectateurs des concerts de musiques amplifiées. DEP, 2000

Toujours est il que la place des musiques amplifiées dans les phénomènes de construction peut s'expliquer par trois spécificités²¹.

En premier lieu leur forte accessibilité, remarquable à l'étude de certaines données : 80% des sorties préférées des jeunes vont aux musiques amplifiées, au même niveau que le cinéma²².

Les raisons de cette accessibilité sont multiples : faible coût relatif des sorties, facilité d'accès esthétique pour les productions liées à l'industrie culturelle et à l'ensemble des musiques amplifiées pour certaines esthétiques, facilité d'apprentissage des codes formels, adéquation aux aspirations « marginales » par l'élaboration de discours simples, non obligation de l'appréhension de clefs de compréhension, à l'inverse peut-être des arts plastiques. Les raisons peuvent être nombreuses et varient d'un individu à l'autre, l'univers musiques amplifiées étant suffisamment large pour que chacun puisse y trouver ce dont il a besoin en termes de construction personnelle.

De plus, l'univers diversifié des musiques amplifiées semble apte à porter facilement un fort potentiel identitaire. La multiplicité des genres, des approches, donne un important réservoir d'identités possibles ou l'on peut venir piocher pour s'approprier une identité et s'intégrer à un groupe. Le poids de l'industrie, qui sait parfaitement orienter sa communication sur ces aspirations identitaires, joue un rôle majeur. Il est aussi possible de noter l'importance des passages successifs. Souvent l'adhésion à un groupe identifié est temporaire, précède l'entrée dans une nouvelle sphère de socialisation, université, emploi, famille etc. L'adhésion à des esthétiques plus pointues, plus en marge des productions de la pure industrie ne se fait qu'au fur et à mesure de la construction identitaire et du renouvellement, ou non, d'une volonté claire de s'immerger dans une musicalité plus importante.

Enfin, les musiques amplifiées ont cette particularité de pouvoir offrir à une personne en recherche identitaire une construction globale, capable d'orienter non seulement les goûts musicaux mais aussi le langage, les codes vestimentaires, la pensée politique, tant en termes partisans qu'en termes de participation à la vie de la communauté politique, les lieux de vie et de socialisation.

²¹ D. DEBARD. Les conditions politiques et sociales de l'émergence des musiques amplifiées. Mémoire de maîtrise CMOPC, Université Paris VII, 2002

²² M.T. FRANCOIS-PONCET, J.C WALLACH. Op. cit., p.4

De par ses aspirations politiques historiques, la force des industries culturelles et leur appréhension des systèmes identitaires adolescents, la capacité englobante et pas seulement esthétique, certaines catégories issues des musiques amplifiées offrent un cadre d'épanouissement parfaitement adapté à la recherche identitaire, qui fait aussi la force « populaire » de ces esthétiques.

Cependant, la socialisation par ces musiques comporte quelques réserves, et notamment l'impossibilité relative d'inclure dans ces processus des spectateurs et auditeurs de musiques amplifiées sortis du cadre du besoin identitaire. Il est possible, dans une vision éminemment spirituelle sans doute illusoire, de croire à la seule adhésion à la musique et au plaisir immédiat que son écoute procure, confortant ainsi le mythe d'un art à vocation universaliste ou l'artiste se pose comme défenseur de l'aspect immatériel de l'humanité. Pourtant ni la sociologie ni la psychologie n'ont encore réussi à comprendre les fondements du plaisir esthétique pur. Peut être peut-on cependant avancer que même à l'âge « adulte », l'importance identitaire est toujours présente. La réponse tient peut être à la présence à l'âge adulte de phénomènes identitaires semblables à ceux de l'adolescence, mais aseptisés et sortis de la contrainte de la radicalité préalablement nécessaire.

En plus de ces phénomènes identitaires, les musiques amplifiées semblent offrir un « terreau » favorable à l'épanouissement d'usages nécessaires à la construction sociale, telle que la transgression des règles de la société, qui bien souvent maintient le mythe d'interdits de façon à donner aux identifiants l'impression d'une transgression. La transgression autorisée et organisée par la société d'appartenance²³ semble trouver dans les musiques amplifiées un terrain d'action privilégié. Les troubles créés autour du milieu des *free party* doivent sans doute beaucoup plus à l'absence de définition claire des cadres de transgression, géographiques notamment, qu'à l'absence d'un cadre juridique simple. De plus l'adéquation entre esthétiques et mouvements politiques et l'importance du concert comme événement de socialisation, dans une démarche assez proche finalement d'un processus religieux dogmatique classique, permettent au champ des musiques actuelles et amplifiées de multiplier les aspirations sociales.

La capacité des musiques amplifiées à intégrer des phénomènes identitaires, la multiplicité des aspirations politiques possibles, le caractère socialisant des pratiques qui y

²³ D. DEBARD. Op.cit.

sont liées, concert, pratiques de groupes, aboutit à la création d'une nébuleuse à caractère parfois mondial, ou les aspirations, les volontés, les parcours, les goûts, les engagements sont multiples.

Le traitement, succinct, des contextes techniques et sociaux tend à démontrer la multiplicité des modes de création et d'émergence liés aux musiques amplifiées. Soutenir une vision sociologique dans une thématique visant à évaluer des processus de concentration a priori liés à des données plus politiques peut paraître difficile. Mais traiter d'une éventuelle réduction du droit de représentation doit préalablement anticiper les effets négatifs d'une telle évolution. Hors seul une approche sociologique semble permettre la démonstration d'une très grande multiplicité non seulement dans l'élaboration des musiques, mais aussi dans celle des aspirations et attentes des publics, qui constituent dans ce domaine particulier la base de la reconnaissance politique. Si l'on admet de plus la forte liaison des musiques amplifiées aux évolutions techniques et technologiques, qui permettent un renouvellement constant et la difficulté d'une anticipation des esthétiques à venir, on entrevoit les risques d'un processus, supposé, de diminution du droit à la représentation. Une droit qui doit quant à lui être largement explicité à travers la compréhension des phénomènes de représentativité

B- LES TENTATIVES DE REPRÉSENTATIVITÉ.

En s'appuyant sur une notion sociologique pour comprendre les aspirations multiples liées aux musiques amplifiées, il apparaît comme indispensable de saisir les modes de représentation publique de ces aspirations, mis en avant par l'intermédiaire des politiques publiques, représentations officielles et reconnues d'une volonté générale. La problématique liée à la différence de moyens et de revendications entre un secteur généraliste et sa représentation politique passe par la compréhension des phénomènes de politisation du secteur. Il s'agit non pas de politisation partisane, mais de la capacité pour un secteur à s'organiser pour apparaître au sein de la cité comme membre effectif de la globalité que constituent les citoyens et leurs représentants. C'est à travers ce processus de structuration, indispensable à une véritable reconnaissance, que germent les éventualités d'une limitation de la représentativité de la globalité d'un secteur. Il paraît donc indispensable de comprendre comment les différentes phases de structuration, bien qu'inachevées et parfois incomplètes, peuvent porter les prémices d'un manque de reconnaissance global.

Nous nous attacherons donc ici à traiter dans un premier temps le processus particulier visant à imposer à des institutions publiques un secteur culturel porté par les publics. Une

situation caractérisée par l'importance de deux acteurs prépondérants, le groupe privé, association, et la municipalité qui nous le verrons est un interlocuteur désormais indispensable à toute réflexion sectorielle.

Puis nous porterons l'étude sur l'imposition du secteur en construction à un phénomène de reconnaissance nationale, englobé dans une notion plus large de démocratie culturelle, en s'attachant notamment à voir comment un processus de légitimation a pu porter les prémices d'une limitation du droit de représentation. Succédant à la constatation d'une multiplicité de fait entrevue par l'approche sociologique, il s'agit ici de voir comment le secteur a pu s'imposer à l'institution, passant d'une première phase « archaïque » à un début de définition et de délimitation sectorielle, dont la compréhension est indispensable, d'un point de vue historique, à l'étude d'un éventuel phénomène de trop forte concentration du droit à la représentation.

1 : de l'association à la municipalité

Traiter de l'histoire générale des musiques actuelles et amplifiées et de leur représentation politique n'apparaît pas comme une nécessité immédiate tant le sujet pourrait être complexe. Mais en dégagant quelques phases d'évolution, il nous est permis de comprendre les évolutions de la représentation des musiques actuelles et amplifiées auprès des institutions politiques, locales et nationales. Pour saisir le passage d'une situation d'effervescence multiple à une situation de politique organisée, il est indispensable de s'attacher à l'étude des reconnaissances politiques, locales dans un premier temps.

a) Le basculement de l'action de l'associatif au municipal

L'étude des expériences locales de défense des musiques amplifiées a permis en quelques années de définir clairement les grandes phases de reconnaissance. La *Fédurok* note sur ce point la présence des trois grandes mouvances²⁴.

La première, antérieure au grand mouvement des années 90, se compose d'acteurs militants, dont beaucoup ont porté leur projet dans des structures originellement dédiées au monde socioculturel ; 35,6% des lieux adhérents de la *Fédurok*, qui sont apparus comme les

²⁴ FÉDUROK, Restitution synthétique du premier tour de France de la Fédurok, Fédurok, 2001

premiers lieux d'expression des musiques amplifiées, mais dont la cohérence et le positionnement vis à vis du projet d'éducation populaire est problématique.

La seconde, majoritaire, puisqu'elle représente 55,6% des lieux du réseau *Fédurok*, s'est appuyé sur une rencontre entre le monde associatif militant et une collectivité locale, intéressée, plus ou moins de sa propre initiative, aux revendications de ces mêmes associations. Cette seconde génération est donc fortement marquée par l'importance de la politique municipale. En croisant les revendications associatives liées aux musiques amplifiées, principalement, et la possibilité d'action des collectivités municipales, cette phase, importante et centrée historiquement sur les années 90, a permis l'éclosion d'un certain nombre de lieux qui ont eu, eux, la particularité d'être dédiés quasi exclusivement aux musiques amplifiées dans leur conception. Cependant, la création d'une politique volontariste des municipalités n'est pas spécifique aux années 90. En 1978 déjà, ces collectivités représentaient 45,2% des dépenses publiques pour la culture. Phénomène renforcé dans les années 80 ou « jamais l'effort municipal n'a été aussi important, au point de constituer le noyau dur du financement de l'action publique en France²⁵ ». L'importance du « droit de cité²⁶ » est primordiale dans cette volonté affirmée, puisqu'elle sous entend la nécessité de prendre en compte un secteur porté politiquement par une forte initiative privée, les associations, et soutenue numériquement par un public nombreux, même si la vision d'un politique musicale à caractère social est très présente dans les initiatives municipales.

La situation marque donc le passage d'une situation d'initiative privée, associative, à une présence importante des municipalités apparues comme partenaires indispensables de projets musiques actuelles et amplifiées à travers la création d'espace de diffusion, car détenteurs d'un pouvoir décisionnel et financier inégalé. Une évolution notable lorsque l'on sait qu'une part importante des associations initiatrices de projets est issue du monde alternatif. Une particularité qui marque parfois une impossibilité de travail commun sur la durée, lorsque les intérêts municipaux et les volontés associatives ne trouvent de terrain d'entente. Dans les cas les plus difficiles, l'évolution aboutit simplement à l'évincement des associations militantes de départ, écartées par l'impossibilité pour elles de se conformer à des projets ou les enjeux sociaux, administratifs, politique ou pécuniaires leur semblent inadaptés,

²⁵ P. LE MOIGNE, « Les politiques municipales de la culture : du développement culturel au conditionnement public (1977-1990) », in Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales, la Documentation Française, 1995, p.83

²⁶ M.T. FRANCOIS-PONCET, J.C WALLACH. Rapport général commission Musiques amplifiées. Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture, 1999, p.3

comme ce fut le cas à Blois, ou l'association *Ripost*, historiquement porteuse d'un projet de lieu de diffusion, s'est trouvée écartée du lieu finalement construit, trop en désaccord avec les choix de la municipalité, et affaiblie par l'essoufflement de la vague alternative qui constituait sa base. Inversement, la création et l'évolution du *Chabada* à Angers, et la force de l'*Adrama*, association gestionnaire et initiatrice du projet, marque bien la possibilité d'une transition réussie. L'engagement relatif des municipalités pour les musiques actuelles et amplifiées, majoritairement par le biais du soutien à des initiatives privées associatives au poids parfois non négligeable, s'explique aussi par une moindre obligation « éthique » et « universaliste » des municipalités vis à vis de l'Etat. Dans une logique d'exportation de la culture française et par l'héritage de systèmes de réflexion hérités du premier ministère de la culture, démocratisation de la culture universelle, la reconnaissance des musiques amplifiées par l'Etat se heurtait, même dans une nouvelle logique de démocratie culturelle visant à élargir le champ du légitime, à l'opposition supposée de ces musiques à l'héritage universel du beau et du reconnu. Moins affiliée à cette logique, la politique municipale pouvait donc se défaire de cet héritage et anticiper une véritable politique de moyens, la logique d'action des politiques culturelles locales étant moins rigide que celle de l'institution ministérielle²⁷. L'éclosion du monde alternatif en France, son poids en termes militants n'ont été que le détonateur pour des municipalités dont certaines s'étaient intéressées, après les élections municipales de 1971 et 1977, à l'univers de ce que l'on appelait alors la « pop music ».

La situation se caractérise donc par une évolution tant politique que militante. A la première phase d'extrême activité, caractérisée par une multiplicité des initiatives privées portées par l'importance de la vitalité musicale et par l'élargissement à un public grandissant de la possibilité de la créativité, grâce notamment à l'affirmation récurrente de la fin de la barrière public-musicien affirmée par la vague punk et alternative, succède une période de croisement. Période où les volontés militantes croisent les porteurs de projets politiques qui associent leur capacité de financement à des revendications construites. Là se trouve l'une des grandes particularités des musiques amplifiées : la création d'une politique par le biais premier d'une offre émanant du public et non par l'affirmation d'une institution politique de la légitimité d'une création culturelle, même s'il s'agit là d'avantage d'une position de politique étatique plus que locale. A la phase « anarchique » du début, caractérisée par la multiplicité des projets et revendications, succède ce qui pourrait apparaître comme un travail à essence

²⁷ P. TEILLET, in 3emes rencontres nationales Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles., La Scène HS, 1999.

« démocratique » pure : la prise en compte des aspirations et le travail commun entre citoyens réclamant une prise de position, et dirigeants de la cité comme récepteurs et exécuteurs de ces demandes. Dans une démarche illusoirement parfaite, il serait possible de définir cette situation comme une politique novatrice en termes culturels, caractérisée par l'importance d'une démocratie locale, illustrant le récent principe de « démocratie par en bas ». Mais les bouleversements successifs, l'évolution d'un travail concerté vers une prise en main politique totale ont rendu ces aspirations lointaines. En se dirigeant d'une politique conflictuelle mais novatrice vers une politisation des projets musiques actuelles et amplifiées, le caractère éminemment revendicatif des deux premières générations de lieux s'est accommodé, selon des contraintes multiples, d'une prise de pouvoir progressive des collectivités locales sur les projets, indispensable à la reconnaissance politique, mais à l'origine aussi des premières exclusions des associations initiatrices. Si l'on peut octroyer à certaines associations un certain nombre d'incapacités à se conformer aux obligations d'une politique réfléchie et cohérente, leur disparition progressive conduit petit à petit à une prise en main totale des lieux en préfiguration par les municipalités, au moins dans les phases de création. La municipalisation totale des projets les plus récents doit donc de fait accorder une écoute réelle aux aspirations multiples qui pourraient naître dans le monde associatif local. Travail important sans lequel pourrait se poser le problème de la future représentativité de toutes les esthétiques musicales au sein des lieux.

b) La prise en main des musiques amplifiées par la politique municipale.

Il est donc primordial d'observer le basculement opéré au niveau des musiques amplifiées avec le passage d'une situation multiple et relativement inorganisée politiquement, tout au moins au début et dans une logique nationale il s'entend, à une situation de projets municipaux. Car les nouveaux projets de lieux liés aux musiques actuelles et amplifiées sont presque exclusivement initiés par les municipalités. Cette « génération 2000²⁸ » marque un profond bouleversement. Des projets municipaux qui font encore souvent appel pour la création de lieux en préfiguration à des militants issus des premières générations de militants, à l'origine de projets souvent mis en place par une prise de position conflictuelle vis à vis des

²⁸ FÉDUROK, Restitution synthétique du premier tour de France de la Fédurok, Fédurok, 2001

acteurs municipaux. Cette évolution est donc caractéristique de la troisième génération de lieux, numériquement faible pour l'instant mais qui se développe rapidement avec l'apparition de lieux importants, le *Brise Glace* à Annecy, ou la prévision d'espaces importants à Nancy, Brest ou Reims. La question plus précise de l'intérêt des municipalités reste abstraite, les situations variant largement entre véritable conscience et soutien à une sphère culturelle et création justifiées par un intérêt social, économique ou, plus généralement, mal anticipé par rapport aux besoins et attentes réelles du ou des publics.

La prise en main des municipalités sur les volontés de création de nouveaux lieux est évidente et conforte l'importance des évolutions liées à la régionalisation et aux processus de décentralisation. Dans la gestion de lieux en place, les situations varient, mais les municipalités, de par leurs places dans les processus de financement, sont les acteurs déterminants d'une politique culturelle. Comment développer un projet nécessairement local, à travers l'implantation d'un espace sur un territoire, sans un soutien municipal fort ?

Les situations de politique réellement volontaristes, avec l'octroi de moyens forts, la présence du lieu dans un véritable projet culturel global, l'établissement de chartes d'objectifs réfléchies et cohérentes, sont tout aussi envisageables que le désintérêt d'une municipalité pour un espace dont elle ne comprend pas les objectifs, voir auquel elle est franchement hostile. Une situation qui nécessite «l'adaptation continue du service public aux besoins et aux changements d'exigence de l'intérêt général, ceci par exemple par la simplification des règles de fonctionnement ou par un redéploiement régulier des moyens d'exercice²⁹». La situation municipale vis à vis des lieux musiques actuelles et amplifiées et donc variable dans les évolutions de gestion et de soutien des lieux en place. En revanche les lieux en préfiguration, les grands projets musiques actuelles et amplifiées sont eux portés par les municipalités. Signe de prise en compte et de politique volontariste, cette évolution n'est pas sans poser problème.

En premier lieu, la question de l'identité des lieux peut être posée. Lieux initialement portés par des militants, la transformation en structures liées à une politique municipale peut poser problème quant à la vie de l'espace, en atténuant fortement sa réflexion sur le projet artistique, au profit du projet culturel, plus proche sans doute des véritables préoccupations d'une municipalité.

La question de la structure juridique est bien entendu primordiale, avec la présence ou non d'une association comme gestionnaire du lieu, et non un lieu en régie municipale, mais

elle n'est pas un gage suffisant d'indépendance, artistique notamment, des espaces. La sortie progressive des acteurs premiers, les militants issus des premières générations, des espaces de diffusion, leur remplacement par des directions formées à la gestion financière, et peu ou pas à la gestion citoyenne et à l'engagement artistique est une possibilité d'évolution à envisager, même si elle ne semble pas encore engagée. La nécessité d'une structuration et d'une formalisation des parcours paraît indispensable à une cohérence réelle du secteur des musiques amplifiées, mais il faut aussi envisager et anticiper la nécessaire présence d'acteurs conscients des obligations artistiques du secteur.

La seconde préoccupation liée à l'accroissement du rôle des municipalités reste sans doute la question de la politisation des possibilités des espaces. Le « jeu du politique » reste sans doute une donnée récurrente, réellement problématique dans certains cas. La très grande part prise par les municipalités dans le financement des lieux est signe d'une véritable prise de conscience, mais aussi la reconnaissance d'une dépendance forte des espaces vis à vis de ces financeurs devenus indispensables. Hors dans un système politique ou alternent à la direction des affaires d'une collectivité de base, la ville, des dirigeants partisans dépendant d'une famille politique structurée, la possibilité d'une direction de projets à long terme devient difficile. En bénéficiant du soutien fort de sa municipalité, un lieu affirme aussi sa dépendance vis à vis de celle-ci, sujette pourtant à des changements fréquents de « direction ». Donnée problématique, surtout dans un contexte de relatif faible investissement de l'Etat et du ministère de la Culture dans ces espaces. « Ca se passe bien quand la municipalité est soutenante, qu'elle est là, qu'elle est présente, qu'elle comprend bien la situation du lieu, la problématique et la mission de service public qu'elle porte. Ca pose plus de problème avec des municipalités qui ont une vision de la culture passéiste, et je dirais même parfois fasciste³⁰ ».

La création, la mise en place d'une politique cohérente dans les espaces de diffusion n'est possible sans un soutien municipal fort, susceptible de bouleversements à chaque élection locale. Une situation mise en avant grâce à l'évolution des Scènes Nationales, qui grâce à un financement fort de l'Etat se trouvent moins dépendantes des évolutions politiques locales. Une situation précaire qui pose problème dans un certain nombre de lieux tels que le *Rio Grande* à Montauban.

²⁹ J.F.BRAUN, in Politiques publiques et musiques amplifiées. Rencontres nationales d'Agen, Géma, 1997, p.67

³⁰ V.HUQUELEUX, Entretien réalisé dans le cadre de la rédaction du mémoire de maîtrise CMOPC Les conditions politiques et sociales de l'émergence des musiques amplifiées, 2002.

Par le biais de la municipalisation des espaces, le processus d'évolution des structures dédiées aux musiques amplifiées passe par une phase utile de reconnaissance. Mais cette évolution marque aussi une dépendance forte des lieux et une concentration des partenaires avec l'importance majoritaire des élus locaux. En se municipalisant les espaces de diffusion sont aussi contraints de coller plus justement aux désirs des financeurs. Dans un cadre d'économie précaire, la logique de concession peut aboutir à la défense « corporatiste » au dépend d'une logique d'action artistique plus globale, intégrée au sein de l'ensemble des partenaires culturels et soucieuse de défendre une pluralité artistique et esthétique. En rétrécissant d'une certaine manière l'indépendance des lieux, il s'avère évident que les gestions d'espace se concentrent plus sur une défense structurelle, le lieu, que sectorielle, l'ensemble des partenaires musiques amplifiées. C'est ensuite au lieu de se positionner clairement sur son soutien aux projets locaux, groupes, associations, collectifs, mais avec la possibilité dans le cas d'une indépendance trop faible, de ne pas pouvoir poser les bases d'un travail réellement collectif capable d'intégrer des sphères d'action et de possibilités esthétiques larges.

Cette municipalisation, ses contraintes, sont pour partie due à un manque d'action significative de l'Etat, qui par ses instruments, indispensables, de reconnaissance et de désignation, et la faiblesse des moyens accordés, bride encore plus la possibilité d'une reconnaissance globale du secteur, incluant l'ensemble des données esthétiques et artistiques. Si la reconnaissance locale apparaît comme une réussite en termes politiques, son évolution parallèle à une prise en compte, trop juste, par l'Etat, conduit à limiter les possibilités de reconnaissance de la multiplicité.

2 : le paradoxe de la démocratie culturelle

Développée en partie dans un contexte local, l'essor des musiques amplifiées a trouvé à partir des années 80 un véritable bouleversement avec les grandes évolutions du ministère de la culture. L'arrivée de Jack LANG au ministère de la culture constitue de façon notable un changement de position vis à vis des ministères précédents qui tout en revendiquant l'héritage de MALRAUX et des vertus de la démocratisation culturelle n'ont pas su créer de profondes innovations. L'insertion de la notion de démocratie culturelle confère au ministère LANG une spécificité flagrante. Le ministère naissant de l'ère MALRAUX avait offert de nouvelles

interventions, de nouveaux enjeux, en travaillant, notamment à travers la planification, sur la création contemporaine, les maisons de la culture, la politique musicale « classique », grâce notamment au travail important de Marcel LANDOWSKI, ou la déconcentration avec la mise en place des trois premières Directions régionales des Affaires Culturelles en 1969. L'arrivée de Jack LANG remet en cause une part du travail du ministère, grâce notamment à l'élargissement significatif du champ d'action et à une mise à niveau du budget³¹.

A travers la logique de démocratie culturelle, les évolutions ont aussi introduit les bases d'un dérèglement des possibilités de représentativité de l'ensemble des musiques amplifiées, et ceci malgré l'avancée flagrante et innovante de cette politique : « si on a pu critiquer la vision relativiste et la remise en cause des hiérarchies esthétiques qui peuvent être associées à la démocratie culturelle, il est indéniable qu'elle est en phase avec les évolutions de l'époque³²».

a) Vers un monde professionnel

Si l'action du ministère LANG est novatrice sur la construction des nouvelles bases d'intervention, elle semble rester sur une position finalement assez classique du mode de création et de gestion, à savoir la valorisation du professionnalisme : « Hors du champ professionnel, point de salut³³ ». Limitées d'un côté dans leur développement par une prise en compte, au niveau local notamment, à caractère social, les musiques amplifiées ont à l'opposé été développées et envisagées, du point de vue national, comme appartenant à un registre économique et professionnel.

Dans une logique où l'artistique se défend mal, la vision professionnelle permet de pallier les incertitudes décisionnelles, liées notamment à une trop grande insertion dans les logiques sociales : « Une autre finalité des politiques en faveur des musiques amplifiées y a été opposée, une finalité plus professionnelle³⁴».

³¹ A.GIRARD, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang », in Institutions et vie culturelle, La Documentation Française, 1996

³² E.BOISTARD, (R)évolution culturelle, sans éd., 2003, p.2

³³ P.BERTHELOT, in Musiques amplifiées, Rencontres de Poitiers, La Fédurok, 1997, p.6

³⁴ P.TEILLET, in Musiques amplifiées, Rencontres de Poitiers, La Fédurok, 1997, p.5

³⁵ P.TEILLET, « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des « musiques amplifiées », in, sous la dir. de P.POIRIER Les collectivités locales et la culture, XIX-XXème siècle, La Documentation Française, 2001

Vécue par les acteurs du secteur comme un moyen de favoriser la reconnaissance en s'excluant de la relation systématique au réseau social, la volonté d'une prise en compte à caractère professionnel n'aura pas eu l'effet totalement bénéfique qui aurait pu être le sien. Si la constitution d'un maillage réel est indéniable, et que la professionnalisation, inachevée, des équipes administratives est plus que jamais nécessaire dans une relation qui doit tendre à la fin des systèmes précaires, la professionnalisation aura surtout bénéficié dans l'euphorie des débuts d'un ministère fort, à la prise de pouvoir des professionnels de l'industrie musicale : « si les préoccupations des artistes, c'est à dire les questions relatives à la création, ont ainsi été peu entendues, il en a été autrement des problèmes posés par certains professionnels du disque et des médias ³⁵».

En élaborant un système voué au professionnalisme, notamment nous le verrons par l'intégration de contraintes économiques, la politique ministérielle a sans aucun doute contribué à l'exclusion de la sphère d'action d'un ensemble d'acteurs non négligeables, tant dans les actions de diffusion, par l'intermédiaire des musiciens, que dans celle des administratifs. L'obligation donnée d'une sphère professionnelle a contribué pendant un temps au rejet de la reconnaissance d'une réelle force des amateurs. C'est en 1998 seulement, avec l'intégration d'un bureau des pratiques amateurs au sein de la nouvelle DMDTS, que le ministère reconnaît la nécessité d'une réflexion se situant hors champ professionnel, soutenue en cela par un certain nombre d'organisations professionnelles.

En fort développement depuis les années 70³⁶, les pratiques amateurs sont au centre d'un ensemble de préoccupations souvent liées aux questions de diversité esthétiques dont nous reparlerons. Pratiquées en dehors de toute contrainte scolaire ou professionnelle³⁷, les pratiques amateurs représentent un poids économique et culturel indéniable, puisque 36% des français ont un jour pratiqué une activité musicale. Explicable par un ensemble de données économiques et sociales, les pratiques amateurs constituent une base de la dynamique des musiques amplifiées.

Leur non reconnaissance pose problème sur divers points, notamment à cause de l'absence de statut, et la prise en compte de l'unique critère professionnel au sein du ministère a contribué lui aussi au rétrécissement des revendications possibles au sein des représentants des musiques amplifiées. Exclus de la possibilité de représentation par l'absence de statut, les amateurs sont aussi marginalisés de tous les grands débats liés à l'avenir et aux

³⁶ FÉDUROK, Bilan festival de la citoyenneté 2000 de la Fédurok sur les pratiques amateurs, La Fédurok, 2000

³⁷ O.DONNAT, « Amateurs » in Dictionnaire des politiques culturelles de la France de puis 1959, Larousse, 2001.

projets des musiques amplifiées. Sans force de représentation, la possibilité de prise en compte de leurs aspirations, parfois très divergentes de celles des professionnels, ne peut passer que par un travail auprès des représentants locaux, lieux de diffusion, associations, qui semblent être les seules structures à pouvoir les intégrer dans un projet. Situation problématique puisque extrêmement dépendante des volontés, options et capacités des représentants locaux, souvent portées par les choix d'un nombre restreint de personnes. En prônant une représentation exclusivement professionnelle, l'État a marginalisé les aspirations d'un monde diffus mais important qui par ses modes de fonctionnement peut pourtant apporter beaucoup aux projets artistiques des espaces de diffusion. Car si l'on traite généralement des amateurs en termes de création musicale, par le biais des musiciens, leur portée touche aussi à la sphère de l'offre culturelle, par l'existence des très nombreuses associations portées par des bénévoles et destinées à la défense d'esthétiques particulières, marginalisées dans un système économique reconnu par sa liaison aux industries culturelles, et difficiles à défendre dans des espaces « institutionnels » déjà voués à une certaine précarité économique.

En basant sa réflexion sur l'unique critère professionnel, le ministère de la culture, dont l'action pour les musiques amplifiées a pourtant considérablement évolué en l'espace de trente ans, a contribué de façon détournée et sans doute sans véritable volonté d'ostracisme, à dénier à un ensemble important culturellement et numériquement, le droit à la prise de parole et donc à la représentation politique, accentuant encore un peu la concentration du droit à la représentation en un nombre limité d'acteurs et de structures. Une logique renforcée par l'idée que la professionnalisation de la création, à travers un nouveau mode de reproductibilité, ne fait que finaliser l'accaparement des logiques artistiques par des logiques à vocation capitalistes³⁸. Une situation qui explique par une logique économiste, celle de créativité diffuse marquée par la multiplication des lieux et acteurs de l'art, les risques d'une politique uniquement professionnelle dans les processus de création proprement dits.

Une action d'autant plus dommageable que l'intrusion d'un pouvoir politique fort de l'industrie musicale a déjà limité les possibilités de représentation de la diversité.

b) L'intrusion de l'industrie musicale

³⁸ M.C.BUREAU, d'après les travaux de H.S BECKER, Le statut de l'entrepreneuriat artistique et culturel : une question d'économie politique, Centre d'Etude de l'Emploi, Document de travail n°8, 2001.

En intégrant les musiques amplifiées dans la sphère de l'action ministérielle, le contournement des questions esthétiques fut très marqué. Intégrée dans un contexte où la tendance était plutôt au rapprochement des données économiques et des ambitions culturelles, la logique économique des musiques amplifiées fut aussi pour le ministère un moyen de contourner la discussion sur les esthétiques qui posait problème vis à vis des acteurs traditionnels qui voyaient dans le « rock » une dégénérescence de ce que devait être une politique culturelle. En intégrant les arts « mineurs » et en élargissant le panel d'intervention du ministère, celui-ci se confrontait à des prises de position fermes et à une logique de dépense qui ne pouvait de toute façon être palliée par la seule augmentation des budgets. Attaché à cette logique, le secteur des musiques amplifiées répondait parfaitement à une des logiques de travail, l'insertion dans le système des industries culturelles.

Avec la recherche de mécénat et la diversification des mécanismes financiers d'intervention³⁹, les industries culturelles sont apparues comme de nouvelles possibilités de partenariat, capables de mettre en œuvre des « montages financiers complexes et ingénieux⁴⁰ ». Dans une logique initiée et encouragée par le ministère, la sphère sans doute trop élargie des « musiques amplifiées, actuelles, rock, de jeunes... » a permis au secteur des entrepreneurs privés à but ouvertement commercial, d'imposer un point de vue en s'appuyant sur la portée numérique de leur secteur tout en justifiant leur action par la capacité de démocratiser la sphère culturelle dont ils étaient porteurs. La limite entre élargissement des publics et vocation commerciale est donc très floue. Une logique qui même si elle a évolué est encore perceptible à travers l'importance des industries culturelles au sein du ministère et des acteurs de la sphère économique pure au sein de certains organes de représentation dont l'actuel Centre National de la Variété, ancien Fonds de soutien. Une logique confortée à partir des années 90 par le soutien à des structures dont l'aspect « alternatif » est de moins au moins évident, au profit de « l'ensemble du secteur et donc des groupes industriels plus puissants avant tout régis par les impératifs commerciaux⁴¹ ».

La logique d'intervention s'est donc appuyée sur un ensemble de mesures favorisant de manière flagrante l'action industrielle, depuis l'aide aux labels jusqu'à la création d'un

³⁹ A.GIRARD, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang », in Institutions et vie culturelle, La Documentation Française, 1996

⁴⁰ Idem.

⁴¹ P.TEILLET, « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées », in, sous la dir.de P.POIRIER Les collectivités locales et la culture. XIX-XXème siècle, La Documentation Française, 2001

fonds de soutien pour la chanson, les variétés et le jazz. En argumentant sur l'importance des industries culturelles, en l'occurrence principalement phonographiques, se dégagait déjà certainement l'idée d'une prépondérance du caractère consumériste de l'écoute musicale, plus vouée à l'élaboration d'une relation par l'intermédiaire du disque que de celui de la confrontation directe au concert, même si l'ambivalence du disque comme objet économique et culturel est évident.

Même si la différenciation des approches est, on l'imagine, difficile dans un secteur où la reproductibilité est une composante majeure du lien direct à l'artistique, cette approche économiste a certainement contribué à exclure de la sphère de la représentation un certain nombre d'acteurs culturels, utilisant les mêmes processus industriels, la reproduction et la vente, mais travaillant sur des logiques micro économiques, plus liées à la diffusion dans des sphères restreintes mais spécialisées que sur une diffusion à échelle réellement « industrielle », voire internationale. Si la relation entre espaces de diffusion et industries musicales reste une donnée complexe dont on essaiera de déterminer l'impact, il est vraisemblable que la logique industrielle a contribué à l'exclusion d'un certain nombre de sphères esthétiques. Ce n'est pas tant le rapport direct à l'industrie qui est observable, de par la relative faible capacité d'accueil des lieux dédiés aux musiques amplifiées, que la continuité d'une logique politique qui n'admet pas nécessairement le faible intérêt public pour des musiques « en marge ». En ayant construit en partie la logique d'intervention des musiques amplifiées sur un rapprochement fort des industries culturelles, il est évident que la réflexion globale des représentants politiques, prioritairement au niveau local, est imprégnée de l'idée d'une relation forte entre industries et musiques amplifiées, excluant de fait la possibilité d'une action et d'un financement d'actions dirigés sur un nombre relativement limité de spectateurs. Si l'on ajoute à cela l'idéologie encore fortement présente d'un intérêt social, qui implique la présence massive des représentants des publics préalablement définis comme attachés à un genre musical, la liberté de représentation d'une multitude de sphères esthétiques se trouve limitée.

Le poids de l'industrie musicale n'est pas entièrement définissable par sa force en termes d'obligations de diffusion, mais en s'intégrant de fait dans l'établissement de la première logique d'intervention ministérielle au près des musiques amplifiées, les représentants de ces industries ont réussi avec facilité à établir comme évidente leur relation à ces musiques, à exprimer leur nécessaire force dans une logique d'intervention, donnant une vision de présence indispensable sur toute réflexion liée aux musiques amplifiées, et

confortant l'idée de musiques nécessairement rentables. Élément majeur dans l'observation des politiques musicales amplifiées, le caractère nécessairement « grand public » est encore jugé par beaucoup comme normal, excluant de fait la possibilité d'une politique musicale au public restreint comme cela est admis dans les sphères du free jazz ou de la musique improvisée. C'est pourtant bel et bien l'établissement de la notion de tiers secteur, avec une situation empruntant tant à l'économique qu'à l'intervention publique traditionnelle, qui définit la position économique des musiques amplifiées, notamment dans les logiques de création⁴².

La liaison établie entre musiques amplifiées et industrie reste un obstacle majeur au développement dans une logique artistique de création, repoussant ainsi à la marge des projets ou esthétiques de création les plus ambitieuses, jugées comme « hors cadre économique ».

Une situation qui s'associe au poids grandissant, à un niveau comptable réel et plus seulement symbolique, des industries culturelles dans la musique et dans les musiques amplifiées en particulier, victimes d'une absence de définition claire de leur cadre d'intervention, élargi de la création amateur marginale à la représentation de la variété la plus formatée.

La situation de passage d'un caractère multiple porté par les initiatives privées à une logique ministérielle a donc suivi plusieurs étapes. Le poids des associations, la reconnaissance municipale, l'intégration du secteur, dans une chronologie parallèle, à la politique étatique, et l'importance de la notion de démocratie culturelle ont formé la base d'une reconnaissance des musiques amplifiées. Mais parallèlement, la dépendance vis à vis de ces mêmes institutions locales, et une prise en compte étatique soutenue par des notions professionnelles et économistes, ont petit à petit fait apparaître les limites du processus de reconnaissance. Une situation paradoxale où l'affirmation d'une crédibilité par l'intégration dans des politiques locales et nationales a porté les prémices d'un manque de représentation globale, capable d'intégrer l'ensemble des revendications du secteur. Evolutions indispensables et bienfaitrices, ces bouleversements ont aussi posé les bases du processus de concentration.

⁴² U-FISC, Synthèse du séminaire public de l'U-fisc sur l'économie culturelle. U-Fisc/La Fédurok, 2000.

C- VERS LA CONCENTRATION DE LA REPRÉSENTATIVITÉ DES MUSIQUES AMPLIFIÉES

L'étude des processus de légitimation et leur volonté de mener à la sphère publique un droit à la représentation, a donc permis de donner les grandes lignes de l'évolution historique. Eléments fondamentaux dans la reconnaissance du secteur, la liaison aux politiques locales et nationales s'est présentée comme une possibilité de légitimation évidente. Mais en entrant dans une obligation de délimitation et de définition, les musiques amplifiées ont aussi trouvé les marques de certaines limites. Pour tenter de voir comment ces grandes lignes directrices ont pu aboutir à de véritables processus de concentration du droit à la légitimité, nous nous attacherons dans un premier temps à voir comment le secteur économique, posé comme base dans le lancement d'une politique nationale, s'est immiscé dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées, et quelles sont les conséquences de sa présence en termes de diffusion. Puis nous tenterons de voir comment les bases de la reconnaissance ministérielle, par la légitimation d'une sphère de plus en plus définie à travers la mise en place de la labellisation, peuvent aboutir à un rétrécissement du droit à la représentation au sein du secteur des musiques actuelles et amplifiées.

1: Concentration économique

Logiques économiques basées sur l'ère de la reproductibilité à l'infini, la musique se traite en produit de consommation courante, aidée en cela par la musicalisation de la société, nourrie à l'innovation technique. Mais pour comprendre le poids des industries musicales dans les processus de diffusion, il semble nécessaire d'établir un point rapide sur leur poids économique afin de mieux cerner les interactions possibles avec l'univers de la diffusion.

a) Puissance économique de l'industrie musicale

La situation de l'économie phonographique est un sujet qui reste très étudié, tant les logiques économiques qu'elles entraînent peuvent être porteuses de richesses. Historiquement, la situation d'oligopole est avérée, avec la présence de quelques entreprises à la base de la majorité de la production. BMG, EMI, Universal Music, Sony Music et Warner Music concentrant 96,4% des parts de marché des firmes du disque sur le marché français par exemple⁴³. Loin de contredire ces logiques traditionnelles, les évolutions des vingt dernières années ont confirmé ce modèle tout en stigmatisant l'importance dans ce processus des labels indépendants. En prenant à leur compte, dans un système d'économie précaire, la charge de la découverte, les indépendants portent aussi la naissance des futurs « vendeurs » portés par les majors⁴⁴. On parle alors d'oligopole à franges, caractérisé par la présence, aux marges, de petites entreprises assurant le rôle de découverte. Mais si les « majors⁴⁵ » détiennent une part de la distribution importante, la situation de la production est plus élargie, incluant une part non négligeable de production de labels indépendants, de micro structures associatives et d'autoproductions.

Une situation poussée aussi par l'augmentation des pratiques à domicile au détriment des pratiques de sorties⁴⁶. Malgré tout, la situation de bouleversement induite par Internet et la possibilité de vendre des productions sans passer par le système traditionnel de distribution, fortement concentré, permet de dégager les productions du rétrécissement sévère des possibilités de distribution⁴⁷, même si a priori cette possibilité reste encore très marginale au vue de la part prépondérante des hypers marchés et chaînes de disquaires mutlispecialistes,

⁴³ SNEP, L'année du disque 1999, SNEP, 2000. Ne prend pas en compte tous les indépendants.

⁴⁴ G.GUIBERT, « Le développement des musiques amplifiées au XX^e siècle. Quelques éléments concernant technologies, industries et phénomènes sociaux », in Art et Territoire, l'Harmattan, 2002

⁴⁵ BMG, EMI, Universal Music, Sony Music, Warner Music.

⁴⁶ O.DONNAT, Les pratiques culturelles des français, DEP, 1997.

⁴⁷ P.CALENGE, « L'industrie de la musique en France : géographie économique d'un secteur en mutation », in Volume V1-2, Ed Mélanie Sétun, 2003.

qui représentent à eux seuls 88% de la distribution en France⁴⁸. Phénomène d'autant plus important que les grandes firmes mondiales ne se contentent plus d'investir le réseau total d'existence de produits, création, production, fabrication, distribution, mais tendent également à concentrer les réseaux eux même, avec par exemple la concentration en quelques entreprises des réseaux de téléphonie ou des serveurs Internet⁴⁹.

Affairées à mettre en place un système économique lucratif porté par une forte concentration, les grandes firmes industrielles ont aussi su mettre en place de nouvelles stratégies publicitaires, en travaillant sur les aspects sociaux et identitaires liés eux à des sphères musicales issues, originellement, du monde indépendant. Le « street marketing⁵⁰ » réussit, en utilisant les phénomènes identitaires liés aux « tribus », caractérisées par un rattachement à des styles musicaux, à développer de véritables cibles de marché marquées par la définition simplifiée des caractéristiques générales d'un groupe en phase de construction identitaire. Un processus remarquablement établi dans les univers musicaux les plus liés à l'adolescence, punk rock et rap en tête de file.

Un phénomène qui travaille beaucoup sur l'aspect international des cultures « jeunes », en misant sur une communauté d'identité, même si les tentatives de référencement aux situations nationales tendent à percer. Phénomène majeur dans le rap, à cause de l'importance de textes aseptisés en français, mais qui commence aussi à émerger, de façon « globale » car le phénomène est déjà relativement ancien en fait, dans le punk rock : « il y a une tentative du côté des majors comme Mercury et Barclay, pour sortir en France des formations punk-rock musicalement assez proches de ces groupes (*Blink 182, Sum 41*). En revanche, pour que ce soit bien marketé et commercialement viable, il faut que ça chante en français et là, c'est pas gagné...⁵¹ ».

La base du principe libéral, répondre à la demande, reste d'actualité dans la volonté de légitimation des industries culturelles, même si la situation de concurrence libre reste bien entendu faussée par la nécessité de créer un besoin par l'intermédiaire de l'investissement publicitaire. Dans ce contexte, la présence d'une critique récurrente du « système » est plus

⁴⁸ SNEP, *L'année du disque 1998*, SNEP, Paris, 1999

⁴⁹ Illustrée par exemple par la fusion d'AOL et de Time Warner ou par celle, très médiatisée justement, de Vivendi et d'Universal.

⁵⁰ G.GUIBERT, Op.cit.

⁵¹ F.FEIJNIK, « Le frik du punk-rawk », in *L'Echo des savanes*, juin 2003.

que paradoxale pour des groupes issus des mêmes majors. Les critiques altermondialistes ou « anticapitalistes », sont devenues, comme tous les phénomènes à résonance identitaire, de nouveaux arguments de vente.

Le poids des industries musicales est donc grandissant dans un système de concentration forte. Mais la nouveauté de certains systèmes de promotion et de « création » rend grandissante l'influence de ces industries dans la représentation au public de toutes les sphères musicales. Chose d'autant plus flagrante que l'industrie musicale utilise aujourd'hui un ensemble de systèmes proches des caractéristiques du monde indépendant, rendant les espoirs d'une plus grande légitimation encore plus lointains. Une évolution qui joue aussi sur les processus de diffusion à l'intérieur même des salles dédiées aux « musiques amplifiées », pourtant entrevues par certains comme en marge totale du circuit commercial traditionnel.

b) Conséquences sur les processus de diffusion

L'ensemble de ces nouvelles données liées à l'industrie musicale joue beaucoup dans la sphère des musiques amplifiées dont nous traitons ici. Si la logique de vedettariat liée à la variété n'a que peu d'échos dans les réseaux qui nous intéressent, de par l'insuffisance des jauges dans une vision nécessitant un fort remplissage, les logiques de marketing utilisées par les majors ont un poids important. En naviguant sur la vague identitaire, les majors travaillent sur un ensemble de groupes formant une partie, non négligeable, de la base des publics de salles de concerts de relativement petite capacité. Le rapport entre âge et esthétique mis en avant par Xavier MIGEOT⁵², révèle encore l'importance des phénomènes identitaires à un âge ou, paradoxalement, l'attachement nouveau à des valeurs « alternatives », dans une démarche de recherche de transgression autorisée par le cadre sociétal, se fonde en parallèle d'une forte dépendance vis à vis des phénomènes publicitaires et commerciaux.

L'ensemble des nouvelles approches liées aux industries musicales joue finalement dans l'univers même des musiques amplifiées encore jugées, dans un esprit de militantisme traditionnel hérité de la naissance du secteur, comme hors du cadre de l'industrie. Un phénomène remarquable à travers l'émergence dans un certain nombre de salles « moyennes » ou petites, de productions caractéristiques de ces nouvelles formes de production à l'image de

Superbus, modèle francisé d'un concept marketing américain destiné aux 15-18 ans. Conscients de la nécessité d'établir un triptyque disque/radios/concerts⁵³, les salles issues du réseau des SMACs sont apparues pour les maisons de disque comme des lieux adaptés aux « tour supports » des nouvelles créations, encore trop peu développées commercialement pour prétendre jouer sur un circuit de grande production classique. Chose d'autant plus facile que dans ces espaces justement se croisent les auditeurs traditionnels de musiques identitaires, à la base, parfois, des nouvelles stratégies commerciales.

Les corrélations possibles entre univers de l'industrie musicale, que l'on caractérise par l'affiliation à une major ou à une de ses filiales, et lieux de diffusion sont induites par la nécessaire dualité de la scène et du disque : « de la même façon que les contrats de licence sont souvent l'outil efficace pour associer les compétences des producteurs de disques, les partenariats entre producteurs de disques et producteurs de spectacles sont l'alpha et l'oméga du développement de carrière⁵⁴ ». Si le cadre de la pure variété n'est que peu concerné, les possibilités d'interaction sont multiples dans d'autres cas. En offrant aux maisons de disques la possibilité d'une diffusion extrêmement développée en termes de maillage du territoire, le réseau des SMACs offre par exemple une possibilité de campagne de promotion idéale, parfois couplée au traditionnel circuit des show case mis en place par les grandes firmes de distribution. La volonté des producteurs de disques de cibler les villes disposant d'une distribution FNAC lors des tour support est évidente. L'essor de ce système de promotion en est un exemple flagrant, permettant aux producteurs d'établir une exposition large en termes de concerts, et permettant aux petits lieux issus par exemple du réseau des Scènes de Musiques Actuelles, de disposer d'une programmation ouverte en terme de public, et surtout d'en disposer à moindre coût. Car la contrainte économique est une notion primordiale dans la compréhension de l'interaction. Dans un cadre d'économie précaire et d'insuffisance de moyens notoire pour beaucoup de lieux de diffusion, la possibilité de programmer dans un lieu un artiste à moindre coût est une évidente économie de moyen et un important gain de notoriété auprès d'un public qui n'est peut être pas traditionnellement habitué à la salle. De plus, il semblerait que dans le cadre d'une multiplication des rapports à l'art et des acteurs de l'art, les artistes, soumis à une pression grandissante, s'appréhendent, pour certains, comme de véritables entrepreneurs, avec leur propre logique créative comme objet de valorisation et d'échange. Dès lors « les dispositions commerciales s'inscrivent directement dans le

⁵² X.MIGEOT, *Les spectateurs des concerts de musiques amplifiées*, DEP, 2000.

⁵³ H. RONY, « Carrières d'artistes : pourquoi disque et scène sont voués à s'entendre », in *La scène*, juin 2001.

⁵⁴ H. RONY, « Carrière d'artistes : pourquoi disque et scène sont voués à s'entendre », in *La scène*, juin 2001.

prolongement des préférences esthétiques », afin de réussir à « vivre de son art »⁵⁵. Certes les appréciations sur ce sujet sont multiples, mais les logiques de dualité et les corrélations entre scènes et univers du disque doivent prendre en compte ces données qui risquent de marquer, peut-être, les évolutions futures du rapport à l'esthétique.

Malgré tout, la définition claire d'une marge précise entre industrie et musique à vocation uniquement « artistique » reste floue. La volonté pour beaucoup d'amateurs d'aboutir à la signature sur une major⁵⁶ est encore révélatrice d'une sphère culturelle où l'importance du phénomène publicitaire et de la stratégie promotionnelle n'est pas encore réellement comprise. Un champ d'intervention rendu encore plus complexe par quelques exemples de trajectoires glorieuses issues d'un travail réel de terrain où la promotion n'a fait que confirmer une évolution autodidacte déjà bien lancée en dehors du circuit des majors.

L'ensemble de ces nouvelles données montre bien que le rapprochement entre lieux de diffusion issus d'un militantisme alternatif et intérêt des industries musicales traditionnelles est en place. Savoir s'il évolue, au profit des logiques issues de l'industrie, est encore difficile, les logiques de programmation à long terme étant encore peu étudiées. Si l'on ajoute le malaise de certains à avouer leur rapprochement de la sphère purement commerciale et donc le peu d'entrain à dévoiler les éventuelles progressions de ces partenariats, il paraît bien ambitieux de marquer les grandes évolutions. Et il faut encore ajouter à ces évolutions l'enjeu de la fin de l'ère emplois-jeunes. Dans un contexte de fin de contrats et de recherches de pérennisation, l'augmentation des ressources propres reste, semble-t-il, le seul moyen laissé aux lieux en difficulté de pallier l'amenuisement des aides dégressives de l'Etat. Or cette augmentation des ressources propres, si elle prend aussi en compte les données économiques liées aux locations de salles et résidences, tient surtout sur l'anticipation d'une augmentation de la fréquentation des lieux. Si fixer une liaison entre augmentation des publics, présence d'artistes issus des majors et baisse de la qualité semble bien réducteur, il est évident qu'il faut désormais, et de manière globale, se poser la question du prix de cette conquête. Le rapprochement des lieux et des artistes issus des majors semble une solution envisageable dans un contexte marqué par la pesanteur récurrente des contraintes économiques, mais pose encore la question de la légitimité artistique. Reste désormais à savoir si oui ou non les lieux multiples, aux intérêts donc divergeants, ont une vocation de supports pour les artistes issus des majors, et surtout si oui ou non cet éventuel rapprochement est problématique. Il

⁵⁵ M.C.BUREAU, Le statut de l'entrepreneuriat artistique et culturel : une question d'économie politique, Centre d'Etudes de l'Emploi, document de travail n°8, 2001

⁵⁶ G.GUIBERT, « Le développement des musiques amplifiées au XX^e siècle. Quelques éléments concernant technologies, industries et phénomènes sociaux », in Art et Territoire, l'Harmattan, 2002

semblerait que ce ne soit pas la présence d'artistes issus des majors qui pose problème, ceci ne leur enlève en rien leurs éventuelles qualités artistiques, mais la présence de ces logiques de production au détriment de la présence dans ces espaces d'autres logiques artistiques, plus en marge ou issues d'un travail associatif profond, porté sur des esthétiques plus diversifiées.

C'est dans cette logique que la notion d'une éventuelle concentration de la représentativité doit être envisagée : la diminution possible du champ des esthétiques ayant droit de présence dans les espaces de diffusion. L'intrusion des logiques purement commerciales au sein d'espaces « musiques amplifiées » initialement construits en marge du circuit de l'industrie musicale, même si elle s'explique par une multitude de critères dont la nécessaire survie économique et qu'elle n'est pas nécessairement antagoniste à une réelle cohérence artistique, risque à terme de poser problème à des lieux aux moyens de plus en plus restreints qui se verront peut être contraints de préférer ces formes de diffusion au détriment d'autres possibilités, moins intéressantes financièrement, mais plus novatrices en termes artistiques. Une situation qui doit beaucoup aux manques de moyens des espaces de diffusion, paradoxalement palliée, en partie, mais aussi développée par l'histoire de la labellisation étatique et de son rapport au financement.

2 : La labellisation

L'histoire récente des musiques actuelles et amplifiées est donc la résultante d'une multitude de critères sociaux, politiques, économiques, artistiques, parfois complexes. Les grandes évolutions de la politique culturelle de l'Etat, en parallèle des avancées idéologiques significatives, sont marquées par un ensemble de données administratives, marquant de façon concrète les évolutions de principe engagées, notamment, par le ministère.

a) Les différents labels étatiques : incidence sur la représentativité

La structuration du secteur des musiques amplifiées est donc passée par différents stades, avec notamment la formalisation d'une logique de secteur portée par les professionnels et marquée par l'émergence des « rencontres », parfois nationales, des professionnels du secteur, et, de façon plus ou moins réussie, des représentants des sphères politiques. Depuis les Etats généraux de Royan et d'Elbeuf, sur l'initiative du SYNAPSS et des Assises nationales de la Chanson jusqu'aux rencontres d'Agen, de Poitiers ou de Nantes, marquées par un constat d'évolution notoire de la professionnalisation et de la structuration du secteur,

la volonté de formaliser une volonté et une cohérence est primordiale dans une logique de développement.

Parallèlement à cette évolution sensible, l'Etat a mis en place un certain nombre de mesures visant à asseoir sa politique de façon concrète. Dans une logique encore différente de la labellisation, mais qui en préfigure l'usage, est mis en place à partir de 1988 le programme d'équipement des petites salles, élargit en 1991 aux espaces dédiés à la répétition et à des espaces de diffusion plus importants⁵⁷. En 1991, c'est le programme « nouveaux lieux culturels » qui né et qui apporte, dans une démarche où l'artistique reprend une place importante, un « complément indispensable au dispositif d'aide à l'équipement des petites salles de spectacles tournées vers les musiques actuelles et amplifiées⁵⁸».

Le premier véritable travail de labellisation apparaît avec le programme « Cafés-musiques », lancé en 1990 et où se croisent intérêts sociaux, culturels et économiques, de par l'importance de l'autofinancement souhaité. Cette labellisation marque donc une avancée importante, en affirmant la volonté initiatrice de l'Etat, qui voulait jouer ici un rôle d'impulsion, délaissant ainsi la prise en charge du fonctionnement des structures, qui en dehors d'une aide dégressive de trois ans, se trouvaient largement démunies. Le poids donné aux objectifs sociaux pour ces structures et l'absence de soutiens forts ont amené le programme à l'échec. Mais avec cette première phase de labellisation, l'Etat franchit un pas en tentant la définition, à travers la rédaction d'un cahier des charges précis, de ce qu'il juge être légitime dans les actions menées par les espaces de diffusion liés aux musiques amplifiées. Marque d'une démarche volontariste, même si la pression des questions sociales l'a ici emporté sur la capacité artistique, cette évolution marque aussi le début symbolique de l'octroi d'une légitimité ministérielle aux seuls équipements disposant d'un label. Travers accentué par le vaste programme SMAC, et dont on peut percevoir aujourd'hui les déviations en termes de représentation des intérêts de l'ensemble du secteur.

Dispositif d'envergure, en rapport des actions précédentes, le label SMAC est encore aujourd'hui au centre de nombreuses controverses. Officiellement annoncé à l'issue des rencontres d'Agen, en 1995, par M DOUSTE-BLAZY, ce programme est destiné aux lieux de diffusion « généralistes » de moyenne capacité ou travaillant sur un genre particulier et aux espaces à vocation plus large travaillant tant sur la diffusion que la formation ou la

⁵⁷ L. LONGEARD, *Les politiques publiques en faveur des Scènes de Musiques actuelles*, Mémoire de Maîtrise CMOPC, Université d'Aix- Marseille III, 2002

⁵⁸ L. LONGEARD, *idem*.

préprofessionnalisation⁵⁹. L'octroi du label est bien entendu subordonné au respect d'un cahier des charges, plus détaillé que celui du « Café-musique », mais critiqué car construit sans travail préalable avec les professionnels du secteur. Ce cahier des charges, traitant tant des aspects de diffusion que de l'accueil du public ou du respect des normes sociales et législatives, aboutit à la signature d'une convention tripartite entre le lieu, l'Etat et les collectivités locales. Un cahier des charges complété par une charte d'objectifs puis par la circulaire de 1998, qui marque surtout une évolution des modes d'instruction et des suivis des procédures. Un certain nombre de critiques sont apportées au dispositif par les professionnels du secteur, capables de visualiser l'ensemble du projet et d'en saisir les limites sur une action de long terme⁶⁰. La précision progressive des objectifs et cadres liés à l'octroi du label SMAC n'empêche cependant en rien une très forte hétérogénéité des situations⁶¹, marquées tant par les histoires culturelles des espaces que par les relations aux collectivités locales ou aux spécificités de l'implantation géographique.

La concentration dans les espaces désignés d'un ensemble de missions larges et nombreuses pose problème, surtout dans une dynamique n'assurant pas les financements nécessaires, et encore fortement marquée par les critères « traditionnels », à savoir l'économique et le social. Le bilan de cette phase de labellisation est assez sévère. Si l'initiative est remarquable dans le principe d'affirmation d'une politique étatique volontariste en faveur des musiques amplifiées, la situation précaire d'un certain nombre des salles est problématique. Dotées de missions toujours plus importantes, le manque de moyen notoire apporté par l'Etat pour répondre à ces impératifs et la trop grande dépendance vis à vis de collectivités locales soumises au jeu de la politique partisane, a fragilisé un grand nombre de lieux. Une situation largement renforcée par l'arrivée des 35 heures et la vague des emplois jeunes, dont la pérennisation dans des espaces aux obligations désormais multiples, est indispensable, mais dans une logique financière plus qu'insuffisante⁶².

⁵⁹ P. TEILLET, « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées », in, sous la dir. de P. POIRIER Les collectivités locales et la culture, XIX-XXème siècle, La documentation Française, 2001.

⁶⁰ FÉDUROK, De l'opportunité d'un dispositif Scène de Musiques Actuelles (SMAC), La Fédurok, 2001

⁶¹ P. TEILLET, « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées », in, sous la dir. de P. POIRIER Les collectivités locales et la culture, XIX-XXème siècle, La documentation Française, 2001.

⁶² A. QUENTIN, « Scènes de Musiques Actuelles, Pourquoi la situation ne peut plus durer », in La Scène, septembre 2002.

La labellisation, dont le programme SMAC marque l'apogée, se fonde sur une multiplicité de principes et d'aboutissements. Signe d'une politique ouvertement volontariste de l'Etat, elle n'en reste pas moins une procédure à demi réussie de par le profond manque de moyen qui lui est attribué.

Mais en dehors même de cette logique, le processus de labellisation, malgré ses vertus réelles dans une utopie de programme abouti et cohérent, marque aussi la définition claire et définitive de la légitimité d'intervention. En concentrant ses crédits sur les lieux affiliés à un label, l'Etat affirme clairement ce qu'il considère comme légitime, excluant de fait tout ce qui n'est pas labellisé. Dans une démarche cohérente qui devrait être celle de la représentation politique de l'ensemble du secteur des musiques amplifiées, ce processus de concentration du droit à la représentation sur les uniques détenteurs du label peut être problématique, excluant les projets, associations, petits lieux, cafés concert ou structures privées, de la sphère de ce qui est annoncé comme représentants officiels des musiques amplifiées. Une démarche paradoxale ou la définition d'un cahier des charges précis et l'octroi de subventions, trop minces, aboutit aussi parallèlement à la mise en danger financière des lieux labellisés mais trop peu soutenus pour remplir l'ensemble des missions qui leur sont confié, et à l'exclusion de tous les autres espaces d'expression du droit à la reconnaissance. L'extrême diversité des espaces labellisés SMAC a parfois conduit à la volonté d'une définition plus claire des lieux : « ...l'hétérogénéité des situations des SMAC rend nécessaire l'inscription à l'agenda du ministère de la création éventuelle d'un autre label déterminant une catégorie d'établissements moins nombreux, aux missions et moyens plus développés ⁶³ ».

Si l'on comprend l'intérêt d'une telle démarche, les évolutions récentes des positions du ministère risquent d'amplifier encore, dans une démarche de plus grande définition, et donc de nouvelle labellisation, le processus d'exclusion de la multiplicité des voies artistiques et de concentration du droit à la représentation aux mains d'un nombre limité de structures. Un processus d'ores et déjà engagé dans ce qui pourrait être une phase importante de la concentration des espaces : les SMAC structurantes.

b) Les évolutions : la « SMAC structurante ».

⁶³ P.TEILLET, « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées », in, sous la dir.de P.POIRIER Les collectivités locales et la culture. XIX-XXème siècle, La documentation Française, 2001.

Processus politique aux conséquences variables, la labellisation risque de devenir un élément politique plus négatif qu'initiateur de reconnaissance dans la phase de mise en place du futur programme des SMAC structurantes.

La mise en place de la circulaire « SMAC 2000 » traçait déjà les grands traits des évolutions à venir, avec la volonté de définir un réseau caractérisé par un travail « original et structurant ⁶⁴», marqué par un panel d'action large, notamment une forte notion de créations propres, et destiné à des lieux aux capacités d'accueil élargies. Déjà la volonté du ministère se fait sentir. Il s'agit bien là de réduire les espaces labellisés, mais de concentrer sur ce nouveau réseau des moyens élargis, permettant aux lieux d'exercer un ensemble d'activités liées à la diffusion, à la création et à l'accompagnement. Le ministère lance donc un vaste programme d'évaluation caractérisé par l'absence de critères précis définissant le « rayonnement nécessaire », et par l'absence totale de concertation du milieu professionnel.

Cette circulaire devant préciser le nouveau dispositif n'est finalement pas rédigée, mais les principes que son élaboration ont posé sont à la base des réflexions du ministère, et initiatrices des principes évoquées dans la Directive Nationale d'Orientation du Ministère de février 2002, présentant les objectifs de la politique culturelle de l'Etat aux Directions Régionales des Affaires Culturelles. Une directive qui marque le départ officiel du projet des SMAC structurantes. Lors de l'Assemblée Générale de la *Fédurok* de Chateaulin, le 8 juillet 2003, M. André CAYOT, conseiller technique aux musiques actuelles à la DMDTS et Mme Bernadette ROUSSEAU, en charge du dispositif Scènes de Musiques Actuelles à la DMDTS, ont exposé les principes et lignes directrices du nouveau dispositif. Malgré l'absence totale de critères précis de sélection, le nouveau dispositif semblait prendre en compte, mais sur un ensemble de suppositions du secteur au cours des premiers mois de 2003 plus que sur de réalités textuelles, un ensemble de données liées à la diffusion, notamment d'artistes « en développement », à la création réelle de spectacles, et à l'effort fait pour le soutien aux groupes émergents, à travers la présence de locaux de répétition ou de programmes de soutien. Or, le 8 juillet 2003, une liste des lieux qualifiés structurants et déjà émise, à la surprise générale, sans qu'aucune concertation préalable n'ait été mise en place, et surtout établie visiblement « sans critères objectifs d'observation et d'analyse mais avec, comme

⁶⁴ L. LONGEARD, Op.cit.

nouveau et unique critère, celui du niveau de participation financière des collectivités territoriales⁶⁵ ».

Sous sa forme actuelle, le projet des SMAC structurantes aboutira à une situation simple : la présence, au niveau parfois régional, d'une structure désignée officiellement comme pôle des musiques actuelles, chargé d'animer l'espace par un ensemble d'actions préalablement définies, et financées pour cela par le ministère de la Culture. Le spectre des « scènes nationales rock », vivement contesté par une part du secteur professionnel, est en passe de devenir une réalité concrète. La première liste émise par le ministère totalise 46 lieux définis comme structurants, et 29 labellisables. Une préfiguration d'autant plus mal reçue qu'elle classe en lieux labellisés des espaces très spécialisés, totalement en dehors du secteur large des musiques amplifiées et incapables de prendre en compte les notions d'accompagnement et de pluralité. Une situation qui doit aussi ses situations paradoxales au jeu de la politique partisane, certains lieux ayant été exclus du classement pour cause de désaccord profond entre Direction des Affaires Culturelles et municipalités accueillant les espaces de diffusion. Les problèmes posés par cette situation sont nombreux : formalisation obligatoire à un mode de fonctionnement unique, maillage insuffisant du territoire avec un espace musiques actuelles et amplifiées unique parfois au niveau régional, alignement sur des critères d'intervention classiques, niant toute spécificité du secteur, soutien aux lieux déjà les plus aidés et les plus importants, « absence d'objectifs d'aménagement, de développement et d'équilibre des territoires dans la réflexion du Ministère de la Culture⁶⁶ », incapacité des lieux à accueillir la multiplicité des artistes et des projets. La réduction du maillage du territoire serait donc problématique, conduisant à une réduction radicale des espaces destinés aux musiques actuelles et amplifiées, alors même que les protestations venues des artistes amateurs et associations se font sentir depuis un moment déjà, jugeant l'actuel réseau des SMAC trop fermé et trop éloigné de leur réalité quotidienne. On imagine alors les conséquences d'une nouvelle réduction des espaces, dont la conceptualisation est bien née d'un évident manque de moyens du ministère, qui par ce dispositif espère contenir ses crédits, trop maigres pour la création d'une véritable politique active.

Avec la mise en place des SMAC structurantes, la concentration dont nous traitons ici atteint son apogée, en valorisant la définition d'un nombre limité d'espaces de diffusion et de travail, reconnus par la labellisation comme légitimes et surtout définis comme les uniques

⁶⁵ E.BOISTARD, M.AUDUREAU, Lettre ouverte à M. Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la Culture et de la Communication, Fédurok / Fédération des scènes de jazz et de musiques improvisées, juillet 2003.

⁶⁶ E.BOISTARD, M.AUDUREAU, Op.cit.

lieux possibles d'intervention de l'Etat. Alors que les critiques vis à vis des SMAC les plus importantes du réseau actuel, jugées par certains comme trop institutionnelles et fermées esthétiquement, vont grandissant, on imagine, en termes artistiques, les conséquences d'une telle évolution. La mise en place de pôles régionaux comme uniques espaces de diffusion et de création aboutira à la finalisation d'un processus de concentration extrême, interdisant l'existence au sein des lieux de tous les projets associatifs ou esthétiquement trop pointus pour couvrir des volontés de toute façon vouées au « rassemblement ». Plus qu'une absence d'existence politique pour un ensemble de projets multiples, c'est l'uniformisation pure et simple des processus de programmation qui risque de se mettre en place. En définissant des espaces dédiés aux musiques actuelles et amplifiées comme uniques lieux de diffusion et de création, l'univers des musiques amplifiées risque d'achever une scission importante, déjà engagée selon certains, entre une minorité de professionnels et de lieux soutenus et officiellement reconnus et un vaste réseau de groupes amateurs, associations, petits lieux et militants, exclus du droit à la représentation, tant politique qu'esthétique, au sein des espaces officiels, conduisant ainsi de nouveau à l'émergence de pratiques « archaïques » anéantissant les évolutions des vingt dernières années : squats, appropriations de friches, organisation de concerts dans des lieux inadaptés, réappropriation des espaces dédiés à l'univers socioculturel. Une situation paradoxale où la finalisation de processus pourtant initialement bénéfiques risque de faire éclater un univers dont la force vient justement de sa grande multiplicité.

La concentration dont il est ici question pourrait donc se définir par la réduction, au sein d'un nombre de plus en plus limité de professionnels et de structures, du droit à la prise de parole politique et à la mise en place de projets culturels et artistiques, excluant de fait un nombre croissant d'artistes, de courants esthétiques, d'associations. Un phénomène renforcé par une position de l'industrie musicale qui pourrait être grandissante au sein de ces structures. Si la question des espaces de diffusion s'est appuyée sur une forte professionnalisation et une bonne cohésion, elle a oublié dans son évolution de prendre en compte une fourmilière de petits espaces, cafés concerts, micro lieux associatifs, qui manquent aujourd'hui profondément aux artistes amateurs, ayant, ou non, une volonté de professionnalisation.

Conclusion

Parler de concentration des espaces de diffusion et de la représentativité globale des musiques actuelles et amplifiées amène donc à porter l'étude sur un ensemble vaste de domaines. La délimitation de quelques grands traits sociologiques permet de définir la multiplicité et d'anticiper le fait que l'avenir des musiques amplifiées se joue sur les évolutions constantes du rapport à la technologie et à la musicalité. En partant de ce principe, l'étude historique des processus de légitimation permet de montrer comment le secteur a pu formaliser petit à petit sa pensée pour obtenir des institutions locales le droit à une représentation dans les logiques d'intervention. De même, les évolutions nationales et l'importance d'une refonte des modes d'intervention ont constitué un pas majeur pour le secteur. Mais en s'appuyant sur un nombre trop restreint d'éléments de définition, cette reconnaissance a contribué à définir la légitimité, et donc le droit de cité, comme nécessairement liée à l'économique et au professionnalisme. En accentuant, pour une politique d'intervention en construction, la définition de ses conditions d'intervention, le ministère, à travers la labellisation, a contribué à exclure du droit à la représentation un certain nombre d'acteurs importants, désormais hors du cadre défini. L'évolution vers le programme des SMAC structurantes tend à achever ce processus visant à établir un nombre limité d'espaces reconnus, nécessairement généralistes, alors même que la multiplicité entrevue dans

la première partie montre l'impératif d'une politique travaillant sur des espaces d'interventions diversifiés.

Cependant, octroyer au simple processus de labellisation la faute de cette délimitation est trop réducteur. Non seulement la présence du secteur industriel et la variation des attitudes locales contribuent à fausser les données, mais c'est surtout le maintien d'un processus de labellisation dans un contexte de faible intervention et de manque de moyens qui aboutit à cette limitation. Alors que la prise en compte de la pluralité passe par une reconnaissance d'espaces et d'acteurs multiples, sans nier l'intérêt d'une éventuelle définition des rôles et spécificités de chaque type de structures, la labellisation d'un nombre limité d'espaces apparaît comme une possibilité pour le ministère de légitimer ce qui apparaît en fait comme une absence de moyens et de politique volontariste.

Reste maintenant à voir en quoi ces évolutions, qu'elles soient passées ou anticipées, peuvent jouer sur les questions de pluralité esthétique.

Partie II

LA QUESTION D'UNE RÉELLE PLURALITÉ ESTHÉTIQUE

En établissant les évolutions d'un secteur vers les risques, réels, de concentration de l'action légitime des musiques amplifiées au sein d'un nombre trop restreint de lieux, c'est la question de la pluralité esthétique, et parfois artistique, qui se pose. Bloquée dans une démarche de survie économique et de nécessaires besoins de structuration, la réflexion globale sur les questions esthétiques est assez peu présente des tentatives d'appréhension du secteur par les professionnels.

Traiter du rapport entre concentration des espaces et pluralité esthétique pose diverses questions. En observant une certaine diminution des acteurs, espaces de diffusion notamment, ayant droit à la représentation politique de par le futur processus de labellisation des SMAC structurantes ne suffit pas à appréhender la question. Plus qu'une question de représentation des SMAC, les questions de pluralité esthétique tendant à élargir les inconvénients d'une « concentration » à l'ensemble d'un secteur ou, nous le verrons, associations, petits espaces, non labellisés, et aventures locales, jouent un rôle prépondérant. La problématique est donc double : déterminer l'impact possible d'une concentration des espaces de diffusion sur la pluralité esthétique, tenter de remettre les conclusions de cette étude dans un contexte général ou les problématiques de pluralité ne peuvent s'extraire d'un ensemble beaucoup plus vaste de contraintes, et tenter de voir quelles réponses peuvent être apportées à ces évolutions. Ces caractéristiques ne peuvent encore une fois s'appréhender que par l'évocation d'un ensemble, empruntant tant à l'économique ou au législatif qu'à la sociologie ou aux politiques culturelles.

La base de la constatation s'établit donc par la définition dans une première partie des grandes spécificités de programmation d'un échantillon de salles françaises, aux parcours multiples. Nous tenterons d'y déterminer les grands traits esthétiques en s'attachant plus précisément à l'évocation non pas de courants proprement dits, mais de types de présentation scénique, moins subjectif peut-être que des critères totalement liés à l'esthétique.

Puis nous verrons dans un second temps comment cet ensemble de spécificités, liées en partie au processus de concentration, ne peut se soustraire cependant d'un contexte législatif, professionnel et économique particulier qui tend à accentuer ou limiter les effets d'un éventuel manque de diversité.

Enfin, dans un troisième et dernier temps nous tenterons de présenter la nécessité et l'intérêt de nouveaux modes de réflexion esthétiques, capables d'ouvrir dans un contexte de concertation probable, de nouvelles possibilités esthétiques et organisationnelles.

A- LA DIFFICULTÉ D'UNE REPRÉSENTATIVITÉ ARTISTIQUE

Baser l'étude d'une volonté, d'une réussite ou d'un échec de la pluralité esthétique sur l'étude de programmations pose divers problèmes. En premier lieu, la catégorisation d'un artiste dans une définition esthétique claire se heurte à la difficulté de définition simple des courants musicaux et de l'appartenance claire d'un artiste à ce courant.

De plus, étudier les évolutions de la représentativité de toutes les esthétiques nécessiterait de pouvoir tirer les grands traits de cette évolution. Hors l'absence de données chiffrées claires sur le long terme empêche toute idée de constatation de progressions. En effet, les données liées à la programmation sont peu nombreuses. Seule une étude systématique des programmations saison par saison sur une échéance pluriannuelle pourrait fournir les clefs de compréhension des éventuels bouleversements.

Pour tenter malgré tout de définir les notions essentielles liées aux esthétiques, je me suis ici appuyé sur un ensemble de données fournies par divers lieux aux aspirations et histoires particulières. Pour cela, il aura été nécessaire de regrouper et d'étudier clairement les programmations d'une saison complète (septembre 2002-juin 2003), de 20 salles françaises⁶⁷,

⁶⁷ Cf. annexes 2, p.115

SMAC, réparties sur le territoire et affiliées au réseau de la *Fédurok*. Les calculs et observations faits sont basés sur une observation des programmations en termes de soirées et non de groupes diffusés. C'est ainsi le style musical des soirées qui est observé et non le nombre de groupes liés à un courant sur l'ensemble de l'année. Une étude ne prenant en compte que les concerts payants, produits, et pas les scènes ouvertes, souvent liées à l'unique volonté de satisfaire la demande des groupes locaux. Un échantillon nécessairement incomplet, mais qui présente des programmations dans des lieux aux histoires et fonctionnements divers.

L'élaboration des grandes données spécifiques passe donc par l'étude des diffusions en elles même, par le biais du type d'esthétique et du rapport à la scène, mais aussi par une détermination des critères économiques liés à cette diffusion, capable elle aussi de définir la pluralité des types de programmations

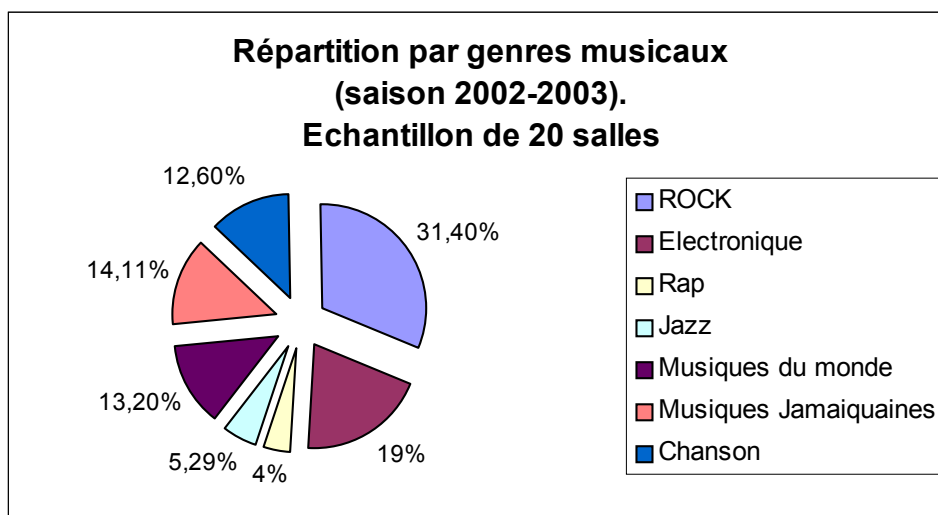
1 : Un déséquilibre dans la diffusion.

L'étude des programmations des divers lieux montre clairement la prééminence de certaines grandes familles musicales, mais dans un contexte qui ne prend pas en compte la multiplicité des familles et l'histoire des courants.

Il est nécessaire d'étudier plus précisément les grandes spécificités de programmation pour voir si oui ou non, le partage de la diffusion pose problème

a) Une représentation globale limitée par la prééminence des esthétiques « anciennes ».

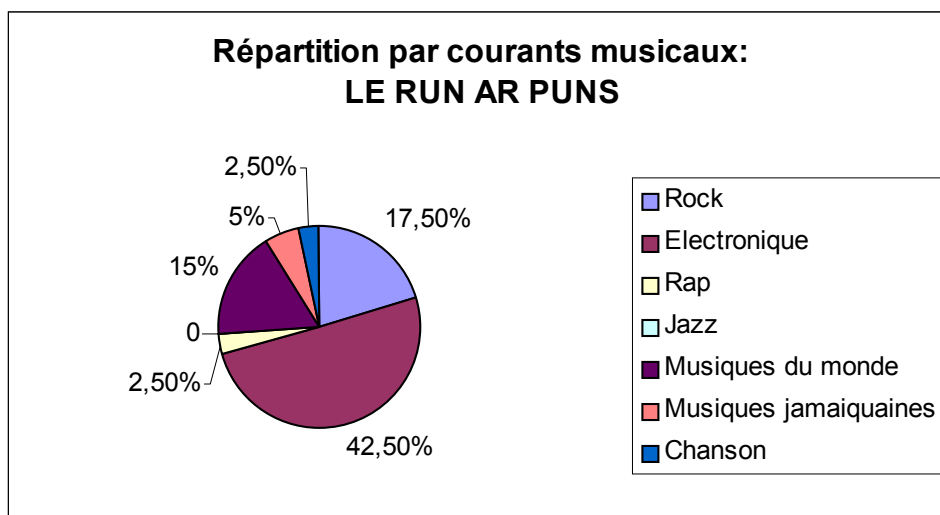
La constatation la plus évidente à la découverte des grands traits de programmation reste sans aucun doute la sur représentation des musiques amplifiées « historiques », anciennes, reconnues. Sur l'étude effectuée pour la saison 2002-2003, l'univers classique de la représentation « rock » représente 30,6% des concerts présentés. Il s'agit là d'un ensemble varié comportant tant des esthétiques blues que rock, pop, métal ou hardcore.



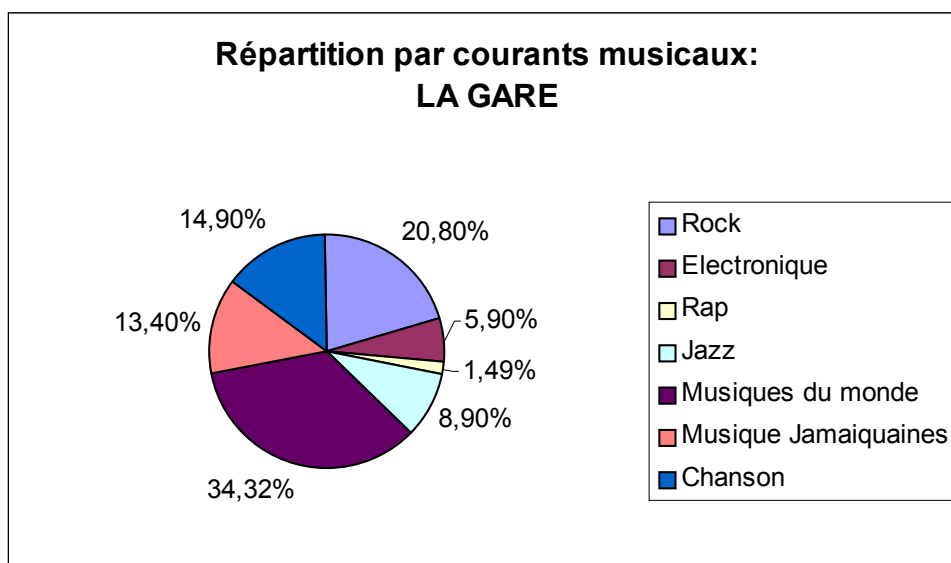
L'extrême variété des courants présents dans la catégorisation du rock, nécessaire mais inadaptée car nécessairement réductrice, limite donc les questions liées aux courants en eux même, mais montre bien la suprématie de la présentation traditionnelle du concert : un groupe à prédominance guitare-basse-batterie, une scène, un public debout. Ces chiffres semblent rejoindre les données avancées par la *Fédurok* concernant l'activité concerts de 1999-2000⁶⁸, avec des conclusions encore plus flagrantes, l'ensemble des esthétiques « rock », incluant métal et pop, représentant alors 37,7% de la diffusion. Cependant, l'absence de précision sur les calculs de répartition par genre, et la multiplicité des approches possibles lors de l'élaboration d'une classification par genres, limite les conclusions liées à la comparaison des chiffres. Dans l'idéal, la confrontation des chiffres à quatre saisons de différence pourrait sous entendre une perte de vitesse pour les esthétiques purement liées à l'univers traditionnel de la guitare, marquant ainsi les avancées d'autres styles musicaux dans la programmation des lieux étudiés.

Mais cette évolution est limitée par deux critères ici invisibles. En premier lieu, l'extrême variété des approches esthétiques regroupées sous la terminologie de rock, puis l'impossibilité de tirer des lignes de programmation et des approches de façon univoque, certains espaces ayant leur particularité par rapport à cette esthétique. Même si le « rock » reste premier dans une majorité de lieux, un certain nombre d'espaces de diffusion marquent des spécificités esthétiques, à l'image du *Run ar puns*, fortement marqué par les approches esthétiques liées à l'électronique.

⁶⁸ Cette étude est disponible en annexes de l'édition 99/2000 du Tour de France de la Fédurok. La FÉDUROK, *Restitution synthétique de la 1^{ère} édition du Tour de France de la Fédurok*, la Fédurok, 2000.



Dans une logique équivalente, *La Gare* de Coustellet s'affirme comme le leader national en termes de « musiques du monde »



Ces chiffres nous montrent bien que malgré un ensemble national manifestement flagrant, les situations locales varient énormément entre les espaces de diffusion, dont chacun décide de son mode de programmation. Une situation où les données historiques et les situations géographiques, avec une barrière nord sud en termes de représentation des musiques « festives » qui apparaît bien comme une réalité, jouent pour beaucoup dans les sur ou sous représentation de certains genres.

Courant historique, multiple, complexe, le « rock », sous quelque forme qu'il se

présente doit certainement son importance au fort écho qu'il trouve encore aujourd'hui sur des populations variées et nombreuses. « Je peux simplement témoigner qu'aujourd'hui, en divers endroits, des cités, des centres urbains classe moyennes ou aisées, la tendance groupe de rock est celle qui est la plus à la hausse en termes de pratiques⁶⁹ ».

Reste que sa diversité rend l'analyse des chiffres limitée par une catégorisation trop généraliste. La prééminence des esthétiques rock ne sous-entend en effet aucunement la représentation réussie de toutes les approches du rock, notamment dans ses versions les plus radicales. Car si l'ensemble des catégories rock représente encore presque 1/3 de la diffusion au niveau national, les différentes strates internes à cette catégorie sont elles beaucoup plus inégalement réparties. Parler d'une forte représentation pose donc le double problème d'une éventuelle trop grande place de celui-ci vis à vis d'autres genres marqués par de nouvelles approches scéniques, mais ne sous-entend pas pour autant une représentation parfaite de tous les sous genres liés entre eux par la seule communauté d'instrumentation. Tout en étant parfois sur représenté, avec dans certaines salles une programmation « rock » dépassant les 60%, une multitude de genres sont, eux, sous représentés, voire totalement absents des espaces de diffusion. Mais la question reste aussi de savoir dans quelle mesure les lieux ont obligation de représenter toutes les esthétiques : « l'éclectisme affiché comme tel, peut empêcher les programmeurs de souligner des lignes de programmation, des sensibilités, des choix⁷⁰ ». Toujours est-il que dans une logique de « service public artistique », la représentation globale devrait être envisagée par les professionnels. La sur représentation du rock doit sans doute beaucoup à l'historique des lieux, dont les acteurs de développement sont pour beaucoup issus de cet univers esthétique. Mais cette catégorisation ne répond pourtant pas aux exigences multiples des publics. Noise, hardcore, post-rock, death, free rock, sont des éléments relativement peu représentés dans les lieux, voire totalement absents. Certes leur présence est rendue difficile par un certain nombre de critères tels que l'inadaptation des lieux, la difficulté de paiement, le faible intérêt public, qui poussent certains acteurs à octroyer à ces esthétiques des circuits nécessairement parallèles. Mais encore faut-il que ces espaces « en marge » existent. Chose d'autant plus regrettable que certains espaces ont su trouver des créneaux permettant aussi ce type de diffusion : *Le VIP* à St Nazaire, *Le Chato'do* à Blois ou *La Lune des Pirates* à Amiens, le *Confort Moderne* de Poitiers dans une logique un peu

⁶⁹ M. TOUCHÉ, « Le rock n'a jamais été aussi vivant », in Musiques amplifiées, rencontres de Poitiers, La Fédurok, 1997, p.19

⁷⁰ P. TEILLET, in Musiques amplifiées, rencontres de Poitiers, La Fédurok, 1997, p.17

différente. Cette possibilité montre bien, malgré qu'on ne puisse trancher sur la nécessité ou l'utilité pour les espaces de travailler sur ces esthétiques, la possibilité de trouver des compromis de programmation ou la sur représentation du rock peut s'accorder avec un éclectisme affiché dans ses différentes composantes.

Cette particularité nationale doit sans doute à une multiplicité de critères, mais il est remarquable de voir que le poids du modèle de représentation du concert est indéniable. Construits pour répondre à des demandes de représentation scéniques rock, les espaces semblent parfois montrer une certaine difficulté à mettre en place des esthétiques caractérisées par de nouveaux modèles de conception de la scène.

b) Une faible prise en compte des nouvelles approches scéniques

La seconde grande spécificité reste sans doute la faiblesse des esthétiques caractérisées par une approche différente de la scène, rap et jazz en tête. Le rap représente sur une saison de diffusion 4% de la programmation, le jazz 6,5%. Les données fournies par la Fédurok lors de l'édition 1999/2000 du Tour de France sont, elles, encore plus radicales, avec 5,2% pour le rap et seulement 0,7% pour le jazz. Les différences de constatations peuvent là encore s'expliquer par des critères d'évolution, le rap et le jazz seraient ainsi en train de prendre petit à petit leur place dans les lieux, mais aussi certainement par une différence de comptabilisation, le jazz étant comptabilisé dans la saison 2002/2003 dans son sens le plus large.

Là encore les situations peuvent varier, mais dans tous les cas étudiés, la situation du rap reste excessivement marginale, les rares concerts étant souvent englobés dans une démarche à caractère social. Certains cas, La « Comète Hip-Hop » au *Chato 'do* à Blois ou les rendez-vous mensuels « Hip-Hop non stop » de l'*Agora* au Havre associent parfois démarche « sociale » et réelle perspective artistique, mais restent des situations marginales. La question de la place du rap dans les SMAC est récurrente. La faiblesse de sa représentation au sein des programmations est souvent justifiée par un ensemble d'arguments commun à tous les lieux : caractère lié au social, inadéquation des lieux, problème de sécurité lors des concerts, difficulté à mobiliser des publics sur des concerts payants etc. Certes, les difficultés de programmation liées au hip-hop sont nombreuses, notamment à cause d'une grande distorsion entre une multitude de groupes voués à des représentations « sociales » locales et un ensemble de noms plus porteurs entièrement liés à l'industrie musicale évoluant dans des

logiques éloignées des possibilités et missions des SMAC. Mais il semble pourtant que le faible intérêt des acteurs face à une vague issue d'une nouvelle génération et le manque de tentatives jouent aussi beaucoup dans cette faible représentation. Car l'inadaptation des structures et le manque évident d'intérêt pour cette esthétique est flagrant, la majorité des responsables étant issus d'une culture rock⁷¹, qui, sans être fermée, se heurte parfois non à une hostilité, mais à une certaine incompréhension des notions esthétiques liées au rap. Si les questions de difficultés de mise en place sont indéniables, il est également évident que les espaces restent souvent figés dans leurs habitudes de programmations, confortés par les difficultés de gestions de structures relativement lourdes : « Il a été soulevé le fait que les équipements sont obsolètes, trop lourds, figés...⁷²».

La question de l'inadaptation éventuelle des lieux se pose sur plusieurs domaines parfois très matériels, mais il s'agit aussi de questions sociales dans la mesure où «se confronter à des cultures émergentes, c'est aussi se confronter à la problématique du cloisonnement de ces cultures émergentes, de leur rivalité, de leur opposition, donc attribuer à ces lieux de diffusion, de répétition ou de formation des tâches qui concernent le décroisement et la possibilité, à travers les pratiques musicales d'accéder à un nouveau type de rapports sociaux qui sortent en quelque sorte du tribalisme bien connu de toute culture qui émerge et qui revendique ses spécificités⁷³». L'orientation claire des lieux vers une démarche artistique ne pourra d'ailleurs se faire en dehors d'une cohésion à l'environnement culturel, qui n'est pas nécessairement restreint à une approche sociale. Il est vraisemblable que la communication très faible entre monde du hip-hop et institutions, politiques ou culturelles, soit à l'origine de ce faible intérêt. Seule l'arrivée dans des structures de professionnels ou de porteurs de projets issus du milieu hip-hop et rap en particulier pourrait renverser la tendance si cette nouveauté s'accompagne d'une démarcation forte d'un ensemble d'artistes hip-hop « indépendants », affirmant leur opposition, ou tout du moins leur différence vis à vis de l'industrie culturelle.

La situation du jazz est un peu différente. Intégré dans les modes d'intervention ministériels à l'ensemble hétéroclite des musiques « actuelles », le jazz a de par son histoire des spécificités en termes de reconnaissance, avec notamment des moyens de financement et

⁷¹ E.YAZEFF, in Musiques amplifiées, rencontres de Poitiers, La Fédurok, 1997, p.18

⁷² P.MIGNON, « Cultures émergentes et évolutions esthétiques, technologiques et sociales », in Politiques publiques et musiques amplifiées, rencontres de Nantes, La Scène, 1998, p.66

⁷³ P.MIGNON, op.cit

d'intervention propres. Son parcours parallèle pourrait donc conduire à une justification de sa faible présence au sein des lieux, environ 6%. Mais si la situation se justifie parfois en fonction du contexte local, la situation paraît tout de même critiquable sur des lieux ayant le monopole de la diffusion musicale à l'échelle de la ville, voire du département. L'absence de jazz de lieux comme *l'Olympic* à Nantes s'explique et peut se justifier par une réelle répartition des rôles entre les espaces spécialisés. On découvre alors une répartition des missions entre *l'Olympic*, pour les musiques amplifiées, le *Pannonica*, pour le jazz et les musiques improvisées, et la *Bouche d'air*, en charge de la diffusion chanson. La situation est donc différenciée entre musiques « assises, attablées, debout⁷⁴ ». En revanche, la situation semble plus problématique dans des espaces ayant le monopole de la diffusion. Certains ont donc trouvé de bonnes solutions, à l'image du *Moulin de Brainans*, qui à travers ses soirées « jazz o resto », travaille sur les esthétiques jazz dans un cadre adapté, alors qu'une majorité de lieux n'occupent pas ce terrain esthétique dans des situations locales pourtant dépourvues de clubs, voire de programmations jazz au sein des scènes nationales ou du théâtre local.

Enfin, la situation des musiques électroniques est en évolution. Les esthétiques « électroniques » dans leur ensemble trouvent désormais leur place dans les espaces, représentant environ 19% de la diffusion, contre seulement 12,6% selon l'estimation de la *Fédurok* pour 1999/2000, mais la situation reste la même que pour le rock, avec une sous représentation des esthétiques les plus radicales. Si les lieux semblent accorder de plus en plus d'intérêt aux musiciens ayant une particularité artistique électronique relativement adaptée à une configuration scénique classique, comme le démontre l'importance prise par des artistes comme *Amon Tobin*, *Dj Vadim* ou *Dj Krush* dans le réseau des SMAC, les optiques liées à la diffusion par le biais de l'unique Dj, semblent plus difficilement trouver leur place. Pourtant, de plus en plus de lieux, à l'image de la *Tannerie* à Bourg en Bresse, avec le collectif *Free son*, ou de l'*Astrolabe* à Orléans, à travers les soirées *BassMassive*, travaillent désormais sur des esthétiques issues du monde des « free party ». Si les contraintes organisationnelles, palliées le plus souvent par la délégation de l'organisation à des collectifs spécialisés, sont nombreuses, il est également évident que le conflit entre une génération issue du rock et celle issue récemment de l'univers électronique pose problème. Les discussions sur l'intérêt d'intégrer ces esthétiques dans les SMAC sont encore récurrentes dans les rencontres professionnelles locales ou nationales ou s'opposent les adeptes d'une intégration nécessaire, et les militants refusant la transformation des lieux de diffusion en espaces à caractère « fortement festifs ». Là encore, la situation devient problématique. Confronté à une demande

⁷⁴ J.L JOSSIC, in Musiques amplifiées, Rencontres de Poitiers. La Fédurok, 1997, page 19.

d'intégration, le monde des musiques électroniques les plus dures devra faire le choix entre un difficile refus de normalisation et son intégration progressive dans des champs d'intervention traditionnels, comprenant son intégration dans des lieux adaptés à la diffusion. Or il semble désormais illusoire de croire à la création de lieux entièrement dévolus à l'électronique, dans un processus institutionnel qui s'est affairé à mettre en place des lieux justement dédiés aux musiques « actuelles et amplifiées » et appréhendés, au moins par le monde politique, comme nécessairement pluralistes. Le problème reste entier, et les acteurs associatifs, professionnels et politiques, devront nécessairement travailler sur ces questions, dans un contexte où certains lieux semblent parfaitement réussir à intégrer les musiques électroniques dans leur projet culturel.

La faible représentation du rap, du jazz et des musiques électroniques les plus radicales, même si la situation de l'électronique dans son ensemble est plutôt en voie d'évolution positive, s'explique par un ensemble de données liées à leurs histoires, leurs évolutions, leurs rapports au social ou à l'industrie. Mais ces trois esthétiques ont aussi la particularité de présenter des diffusions remettant en cause l'aspect traditionnel de la scène, flagrante à travers l'exemple du Dj, dont la présentation traditionnelle sur une scène, trop grande, surélevée, montre l'inadaptation. Une caractéristique qui se conjugue à un manque d'intérêt certain de certains lieux pour les esthétiques dites « émergentes », adjectif illusoire servant à classer des esthétiques en marge, socialement et économiquement, alors même que leur histoire désormais longue de presque 20 ans, rend totalement caduque la notion d'émergence et de nouveauté.

Si les efforts sont indéniables, avec la multiplication des initiatives au sein des structures, pour tenter d'intégrer ces musiques, le caractère « figé » des structures⁷⁵ les rend parfois inadaptées à l'accueil des nouvelles esthétiques. Question d'importance dans un univers où certains acteurs revendiquent la notion de service public artistique, dont l'élaboration fut rendue envisageable par le fait « qu'il existe maintenant un réseau de salles et de lieux dont la fonction, normalement, est d'assurer cette visibilité et cette mise en situation des cultures émergentes⁷⁶ ».

⁷⁵ P.MIGNON, op cit. p.67

⁷⁶ Idem.

Il est donc difficile de tirer les grandes lignes de programmation, les situations variant plus sur les situations locales que sur des caractéristiques nationales, même si la situation du rap, et, dans une moindre mesure des esthétiques électroniques, reste largement sous représentée. Dès lors, les risques d'une concentration des espaces se profilent, avec l'anticipation d'une réduction des particularités locales, confortée par l'importance des critères économiques de diffusion. Une constatation nécessaire à l'étude d'un éventuel rapport entre concentration et pluralité qui doit établir clairement le lien entre économie et esthétique et dégager la place des impératifs économiques liés à la programmation, en déterminant notamment la place du secteur industriel.

2 : Critères économiques et diffusion.

En s'attachant à établir les risques dus à une réduction des espaces de diffusion et à la formalisation en un espace type, il paraît nécessaire de s'attacher à l'étude des relations au processus de programmation. Si l'ensemble du secteur des musiques actuelles et amplifiées revendique une opposition à l'industrie musicale, par la reconnaissance de la notion de tiers secteur notamment, l'étude des programmations permet de dégager quelques grandes lignes du rapport qui peut exister entre démarche purement créative et logiques économistes, liées, ou non, à l'industrie de la musique.

a) Le positionnement face à l'industrie et au secteur privé.

L'étude des programmations reste relativement simple lorsque l'on s'attache aux logiques esthétiques, mais dès lors que l'on entre dans la sphère des processus de programmation, au niveau contractuel notamment, les choses deviennent plus difficiles, les salles ayant peu de statistiques mises à jour sur la question. Une particularité couplée aussi d'une certaine réserve à rendre publique des modes de fonctionnement aux intérêts parfois contradictoires. Le rapport entretenu par les lieux de diffusion au secteur de l'industrie musicale s'oriente sur plusieurs fonctionnements.

Connaître le nombre d'artistes signés par des majors programmés par les espaces de diffusion étudiés est difficile, la maison de disques, dans le cas d'une programmation traditionnelle ou le lieu produit la date, n'étant jamais mentionnée. La *Fédurok*, dans le cadre de la « lettre ouverte à M. Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la Culture et de la

Communication⁷⁷ », estime à 20% le nombre d'artistes diffusés dans le cadre des SMAC « signés » sur une major. Dès lors se pose la question de savoir si ce qui est présenté comme une preuve évidente d'opposition au secteur de l'industrie culturelle n'est pas en réalité un aveu des relations fortes que les deux univers entretiennent. 20% semblent effectivement bien peu pour une sphère artistique, la musique, ou les ventes de disques s'effectuent elles à plus de 90% sur des produits issus des majors. Mais cela représente également un artiste sur cinq dans les espaces de diffusion. Il est donc difficile de juger ce chiffre chacun y trouvant son interprétation, notamment sur la base de sa vision de l'industrie musicale. Car s'il est possible de noter l'importance, dans une certaine mesure, des artistes issus des majors, l'interprétation de ces caractéristiques est plus problématique, entre vision d'un échec total ou mise en avant d'une nécessité de pluralité passant aussi par les œuvres destinées à un public large.

L'intégration des industries dans les processus de programmation ne peut cependant pas s'extraire des nécessités économiques des lieux, dont la faiblesse, variable, des moyens publics oblige à un certain nombre de concessions : « cette nécessité de recettes non publiques les a incité (acteurs et artistes) à transmettre contre rémunération leur compétence (...) ou à effectuer des prestations parfois hors du seul champ culturel, collaborer avec les industries culturelles, trouver des sponsors⁷⁸ ». Le rapport aux industries, dans une logique financière, est donc à appréhender au cas par cas, selon les situations locales et les spécificités des lieux. Car dans ce rapport peut être encore plus que dans d'autres domaines d'administration, les situations varient largement d'un lieu à l'autre. Hormis le positionnement même face à des productions extérieures, la situation comme engagement militant des espaces varie, depuis des lieux concentrant leur diffusion sur des artistes presque exclusivement reconnus, dont certains issus des majors, comme le *Krakatoa* de Bordeaux, jusqu'à des lieux affirmant, dans les prérogatives du lieu, leur opposition au secteur de l'industrie tels que le *Confort Moderne* de Poitiers ou le *Réservoir* de Périgueux, qui refuse toute production entièrement privée afin de garder une pleine indépendance sur les choix artistiques.

La seule donnée récurrente reste le très grand nombre de productions « couplées » où le lieu s'allie à une autre structure dans le but de présenter un concert. Des modes de travail qui peuvent prendre des formes diverses : véritables coproductions, partenariats, mise à disposition, production extérieure, co-organisations, locations de salles. C'est dans le travail effectué par ces processus que se dégagent les options des lieux et que se devinent les

⁷⁷ Lettre rédigée en réponse au dévoilement par le ministère de la Culture du nouveau projet de réseau des SMAC structurantes, juillet 2003.

⁷⁸ E.BOISTARD, *(R)évolution culturelle*, sans éd., 2003, p.3

concessions faites pour les programmations. Il est impossible de définir des traits généraux, car dans ces dispositifs peut être encore plus que dans d'autres domaines artistiques, les situations et modes de fonctionnement sont extrêmement variables. Nous allons donc nous attacher ici à l'étude de quatre lieux aux situations particulières, le *Cylindre* à Larnod, *Le Confort Moderne* de Poitiers, *Le Chabada* à Angers, et le *Moulin de Brainans* dans le jura, afin d'étudier les possibilités offertes par ces processus et de voir comment la logique entièrement privée et commerciale peut s'insérer dans une logique artistique.

Type de partenaires (Production seul ou partagée)	LE CHABADA	LE CONFORT MODERNE	LE CYLINDRE	LE MOULIN DE BRAINANS
Associations	27,60%	11,30%	15,38%	16,60%
Label major	2%	0%	0%	0%
Label indépendant	0%	0%	1,90%	0%
Tourneur privé	18,33%	2,30%	1,90%	0%
Structure socioculturelle	0,00%	2,30%	1,90%	0%
Structure jazz	0,00%	5,80%	0%	0%

Le *Cylindre* effectue un travail « collectif » sur 11 dates dans sa saison de concerts. Seul un des événements est une production gérée par un tourneur, huit sont dues à un travail associatif, 1 est une coproduction avec une structure socioculturelle, et 1 est confiée à un petit label indépendant.

Le *Confort Moderne* semble avoir un fonctionnement similaire avec 1 date coproduite avec une structure socioculturelle, six dates associatives, 3 dates coproduites avec la structure jazz de la ville, et une seule date produite entièrement par un tourneur.

Le *Moulin de Brainans* ne semble pas intégrer de productions privées, la production extérieure n'étant en tous cas pas mentionnée, mais développe des soirées avec le secteur associatif extérieur sur 16,6% des dates, travaille directement avec quelques artistes issus du secteur de l'industrie musicale, signés ou distribués par des majors ou leur filiale (*Zebda*, *Dolly*, *Ticken Jah Fakoly*, *Eiffel*, *François Hadji-Lazaro*). Un exemple qui démontre bien la frontière floue entre artistique et économique, sur des artistes dont l'intégrité n'est guère remise en cause, diffusés dans un espace ou l'expérimentation, assez rare, de confrontation à des esthétiques plus pointue est évidente, notamment grâce à l'important travail effectué sur les musiques électroniques.

Le *Chabada* quant à lui semble développer ses propres systèmes de collaboration, avec 16% de dates produites par des associations spécialisées sur la musique, 11, 6% de dates organisées par un ensemble hétéroclite d'associations aux vocations diverses, 1 soirée « carte

blanche », et un concert coproduit avec une radio. En revanche, 18,33% de la programmation est dévolue à des acteurs liés au secteur de l'industrie musicale. Une date est produite par un label, *Mercury Universal*, dans le cadre assez traditionnel, mais visiblement rare, du tour support. En revanche, 18,33% des dates sont produites par le tourneur angevin *Radical prod.*, sur un ensemble d'artistes en partie issue des majors.

Ces situations différentes montrent bien l'impossibilité de définir un système global d'adaptation au secteur de l'industrie musicale, le tout étant largement défini par un ensemble complexe lié à la situation géographique, avec l'intérêt que peuvent y trouver les labels à y développer des pratiques de tour support, l'histoire, les conditions financières du lieu et sa nécessité à travailler sur des programmations produites de façon externe permettant une diffusion à moindre coût, les spécificités du programmeur etc.

En revanche il est notable que la situation entrevue comme « traditionnelle » d'un réseau de salles perçu par les majors comme espaces de diffusion pour les tour supports, est assez peu porté par les labels eux-mêmes. A la différence de Paris où la concentration des entreprises et structures liées à la promotion, au développement et à la production, rend, dans une logique de toute façon privée, les optiques de diffusion réalisables par le biais direct des labels, la logique « en province » s'établit sur d'autres aspirations. La faiblesse des dates produites directement par les labels, majors en l'occurrence, dans les lieux du réseau SMAC se trouve parfois palliée, à l'image du travail effectué par *Radical prod.*, par une corrélation importante aux tourneurs qui, en l'échange de conditions avantageuses, se chargent de la diffusion de leurs artistes, sur un réseau qu'ils connaissent parfaitement bien. Le tourneur n'est plus seulement intermédiaire entre maison de disque et espaces de diffusion, mais réellement producteur des concerts, pouvant ainsi développer ses propres logiques économiques et s'assurer un travail direct avec les maisons de disque, sans passer par un tiers interlocuteur. La position du *Chabada*, située dans la même ville que *Radical prod.*, et sa configuration relativement « élevée », 900 places, rendent possible une telle interaction qui se retrouve, dans une certaine mesure, dans d'autres lieux. C'est bien l'intermédiaire du tourneur, de toute façon établi comme maillon permanent entre artistes et lieux de diffusion, qui semble être la marque la plus flagrante de l'implantation occasionnelle du secteur de l'industrie musicale dans les lieux de diffusion, avec là encore des situations extrêmement variables.

La place d'artistes issus des majors peut donc prendre deux formes. Soit les artistes prennent place dans une logique de production classique, par les lieux, avec alors un débat porté sur l'intérêt de ces programmations qui tient plus à des critères subjectifs de positionnement esthétique ou politique, soit les tourneurs, à l'image du travail effectué par *Radical prod.*, prennent les devants en travaillant directement sur la production. Un cas plus problématique qui contribue à affirmer la faiblesse du rôle des programmeurs qui par ce système se désengagent largement de leur rôle de conducteur du projet artistique et qui explique la position de certains lieux, tels le *Réservoir*, refusant toute production privée sur lesquelles le contrôle artistique n'est pas total. Une configuration qui nous le verrons, est aussi étroitement liée aux rôles des tourneurs et à la mise en place d'une formalisation contractuelle évidente. Enfin, le critère économique de diffusion doit aussi s'appréhender par la compréhension de la spécificité des esthétiques « marginales », qui développent leurs propres caractéristiques économiques.

b) Esthétiques jugées comme hors cadre économique.

Comprendre le rapport entretenu entre recherche d'une pluralité esthétique et concentration des espaces de diffusion passe par la compréhension des risques de formalisation des types de programmation. En réduisant les types d'espaces, risque de se profiler le spectre d'un fonctionnement unique, inadapté à la présence d'esthétiques en marge. Dans ce cadre, il est important de saisir les spécificités économiques de ces esthétiques, seul moyen de comprendre les aménagements nécessaires à une meilleure pluralité. Car si l'on s'attache régulièrement à l'étude des critères économiques liés à l'industrie musicale, le processus inverse, les particularités économiques des esthétiques les plus marginales, est assez peu envisagé. En marge de la traditionnelle séparation indépendants/majors, ces esthétiques jouent le rôle d'une troisième voie économique en présentant des acteurs ayant ses particularités. Sur des esthétiques telles que le rock hardcore ou la techno, le regroupement en micro structures comme base d'un travail collectif est évident.

On trouve alors chez ces artistes un positionnement spécifique face aux processus traditionnels de production. Élément économique, l'existence de productions discographiques

sont marquées par une agglomération notable des différents processus au sein de structures uniques. Les esthétiques les plus marginales en termes économiques sont marquées par un découpage des tâches spécifiques. Traditionnellement l'économie discographique est caractérisée par une séparation en quatre phases : la création, la production, avec un producteur qui fixe l'enregistrement, la fabrication, assurée par l'éditeur phonographique, et la distribution⁷⁹. Or dans les logiques économiques des sphères les plus marginales, l'élaboration s'établit sur deux espaces seulement, la création, par le groupe ou le musicien, puis la production, la fabrication et la distribution assurées par des microstructures.

Eventuellement, dans le cas des structures les moins importantes, le groupe, comme entité, gère la création et la production, puis délègue à une micro structure les frais liés à la fabrication et à la distribution. Dans les cas d'autoproduction, le groupe gère l'ensemble du processus, en s'appuyant généralement sur un statut associatif, permettant une certaine légalité, et utilisé pour la liberté que laisse à ces entités les flous juridiques et fiscaux octroyés par une rédaction statutaire particulière.

Dans l'entourage des ces ensembles esthétiques, les structures liées au monde du disque peuvent prendre des formes diverses : associations, permettant un semblant de régularité, voire, assez souvent, absence totale de statut juridique, l'ensemble des opérations étant organisé et financé par une personne propre, en son nom, pour le compte d'une entité, le « label » n'ayant qu'une existence purement subjective et identitaire. En termes de distribution, la donne est semblable. Bien entendues absentes des espaces de la grande distribution, ces productions le sont aussi généralement des grands espaces spécialisés, alors qu'on ne peut que constater la disparition progressive des disquaires indépendants, dont le réseau devient quasi inexistant. La logique de distribution « alternative » est alors développée, à travers des systèmes de distributions organisées sur les concerts par les groupes et associations, échanges entre micro structures, ventes par correspondance. Une situation précaire mais qui représente aujourd'hui la seule alternative à la réduction des possibilités de distribution. Pleinement utilisés dans certaines sphères rock ou techno, ces moyens pourraient aussi servir un ensemble d'artistes ou de groupes issus d'autres univers esthétiques, décidés à employer les moyens traditionnels, mais qui se trouvent pour l'instant confrontés à un échec global de leur démarche.

Un ensemble de logiques qui creuse encore plus l'éloignement du système économique traditionnel. Une logique en décalage évident à l'aspiration traditionnelle de

⁷⁹ G.CASTAGNAC, « L'économie phonographique : de filières en filiales », in Institutions et vie culturelle, la Documentation française, 1996.

vente soutenue par le SNEP, tendant à exclure de la logique même de l'économique les productions non présentes en radios et déniaient aux autoproductions la légitimité d'un véritable bien culturel.

Basés sur un tel système économique, les groupes ou artistes issus des esthétiques les plus radicales, à l'exception des esthétiques liées aux musique improvisées qui développent des particularités propres dues à leur affiliation au monde du jazz, développent donc une économie du spectacle vivant similaire. On note donc souvent pour ces groupes une absence de structuration, avec au mieux, une association, au pire, une absence totale de structure. Des entités artistiques qui en prenant conscience de leur faible poids renoncent clairement à toute volonté de professionnalisation. La logique liée au concert est alors celle d'une logique de frais, ceux engagés pour faire des concerts, et d'une tentative de prise en compte des données liées à l'autoproduction, avec la volonté de récupérer sur les concerts l'argent investis sur la production discographique.

La persistance de programmations incluant aussi ces esthétiques tient donc à la compréhension d'un système économique ou n'existe pas la volonté de rémunérer des individus, mais celle d'octroyer au groupe, qui prend le pas sur toute aspiration individuelle, les moyens de prise en charge de ses spécificités économiques, liées à la notion d'autoproduction ou tout du moins à l'importance de la prise en charge par le groupe d'une partie des frais liés à sa production discographique. Nier cet état de fait, porté entre autres nous le verrons par l'absence de statut « amateur », contribue à forger un décalage flagrant dans l'appréhension des économies de concerts : « ...le projet musical trouve son sens dans l'exposition au public, le groupe correspond à une entité globale : artistique, sociale et économique⁸⁰ ».

Les spécificités économiques de ces esthétiques, difficilement définissables d'ailleurs en dehors de cette logique économique, ont bien entendu un impact fort sur les espaces qui cherchent à les défendre. Les logiques de diffusion doivent prendre en compte ces particularités qui en terme de concerts se marquent par une éventuelle faible fréquentation, marquante pour les esthétiques rock, plus ouverte sur les musiques électroniques, l'intérêt de travailler avec des acteurs spécialisés, et des logiques de coûts artistiques moindres. Des spécificités qui tendent à limiter les possibilités de viabilité économiques, l'ensemble des lieux ayant à assumer à chaque ouverture un ensemble de charges fixes, difficilement

⁸⁰ CRY, ARA, FLORIDA, TREMPOLINO, Note d'étape des travaux du collectif »pédagogies et accompagnement des pratiques musicales, sans éd. 2002.

couvertes par la faiblesse des entrées. C'est pourquoi les productions jointes sont souvent préférées, visibles par exemple à travers le fort travail associatif développé par certains espaces. Des spécificités qui obligent les lieux à bouleverser leur mode de fonctionnement, en cherchant à adapter leurs espaces, économiquement, législativement et physiquement, à ces données.

La question de la représentativité esthétique se marque donc par plusieurs caractéristiques.

En premier lieu, la multiplicité des esthétiques est à ramener dans un contexte local, chaque espace cherchant soit à marquer une particularité, soit à tenter une représentativité globale. Malgré tout les esthétiques les moins liées à l'histoire des lieux, rap et jazz, peinent à trouver leur place

De plus, le rapport à l'industrie musicale est lui aussi variable, d'une opposition claire et franche à une intégration possible soit par des particularités locales, soit par des volontés influencées par les données financières, voire artistiques, avec la volonté d'un service public artistique nécessairement ouvert. Inversement, l'intégration d'esthétiques marquées par la précarité nécessite une réflexion et une adaptabilité grandissante des espaces parfaitement engagée par certains d'entre eux.

Reste maintenant à déterminer le rapport entre ces constatations et le phénomène de concentration des espaces. En réduisant les espaces possibles de diffusion musicales, la pluralité risque de s'amenuiser de façon purement mathématique, en réduisant le nombre d'artistes pouvant trouver un espace pour jouer. Mais c'est surtout dans ses conséquences indirectes que le rapport entre concentration et multiplicité est envisageable, la diminution du nombre des espaces, dans le cadre unique des SMAC, étant encore une anticipation. En donnant à un nombre d'espaces de plus en plus réduit la capacité « légitime » d'organiser les prestations artistiques, la pluralité des conceptions esthétiques et des manières de travailler tend à s'amenuiser. En octroyant à un nombre d'espaces limité le droit au travail esthétique, la multiplicité des approches risque de s'amenuiser au profit de fonctionnements de plus en plus cadrés, rendus obligatoires par la normalisation induite par la reconnaissance officielle. Non seulement la diminution des espaces risque de réduire les possibilités de travail pour un nombre important d'acteurs, les associations notamment dont on a vu l'importance, mais elle risque de rendre impossible certaines conceptions de la diffusion, notamment celles liées aux esthétiques marginales, trop spécifiques dans leur approche à la scène et à l'économie pour

trouver place dans des espaces qui, semble-t-il, on désormais vocation à travailler sur des grands espaces et sur des missions préalablement définies.

Un ensemble de risques qui, pour se comprendre dans sa globalité, doit aussi prendre en compte les contraintes pesant sur les processus de programmation. Sans avoir de rapport direct avec le processus de concentration, ces contraintes tendent à renforcer fortement les inconvénients de celle-ci, en accentuant la limitation des possibilités d'action, et donc de pluralité. Pourtant, certains modes de fonctionnement semblent désormais pallier, en partie, à cet ensemble contextuel a priori difficile.

B- LES CONTRAINTES DU PROCESSUS DE PROGRAMMATION.

La question du rapport éventuel entre processus de concentration des espaces et pluralité esthétique passe aussi par la compréhension des contraintes diverses qui pèsent sur les programmations. Un ensemble de données qui marquent l'intérêt d'une réflexion portée sur les enjeux administratifs et législatifs mais qui met aussi en avant les moyens envisagés pour pallier d'éventuelles restrictions.

Pour tenter de comprendre cet ensemble contextuel stigmatisant les difficultés liées à la concentration, nous allons nous attacher dans un premier temps à l'étude de deux contraintes majeures, celle du rapport aux tourneurs, à travers le « contrat de cession », et celle, plus classique de la problématique amateur.

Puis nous verrons dans un second temps l'importance, dans une logique volontariste, du travail associatif et l'importance des enjeux liés à ce que l'on nomme les « espaces intermédiaires ».

A priori en marge du processus politique et social de la concentration des espaces de diffusion, la compréhension de ces données est indispensable, puisqu'elle permet de saisir les conséquences de la concentration en stigmatisant les problèmes généraux qu'elle pourrait accentuer.

1 : Difficultés et problématiques contractuelles.

En s'attachant à l'étude de différentes programmations et modes de programmation, il est facile de remarquer la récurrence de certaines données, explicatives, en partie, des difficultés rencontrées pour l'établissement d'une programmation diversifiée. Les angles d'approche sont multiples, et la faiblesse des moyens accordés aux lieux est évidente.

a) La prééminence du contrat de cession.

Si l'étude des programmations a permis de définir les grandes lignes des choix esthétiques faits par les lieux, l'étude de leur données fournies par l'intermédiaire d'un questionnaire présentant leur processus de contractualisation permet, sur un exemple de sept lieux, l'*Antipode* à Rennes, le *Chato'do* à Blois, la *Tannerie* à Bourg en Bresse, l'*Art Cade*, à Ste Croix-Volvestre, le *Ninkasi Kao* à Lyon, la *Coopérative de Mai* à Clermont-Ferrand et le *Moulin de Brainans* dans le jura, de noter les grandes caractéristiques contractuelles⁸¹. Cette évaluation permet de mettre en avant la prééminence récurrente du contrat de cession comme mode de production au détriment des autres types de contrats, engagement notamment. Il semblerait que dans le meilleur des cas les contrats d'engagement représente 5% des contrats établis par les structures, le *Moulin de Brainans*, un certain nombre de lieux ne l'utilisant quasiment jamais, ou de façon très occasionnelle, 2 à 3 fois par an, comme l'*Antipode* ou le *Chato'do*. Or cette particularité semble s'accroître, beaucoup de lieux semblant avouer que d'années en années, ce mode de contrat, l'engagement, tend à diminuer. Un processus global ou se démarquent cependant quelques structures comme le *Confort Moderne*, qui y trouve une possibilité de diversifier sa programmation.

⁸¹ Cf.annexes 1, p.114

⁸² P.TEILLET, in Musiques amplifiées, Rencontres de Poitiers, La Fédurok,2001, p.17

Cette caractéristique, confirmée par exemple par la quasi absence d'utilisation des barèmes de défraiement qui apparaît parfois comme une possibilité autre de contourner le contrat de cession, marque bien entendu la forte position du rôle de tourneur. Dès lors, le poids de ces structures semble conforter leur importance dans les questions de choix esthétiques : « Ceux qui répondent à ces enquêtes ne font pas l'effort de faire le point sur leurs préférences, de souligner leurs contraintes, les pressions qu'exercent sur eux les tourneurs ⁸² ».

La question de l'importance des tourneurs sur les processus de programmation est récurrente, mais difficilement appréciable par la simple analyse des structures, pour un ensemble qui, à l'image des espaces de diffusion, est multiple dans ses fonctionnements comme dans ses aspirations, de la structure travaillant sur l'élaboration de stratégies commerciales, à l'ami du groupe jouant le rôle de tourneur, par le biais d'une fonction de manager mal définie et par l'intermédiaire du mode associatif.

L'élaboration du rôle des tourneurs, à l'image du travail effectué dans l'ensemble du spectacle vivant, est apparue comme le moyen efficace d'organiser au niveau national la diffusion d'artistes par l'intermédiaire d'un travail délaissé par les producteurs discographiques, à l'exception peut être de Paris. C'est également un processus qui en termes économiques a permis à un certain nombre d'acteurs de se professionnaliser. Car si la fonction des tourneurs est relativement claire, il est évident que la bonne structuration en terme de salles au niveau national, en décalage avec les pays frontaliers, a permis l'émergence d'un certain nombre de groupes visant à la professionnalisation et octroyant aux tourneurs le rôle de recherche dans la diffusion. Une situation qui a aboutit à l'accès à la rémunération pour un certain nombre d'acteurs. Une donnée économique à prendre aussi en compte à travers les risques de concentration des espaces de diffusion, qui, s'ils diminuent, conduiront à la réduction des groupes présents dans les espaces et donc à la fin d'une possibilité de rémunération pour les individus gravitant autour du processus créatif. Une « nébuleuse » où se croisent là aussi des situations diverses, du salariat le plus simple à la rémunération par l'octroi pour le « manager tourneur », de cachets d'intermittent, permettant à celui-ci d'aboutir à une situation de professionnel rémunéré.

La prééminence du contrat de cession, et donc l'importance majeure donnée aux tourneurs, marque plusieurs spécificités. En premier lieu, elle définit clairement une certaine recherche de facilité pour les lieux qui cherchent aussi par l'intermédiaire du contrat de cession à se dégager des contraintes du rôle d'employeur, la rémunération des artistes étant

déléguée aux tourneurs. Une recherche de simplification certes, mais corrélative aussi à la difficulté pour certains d'assumer le rôle d'employeur, jugé comme lourd financièrement et législativement.

Mais cette prééminence est aussi un frein majeur à la recherche de pluralité, car dans un contexte où 95% de la diffusion est assurée par l'intermédiaire d'artistes « embauchés » par contrat de cession, il est évident que la multiplicité est limitée, ces artistes étant issus des catalogues. Et l'on imagine le nombre d'artistes ou groupes ne figurant pas sur ces catalogues. Le processus est double : limitation des possibilités artistiques et dégageant du rôle d'employeur de la part des structures de diffusion, expliquée par la facilité donnée par le contrat de cession dans un contexte de manque de moyens et de recherche de légalité quant aux obligations sociales.

Une situation pourtant reconnue : « Les responsables de salles de musiques actuelles doivent pouvoir bénéficier de moyens suffisants afin d'élaborer des programmations diversifiées. Malheureusement, les programmeurs sont souvent dépendants des tourneurs privés ⁸³ ».

On imagine la difficulté d'une programmation éclectique sur une telle démarche, notamment en termes de musiques électroniques ou la configuration d'un *dj* seul est encore peu appréhendée par les tourneurs. L'exemple est aussi valable sur certains artistes rock. La démarche d'une programmation travaillant sur des artistes par le biais du contrat d'engagement est donc perçue, à l'image du *Confort Moderne* qui travaille sur des prestations ou sont couplés défraitements et contrats d'engagement, comme un moyen de pluralité évident, capable de rendre aux lieux une démarche volontariste tant en termes artistiques que sociaux et de faciliter l'accession à la diffusion de nombreux artistes. Mais les chiffres avancés par les lieux, assez difficilement d'ailleurs car il semblerait que certains restent sceptiques quant à la divulgation de leur processus de contractualisation, et le constat d'une réduction numérique des artistes employés par le biais du contrat d'engagement ne semble pas aller dans ce sens.

Une démarche à mettre en relation avec la problématique amateur, sans laquelle il semble difficile de saisir l'ampleur des contraintes contractuelles.

⁸³ Commission Nationales des Musiques Actuelles, Rapport de la commission des musiques actuelles à Catherine Trautmann, Ministère de la Culture et de la Communication, Ministère de la Culture, 1998.

b) La problématique amateur.

La question de l'amateurisme au sein des musiques amplifiées, et plus largement actuelles, est aujourd'hui un sujet bien présent dans les réflexions sectorielles. Sa force est envisagée par le poids croissant des pratiques amateur, capable de donner à ces modes d'expression une importance tant numérique qu'économique ou sociologique. Les travaux du DEP ont confirmé ces dernières années la forte progression des pratiques en amateur chez les jeunes, mais aussi chez les personnes déjà établies dans une vie professionnelle et familiale⁸⁴. Élément fort de la vie culturelle des français, ces pratiques ont aussi un poids économique, avec des dépenses évaluées à 1,5 milliard d'euros par an⁸⁵.

Pratiques défendues par les professionnels liés au secteur des musiques amplifiées, son mode de reconnaissance suit plusieurs canaux. Au niveau étatique, la question des pratiques amateurs entre, de manière très insuffisante, dans les cadres de réflexion, visible à travers certaines initiatives marquant, en partie, une certaine reconnaissance envers ces modes d'expression. Des logiques d'action malheureusement catégorisées, comme la situation des musiques amplifiées l'a été elle aussi, dans une vision trop souvent sociale : « Les pratiques artistiques en amateur représentent un enjeu social et culturel de première importance : elles favorisent l'épanouissement personnel et participent au renforcement des liens sociaux et à l'exercice d'une citoyenneté active ⁸⁶». Une démarche qui prend d'ailleurs appui dans son actualité sur le réseau des futures SMAC structurantes, dont, en théorie, l'implication vis à vis des amateurs devait être primordiale (locaux de répétition, accompagnement).

Au niveau des professionnels en revanche, la situation d'émergence des pratiques amateurs dans les enjeux sectoriels prend une autre tournure, avec deux axes prioritaires, l'existence d'un statut amateur, demandé depuis longtemps, et la mise en place d'une véritable pédagogie de l'accompagnement. Une pédagogie travaillée qui distingue amateurs et professionnels mais aussi musiciens en voie de professionnalisation. Une pédagogie qui trouve petit à petit ses modes de définition à travers les réflexions collectives liées à la pratique amateur : « pour nous l'amateur ne se définit pas par un statut économique (par défaut au professionnel) mais par une volonté de s'approprier une pratique artistique qui

⁸⁴ DEP, « Les pratiques culturelles des français », in Développement culturel, DEP, n°124, juin 1998.

⁸⁵ La Fédurok, Bilan festival de la citoyenneté 2000 de la Fédurok sur les pratiques amateurs, La Fédurok, 2000.

⁸⁶ Ministère de la Culture, Circulaire du 15 juin 1999 concernant les pratiques artistiques des amateurs, BO 114, novembre 1999.

devient espace de développement personnel, de recherche, ou l'exigence est motivée par la nécessité de partager et confronter sa passion aux autres⁸⁷ ».

Des avancées qui aboutissent à la mise en place progressive dans les structures musicales amplifiées d'un certain nombre de travaux concrétisant ces réflexions. Les centres ressources se multiplient, certains lieux militent ouvertement pour la création de structures spécifiques dotées de moyens, à l'image du projet de « Lieu d'accueil des pratiques amateurs », souhaité par le *Chabada*. Les projets d'accompagnement véritables, en termes de diffusion, se mettent également en place, à l'image du projet pépinière du *Krakatoa*. Mais cet ensemble de travaux ne résoud pourtant en rien la problématique d'un statut amateur, permettant l'établissement des pratiques en amateur dans un cadre juridique clair et optimum. Car même les logiques nouvelles d'accompagnement pourtant organisées par les professionnels trouvent leur limite dans l'absence de statut. Organiser pour un nombre de groupes limité une confrontation au monde professionnel par l'intermédiaire de soutien scénique ou de recherche de dates aboutit à un paradoxe véritable : l'impossibilité pour de nombreux groupes de se produire en dehors du cadre, gratuit, local. Sans être professionnel, intermittent par exemple, ces groupes ne peuvent en théorie accéder aux espaces de diffusion, notamment parce que comme nous l'avons vu le contrat de cession reste le contrat majoritairement écrasant dans les espaces de diffusion. La logique veut donc que l'on cherche à développer des groupes sans leur offrir la possibilité légale de se produire. Un élément rendu évitable dans une démarche de professionnalisation du groupe, mais sans solution pour des artistes dont l'univers artistique empêche toute possibilité de professionnalisation, en partie à cause d'un trop faible poids économique. Une démarche qui conduit aussi à pousser à la professionnalisation un certain nombre de groupes qui ne pourront, de par leur univers esthétique, y aboutir. En s'établissant comme structure légale, pouvant rédiger des contrats, certaines structures, telles le *Krakatoa*, prennent les devants en s'imposant comme structure gage de légalité. Mais se pose alors la question de la légitimité de ces structures à travailler sur ces logiques et cela ne résoud de toute façon en rien les impossibilités de professionnalisation parfaitement appréhendées par les groupes issus des esthétiques les plus radicales.

L'absence de statut amateur est un sujet pourtant appréhendé et discuté, notamment, pour les pratiques musicales, par la *Fédurok*. En parallèle de sa volonté de développer les

⁸⁷ CRY, ARA, FLORIDA, TREMPOLINO, Note d'étape des travaux du collectif » pédagogies et accompagnement des pratiques musicales », sans éd. 2002

pratiques amateur, le ministère de la culture travaille donc, par l'intermédiaire du bureau des pratiques amateurs organisé dans le cadre de la DMDTS, sur l'élaboration d'un véritable travail de réflexion, en collaboration avec les acteurs concernés, fédérations d'amateurs, syndicats, ministère du travail. La position de la *Fédurok* à ce sujet est assez claire et s'oriente sur trois axes : l'identification des structures ayant vocation à recevoir des amateurs, les conditions pour un lieu professionnel d'exposer des amateurs et la régulation et gestion collective, en local, des pratiques amateurs. Jusqu'à présent, seul le décret du 19 mars 1953, qui définit les conditions d'expression de la pratique amateur, sert de base au travail effectué sur la question. C'est son aménagement qui est souhaité afin de pouvoir travailler sur une véritable existence légale des amateurs. Mais cette évolution se heurte largement aux contraintes économiques, seules appréhendées comme base de travail : « Ainsi, plus le champ du spectacle vivant se structure, en tant que secteur économique, et plus il identifie et écarte la pratique amateur. Elle est donc obligée de s'identifier au regard des notions qui fondent le statut professionnel qui lui même prend son identité par des caractéristiques commerciales⁸⁸ ». Un caractéristique rendue encore plus problématique par la notion récurrente de concurrence aux professionnels mise en avant par les syndicats.

Mais l'optique souvent défendue de séparation claire entre véritables amateurs et artistes en voie de professionnalisation ne suffit pas à prendre en compte l'ensemble des situations.

Car l'absence de statut amateur représente bien un frein à la volonté de pluralité artistique, en rendant l'accès aux lieux de diffusion impossible pour des groupes qui de par leur situation économique ne peuvent, et parfois ne veulent, aboutir à une démarche professionnelle, marquée par l'accès au statut d'intermittent. Lorsque l'on sait que 95% des artistes diffusés dans les lieux sont embauchés par l'intermédiaire du contrat de cession, et que les espaces ont une économie trop précaire pour payer de façon individuelle et légale les groupes, il paraît bien difficile pour ces artistes d'aboutir à la possibilité de se produire. La volonté des lieux vis à vis de ces artistes est caractérisée par des situations très locales. Les questionnaires traitant de la contractualisation mettent en avant trois types de fonctionnement.

En premier lieu la présence d'amateurs en première partie issus des groupes locaux, dans une démarche totalement amateur, puisque non rétribués, mais « indemnisés » par un certain nombre d'avantages matériels (accès aux locaux de répétition, filages etc.). D'autres s'insèrent parfaitement au jeu de la légalité la plus stricte excluant toute prestation d'amateurs

⁸⁸ P.BERTHELOT, in Actes des rencontres nationales des pratiques amateur de la chanson, Cabaret Studio, 2002

ou passant, mais avec des contraintes économiques qui ne rendent pas la possibilité généralisable à l'ensemble du réseau des salles, par une déclaration individuelle ou par l'orientation des groupes vers des structures pouvant leur établir de véritables contrats. Enfin, il est important de noter qu'un grand nombre de lieux semblent encore travailler sur des données « floues », en rémunérant les groupes par l'intermédiaire d'une facture associative. Une situation certes précaire mais qui semble encore trouver de nombreux « adeptes ».

La question de l'existence légale des amateurs conduit donc à une définition de la problématique plus large que le simple épanouissement personnel entrevu par les actions ministérielles. Dans un contexte de certaine concentration, l'adéquation nécessaire, grandissante, des espaces de diffusion aux contraintes, pourtant gage d'évolution, de la légalité, rend le questionnement plus large, incluant notamment ses répercussions sur les questions de pluralité esthétique. Car la particularité économique des groupes et artistes défendant les esthétiques les plus pointues les place dans un système où la professionnalisation, par le biais du statut d'intermittent de toute façon remis en cause, reste difficile, voire impossible. L'impossibilité de rémunérer le groupe en tant qu'entité, et non en tant que somme d'individus soumis au cadre légal et social du travail, rend les choses difficiles, d'autant plus si le groupe est étranger. Certaines initiatives sont novatrices, à l'image de certains contrats négociés localement avec les représentants de l'URSSAF, qui, sans pallier réellement aux impossibilités légales tendent à clarifier certains objectifs, comme cet article tiré d'un contrat de cession type d'une association de l'ouest de la France : « **Pour cette prestation les artistes seront totalement bénévoles. Le signataire de ce contrat s'engage sur l'honneur à ce que les sommes perçues soient affectées au fonctionnement général de l'association qui gère le groupe et / ou pour les frais de déplacement. Les membres du groupe ne recevront donc aucune rémunération, sous quelque forme que ce soit (indemnités, dons de matériels ou d'instruments de musique). S'il y a lieu, les remboursements de frais seront soumis aux obligations légales.** »

Des exemples de compromis locaux qui ont le mérite d'intégrer la notion de groupe comme « personne morale », mais qui ne règlent en rien, au niveau national, le caractère indispensable d'un véritable statut reconnaissant les caractéristiques économiques de certaines esthétiques et leur caractère unifié au sein du groupe comme entité.

Une limite juridique qui trouve parfois, à travers certains modes de fonctionnements ou types de réflexion, une alternative.

Les problématiques contractuelles dont il est ici question ne peuvent, dans un cadre de concentration, qu'en renforcer les conséquences dommageables. Dans ce contexte, un certain

nombre de fonctionnements et de questionnements sont aptes à éclaircir les possibilités encore données pour pallier cette concentration.

2 : L'extériorisation comme moyen de pluralité.

Il est évident que les processus contractuels et les difficultés qui y sont liées jouent pour beaucoup dans les limites pluralistes des outils de programmation. Mais d'autres éléments sont à prendre en compte dans une démarche de recherche de pluralité, et notamment le recours à l'extérieur, c'est à dire à un ensemble hétérogène non professionnalisé dans le cadre de la structure de diffusion.

Parmi ces possibilités, le recours aux associations extérieures comme partenaires privilégiés des lieux apparaît visiblement comme un moyen habile de tenter la diversité, dans un système jouant tant sur les aspirations artistiques que sociales des intervenants. Outil utile, le recours aux capacités extérieures risque aussi de devenir problématique dans un processus de concentration qui risque de normaliser les modes de fonctionnement et de limiter le nombre de structures ouvertes à ces associations.

a) La spécialisation esthétique par le biais associatif.

Dans un contexte de ville intégrant un espace de diffusion, il reste relativement reconnu que les programmations, la vie du lieu, son insertion réussie au tissu local, passe par un circuit double capable d'intégrer l'histoire locale, porteuse et initiatrice de certaines caractéristiques, et d'appréhender un projet artistique incluant les réseaux de diffusion locaux, à l'image de Nantes, dont les espaces de diffusion se partagent les actions en fonction de particularités liées à la diffusion⁸⁹. Des données qui permettent d'appréhender correctement le positionnement des espaces de diffusion sur la ville, l'agglomération, voire la région. Cependant, à l'étude des différentes programmations, il apparaît évident que le travail effectué sur les esthétiques les plus marginales, là encore en termes économiques et donc de publics, s'effectue très souvent par le biais d'une association partenaire, dont la place au sein

⁸⁹ E.BOISTARD, in 3èmes rencontres nationales Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles, La Scène HS, avril 1999.

des soirées varie selon les espaces, de la production de la soirée par l'association à la « carte blanche » laissée, accompagnée des moyens financiers, à certaines structures. Dans ce contexte, il apparaît clairement que ces associations fonctionnent non pas sur une défense généraliste des « musiques amplifiées », mais sur l'exclusivité du critère esthétique, renforçant encore un peu les limites d'une définition artistique basée sur l'unique critère de « l'actualité » ou de l'amplification.

Les exemples sont à ce titre nombreux : *M.A.D.* au *Chato'do à Blois*, *Impure Muzik* au *Cylindre* à Besançon ou le collectif du groupe *Judoboy* à la *Lune des Pirates* d'Amiens pour les musiques rock hardcore, *Les Trois Points* à la *Tannerie de Bourg en Bresse*, *Bass Massive* à l'*Astrolabe* d'Orléans ou *Cinetic* au *VIP* pour les musiques techno. Les exemples pourraient se multiplier.

La question de la présence d'associations externes au sein du processus de programmation pose diverses questions.

En premier lieu, cette visibilité d'un travail collectif marque l'existence, en dehors des espaces spécifiquement dédiés aux musiques amplifiées, d'une multitude d'acteurs, qui sans vouloir aboutir à une reconnaissance professionnelle, cherchent à développer un certain militantisme artistique, porté une fois encore presque exclusivement par les volontés de défense des esthétiques. Une caractéristique marquant tant les aspects esthétiques que sociaux. Car c'est au sein de ces associations, aux aspirations volontairement non pluralistes, que se dessinent les grandes lignes des fortes aspirations identitaires formatrices caractérisées par la prééminence de situations de recherche de transgressions cadrées, qui trouvent dans le concert l'apogée du phénomène socialisant⁹⁰. La présence de ces associations montre donc que les espaces dédiés à la diffusion, et leur équipe professionnelle, n'ont pas le monopole de l'action et de la réflexion, confortant ainsi l'idée du danger de la concentration de ces espaces comme uniques interlocuteurs des pouvoirs publics, nationaux, mais surtout locaux. Cette situation devra donc être totalement appréhendée si l'on ne veut pas aboutir progressivement à l'exclusion d'une force majeure des musiques amplifiées, les non professionnels et amateurs, de la sphère du droit à la parole et à la représentation politique. Une situation qui au vu des conflits naissant parfois entre multitude et « institutions » locales, risque, à terme de poser problème, et qui remet dans le cadre de la réflexion l'idée que « la culture se crée parmi une diversité et que les institutionnels sont là pour la relayer, la comprendre et être objectifs⁹¹ ».

⁹⁰ D.DEBARD, Les conditions politiques et sociales de l'émergence des musiques amplifiées, Mémoire de maîtrise CMOPC, Université Paris VII, juin 2002.

⁹¹ « Z », musicien du groupe Spicy Box, in 3èmes rencontres nationales Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles, La Scène HS, avril 1999.

Le travail associatif est aussi pour les espaces de diffusion un moyen de pallier les contraintes diverses pesant sur les processus de programmation. Spécialisées et concentrées sur leurs esthétiques particulières, les associations réussissent ainsi à développer leurs propres formes d'intervention et de communication, s'appuyant sur un réseau tout à fait spécifique, assez difficilement accessibles pour les professionnels. Sur les réseaux de communication, l'exemple est assez frappant. Chaque association connaissant les lieux, collectifs, individus, susceptibles de relayer l'information d'un concert, dans des sphères généralement spécifiques, « underground », difficiles d'accès pour des « non initiés ». Les moyens de communication produits pour les soirées répondent à ces spécificités, l'aspect de la communication, la présentation des *flyers* et affiches, correspondant à des données esthétiques particulières, héritées d'une histoire propre, que ce soit dans le domaine « rock » ou dans celui des musiques électroniques.

Ces particularités semblent être reconnues, mais l'application d'un travail collectif reste dépendant des positions des professionnels et de la situation locale. Si le tissu associatif centré sur des questions esthétiques est relativement bien présent en milieu urbain, on imagine que la situation reste plus délicate sur des espaces implantés en milieu rural, malgré le travail évident de certaines structures, à l'image de l'important partenariat effectué par le *Moulin de Brainans*, dans le jura, avec l'association *Le Citron Vert*, travaillant sur les musiques électroniques.

Ces situations sont donc initiatrices de projets spécifiques, permettant aux structures de diffusion d'élaborer de véritables actions difficilement envisageables seules. Une situation que permet aussi une diffusion prenant en compte les spécificités économiques de ces esthétiques, et leurs conséquences contractuelles, pour un ensemble d'artistes issus assez souvent de l'amateurisme, à la structuration faible. Si l'accès de ces groupes est rendu difficile pour les structures reconnues de par les différentes problématiques contractuelles, il s'avère évident que les petites associations sont moins « regardantes », sur les questions de légalité et de droit social, n'hésitant pas à produire de façon tout à fait marginale des soirées où les artistes sont payés sur simple facture d'association, voire sans aucune trace légale. Une situation certes dommageable, et qui place aussi les structures dans une situation parfois illégale⁹², mais qui constitue encore parfois le seul moyen de diffusion pour certains groupes

⁹² H.DIDONNA, in 3èmes rencontres nationales Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles. La Scène HS, avril 1999.

ou artistes sans structures, capables d'appréhender leurs limites économiques et la nécessité de travailler sur des données empruntant à la simple logique de frais et peu à celle d'une transaction travail/salaire.

De plus, se pose désormais la question du pouvoir de ces associations. Certes le peu de volonté professionnelle est évident, bien que certaines travaillent sur des logiques telles en termes de projets que la professionnalisation est envisagée, mais il ne doit pourtant pas écarter ces acteurs du droit à la représentation. Dans une logique où les structures musicales amplifiées tendent, pas toujours mais assez régulièrement, à devenir les uniques interlocuteurs pour les pouvoirs publics, la question de la représentation politique pour ces petites associations se pose de manière fondamentale. Plusieurs types d'actions sont menés par ces petites structures, à l'image de certains collectifs d'association, mais l'unité reste assez faible, accentuée par des volontés souvent artistiques et finalement assez peu « politiques ». Se pose alors la question de savoir si cette multitude de militants n'a pas à trouver sa place au sein même des structures politiquement reconnues comme représentatives des musiques amplifiées. Alors que les structures « reconnues », type SMAC, sont déjà régulièrement confrontées à des manques de légitimité auprès des institutions locales ou nationales, on imagine le faible poids constitué par les petites associations n'ayant aucune ambition professionnelle. La question reste entière, mais certaines formes de coopération sont envisageables, à l'image de *l'Olympic* ayant de façon conventionnelle établi les règles de partenariat avec ces associations, du *Confort Moderne* qui affirme clairement son soutien à toute démarche associative, ou du *Chato'do* qui cherche progressivement à intégrer ces associations dans son Conseil d'Administration, pour l'élaboration d'un processus double visant à leur donner un poids auprès de la ville et à mobiliser un maximum d'acteurs autour des difficultés que rencontre le lieu, marque d'un soutien local important.

Enfin, si les logiques d'accompagnement des musiciens semblent trouver leur place à travers l'élaboration d'une véritable réflexion pédagogique, l'accompagnement des associations est assez peu envisagé. Inversement, certaines structures, le *Réservoir* notamment à Périgueux, ont pris le parti d'une implication forte auprès des associations locales. Une démarche d'intégration et d'accompagnement qui doit être appréhendée par les lieux dans leur ensemble dans une logique double de réelle démocratie culturelle et de constitution de forces locales, seules capables de donner du poids aux projets des structures.

Acteurs importants, ces associations risquent de voir leur possibilité de travail réduite dans un contexte de concentration, rendant de nouveau actuelle la revendication d'espaces d'expression, mais aussi d'être peu à peu écartées des espaces légitimes, travaillant sur des productions plus importantes qui de toute façon ne peuvent s'accommoder d'une législation hasardeuse.

Un état de fait qui doit s'accompagner d'une réflexion globale sur l'intérêt des espaces *intermédiaires*.

b) Les enjeux des espaces intermédiaires

Alors que les structures dédiées aux musiques amplifiées se trouvent parfois dans des situations de réelle précarité, la contestation d'un certain nombre d'acteurs liés à l'univers de la musique se fait grandissante. La question de l'adaptabilité des structures aux configurations multiples que peuvent prendre les musiques actuelles et amplifiées est assez rarement abordée, même si l'on trouve, souvent à travers des approches sociologiques, certaines avancées dans la réflexion : « Il a été soulevé le fait que les équipements sont obsolètes, trop lourds, figés, ce qui est synthétisé par cette formule d'un des intervenants à savoir qu'un équipement, c'est cinq ans pour le mettre en place, ce qui correspond à une génération musicale, ce qui veut dire qu'un équipement arrive à un moment donné ou apparaissent effectivement d'autres types de demandes et d'autres formes esthétiques ; cet équipement est obsolète, figé ou inadéquat pour plusieurs raisons⁹³ ». Dans cette réflexion, l'idée d'une adaptabilité des espaces est mise en avant. Inadaptabilité non pas aux demandes des publics, mais à la multiplicité des musiques en elles même. Une situation confortée par une demande croissante de la part des populations d'une offre s'immisçant dans la cité globale, et non au sein de « temples » nécessitant une démarche volontariste. La question des lieux s'établit donc sur la reconnaissance de l'absolue nécessité d'espaces spécifiques, type SMAC, dont le maillage est remis en cause par l'élaboration d'un programme de SMAC structurantes, pour répondre à un besoin croissant à la fois social, politique et « sanitaire », de par l'adaptation aux risques et enjeux de la matière sonore. Mais cette nécessité semble s'accompagner d'une

⁹³ P.MIGNON, « Cultures émergentes et évolutions esthétiques, technologiques et sociales », in 3èmes rencontres nationales Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles, La Scène HS, avril 1999, p.66

demande croissante de légitimation « d'espaces intermédiaires ». Devant la multiplication et l'accroissement des pratiques amateurs et des petites entités passant du statut de consommateur à celui d'entrepreneur, associations, collectifs, musiciens, il apparaît désormais évident que les lieux dédiés aux musiques actuelles et amplifiées, ne peuvent plus faire face à une demande grandissante. En s'établissant comme interlocuteurs privilégiés des pouvoirs publics en termes de musiques amplifiées, les structures les plus « institutionnelles » ont, pas nécessairement délibérément, orienté les propositions sur les contraintes de leurs structures, omettant d'intégrer parfois les autres espaces musicaux aux revendications pourtant profondes : bars, cafés concert, petits lieux associatifs etc.

Or l'établissement de contraintes pesantes sur l'ensemble d'un secteur en mal de reconnaissance a peu à peu rendu ces petits espaces moribonds. Si les contraintes liées au droit social ont bien entendu pesé sur le fonctionnement des cafés concerts, le « décret bruit » de 1998⁹⁴ a pour beaucoup joué dans la fin des activités musicales de certains « bistrots », largement utilisés par les associations. A cette évolution s'ajoute l'absence de prises en compte pour un certain nombre d'acteurs, associations, des enjeux liés à l'adaptation aux contraintes sociales, aux règles de sécurité diverses, à la reconnaissance politique. Dans cette démarche, les petits lieux, plus souples, se sont avérés appropriés à la demande grandissante de ces regroupements d'individus, motivés là encore par la défense d'une esthétique ou d'une position artistique : la « musique au quotidien », la « musique au cœur de la ville », en « milieu rural » etc. Une situation reconnue parfois et qui pointe souvent la difficulté pour les SMAC de pouvoir répondre à une demande importante, parfois inconciliable avec un nécessaire recherche de respectabilité et de cohésion aux nécessités sociales et réglementaires. La solution envisagée par certains reste dans l'application de divers niveaux, avec des SMAC comme tête de pyramide, sous lesquelles se développerait, pour répondre à toutes les attentes, une myriade de petits lieux, parmi lesquels le bar reste, de par sa configuration en terme d'accès social, un élément majeur. Mais cette volonté tient désormais de l'utopie, les espaces intermédiaires tendant largement à disparaître. Devant l'insistance d'une partie des représentants de la sphère des musiques amplifiées à déléguer aux petits espaces le rôle d'intermédiaire, la position des associations, collectifs et groupes amateurs se fait de plus en plus virulente, ces groupements reprochant largement aux collectivités locales,

⁹⁴ 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 réservée à l'enseignement de la musique et de la danse.

municipalités, et à certains espaces « reconnus », l'absence de prise en compte de cette disparition progressive, rendant leur travail quasiment impossible. Une réelle représentativité du secteur des musiques amplifiées, capable de prendre en compte l'ensemble des acteurs et des esthétiques, devra passer par l'intégration de ces spécificités et donc travailler sur une représentation globale, intégrant non seulement les porteurs de projets d'envergure, mais aussi l'ensemble des représentants de ces associations et espaces intermédiaires, sans quoi risque de se profiler un éclatement certain entre espaces assez faussement jugés « institutionnels », et multiplicité d'acteurs cherchant à travailler sur des logiques moindres, dans un esprit sans doute similaire à l'actuelle opposition régnant entre Scènes Nationales et petites compagnies théâtrales. Car exclure l'ensemble des petits espaces et des projets qui y sont attachés du champ de la représentation politique revient à nier clairement l'existence d'une créativité et d'un militantisme aboutis hors du champ des SMAC. Une situation qui pourrait s'apaiser si ces espaces intégraient l'ensemble des demandes. Mais cette intégration, engagée et aboutie parfois, se heurte naturellement à une certaine inadaptabilité, l'impossibilité de répondre à toutes les demandes, et à la confrontation à certaines contraintes difficilement contournables.

C'est dans une logique intégrant l'ensemble des contraintes du secteur que le *Confort Moderne* par exemple prend ouvertement position pour la défense des cafés concerts et petits espaces de diffusion. L'impossibilité d'organiser des concerts dans l'espace bar du lieu, de par l'inadaptabilité aux normes acoustiques et les coûts de production nécessairement élevés pour une petite structure associative extérieure, a rendu la possibilité d'organiser des concerts pour les associations relativement difficile. Le lieu cherche donc à soutenir toute volonté de « débordement dans la ville », en affirmant son soutien aux espaces et associations organisant des concerts et manifestations dans des lieux a priori « décalés », bars, petits locaux associatifs, espaces plein air. Une prise de position qui s'accompagne de certaines actions volontaristes, prêt de matériel pour ces diffusions, soutien aux associations ou organisation du festival *Barathon*. Cette manifestation⁹⁵, consistant à investir l'espace d'une journée le maximum de bistrot de la ville dans une logique de parcours/concerts, est parfaitement intégrée au travail du lieu et répond à la position double de l'idée d'investissement de la ville et de la démonstration organisée d'une possibilité de sortir les musiques amplifiées des espaces qui leur sont politiquement dédiés.

⁹⁵ L'idée du *Barathon* est originellement un type d'action organisé par les fédérations *Hiéro*. Son adaptation par le *Confort Moderne* reprend le principe en y adjoignant un certain nombre de particularités et de moyens propres à la structure.

Il est vraisemblable que ce type de position devra faire l'objet de réflexions globales, sans quoi l'aspect unitaire, même limité, du secteur des musiques amplifiées se verra ouvertement remis en cause, confrontant les différents acteurs à une scission globale, limitant les volontés de reconnaissance et posant un frein majeur aux aspirations pluralistes et à la multiplicité esthétique. Porter l'idée d'une multiplicité esthétique par la différenciation des espaces d'expression est une idée parfaitement ancrée dans la réalité de terrain, mais sujette à de profondes limites si la prise de conscience générale pour la défense de l'ensemble des lieux d'expression, espaces intermédiaires inclus, n'est pas envisagée. Là encore les processus de concentration, et notamment l'idée de SMAC structurantes aboutissant à une réduction des espaces reconnus, semblent peu conciliables avec une nécessité de reconnaissance de l'ensemble des actions, contradictoires à l'idée de réduction de la représentation politique des musiques actuelles et amplifiées.

L'évocation rapide des contraintes du processus de programmation et des enjeux d'une « extériorisation » tendent à confirmer les conclusions obtenues dans l'étude des programmations : le processus de concentration politique et physique, appréciable dans la délimitation de la légitimité et des fonds à un nombre limité d'espaces, risque d'accentuer l'ensemble des contraintes pesant déjà sur le secteur. Les difficultés rencontrées pour établir une représentation pluraliste se heurtent à un ensemble de contraintes, sociales et contractuelles comme nous l'avons vu, qui limitent la liberté d'action. Or dans un contexte de concentration qui viserait à octroyer la légitimité de l'action en un nombre restreint de structures, l'ensemble de ces contraintes et problématiques ne seraient non seulement pas résolues, mais accentuées, notamment par l'obligation donnée de répondre à un fonctionnement préalablement établi. C'est la multiplicité des espaces qui permet aujourd'hui de tenter la diversité esthétique, chaque espace, association, groupe, cherchant à développer sa propre logique d'action. Les incidences d'une programmation basée presque exclusivement sur la cession du droit de représentation et l'impossibilité pour les amateurs de se produire dans un cadre légal sont des pesanteurs fortes, accentuées dans un cadre de délimitation de la légitimité. L'exemple du travail des associations extérieures ou de l'importance des espaces « intermédiaires » et peu reconnus montre bien que la pluralité ne peut se faire qu'à travers la multiplication des approches possibles, et donc de l'investissement d'espaces nombreux et différents.

Une situation qui soulève aussi les nécessités d'adaptabilité aux nouvelles données artistiques, que l'on imagine en totale opposition avec une réduction des espaces telle qu'elle est envisagée dans le programme des SMAC structurantes.

C-UNE NECESSAIRE REFORTE DES MODES D'APPRÉHENSION ET DE FONCTIONNEMENT

En tentant d'établir le parcours du secteur des musiques amplifiées à travers l'évolution des espaces et son rapport à la pluralité esthétique, il paraît nécessaire d'évoquer certains impératifs liés à ces mêmes espaces, capables de porter une réflexion globale sur le sujet large de la cohésion artistique. C'est la nécessité de l'intégration d'une réflexion esthétique par les espaces qui paraît porter ces aspirations. Tout en travaillant sur les nécessités de défense structurelle et politique, les espaces se doivent également de porter une attention particulière à leur rôle artistique, souvent pensé en interne, mais peu explicité de manière globale.

Il paraissait donc important de s'attacher à l'importance d'une réflexion esthétique des structures en tentant de formaliser les enjeux d'une recherche de cohésion et l'importance d'une vision propre de l'éducation artistique.

Parallèlement, la compréhension des enjeux et implications d'un phénomène de concentration passe par l'évocation des nouvelles données artistiques naissantes, qui constituent la base des nouvelles aspirations des publics.

Ces deux approches semblent en effet jouer un rôle majeur dans l'étude des processus de concentration car non seulement elles expliquent les dangers d'une normalisation des actions dans un contexte où se développent de nouvelles attentes, mais elles peuvent aussi apporter, si elles sont bien intégrées, des éléments de réponse aux contraintes pesant sur la

pluralité. Elles dévoilent donc les enjeux et conséquences de la concentration des espaces mais apportent les prémices d'une réflexion visant à les limiter.

1 : La nécessité d'une réflexion esthétique.

Dans l'optique d'une réflexion accrue portée au rapport artistique et esthétique des lieux, les enjeux des modes de fonctionnement apparaissent comme prioritaires à la pérennisation de politiques structurelles cohérentes, voire à certaines évolutions. En premier lieu, dans une dynamique prenant fait d'une certaine concentration des espaces mais cherchant à défendre pluralité et cohésion esthétique, il s'avère primordial de s'attacher au rapport étroit entretenu entre lieu, projet et environnement.

a) La cohésion lieu/projet/environnement.

Le rapport des espaces de diffusion à leur environnement, social, géographique, politique, est assez souvent appréhendé dans sa logique de rapport aux élus ou dans celui de l'héritage historique. Cette prise de conscience marque une réelle prise de position des espaces et influence certainement de nombreux aspects de la vie des lieux tout en confirmant le positionnement réfléchi face à des héritages locaux : « On n'est plus dans le schéma d'un simple programmeur, mais dans la dimension d'un responsable artistique qui intègre la diffusion dans un schéma d'ensemble, selon le cadre géographique, social, historique et en fonction d'éléments négociés avec les élus, les populations musicales, etc. On entre alors dans un schéma professionnel ⁹⁶».

Plusieurs aspects sont donc à prendre en compte dans le rapport du lieu à son environnement. En termes purement artistiques, la logique d'espaces couvrant un champ artistique particulier est primordial, principalement sur des espaces géographiques fortement urbanisés ou se croisent différentes structures, à l'image, comme nous l'avons déjà vu, de la ville de Nantes où se mêlent les univers musicaux liés aux musiques amplifiées, au jazz, ou à la chanson, chacun développant ses propres structures. Dans une logique de structure unique se pose dès lors la question de l'intégration de toutes ces franges artistiques au sein d'un même et unique espace, avec par exemple l'intégration d'une programmation jazz au sein d'espaces prioritairement voués aux musiques amplifiées. Dans une logique éventuelle de

⁹⁶ P.BERTHELOT, in Musiques amplifiées, rencontres de Poitiers, La Fédurok, 1997, p.15

satisfaction des publics, on imagine l'importance d'une telle démarche dans des agglomérations ou l'espace musiques actuelles et amplifiées et seul apte à travailler sur la diffusion.

De plus, l'intégration d'un espace dans sa localité doit nécessairement passer par la compréhension des phénomènes sociaux et culturels qui forgent son environnement. Le rapport des structures aux enjeux purement sociaux est apparu longtemps comme un moyen de justification des projets auprès des élus dans une logique ne prenant pas acte des portées artistiques des musiques amplifiées. Cherchant naturellement à s'extraire de ces contraintes réductrices, l'univers des musiques amplifiées ne s'en trouve cependant pas totalement exclu, dans un ensemble de démarches où les espaces apparaissent souvent comme des outils capables de répondre aux exigences matérielles de projets réellement sociaux mais portés par les structures liés au socioculturel. L'adhésion des populations environnantes et l'intégration à un contexte local particulier doit donc aussi prendre en compte ces particularités sociales, elles aussi porteuses de demandes esthétiques et artistiques particulières. Une démarche qui n'est pas incompatible à une réelle indépendance artistique, pluraliste, réfléchie, mais qui porte l'intérêt d'une cohésion unissant aspirations artistiques et cohésion environnementale : « La diffusion doit s'intégrer dans un projet d'ensemble, en fonction du lieu où l'on se trouve. D'où la nécessité d'intégrer des évolutions ⁹⁷».

De plus, l'intégration réussie d'un espace, et donc de son projet, au sein de son environnement immédiat passe aussi par l'adéquation des espaces à leur environnement démographique. Sans la compréhension des données démographiques de l'espace d'implantation, tant en termes de répartitions spatiales que de catégorisations par groupes d'âge, la situation du projet culturel et artistique, qui sous entend une réflexion sur la pluralité, et la cohérence des paramètres liés à la réussite d'une politique de lieu, semble difficile. Une logique couplant impact social et aspirations économes portées par la réflexion en termes de bassins de population⁹⁸. En cherchant à intégrer l'ensemble de ces données dans les processus de programmation et de réflexion artistique, il apparaît clairement que les espaces doivent se positionner sur un ensemble de caractéristiques physiques.

Chercher à cadrer les processus esthétiques dans une logique intégrant des données aussi diverses que l'environnement social, les bassins de population, l'histoire artistique et les

⁹⁷ P.BERTHELOT, in Musiques amplifiées, rencontres de Poitiers, La Fédurok, 1997, p.18

⁹⁸ X.MIGEOT, Les spectateurs des concerts de musiques amplifiées, DEP, 2000.

militants locaux ou le contexte physique, nécessite une prise de position réfléchie sur la cohérence architecturale des lieux. Une implication assez souvent réfléchie en termes d'implantation et de rapport à l'environnement immédiat. La spécificité des musiques amplifiées, leur rapport au son ont donc souvent poussé les prises de position sur la question de l'intégration, dans un processus double de maîtrise des nuisances sonores et, plus rarement semble-t-il dans une logique de vie ou de réhabilitation de quartiers.

Mais dans une logique de forte intégration des données artistiques, les contraintes réglementaires, indispensables, liées à l'acoustique, ne doivent plus être les seules préoccupations nécessitant un travail architectural. L'aménagement intérieur des espaces notamment joue désormais un rôle prépondérant dans un esprit de cohérence artistique : « La prise en compte de la réalité des pratiques des musiques amplifiées et d'une culture fondée sur la création autonome, est une étape essentielle pour la définition de l'architecture d'exécution et des impératifs acoustiques. Là encore, il faut cerner les attentes des musiciens, des pratiques locales, pour que la réponse, en terme d'équipement, soit en phase avec cette réalité⁹⁹ ». Car établir une réponse pluraliste en termes esthétiques aux contraintes diverses posées par l'environnement nécessite une pluralité dans les possibilités d'accueil. Si l'on ajoute aux contraintes environnementales les spécificités des esthétiques les plus marginales, avec notamment la notion de public nécessairement réduit, il s'avère évident que l'optique traditionnelle d'un unique espace de diffusion devient caduque. C'est dans cette logique que certains lieux cherchent à développer des jauges réduites, permettant une confrontation scénique malléable. A ce titre, les volontés d'adaptabilité semblent nombreuses avec notamment une recherche de modularité des espaces mais aussi des projets visant encore plus clairement à l'élaboration de véritables espaces différenciés : utilisation de la mezzanine au *VIP*, du bar au *Chato'do*, du « club », un studio de répétition, au *Brise Glace*, montage d'une « mini scène » à *l'Astrolabe*, utilisation du « resto » au *Moulin de Brainans*, adaptabilité accrue de la scène au *Confort Moderne* pour pallier les désavantages d'un espace de diffusion unique. L'intégration d'esthétiques à la capacité économique moindre passe nécessairement par une adéquation des espaces de diffusion. Les espaces club sont à ce titre un exemple de réflexion réussie sur ces particularités, mais leur absence notable dans certains nouveaux projets en devenir, Tulle par exemple, ou leur caractère trop important, 400 places dans le projet musiques actuelles et amplifiées en préparation à Reims, rend encore les situations variables.

⁹⁹ GÉMA, ADEM FLORIDA, Politiques publiques et musiques amplifiées, rencontres d'Agen, Géma, 1997, p.61

Or Dans un contexte de disparition des espaces intermédiaires et de forte demande associative, il paraît désormais prioritaire d'intégrer la nécessité d'espaces de diffusion de petites jauges au sein des lieux « musiques actuelles et amplifiées ». Non seulement elles permettent une défense pluraliste, mais elles tendent à valoriser le travail des associations externes, capables de « s'approprier » et de s'investir dans les lieux. A ce titre, l'exemple du *Chato'do* est assez marquant. La modification de la salle avec la construction d'un bar club en 2000 a offert la « possibilité d'entamer une programmation dans ce même espace, d'une jauge de 150 personnes, suffisamment petite pour défendre tous types d'esthétiques et déléguer à des associations la possibilité de défendre leurs choix. Un espace bénéfique donc en terme d'accueil du public, de diversité esthétique et de travail avec les associations locales, insérant un peu plus le lieu dans un tissu local artistique, culturel et associatif, à défaut d'être urbanistique. En effet la possibilité d'organiser des concerts dans cet espace, dans l'esprit d'un « café concert », a permis à la salle de multiplier les diffusions en minimisant les risques financiers et a permis à des associations de se réapproprier en quelque sorte le lieu, la possibilité leur étant offerte, gratuitement, de disposer de l'espace club, équipé, sonorisé et avec l'équipe du lieu à disposition, pour leur concert. Lieu équipé, fonctionnel, accueillant. C'est sans doute cet espace qui a manqué pendant plusieurs années aux associations locales et qui a détruit les quelques liens existants au départ entre municipalité et associations pour qui utiliser le *Chato'do* dans son ancienne version avec un espace unique était une ruine financière ¹⁰⁰».

La réflexion sur les conditions physiques d'accueil des lieux doit donc être pensée aussi en termes esthétiques. Seule la définition préalable des missions artistiques du lieu, passant par la définition claire des esthétiques et formes artistiques susceptibles d'être accueillies, et la capacité d'appréhender les évolutions dues aux principes d'émergence susceptibles de confronter les lieux à de nouveaux types de demandes scéniques et architecturales, permet une cohésion globale, intégrant la possibilité d'offrir aussi des concerts à un public réduit, assis, ou en dehors du champ traditionnel de la scène. Un positionnement qui se doit d'être préalablement confronté aux réalités économiques, sociales et culturelles de l'environnement. On imagine donc les risques d'une concentration accrue des espaces musiques « actuelles et amplifiées », qui tend à fixer la norme légitime sur des espaces de relativement grande capacité. Une anticipation qui doit donc être réfléchie mais qui pose aussi

¹⁰⁰ D.DEBARD, *Le Chato'do, Blois et Région Centre comme territoire de projets*. Dossier Lieux et Territoires, DESS M.A.A., Université d'Angers, Cufco, 2003.

la question d'un éventuel rôle des structures dans une logique, relativement subjective, d'éducation artistique et esthétique.

b) L'utopie de l'éducation artistique.

La question de l'éducation artistique est généralement posée sur la base d'un rapport étroit aux modes classiques du système d'apprentissage, institutions scolaires et éducatives. Dans le cas précis des musiques amplifiées, le rapport à l'éducation passe par l'intérêt porté aux systèmes d'apprentissage des codes musicaux, dans un projet global marqué par la recherche pédagogique et traduit par les questions d'enseignement musical. Sur cette question les problématiques sont nombreuses avec un constat de relatif échec d'intégration des pratiques musiques amplifiées dans le cadre traditionnel du conservatoire. Mais nous tentons ici de nous attacher plus précisément aux questions propres à la diffusion et à la confrontation à la musicalité, portant ainsi la question de l'éducation artistique sur des données plus empruntées de sociologie et de modes de reconnaissance esthétiques que de transmissions purement techniques. Dès lors, les objectifs évoluent : « D'une part, revoir la pédagogie musicale dans une politique musicale globale sans mise en avant d'une esthétique particulière et d'autre part, l'éducation artistique avec l'impérieuse nécessité de donner un ensemble de clefs de compréhension de la musique à tous dès le plus jeune âge ¹⁰¹ ». L'optique d'un positionnement lié aux musiques amplifiées par le cadre, d'ailleurs traditionnel en termes de rapport à l'art contemporain dans ses perspectives sociologiques, du lien à l'apprentissage et à la perception de codes est intéressante dans la démarche réflexive qu'elle impose. Une recherche qui pousse à s'attacher plus finement au rapport entretenu par les espaces de diffusion à un éventuel caractère éducatif.

La question des « clefs de compréhension » doit être appréhendée comme l'apprentissage par un individu d'une somme de connaissances sociales, politiques, historiques, philosophique et éventuellement spirituelles, capables de lui offrir la pleine compréhension d'une œuvre. Conception traditionnelle forgée en parallèle de la conceptualisation de l'art contemporain, nécessitant donc l'obligation d'une pensée sur le symbole et non plus seulement sur la plastique, cette nécessité entrevue de saisir dans un

¹⁰¹ P.BERTHELOT, « Public, une abstraction administrative », in Rencontres du grand Zébrock, Chroma, 1998, p.43

système éducatif renouvelé les clefs de compréhension, fut aussi la base de la justification et de l'utilité du rôle de médiateur.

Au regard des pratiques culturelles des français¹⁰², il apparaît évident que les musiques amplifiées jouent un rôle majeur en terme de publics. Certes cette constatation reste limitée par la largeur donnée à la dénomination du secteur des musiques amplifiées et actuelles capable d'englober des esthétiques et artistes non seulement différents mais parfois antinomiques, mais leur position en termes d'accessibilité reste sans doute un élément majeur dans la compréhension d'une telle situation. L'importance des phénomènes identitaires liés à la musique rend nécessaire une relative facilité d'accessibilité. Or, de par la possibilité d'une confrontation quotidienne, son rapport à l'industrie et son rapport immédiat au sens, la musique, et plus particulièrement les musiques actuelles et amplifiées, semblent capables d'offrir une cohésion de sens dans une logique ou les codes d'accessibilité aux clefs de compréhension, et donc à l'hédonisme de la confrontation, semblent plus simples à appréhender que dans les univers liés par exemple au théâtre ou à l'art contemporain. Là encore, de par la trop grande diversité des situations esthétiques liées aux musiques amplifiées, la définition d'un processus unique est impossible, certains courants nécessitant, de par leur complexité, un réel apprentissage initiatique. Mais en revanche cet apprentissage tendant à la compréhension des codes, prend dans les musiques amplifiées un caractère essentiellement oral, à la différence peut être d'autres sphères artistiques qui de par leur histoire longue et leur lien à un contexte intellectuel, nécessite l'étude, plus rigoureuse et donc moins facile, de l'écrit, voire de l'apprentissage érudit ou universitaire. C'est peut être dans ce nouveau système d'apprentissage que se lit la particularité majeure des musiques amplifiées en termes de « clefs de compréhension ».

Une logique qui pousse donc à saisir l'intérêt du secteur des musiques amplifiées dans ces processus. Parler d'une éducation artistique d'un point de vue traditionnel reste problématique, les artistes eux-mêmes n'étant souvent pas d'accord sur l'importance d'une volonté d'éducation. Certains trouvent dans les processus d'apprentissage, éducation par le biais scolaire ou extra scolaire, la manière aboutie d'éviter le formatage de l'écoute engendré par l'intermédiaire des systèmes de diffusion à caractère industriels. Une position défendue par une argumentation orientée sur les différences de perceptions personnelles de la musique, et notamment celle des enfants, dont le « formatage » de l'oreille n'est pas encore totalement opéré. Une caractéristique qui les rend plus aptes à l'écoute de musiques dites en marge, à l'inverse d'un adulte pour qui cela nécessitera un ré-apprentissage. On parle alors

«d'éducation de l'oreille ¹⁰³». Inversement d'autres artistes voient dans l'élaboration d'une éducation musicale organisée une limite à la liberté : « Pas (de nécessité) d'éduquer, sinon qui le fait et selon quels critères ? Le "bon goût", le « beau » je n'y crois pas une seconde, chacun se trace son chemin, mais la possibilité d'écouter de tout est le plus important : la curiosité mais avec les moyens de connaître des trucs, grâce aux radio, zines, médiathèques... il faut s'éduquer, mais tout seul... ¹⁰⁴».

Plus largement, la question du rapport à l'éducation artistique telle qu'elle est envisagée ici, pose la question d'une intégration aboutie à un système de *démocratie* culturelle. L'exclusion d'une telle démarche dans le concept originel de la *démocratisation* culturelle est mise en avant par une doctrine misant sur la confrontation directe à l'œuvre sans l'adjonction nécessaire de médiateurs, mais son rapport à la *démocratie* culturelle est plus ambiguë. Dans ce cas, la notion d'éducation s'oppose peut être à l'idée de l'adhésion directe et volontariste du public qui a marqué les argumentaires de légitimation des musiques amplifiées. Une situation qui tend à valoriser les pratiques de fait aux dépens de celles acquises, inculquées. Dès lors, dans un système où l'accès à la musique et à toutes les musiques apparaît comme nécessaire dans la recherche de cet idéal, la position des espaces de diffusion est bien entendu cruciale, renforçant encore un peu l'idée d'une diffusion nécessairement pluraliste. Car dans le cadre d'une éducation visant à l'obtention de « clefs de compréhension », et même si l'on pouvait penser nécessaire la présence de médiateurs aidant à saisir les « codes », le rapport direct au son est prioritaire, que ce soit dans son écoute domestique ou en concert. Cette volonté éducative que pourrait se donner le secteur des musiques amplifiées, professionnel ou bénévole d'ailleurs, passe donc par la possibilité d'accéder à toutes les musiques, notamment celles hors du cadre de l'industrie culturelle. On imagine alors l'importance d'une diffusion multiple, pour des genres parfois marginaux mais au pouvoir identitaire fort ou à la composition complexe.

Certes les enjeux sont complexes, et la mise en forme d'un positionnement clair face à l'éducation doit d'abord répondre à plusieurs contraintes : saisir l'intérêt d'une médiation formelle, trouver des systèmes d'éducation non directifs, sortir du jeu de la définition, trop subjective, de l'esthétique reconnue ou rejetée.

¹⁰² DEP, *Développement culturel*, Ministère de la culture et de la communication, n°124, juin 1998.

¹⁰³ Luc EX, pour *4 Walls*, interview extraite du fanzine *Peek a Boo* n°1, association M.A.D. avril 2002.

¹⁰⁴ J-L. PRADES, pour *Imagho*, interview extraite du fanzine *Peek a Boo* n°2, association M.A.D. mars 2003.

Un ensemble de questions nécessaires qui peuvent permettre d'élaborer une véritable pédagogie de l'écoute tout en ne délimitant jamais l'univers du beau ou du reconnu, mais laissant la place à toutes les possibilités. Trouver des systèmes de fonctionnement délimités semble difficile, mais il semblerait que dans la poursuite d'un idéal visant à la pluralité de choix, les simples objectifs de programmation aient leur importance, en travaillant sur la diversité et en affirmant clairement l'existence d'une multiplicité en dehors du cadre de l'industrie musicale. Un ensemble de données qui appuient l'importance d'une représentation de toutes les esthétiques en ce sens qu'elle permet une découverte élargie des possibilités de la musicalité. Des objectifs qui se traduisent dans les faits par une ouverture grandissante des lieux, qui doivent désormais non seulement viser cette pluralité au nom du droit à l'existence artistique, mais qui doivent y participer par la mise en place d'une politique volontariste travaillant sur l'accessibilité accrue aux lieux : portes ouvertes, politique de prix réduit, travail avec les institutions éducatives traditionnelles. Un travail qui dans sa forme la plus élaborée sans doute se note par la présence d'une mission d'éducation artistique ancrée dans les prérogatives des espaces, à l'image du *Confort Moderne*, qui développe, de par son histoire aussi fortement liée à l'art contemporain, un poste de médiateur délégué aux travaux d'éducation artistique tant dans la musique que dans l'art contemporain.

La position des espaces de diffusion est donc extrêmement importante dans l'idéal d'éducation artistique dont il est ici question. Reste maintenant à savoir si ces évolutions vont ou non être appréhendées, en fonction notamment des débats éventuels sur sa légitimité.

Cette logique d'éducation tend à prouver que la pluralité ne peut se légitimer qu'à travers une multiplication de l'offre culturelle, et donc des possibilités multiples offertes par les lieux. On voit donc que cet élément important ne peut être facilement conciliable avec une réduction de la légitimité au sein de quelques espaces seulement.

Parmi les actions des lieux de diffusion, certaines semblent répondre, peut être sans toujours saisir l'importance de celles-ci dans les volontés « éducatives », aux enjeux d'une accessibilité et d'une proposition culturelle accrue, notamment grâce aux aspirations d'extériorisation et de croisements de l'offre « musiques amplifiées ».

2 : Importance d'une globalisation des actions.

L'étude des programmations et des enjeux qui y sont parfois liés amène à réfléchir de façon plus précise aux différents types d'action menés par les espaces de diffusion, notamment dans le cadre d'un vaste projet pouvant toucher aux notions d'éducation artistique. Dans cette analyse, il est notable de constater que les expériences sont nombreuses, diverses, mais qu'à travers certains fonctionnements, des lieux dédiés aux musiques actuelles et amplifiées trouvent de nouveaux moyens de projeter leur savoir-faire en innovant sur les modes de représentation artistique. Parmi ces moyens, la création de programmes « hors les murs » semble trouver un écho réellement favorable dans les équipes professionnelles. Un programme qui en bouleversant les fonctionnements structurels apporte les prémices d'une réponse aux contraintes diverses accentuées par la concentration des espaces.

a) Le « Hors les murs »

Parmi les évolutions du secteur des musiques amplifiées, il s'avère que l'aspiration des équipes professionnelles à extérioriser les productions semble pouvoir parfois répondre à certaines demandes et volontés. La présence d'une formalisation réfléchie de projets « hors les murs » reste très variable selon les espaces. Les conditions de cette mise en œuvre sont aussi dépendantes des contraintes environnementales, à l'instar du *Ninkasi Kao*, pour qui l'extériorisation d'une partie des concerts est avant tout un moyen efficace de pallier les problèmes de jauge. Une situation qui ne doit cependant pas occulter la présence de projets hors les murs comme véritables moyens d'action d'une réflexion globale entamée soit par les espaces eux-mêmes, soit par une coopération avec les institutions politiques locales, dans une optique, assez traditionnelle, projetant l'action culturelle comme moyen de favoriser le croisement des publics, tant en termes démographiques que sociaux. La grande disparité des politiques mises en avant par les lieux empêche de définir une évolution globale, mais la conceptualisation du « hors les murs » semble trouver un écho parfois grandissant, à l'image des aspirations du *Grenier à Sons*, pour qui la volonté de mener des projets hors les murs est entrevue de façon volontariste dans les perspectives de développement. Une action aux ambitions claires : « mener de véritables expérimentations culturelles sur de nouveaux territoires » et « aller à la rencontre des publics, sortir d'une logique du « chacun pour soi », dépasser les frontières artificielles...¹⁰⁵ ». De manière similaire, le *Moulin de Brainans* fait rentrer l'exercice « hors les murs » dans ses axes de développement futurs.

¹⁰⁵ Grenier à Sons, extrait du Rapport d'Activité 2002-2003.

Cette volonté semble pouvoir s'articuler autour de deux axes de légitimation, à la fois initiateurs et conséquences de cet exercice de production.

En premier lieu, le « hors les murs » s'insère parfaitement dans une évolution constante du rapport à la culture qui ces dernières années remet en cause, de manière plus ou moins volontariste chez les publics, sans doute moins impliqués que les acteurs, l'existence d'une séparation sociale entre espaces de l'art et société globale. C'est en observant les travaux et réflexions portés par les acteurs culturels liés au mouvement des friches que se dessine la philosophie de cette action : « créateurs et publics cherchent d'autres formes de relations fondées sur la permanence artistique dans la cité ¹⁰⁶ ». En fondant sa légitimité sur une politique de lieux, le milieu des musiques actuelles et amplifiées, dans son optique professionnelle, à réusait-il à créer un ensemble d'espaces de vie. Mais désormais, l'évolution du rapport à l'art, avec notamment la nouvelle émergence d'un idéal plutôt que d'une utopie ¹⁰⁷, tend à rendre les volontés de présentation hors contexte, physique et symbolique, relativement valorisées. Un principe sans doute volontairement en marge, dans l'idéal tout du moins, d'un travail de reconnaissance politique, traditionnellement basé sur des politiques de labellisation. En offrant une démarche artistique légitimée par un projet de société volontairement ouvert sur le quotidien et l'espace non conventionnel, ces collectifs, artistes et administrateurs issus de l'art contemporain, de la musique, du happening ou des arts de la rue tendent à ouvrir une brèche dans l'approche traditionaliste du rapport à la confrontation de la culture aux individus, pour lesquels la notion de « populations » est préférée à celle de « publics ». Une nouvelle optique politique, sociale et artistique, qui cherche elle aussi, dans le cadre de la friche, à trouver une légitimité de moyens et de lisibilité, marquée, à la suite du « rapport LEXTRAIT », par la création d'une cellule inter directionnelle au sein du ministère de la culture, fin 2001, et d'une mission interministérielle, chargée des « nouveaux territoires de l'art ». En incorporant occasionnellement certaines de ces réflexions et positions idéologiques, les espaces dédiés aux musiques amplifiées tendent à marquer certains choix, ouverts et conscients de l'évolution du rapport à l'art qui ne cesse de remettre en cause les rapports traditionnels volontaristes et formellement cadrés. Une optique qui peut permettre de suivre sans doute des aspirations nouvelles pour un univers culturel qui se légitime constamment par un argumentaire basé sur la réponse à une demande globale des publics en opposition à la notion d'offre verticale, marquée par l'octroi d'une valorisation

¹⁰⁶ F.LEXTRAIT, M.VAN HAMME, G.GROUSSARD, Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets multidisciplinaires...une nouvelle époque de l'action culturelle, Documentation française, 2001.

¹⁰⁷ A.BECQUET, Les Friches industrielles ou la réhabilitation des fonctions sociales de l'art. MST AC II, 2002.

légitimante par l'institution et non par les publics. En travaillant sur les projets « hors les murs », les espaces peuvent certainement trouver de nouveaux terrains d'action porteurs, capables de s'intégrer à une politique de valorisation de l'espace et de travailler sur une possibilité de confrontation de fait. Car ces expériences sont aussi souvent l'occasion de confronter les musiques amplifiées à la frange du « non public », peut présent dans une logique traditionnelle de concert en salles.

De plus ces expériences peuvent permettre de nouvelles avancées, par la possibilité offerte de croiser le travail des professionnels à des acteurs et publics issus d'autres domaines culturels, théâtre, danse, art contemporain, cirque etc. Une éventualité qui pousse à travailler sur une logique différente faisant primer l'option d'équipe à celle d'espace, et donc à une valorisation d'un savoir-faire plus que d'une gestion quotidienne, difficilement appréhendée par les institutions publiques et les populations. Car les possibilités offertes par le « hors les murs » sont nombreuses : participation à un festival pluridisciplinaire, investissement des centres villes, travail sur des espaces liés au jazz ou au théâtre dans le cadre de coproduction etc. Les possibilités varient pour partie en fonction du contexte global offert par la cité ou le territoire d'implantation, et trouvent parfois des formes réellement « décalées » à l'image du travail effectué par exemple par le *Confort Moderne*, qui cherche à réinvestir, en tant qu'organisateur et producteur, certains bars de la ville de Poitiers, dans une vision liée à la fois à l'animation de la ville et à une volonté de défense de la multiplicité des espaces et esthétiques. Car en travaillant sur ces extériorisations, les espaces peuvent aussi trouver le moyen de pallier la relative rigidité de leurs lieux, en investissant pour certaines occasions des lieux culturels ou atypiques, plus aptes à la diffusion de certaines formes esthétiques : friches, théâtre, cafés, musées, parcs, rues... Là encore la notion d'équipe et de savoir-faire prime sur la notion de lieu. Une caractéristique susceptible également, en plus de la facilitation possible d'un travail multi-esthétique par la multiplication des espaces physiques et sociaux, de conforter la légitimité des lieux. En multipliant les présences sur le territoire local, voire parfois régional, notable par exemple dans le travail initié par le *Chato'do* sur les espaces historiques de la région, les équipes des lieux renforcent aussi leur visibilité et leur présence auprès des populations et des institutions politiques locales pour qui le travail lié aux musiques amplifiées, assez souvent mal compris, devient visible et compréhensible puisque s'intégrant à des logiques porteuses d'animation de l'espace et de confrontation à la globalité de l'espace social. Une démarche qui en termes de représentation politique joue certainement dans la création de rapports plus étroits entre acteurs et élus, car basés sur des logiques ou se

mêlent artistique et culturel, dans un idéal ou « la singularité a besoin du collectif pour se déployer¹⁰⁸ ».

Sans fournir les solutions à toutes les limites de la représentativité esthétique et politique, la création de projets hors les murs, si elle s'accompagne d'une réflexion globale posée et de moyens concrets, peut jouer dans la défense des esthétiques multiples et dans le rapprochement évident des musiques amplifiées aux acteurs de la localité, qu'ils soient culturels ou politiques. Une démarche qui conforte, en plus d'une tendance évidente au renversement du principe de concentration des espaces, l'importance d'une crédibilité des musiques amplifiées passant par l'obtention d'une reconnaissance artistique basée sur l'insertion à l'Art et aux arts, et donc à la notion de multidisciplinarité.

b) La notion de multidisciplinarité.

En s'inscrivant parfois dans une démarche visant à extérioriser son savoir-faire, la sphère musiques actuelles et amplifiées insert dans ses logiques de réflexion internes des prérogatives liées originellement aux idéaux de l'éducation artistique, au sens sociologique il s'entend, et de la nouvelle confrontation à l'art. En approfondissant cette évolution, il semble évident que le rapport au positionnement global du secteur sur la confrontation des populations à l'expression tend à dégager des optiques d'action liées à la pluridisciplinarité.

Cette aspiration ne peut cependant faire l'économie d'une réflexion sur les modes actuels de lien à la pluridisciplinarité entamés, actuellement, par les acteurs professionnels des musiques amplifiées, dans le cadre notamment de la SMAC. Depuis les expositions assez courantes d'artistes locaux organisées dans les espaces musiques actuelles et amplifiées, jusqu'à des institutions à vocation double, le *Confort Moderne* travaillant tant sur les musiques actuelles et amplifiées que sur l'art contemporain, en passant par des situations atypiques, la *Cave à Musique*, espace musique et Café Théâtre, les aspirations pluridisciplinaires semblent trouver dans les histoires locales les justifications de leur existence. Plus implicite parfois, la présence sur la diffusion même de la musique d'un certain nombre d'expériences associant au son, qui trouve ici la pleine mesure de l'amplification comme valorisation, un certain nombre d'autres médias : vidéos, danse, installation.

¹⁰⁸ M.DUFFOUR, Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, extrait du discours d'ouverture de la rencontre « Nouveaux Territoires de l'art », Marseille, 14 février 2002.

Or il semblerait que cette démarche même de cristallisation au sein d'un unique événement d'une somme de propositions et disciplines artistiques soit la plus problématique pour les espaces de diffusion. Si les expositions trouvent une justification et une organisation traditionnelle réfléchiée et anticipée par les lieux dans une logique de planification, la présence de la multitude sur l'espace de la diffusion musicale est plus problématique, à l'image de cette interrogation : « Quand nous avons monté le projet de salle, à Angers, nous pensions salle de concert, même si nous l'espérions vivant. Nous nous retrouvons maintenant à gérer des soirées dans lesquelles il y a de la restauration, des expositions, du spectacle de rue, des cracheurs de feu, des montages vidéos etc. ¹⁰⁹».

Cette évocation des contraintes pesant sur les espaces est assez représentative de l'évolution, encore une fois, du rapport à l'art, mais elle montre aussi les conséquences d'une éventuelle concentration des espaces. En fixant préalablement les rôles et missions des espaces, ce processus risque de limiter la liberté d'action, en excluant de la légitimité l'ensemble de ces expérimentations. L'ensemble des lieux se trouve désormais confrontés non plus à une simple recherche d'ouverture, par le biais de mise en place d'expositions d'artistes locaux par exemple, mais à une demande pesante des acteurs extérieurs, associations et collectifs, à pouvoir utiliser la salle dans une démarche réellement pluridisciplinaire, incluant une démarche artistique globale et non cloisonnée, caractérisée par la recherche d'une certaine satisfaction expressive ¹¹⁰. Dès lors se posent les problèmes récurrents de légitimation de l'ensemble des intervenants mais surtout de l'adéquation recherchée entre volonté d'un travail pluridisciplinaire, marqué par l'incorporation d'acteurs extérieurs, et contraintes légales, sociales et sécuritaires. Les questions de plasticité, visibles par exemple par la mise en place de décorations lors des soirées électroniques, compliquent les aspects réglementaires liés à la notion de responsabilité, trouvant chez les acteurs professionnels des réponses divergentes, de la recherche de primauté réglementaire à la reconnaissance de pratiques transgressives. Parier sur la mutlidisciplinarité comme moyen de pression politique et donc de reconnaissance aboutie ¹¹¹ évitant les « dérapages » de projets type « SMAC structurantes » semble peut être un peu ambitieux dans une logique où les espaces originellement dédiés à la diffusion musicale sont investis non seulement par des courants musicaux à vocation pluri artistique mais aussi parce que la faiblesse des espaces de libre création, à l'image des friches et squats

¹⁰⁹ F.DELAUNAY, in 3èmes rencontres nationales Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles, La scène H.S, avril 1999.

¹¹⁰ A.BECQUET, Les Friches industrielles ou la réhabilitation des fonctions sociales de l'art. MST AC II, 2002.

¹¹¹ J.L.FABIANI, in 3èmes rencontres nationales Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles, La scène H.S, avril 1999.

plus développés en Allemagne et aux Pays-Bas, rend ces espaces seuls lieux « ouverts ». Peut se poser la question de la légitimité de ces nouvelles formes artistiques au sein de lieux pensés à l'origine dans une optique de diffusion « rock ». Mais l'absence d'autres structurations, à l'exception sans doute des friches, peu nombreuses et dont l'activité musicale n'est pas première, rend ces espaces, SMAC notamment, seuls capables de répondre aux nouveaux enjeux de la musicalité trans et multidisciplinaire, représentation diffusionnelle de nouvelles logiques sociales et culturelles.

Mais la question de la pluridisciplinarité renvoie aux limites de l'action culturelle en omettant l'obligation d'une confrontation dans la création. Sans l'intégration de cette logique de croisement des disciplines et individus dans la création même, les aspirations artistiques des créateurs et des publics risquent d'être rapidement confrontées à des limites profondes, génératrices de conflits. Une projection qui nécessitera une réflexion globale sur le rapport entretenu entre création et diffusion. Si les logiques diffusionnelles semblent, mais pas toujours, réussir à incorporer une partie de ces nouvelles aspirations, la question des espaces de création n'est pas encore résolue. C'est dans cette inadaptation au caractère de la création que cette vocation multidisciplinaire trouve sa principale limite, même si l'on trouve parfois dans la seule logique musicale une créativité multiple et aboutie à vocation elle-même interdisciplinaire¹¹².

Toujours est-il que, au même titre que les volontés d'extériorisation des diffusions par l'établissement de projets hors les murs, les avancées faites par certains espaces de diffusion vers les aspirations multidisciplinaires, avec l'intégration de concepts de soirées croisant diverses approches artistiques, est un moyen d'offrir une alternative aux soucis de rigidité et de concentration des espaces. Non seulement ces nouvelles approches tendent à soutenir la position d'un certain nombre de populations et d'acteurs quant aux nouvelles façons d'appréhender l'art, mais elles participent aussi au décroisement des musiques amplifiées, en travaillant, au moins dans une vision idéologique, à la présence, au sein de mêmes espaces, d'individus dont la motivation esthétique est différente. En parallèle elle semble aussi fournir de nouvelles occasions de légitimation aux structures dédiées aux musiques amplifiées en affirmant un rôle réellement artistique auprès d'institutions partenaires ou susceptibles d'être intéressées à ces nouvelles démarches (écoles d'art, musées, cinémas, associations diverses).

¹¹² M.P.BONNIOL, « Sonic Youth, du style au geste ou la prétention esthétique d'un groupe de rock », in Volume, V1-1, mai 2002.

Traiter d'un croisement des publics, d'une disparition des barrières et d'une glorification du travail commun relève du lieu commun, et de l'aspiration purement utopiste tant les conflits et limites d'une telle approche sont encore présents. Mais en élaborant de telles pistes de travail, se dessine aussi de nouvelles possibilités artistiques, elles aussi susceptibles de forger le contournement des limites liées aux espaces de diffusion, tant dans leur caractère parfois trop rigide que dans les difficultés de représentation dues à une diminution des espaces reconnus.

Non seulement la compréhension des aspirations multidisciplinaire marque une évolution bénéfique, mais ces volontés tendent à prouver de façon radicale les conséquences d'une concentration de la légitimité au sein d'un nombre réduit d'espaces. Processus en devenir, cette concentration ne peut que limiter les expériences possibles en normalisant les missions et possibilités et en diminuant les espaces ouverts susceptibles d'accueillir les projets extérieurs. Une évolution regrettable alors même que ces aspirations de multidisciplinaires et nouvelles semblent trouver un écho grandissant dans les populations.

Cet ensemble de paramètres, nécessité de recherche de cohérence, réflexion sur l'importance de l'éducation artistique, extériorisation des productions, projets multidisciplinaires, semble confirmer l'impossibilité, dans une recherche d'amélioration des projets du secteur, d'une politique passant par la concentration de la légitimité au sein d'un nombre restreint de structures. Toutes ces données, qui semblent prendre de l'importance, ne peuvent se concevoir que dans une logique de multiplication des possibilités des structures. Répondre à tous ces projets et demandes nécessite une ouverture maximum des lieux et un nombre suffisant d'espaces pour accueillir ces aspirations, tout en gardant un cadre réfléchi porté par les professionnels du secteur. Cet ensemble de particularités prouve l'incohérence du processus de concentration mais amène aussi à se positionner, notamment par le biais de la notion de « hors les murs », sur les possibilités qu'elles offrent de contourner les contraintes sectorielles, accentuées par le processus de concentration.

Conclusion

A travers l'étude des grandes lignes de programmation, il s'avère que la question de pluralité esthétique est à appréhender dans un contexte bien plus large que celui du rapport à la politique de lieux. Malgré tout il est aussi évident que le manque de positionnement clair et de volontarisme quant à certaines esthétiques, d'une partie des professionnels contribue à limiter les possibilités d'esthétiques larges. Traiter les mouvements Hip-Hop ou électroniques par le biais du vocabulaire de « l'émergence », montre bien ces limites, pour des esthétiques à l'existence désormais « ancienne », qui trouvent dans les populations un fort écho.

La prépondérance du rock semble limitée par certaines initiatives visant à multiplier les approches artistiques dans un contexte où les musiques électroniques par exemple révèlent leur importance, mais où le rap et le jazz par n'arrivent pas encore à trouver leur place. La place du secteur de l'industrie musicale est elle aussi dépendante des situations locales. Mais les limites que l'on peut apporter à la pluralité esthétique, toutefois réelle, semblent être dépendantes d'un certain contexte réglementaire qui, en ne prenant pas acte par exemple des

impératifs économiques des esthétiques les plus en marge ou en niant l'importance d'un statut amateur, tendent à limiter les possibilités de programmation.

Dans ce contexte, se dévoile l'importance majeure de certains fonctionnements, tels que la présence des associations, plus aptes à défendre certaines approches esthétiques, ou la nécessité de défendre un ensemble vaste de petits lieux exclus du processus de légitimation mais qui s'avèrent nécessaires à une représentation globale de toutes les esthétiques. C'est dans cette dynamique que le processus de concentration, qui tend à donner la légitimité de l'action à un nombre de plus en plus réduits de lieux, s'avère préjudiciable. Alors que la diversité nécessite une multiplicité d'acteurs et d'espaces, notamment au vue des évolutions tendant à justifier la mutlidisciplinarité, la concentration risque de limiter les espaces d'action possibles, en excluant du champ de la légitimité les espaces les plus marginaux, bars par exemple, et en amenuisant les fonds des espaces plus importants, certaines SMAC, qui ne pourront plus assurer leur rôle de représentant local.

CONCLUSION GÉNÉRALE.

L'étude du rapport entre concentration des espaces de diffusion et pluralité esthétique permet de formaliser dans un premier temps la définition même de la concentration.

Définir cette concentration tient donc à l'étude d'un processus historique et politique ou la volonté de légitimation s'est effectuée par une définition claire des possibilités d'intervention. L'histoire de la légitimation, son ancrage dans les sphères tant locales que nationales, ont permis au secteur d'obtenir une certaine visibilité. Mais cette évolution est aussi nécessairement passée par la délimitation des missions. Héritier de ces combats politiques et militants, le maillage des salles françaises est relativement bon, au vu d'autres expériences européennes, mais encore insuffisant semble-t-il sur certaines zones. Pourtant cette évolution est aussi à l'origine de l'exclusion de l'action légitime d'un certain nombre de pratiques, la pratique amateur, et de petits espaces, les cafés concert par exemple, qui par leur manque de volonté professionnelle ou leur inadéquation aux contraintes réglementaires, n'ont pas réussi à prouver leur intérêt.

Mais la deuxième phase de concentration est encore plus flagrante avec l'élaboration d'un dispositif de « SMAC structurantes » qui, par faute de moyens, risque d'aboutir à l'exclusion d'un certain nombre de salles du droit à la représentation politique et au financement public.

Le rapport de ces processus tendant à limiter peu à peu les expériences reconnues comme légitimes joue donc sur les aspirations de pluralité esthétique, en accentuant les problématiques créées par un contexte légal et économique déjà parfois trop rigide. En diminuant les possibilités d'action, les expériences envisageables, les sensibilités, les manières d'appréhender les musiques et les fonctionnements, la concentration tend à limiter les expérimentations et travaux engagés, alors que les aspirations nombreuses des populations, et l'émergence de nouvelles volontés, justifieraient à elles seules la multiplication des actions légitimées.

La limitation de ces problématiques tient certes à une politique volontariste visant à pallier les carences budgétaires fortes des espaces de diffusion, notamment dans un contexte où s'accroît la précarité des lieux, visible par exemple à travers les difficultés liées à la fin des emplois jeunes, mais aussi à une démarche de réflexion globale du secteur professionnel. Même dans l'hypothèse d'un contexte budgétaire plus sain, le secteur ne peut désormais faire l'économie d'une réflexion artistique profonde visant à se positionner clairement vis à vis d'un certain nombre d'éléments externes : industries de la musique, innovations techniques dans le champ musical, petits espaces de diffusion, rôle éducatif et implantation dans le cœur de la cité. Ces questions sont d'ores et déjà, sans que cela soit encore toujours très visible, la cause de conflits naissants entre acteurs du secteur dont les intérêts, dans un contexte visant à diminuer le nombre de « légitimés », sont parfois divergents et plus axés sur une revendication structurelle que réellement globale.

C'est en travaillant sur une démarche parallèle de légitimation politique et de reconnaissance artistique que le secteur des musiques actuelles et amplifiées peut trouver sa place dans une politique locale et nationale dynamique. Des expériences qui tendent à prouver que dans un contexte de militantisme profond, la donnée première du plaisir à la confrontation artistique reste maîtresse des enjeux et motivations.

BIBLIOGRAPHIE.

Dictionnaires :

Sous la direction de Emmanuel de WARESQUIEL, Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, Larousse / CNRS éditions, Paris, 2001.

Ouvrages Généraux :

DUBOIS Vincent, Institutions et politiques culturelles locales : éléments pour une recherche socio-historique, Comité d'Histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, Paris, 1996.

GREEN Anne-Marie, Des musiques et des jeunes. Rock, Rap, Techno..., L'Harmattan-Musiques et champ social, Paris, 1997.

POIRIER Philippe, Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales, Comité d'Histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, Paris, 1995.

SAEZ Guy, PERRET J., Institutions et vie culturelles, La Documentation Française, Paris, 1996.

WARNIER Jean-Pierre, La mondialisation de la culture, La Découverte, Paris, 1999.

Ouvrages et Travaux de recherche :

BECQUET Aurore, Les Friches industrielles ou la réhabilitation des fonctions sociales de l'art, Mémoire MST AC II, 2002/2002.

Commission Nationale des Musiques Actuelles, Rapport de la commission nationale des musiques actuelles à Catherine Trautmann, Ministre de la culture et de la communication, Ministère de la culture, Paris, septembre 1998

DONNAT Olivier, Les pratiques culturelles des français, Département Études et Prospectives, Paris, 1997.

FRANCOIS PONCET Marie Thérèse, WALLACH Jean Claude, Commission musiques amplifiées : Rapport général, Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture, Mars 1999.

GUIBERT Gérard, MIGEOT Xavier, Les dépenses des musiciens de musiques actuelles, éléments d'enquêtes réalisées en pays de Loire et Poitou-Charentes, Pôle régional Musiques Actuelles Poitou-Charentes, 1999.

JOSSIC Jean Louis, FURIC Bertrand, Les pratiques amateurs, Commission nationale des musiques actuelles, Ministère de la culture, Paris, 1998.

LONGEARD Laetitia, Les politiques publiques en faveur des Scènes de Musiques Actuelles, Mémoire de Maîtrise CMOPC, Université d'Aix Marseille III, juin 2002

MARCELAT Isabelle, La création d'un pôle régional musiques actuelles en région Centre, Mémoire de maîtrise CMOPC, Université de Rouen, 1998-1999

MIGEOT Xavier / GÉMA, Les spectateurs des concerts de musiques amplifiées, Département des Études et de la Prospective, Paris, mars 2000.

Actes de colloques :

Organisé par la FÉDUROCK, Musiques amplifiées, Rencontres de Poitiers, 16-17 janvier 1997, La Fédurok, Nantes, 1997.

Organisé par La FÉDUROK, TREMPOLINO, 3èmes rencontres nationales, Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles, 1 et 2 octobre 1998, La Scène H.S, Caen, avril 1999.

Organisé par le Groupe d'Etude des Musiques Amplifiées, Adem Florida, Politiques publiques et musiques amplifiées, Rencontres d'Agen, Géma, Agen, 1997

Organisé par le CABARET STUDIO, Actes des Rencontres nationales des pratiques amateur de la chanson., sans éd., Nantes, 2002.

Articles :

BENSIGNOR François, Musiques actuelles et enseignement musical : Entretien avec Philippe Berthelot et Marc-olivier Dupin, Chroma, 1999.

BERTHELOT Philippe. « Public, une abstraction administrative », Rencontres du grand ZÉBROCK, Chroma, 1998.

BOISTARD Eric, (R)évolution culturelle, sans éd., 2003

BONNIOL Marie-Pierre, « Sonic Youth, du style au geste ou la prétention esthétique d'un groupe de rock », Volume V1-1, Ed. Mélanie Seteun, La Chapelle-sur-Erdre, 2002, pages 61 à 79.

BUREAU Marie-Christine, Le statut d'entrepreneuriat artistique et culturel : une question d'économie politique, Document de travail n°8, Centre d'Etudes de l'Emploi, 2001

CALENGE Pierric, « L'industrie de la musique en France : géographie économique d'un secteur en mutation », Volume V1-2, Ed. Mélanie Seteun, La Chapelle-sur-Erdre, 2002, pages 101 à 118.

GALLET Bastien. « Techniques électroniques et art musical : son, geste, écriture ». In. Volume V1-1, Ed. Mélanie Seteun, La Chapelle-sur-Erdre, 2002, pages 17 à 28.

GUIBERT Gérôme, « Le développement des musiques amplifiées au XX^e siècle, Quelques éléments concernant technologies, industries et phénomènes sociaux », Art et Territoire, L'Harmattan, Paris, 2002.

QUENTIN Anne, « Scènes de Musiques Actuelles, pourquoi la situation ne peut plus durer », La Scène, sept.2002, Caen, pages 17 à 19.

RONY Hervé, « Carrière d'artiste : pourquoi disque et scène sont voués à s'entendre », La Scène, juin 2001, Caen, pages 8 et 9.

TEILLET Philippe « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées », in, sous la dir. de P.POIRIER Les collectivités locales et la culture, XIX-XX^eème siècle, La Documentation Française, Paris, 2001

Autres :

BOISTARD Eric, AUDUREAU Michel, Lettre ouverte à M. Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la Culture et de la Communication, Fédurok/ Fédération des scènes de jazz et de musiques improvisées, juillet 2003.

Le CHABADA, Lieu d'accueil des pratiques amateurs, Lieu de création...Avant projet d'ouverture d'un nouveau lieu pour de nouvelles missions renforcées, Document de travail, sans éd., 2001

CRY, ARA, FLORIDA, TREMPOLINO, Note d'étape des travaux du collectif « pédagogies et accompagnement des pratiques musicales », sans éd., 2002.

Le GRENIER A SONS, Rapport moral et d'orientation, Rapport d'activité 2002-2003, association Le Grenier a sons, juin2003.

Ministère de la Culture et de la Communication, Circulaire du 15 juin 1999 concernant les pratiques artistiques des amateurs. BO 114, novembre 1999.

Fanzines PEEK-A-BOO, n°1 et 2, association M.A.D., Blois, mars 2002 / avril 2003.

Documentation en ligne :

www.la-fedurok.org

www.irma.asso.fr

La FÉDUROK, Bilan du Festival de la citoyenneté 2000 sur les pratiques amateurs, La Fédurok, 2000.

La FÉDUROK. De l'opportunité d'un dispositif Scène de Musiques Actuelles (SMAC).La Fédurok, juin 2001.

La FÉDUROK, Développement et accompagnement artistiques, La Fédurok, 2001.

La FÉDUROK, Réflexion et positionnement quant à l'amateur, La Fédurok, 2001.

La FÉDUROK. Restitution synthétique de la 1^{ère} édition (1999/2000) du tour de France de la Fédurok. La Fédurok, 2000.

La FÉDUROK, Synthèse du séminaire de l'U-FISC sur l'économie culturelle, La Fédurok, 2000.

U-FISC, Synthèse du séminaire public de l'U-fisc sur l'économie culturelle. U-Fisc/La Fédurok, 2000

ANNEXES

ANNEXE 1-

Liste des questions rapides fournies aux lieux concernant les processus de programmation.

1)

La première question, la plus importante sans doute, concerne vos contrats, à savoir quelle place donnez-vous dans vos structures aux contrats d'engagement, si vous en faites.

Quelle place, quel pourcentage cela représente-t-il ? Quel rapport vis à vis des contrats de cession etc.

En faites-vous ? Si oui, à quelle hauteur (par rapport à l'ensemble des contrats) ?

2)

Vous arrive-t-il d'utiliser les barèmes de défraiement officiels pour rémunérer des artistes ne disposant d'aucune structure juridique ?

3)

Vous arrive-t-il de faire jouer des amateurs, comment les « payez » vous ?

4)

Y a-t-il une personne déléguée entièrement à la programmation dans vos structures ?

5)

Disposez-vous d'un projet "hors les murs", visant à sortir votre savoir-faire et ce que vous défendez hors du contexte architectural de vos structures ?

6)

Existe-t-il des cafés concert dans votre ville ou d'autres lieux de diffusion plus petits ?

Les réponses à ces questions fournissent une partie de l'illustration de la seconde partie.

ANNEXE 2-

Liste des salles ayant fourni leurs programmations.

L'Agora/ Le Havre

L'Antipode/ Rennes

L'Art'cade/ St Croix Volvestre

Le Brise Glace/ Annecy

La Cave à Musique/ Mâcon

Le Chabada/ Angers

Le Chato'do/ Blois

Le Confort Moderne/ Poitiers

Le Cylindre/ Larnod

La Gare/ Coustellet

Le Krakatoa/ Mérignac

La Luciole/ Alençon

La Lune des Pirates/ Amiens

Le Moulin de Brainans/ Poligny

La Nef/ Angouleme

Le Ninkasi Kao/ Lyon

Le Réservoir/ Périgueux

Le Run Ar Puns/ Chateaulin

La Tannerie/ Bourg en Bresse

Le Victoire 2/Montpellier
Le VIP/St Nazaire

Méthodologie concernant les études de programmation.

- L'étude des programmations s'est effectuée sur une saison complète, de septembre 2002 à juin 2003, à partir des brochures fournies par les lieux ou de fichiers informatiques récapitulatifs.
- Le classement par genre est effectué en termes de soirées et non de groupes. Les pourcentages obtenus correspondent donc à la part des soirées consacrées à un type musical.
- Ce comptage prend en compte toutes les dates produites dans le lieu (incluant donc les productions extérieures de tourneurs, labels ou associations), ainsi que les dates produites ou coproduites par la structure en dehors du lieu.
- Le comptage ne prend pas en compte les soirées « tremplin », généralement incluses dans le cadre d'un programme de soutien aux groupes locaux.

L'étude des programmations fournie pour partie les illustrations chiffrées du II-A-1 : a) et b).