

Université d'Angers
CUFCO
Master de Direction d'Equipements et de Projets dans le Secteur des Musiques Actuelles
Promotion 2004/2006

Mémoire présenté par :
Davy DEMALINE

La structuration des fédérations et des réseaux nationaux dans le secteur associatif du spectacle vivant des musiques actuelles

Sous la Direction de Gérôme Guibert

Sommaire

Introduction.....	2
1^{ère} Partie. Le contexte structurel du spectacle vivant et l'émergence du secteur associatif des musiques actuelles.....	8
A. Le théâtre comme matrice organisationnelle et source des références professionnelles du spectacle vivant.....	9
B. L'émergence d'acteurs « alternatifs » au secteur du music hall et des variétés.....	27
2^{ème} Partie. La structuration des acteurs du secteur associatif des musiques actuelles.....	42
A. Les musiques traditionnelles et les musiques du monde : la FAMDT et Zone Franche.....	43
B. Le jazz : la FSJ, la FNEIJMA et l'AFIJMA.....	56
C. Les musiques amplifiées : la Fédurok, Fédération de lieux de musiques amplifiées/actuelles.....	74
D. Le choix d'une structuration en fédération ou en réseau comme reflet des objectifs et des logiques de fonctionnement des acteurs.....	85
3^{ème} Partie. Le secteur associatif dans le mouvement global de structuration du champ des musiques actuelles.....	104
A. Un premier mouvement de structuration du secteur des musiques actuelles axé sur une logique économique et professionnelle.....	106
B. D'une vision sociale au début d'une considération artistique et culturelle.....	117
C. Le difficile positionnement du secteur associatif des musiques actuelles dans le paysage bipolaire du spectacle vivant.....	137
Conclusion.....	150

Introduction

Objet et problématique de l'étude :

Dans le champ professionnel des musiques actuelles, un nouveau segment d'acteurs a émergé au cours des trente dernières années : le secteur associatif. Avant son apparition, l'activité du spectacle vivant des musiques actuelles se développait essentiellement dans le cadre du marché et d'un secteur privé communément nommé les « variétés ». Un tournant dans l'histoire de ce secteur a été l'intervention de l'Etat en direction de ces musiques à compter de 1981 et de l'arrivée de la gauche au pouvoir. Avant cette date, les pouvoirs publics soutenaient uniquement les musiques dites « savantes » (musiques classiques et contemporaines). Aussi, l'intervention des Collectivités publiques a transformé la morphologie du secteur des musiques actuelles en contribuant à l'émergence et à la professionnalisation d'une population d'acteurs qui se sont positionnés en marge du secteur privé des variétés. Pour autant, malgré son intégration progressive aux politiques publiques pour la culture, le secteur associatif des musiques actuelles s'est aussi positionné en marge du secteur public du spectacle vivant et de ses institutions. A cet égard, l'éclosion de ce nouveau segment professionnel questionne l'environnement dans lequel il a émergé. Qu'est-ce qui explique, dans le contexte du début des années 1980, le besoin d'une nouvelle population d'acteurs ? Pourquoi celle-ci s'est-elle positionnée à la fois en marge du secteur privé et du secteur public ? Qu'est-ce que ce positionnement révèle sur les objectifs de ces acteurs, et sur leurs relations avec les secteurs professionnels existants au moment de leurs émergences ?

L'apparition d'un nouveau segment et son positionnement dans le champ professionnel des musiques actuelles (et plus généralement du spectacle vivant) apparaissent révélateurs de spécificités du secteur associatif par rapport aux autres segments de ce champ. Aussi, cette particularité semble s'exprimer dans sa structuration endogène. En effet, le secteur associatif s'est organisé au niveau national en fédérations et en réseaux au cours des années 1980 et 1990. Cette structuration nous apparaît parlante sur le positionnement du secteur associatif pour deux raisons. Tout d'abord, il est significatif que ce dernier ait préféré constituer ses propres organisations professionnelles pour participer à la structuration globale du secteur des musiques actuelles, plutôt que d'intégrer les syndicats existants dans les secteurs privé ou public. De plus, le mouvement de structuration du secteur associatif s'est

formalisé dans des formes « non conventionnelles » par rapport à la norme dans le secteur du spectacle vivant (et plus généralement d'ailleurs) qui est la forme syndicale. Pour ces deux raisons, la structuration du secteur associatif apparaît constituer un terrain d'analyse pertinent et significatif de ses particularités et de ses objectifs. En effet, pourquoi les acteurs associatifs ont-ils ressenti le besoin de constituer leurs propres organisations professionnelles ? Qu'est-ce que le choix de la forme fédérale signifie sur les modes de fonctionnement et les objectifs de ces acteurs ? Qu'est-ce que cette structuration à l'écart des secteurs privé et public révèle sur la situation du secteur associatif dans le champ des musiques actuelles, et plus globalement dans le contexte structurel du spectacle vivant ? En quoi ce choix de structuration reflète un positionnement particulier du secteur associatif ?

A travers une description du contexte et des conditions de son émergence et de sa structuration, nous analyserons le secteur associatif du spectacle vivant des musiques actuelles, son positionnement, ses particularités. Cette étude sera structurée autour de deux hypothèses : 1/ L'émergence du secteur associatif a révélé un manque et s'est posée en alternative de l'offre existante (portée par les secteurs privé et public) autant en terme de contenu que de manière de faire. 2/ La structuration du secteur associatif est révélatrice et représentative des particularités de ses acteurs, qui en retour éclairent et expliquent la situation de marginalité caractérisant ce secteur.

Définition des termes du sujet :

Maintenant que l'objectif de cette étude est esquissé, que sa problématique et ses hypothèses sont posées, nous allons définir les termes du sujet afin de préciser le champ de notre travail.

Les musiques actuelles :

L'expression « musiques actuelles » correspond à l'ensemble des musiques qui ne sont pas dites « savantes », c'est-à-dire des musiques classiques et des musiques contemporaines. Cette définition par défaut rassemble donc un panel relativement hétérogène de musiques : rock(s), chanson, jazz, musiques traditionnelles, hip-hop, musiques électroniques, musiques du monde, reggae, ...

Cette expression s'est imposée au cours des années 1990 dans le paysage professionnel du spectacle vivant par le biais de l'Etat et de son intervention en direction de ces musiques. Aussi, l'adoption de cette terminologie par les pouvoirs publics s'est voulue

essentiellement pragmatique. En effet, c'est dans l'optique de construire une politique en direction des musiques traditionnellement non aidées par le Ministère de la Culture que l'expression « musiques actuelles » trouve son sens. Pour se faire, le Ministère se devait de formaliser cet ensemble à priori très disparate, afin de définir le champ ciblé par son intervention. Ne réussissant pas à trouver une définition par rapport à une (ou plusieurs) caractéristique intrinsèque commune à cet ensemble de musiques, c'est par une approche par défaut des musiques savantes (par ailleurs aidées et bien identifiées par le Ministère) que furent définies les « musiques actuelles ». Selon cette approche, ces musiques se voient qualifiées par leur caractère actuel, inscrit dans le temps immédiat, à contrario des musiques savantes qui se définissent par leur ancrage dans une tradition et dans une histoire de la musique.

Passant sur les débats et les critiques qu'a pu soulever cette dénomination, nous retiendrons ici son utilité opératoire, permettant de réunir sous une même appellation un ensemble hétérogène de musiques, et son origine institutionnelle. A cet égard, il est intéressant de noter que pendant longtemps, le secteur privé des variétés a rejeté l'appellation « musiques actuelles », voyant dans celle-ci la manifestation de la constitution d'un secteur se plaçant en opposition par rapport à ce qu'il représente¹. Cette expression n'était donc usitée dans un premier temps que dans le champ d'intervention de l'Etat, celle-ci constituant une catégorie d'action du Ministère de la Culture. Ce n'est que récemment que son utilisation s'est propagée dans le secteur privé.

Malgré l'anachronisme, nous avons décidé d'utiliser l'expression « musiques actuelles » tout au long de cette étude pour qualifier cet ensemble de musiques, même concernant les périodes qui ont précédé son invention.

Le spectacle vivant :

Cette étude s'attachera à l'analyse des structures professionnelles évoluant dans le champ du spectacle vivant des musiques actuelles, c'est-à-dire développant une activité consistant à faire se rencontrer physiquement un artiste et un public en vue de l'exécution d'une œuvre de l'esprit (pour ce qui nous concerne ici, de l'exécution de musiques actuelles). L'objet de ce travail sera donc les structures, non pas les musiciens, qui développent une activité « professionnelle » dans ce champ. Le caractère professionnel de l'activité peut être approché par plusieurs angles. D'un point de vue légal, une structure professionnelle est une

¹ Entretien avec Colette Chardon, Déléguée Générale du PRODISS.

entreprise (quelque soit son statut) dont la principale activité est l'exploitation de lieux de spectacle, la production ou la diffusion de spectacles ; et qui est à ce titre détentrice d'une Licence d'entrepreneur de spectacle. En outre, elle assume les responsabilités d'employeurs à l'égard de la main d'œuvre nécessaire à la réalisation de l'activité. Toutefois, comme nous le verrons, le secteur associatif s'est retrouvé sur divers aspects en porte à faux vis-à-vis du modèle légal de professionnalité en vigueur dans le spectacle vivant. Aussi, nous opterons plutôt pour une approche se fondant sur la présence de salariés dans les structures afin d'aborder le caractère professionnel des acteurs associatifs.

Le secteur associatif :

Par l'expression « secteur associatif » nous entendons le segment d'acteurs qui a émergé au cours des années 1980 et 1990, et qui s'est positionné en marge à la fois du secteur privé et du secteur public. Aussi, nous avons choisi d'identifier ce secteur par le statut associatif car il apparaît que l'extrême majorité de ces acteurs partagent cette caractéristique. Toutefois, celle-ci n'est pas suffisante. Ce que nous appelons le secteur associatif ne se définit pas uniquement par le critère du statut, mais renvoie aussi à des aspects concernant les objectifs et les logiques d'action, ainsi qu'au mode de fonctionnement des structures. De ce fait, certaines structures sous forme associative peuvent ne pas correspondre au secteur associatif tel que nous l'entendons, et peuvent notamment appartenir au secteur public (les Scènes Nationales étant sous statut associatif). Par ailleurs, nous avons retenu le terme « associatif » pour nommer les acteurs considérés dans cette étude car, au-delà de sa dimension statutaire, il est porteur d'un sens sur la nature de la démarche et les logiques de fonctionnement.

La structuration :

La structuration d'un secteur professionnel correspond au processus par lequel ses acteurs s'organisent entre eux et par rapport à leurs partenaires extérieurs, et établissent des modalités de fonctionnement et de relation relativement stables. Rapportée concrètement à mon objet d'étude, la structuration du secteur associatif comporte deux dimensions. D'un côté, il s'agit du processus endogène par lequel ses acteurs se sont organisés entre eux par la création d'organisations professionnelles afin d'intervenir collectivement sur les modalités de fonctionnement de leur activité. Parallèlement, il renvoie à une action sur les facteurs exogènes ayant des effets sur la réalisation de l'activité tels que les normes s'imposant aux

acteurs ou les modalités de leurs relations avec leurs partenaires (en l'occurrence les collectivités publiques et les autres acteurs professionnels du secteur des musiques actuelles).

Plan du mémoire :

Notre analyse de l'émergence et de la structuration du secteur associatif s'opérera en trois temps. Dans une première partie, nous décrirons l'émergence des acteurs associatifs en regard des conditions contextuelles de la fin des années 1970 et du tournant des années 1980. Nous commencerons par analyser le contexte structurel du spectacle vivant dans lequel s'est inséré le secteur des musiques actuelles, pour ensuite dresser un portrait de l'état de ce dernier au tournant des années 1980. A partir de cette description, nous montrerons comment des ensembles d'initiatives se sont constitués dans et en regard de ce contexte.

Dans la seconde partie, nous verrons comment le secteur associatif s'est structuré et qu'est-ce que cela révèle sur ses acteurs et leur démarche. Pour se faire, nous décrirons dans un premier temps les organisations professionnelles dont se sont dotés les acteurs. A partir de ces éléments, nous dégagerons les caractéristiques communes des acteurs associatifs transparaissant dans leurs divers mouvements de structuration collective.

Dans la troisième partie, nous replacerons la structuration du secteur associatif dans le mouvement global de structuration du secteur des musiques actuelles de ces vingt-cinq dernières années, pour ouvrir plus généralement sur celui du spectacle vivant. Nous commencerons par examiner comment le secteur associatif s'est intégré dans les logiques institutionnelles dont les effets sont apparus décisifs dans les développements actuels de ce secteur. Ces logiques institutionnelles nous serviront de point d'entrée pour appréhender l'évolution du contexte structurel du secteur des musiques actuelles. Puis, nous replacerons la structuration du secteur associatif et son positionnement socio-économique dans le contexte global du spectacle vivant afin d'en dégager les limites et les perspectives d'avenir.

Méthodologie :

Les données utilisées pour réaliser ce travail proviennent de trois types de source : une série d'entretien, un stage à la Fédurok et un corpus documentaire.

La première étape de cette étude a été d'effectuer une enquête par entretien auprès des responsables des diverses organisations professionnelles du secteur des musiques actuelles.

Ainsi, une série de onze entretiens a été réalisée (Cf. liste en annexe). Suite à cette première étape exploratoire, j'ai décidé de resserrer mon sujet sur le secteur associatif. En effet, ma première intention était de réaliser une étude sur la structuration et la professionnalisation du secteur des musiques actuelles pris dans sa globalité. Après la série d'entretien et au vue de la quantité de matière recueillie, ce sujet m'est apparu trop vaste. C'est pourquoi j'ai décidé de centrer mon regard sur la structuration du secteur associatif, décidant par ailleurs de mettre à profit mon expérience à la Fédurok. Néanmoins, le périmètre dans lequel j'ai inscrit mon enquête et les éléments qu'elle m'a apportés sur les autres segments professionnels des musiques actuelles, m'ont tout de même servis, me permettant d'avoir une vision d'ensemble du secteur et de replacer mon objet dans son contexte structurel.

Durant l'année 2005, j'ai réalisé un stage à la Fédurok. Ma mission s'est notamment focalisée sur les chantiers de la fédération relatifs à la structuration du secteur des musiques actuelles. Les travaux les plus significatifs dans ce sens ont été la création du SMA (Syndicat national des petites et moyennes structures non lucratives de Musiques Actuelles), les travaux de la Concertation Nationale pour les Musiques Actuelles et sa transformation en Conseil Supérieur des Musiques Actuelles, et la participation à divers groupements professionnels (GEMAP, UFISC, ...). Cette expérience m'a permis à la fois d'acquérir une vision d'ensemble du secteur des musiques actuelles et de rencontrer les diverses organisations professionnelles participant à sa structuration.

Ce mémoire s'est aussi appuyé sur l'étude d'un corpus documentaire composé de travaux universitaires et scientifiques concernant soit directement le secteur musical, soit le spectacle vivant ou le secteur culturel, ou encore le secteur associatif ; d'une documentation technique et professionnelle relative au spectacle vivant (cadre légaux, conventions collectives, rapports, statistiques, ...) ; ainsi que des documents et des travaux produits par les organisations professionnelles étudiées.

1^{ère} Partie. Le contexte structurel du spectacle vivant et l'émergence du secteur associatif des musiques actuelles :

Avant d'aborder la structuration du secteur associatif des musiques actuelles a proprement parlé, il apparaît nécessaire de contextualiser l'émergence des acteurs de ce secteur. C'est pourquoi cette première partie sera consacrée à décrire brièvement la situation du spectacle vivant, sa structuration et la place des musiques actuelles dans ce champ. Cette photographie concernera la situation dans les années 1970 et le tournant des années 1980, période d'émergence des acteurs du secteur associatif des musiques actuelles. Cette description se fera en deux temps. Dans un premier temps, nous replacerons le secteur des musiques actuelles dans le champ général du spectacle vivant. Puis, nous aborderons plus spécifiquement la situation du secteur des musiques actuelles afin de préciser les conditions et le contexte dans lesquels les acteurs associatifs se sont développés.

Cet éclairage contextuel sur les années 1970 et le tournant des années 1980 apportera des éléments de compréhension sur la structuration et les choix des acteurs associatifs, dont le développement s'est inscrit dans un espace structuré et contraint. En effet, il s'est inséré dans un premier cercle de cadres prédéfinis qu'est la branche du spectacle vivant ; et à l'intérieur de ce premier champ, dans un deuxième cercle qu'est celui des musiques actuelles. Dans les années 1970 et au tournant des années 1980, l'émergence d'un « nouveau » segment d'acteurs dans le champ des musiques actuelles s'est inscrit dans un double niveau de contrainte et de structuration préexistantes qui ont eu une influence sur cette émergence, à la fois en terme de causes, mais aussi d'effets sur les modalités de leur développement. Ainsi, l'apparition d'un secteur associatif est à mettre au regard des activités, mais surtout des manques développés par le secteur des musiques actuelles. Par ailleurs, cet état du secteur des musiques actuelles est lui-même à mettre au regard de la configuration générale du champ du spectacle vivant qui s'est forgée au cours des décennies 1950, 1960 et 1970.

Dans cette perspective, le développement d'un secteur associatif dans le champ des musiques actuelles au cours des années 1970 et 1980 peut s'interpréter comme une réponse à l'absence de prise en compte de toute une partie des expressions et des pratiques musicales par le secteur professionnel en place à cette époque. Face à cette éviction et à cette ignorance, les porteurs et les passionnés de ces musiques ont créé eux-mêmes leurs espaces d'activités. Aussi, cet état de fait au tournant des années 1980 s'explique en partie par la situation

économique et institutionnelle des musiques actuelles. Se développant dans un contexte exclusivement commercial et libéral, et ne profitant pas d'une prise en compte de leurs activités par les pouvoirs publics, les entreprises de spectacle dans les musiques actuelles se sont inscrites dans une logique de marché, entraînant une concentration de l'offre sur un panel restreint d'esthétiques musicales à forte audience.

A. Le théâtre comme matrice organisationnelle et source des références professionnelles du spectacle vivant :

A l'échelle du champ du spectacle vivant, le contexte français des années 1970 et du début des années 1980 était caractérisé par une prédominance du théâtre, que ce soit en terme de volume d'activité et d'infrastructure, d'influence et de structuration professionnelle, ou de soutien par les collectivités publiques. Cette prédominance du théâtre sur les autres disciplines artistiques du spectacle vivant a eu des répercussions importantes sur l'ensemble du champ dans la mesure où le théâtre a servi de matrice à la construction et à la structuration du secteur du spectacle vivant, que ce soit pour sa partie « publique » ou « privée ». Le secteur des musiques actuelles, et dans ce dernier le segment associatif, s'est donc développé dans un contexte professionnel et institutionnel pensé et construit à partir d'un modèle d'activité différent, subissant un certain nombre de cadres et de contraintes environnementaux parfois inadaptés.

1. Un secteur du spectacle vivant essentiellement construit sur la matrice du théâtre :

La situation du spectacle vivant dans les années 1970 et au tournant des années 1980 traduisait la prédominance du théâtre à tous les points de vue, et ce malgré le développement accru du secteur musical, et plus particulièrement du secteur dit « des variétés ». Les structures professionnelles de diffusion étaient en grande majorité des théâtres ou des lieux issus de la décentralisation théâtrale qui, bien que se voulant polyvalents dans les discours, ont essentiellement été pensés pour accueillir du théâtre (infrastructure architecturale, équipement de sonorisation inadapté à la musique, configuration assise ...). Les cadres légaux et réglementaires étaient eux aussi essentiellement pensés à partir de la matrice théâtrale, ainsi que la structuration professionnelle du secteur.

a. Les lieux de diffusion :

Au tournant des années 1980, hormis les théâtres lyriques et les salles de concerts symphoniques, équipements adaptés à la diffusion de musique classique, les lieux de diffusion du spectacle vivant étaient essentiellement des théâtres ou des équipements dits polyvalents, rarement équipés d'une sonorisation adaptée à la diffusion de concerts musicaux amplifiés et possédant une configuration architecturale n'étant pas non plus propice aux comportements d'un public de concert de musiques actuelles (place assise, salle en pente ...). Le lieu de spectacle était par excellence le théâtre, les deux expressions passant quasiment pour synonymes, comme en témoigne les recensements de l'INSEE concernant les lieux de diffusion qui ne distinguaient pas les différents types de salles de spectacles. Ainsi, en 1980, l'INSEE recensait 2331 salles de spectacles et 1346 centres culturels². Aussi, avant la fin des années 1980, il n'est pas possible de quantifier précisément le nombre de salles de spectacles dédiées aux musiques actuelles. Mais, les premières revendications des producteurs et des diffuseurs spécialisés dans les musiques actuelles à la fin des années 1970 et au tournant des années 1980 étant la création de lieux de diffusion spécifiquement pensés et dédiés aux musiques actuelles, pointant ainsi leurs difficultés à trouver des lieux de diffusion appropriés et ouverts à ces expressions, laissent entendre un constat de pénurie de ce type de lieu³. Dans un rapport de 1985, Bruno Lion, Jan Karczewki et Daniel Commins concluaient d'ailleurs (sans le quantifier pour autant) à « *l'absence [qu'il faut entendre par l'extrême insuffisance] de circuit et de lieux de diffusion* » spécialisés dans les musiques actuelles⁴. D'ailleurs, le concept de salle de musiques actuelles semble n'apparaître qu'au cours des années 1980, avec notamment la création des Zéniths. Au regard des 3677 lieux de diffusion recensés en 1980 par l'INSEE, ce constat de manque apparaît parlant.

La diffusion des musiques actuelles était ainsi cantonnée au cours des années 1970 et au tournant des années 1980 dans un réseau restreint de lieux de spectacle adaptés que sont les salles dites « de music hall », essentiellement concentrées à Paris comme l'Olympia, Bobino, et l'ABC, et dans quelques grandes villes du sud de la France comme l'Alhambra, l'Alcazar ou le Florida. Ces quelques grandes salles issues du music hall d'avant la 2nd guerre mondiale, constituent un circuit relativement étroit, qui est complété en province par l'utilisation

² Mario d'Angelo, *Socio-économie de la musique en France*, La Documentation Française, Paris, 1997.

³ Entretien avec Colette Chardon, Déléguée Générale du PRODISS.

⁴ Bruno Lion, Jan Karczewki et Daniel Commins, *Le rock à la recherche de lieux*, Ministère de la Culture, DEP, Paris, 1985.

d'autres lieux non dédiés aux musiques actuelles comme les casinos, les cinémas ou les cabarets. Les théâtres et centres culturels rechignaient le plus souvent à accueillir les concerts de musiques actuelles⁵, hormis quelques concerts, essentiellement de chanson et de jazz (et surtout à partir des années 1980)⁶.

Le tournant des années 1980 est ainsi marqué par un faible niveau d'équipement du territoire français en lieux de diffusion adaptés et dédiés aux musiques actuelles, et par une population de lieux de diffusion essentiellement conçus pour le théâtre beaucoup plus développée, mais n'accueillant que rarement les concerts de ces musiques. Cette situation explique notamment la forte revendication de lieux dédiés par les producteurs au tournant des années 1980, lorsque les pouvoirs publics ont commencé à porter une attention au secteur des musiques actuelles.

Aussi, il convient de préciser que ce faible maillage est contrôlé à cette époque par un nombre restreint de professionnels du spectacle (producteur, impresarii, gérant de salle, diffuseur/tourneur) concentrés à Paris, en lien avec l'industrie du disque et les médias, et concentrant la plus grande partie du marché du spectacle des musiques actuelles. A côté de cet « oligopole »⁷, qui fut dénommé le « show business »⁸, le développement de nouvelles initiatives apparaît d'autant plus difficile que l'entrée sur le marché d'envergure nationale est contrôlée par cette poignée d'acteurs.

b. Les cadres légaux et professionnels :

La prédominance du théâtre se traduisait aussi dans les cadres légaux et professionnels des activités du spectacle vivant, c'est-à-dire dans les lois et les réglementations spécifiques à ce secteur, ainsi que dans les réglementations professionnelles comme les conventions collectives. En effet, et cela a eu une implication sur la structuration du secteur associatif des musiques actuelles, les cadres structurants du spectacle vivant ont été majoritairement pensés à partir de l'activité théâtrale, s'appliquant ensuite à toutes les entreprises du champ, quelque soit la nature de leur activité (danse, musique, cirque, ...).

⁵ Entretien avec Colette Chardon, Déléguée Générale du PRODISS.

⁶ Mario d'Angelo, *Socio-économie de la musique en France*, La Documentation Française, Paris, 1997.

⁷ Situation caractéristique d'un marché où un nombre restreint d'opérateurs contrôlent et concentrent la quasi-totalité de l'activité.

⁸ Gérôme Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

La mesure législative fondamentale du spectacle vivant, l'ordonnance de 1945, qui institue la profession « réglementée » d'entrepreneur de spectacle en soumettant toute entreprise oeuvrant dans le champ à l'obligation d'être titulaire d'une Licence délivrée par l'Etat, traduisait une certaine focalisation sur l'activité théâtrale. En effet, jusqu'à sa révision en 1999, l'ordonnance de 1945 opérait une classification des entreprises de spectacle à partir d'une typologie relativement incohérente, mêlant des critères de genres artistiques et de types de lieux de spectacle, mais qui reflétait l'état de domination du théâtre sur le secteur du spectacle vivant. Les six catégories déterminées par l'Ordonnance sont :

- Catégorie 1 : Théâtres nationaux.
- Catégorie 2 : Autres théâtres fixes.
- Catégorie 3 : Tournées et théâtres démontables exclusivement consacrés à des spectacles d'art dramatique, lyrique ou chorégraphique.
- Catégorie 4 : Concerts symphoniques et autres orchestres divers, chorale.
- Catégorie 5 : Théâtre de marionnettes, cabarets artistiques, cafés concerts, music halls et cirques
- Catégorie 6 : Spectacles forains, exhibitions de chant et de danse dans les lieux publics et de tous spectacles de curiosités et de variétés⁹.

Au travers de cette classification, la prédominance du théâtre ressortait clairement (deux catégories lui sont exclusivement consacrées). Et les musiques actuelles étaient intégrées dans les fourre-tout que constituent les deux dernières catégories. Aussi, dans le sens de mon propos précédent, cette typologie retranscrit l'amalgame entre le terme de « théâtre » et celui de lieu de spectacle, dans la mesure où les deux premières catégories comprennent autant les théâtres voués aux spectacles dramatiques, que ceux voués aux spectacles lyriques ou chorégraphiques.

Il convient aussi de préciser que l'Ordonnance de 1945 inscrivait l'activité professionnelle d'organisation de spectacle uniquement dans le cadre des activités lucratives, seules les entreprises sous statut commercial ayant accès à la Licence d'entrepreneur de spectacle (SARL, SA ...). Cet aspect, qui ne sera modifié qu'en 1992, a eu des conséquences sur l'activité et la structuration du secteur associatif, dont les acteurs étaient exclus de ce fait des cadres légaux de l'activité professionnelle de spectacle.

Par ailleurs, il importe aussi de préciser que l'objectif de l'Ordonnance de 1945 était de normaliser et de rationaliser le secteur du spectacle vivant, et notamment en incitant les

⁹ Ordonnance du 13 octobre 1945 relative aux spectacles, avant sa révision en 1999.

entrepreneurs de spectacle « à assumer un statut d'employeur et à remplir les obligations légales liées à l'activité »¹⁰. Cette normalisation et cette inscription de l'entrepreneur de spectacle dans un rôle d'employeur poseront notamment des problèmes au secteur associatif, que se soit pour des raisons économiques (difficulté à assumer toutes les charges découlant des obligations légales d'employeurs) ou symboliques (ambiguïté et inadaptation de la notion d'employeur dans le secteur associatif).

Un autre exemple de législation pensée à partir de la matrice du théâtre est le décret du 19 décembre 1953 relatif à l'organisation des spectacles amateurs. Ce texte réglementaire, censé régir l'activité de spectacle des praticiens amateurs et leur rapport (concurrentiel) avec les entreprises de spectacle, vise principalement les « troupes de théâtres »¹¹ et les « fédérations de théâtre amateurs »¹².

Concernant les réglementations professionnelles, le paysage des conventions collectives dans le spectacle vivant au début des années 1980 est révélateur de la prédominance du théâtre et de sa structuration sur l'ensemble du secteur. En effet, au début des années 1980, il existait trois conventions collectives nationales étendues s'appliquant sur le champ du spectacle vivant :

- La CCN du Théâtre Privée : datant de 1977, elle concerne les entrepreneurs de spectacle « privés » non régulièrement subventionnés et exploitant un lieu fixe. La création de cette convention collective a été portée par le Syndicat des directeurs de théâtre privé (SDTP) qui représente quasi-uniquement des théâtres privés parisiens.
- La CCN des Entrepreneurs de spectacles et artistes dramatiques, lyriques, chorégraphiques et de variété en tournée : datant de 1958, elle concerne le champ des entrepreneurs de spectacle « privés » non régulièrement subventionnés et n'exploitant pas de lieux fixes. La création de cette convention collective a été portée par le Syndicat national des entrepreneurs de spectacle (SNES), qui regroupe principalement des grandes entreprises de tournées issues de la tradition des grandes tournées théâtrales dans le contexte de « désertification culturelle de la France »¹³ précédant la décentralisation théâtrale menée par le Ministère de la Culture à partir des années 1950.
- La CCN des Entreprises Artistiques et Culturelles : datant de 1984, elle concerne tous les entrepreneurs de spectacle « privé ou public », exploitant un lieu fixe ou non, étant

¹⁰ Gérôme Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

¹¹ Décret du 19 décembre 1953 relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnels.

¹² Ibid

¹³ Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des Politiques Culturelles*, PUF, Paris, 1994.

régulièrement subventionné. La création de cette convention collective a été portée par le SYNDEAC, Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles, qui regroupe principalement des théâtres publics issus de la décentralisation théâtrale et des compagnies de théâtre conventionnées par le Ministère de la Culture.

Les trois conventions collectives nationales qui existent au début des années 1980 ont ainsi été portées par des organisations professionnelles représentant principalement le monde du théâtre et ont été pensées sur la matrice de l'activité théâtrale. Malgré cet ancrage particulier, ces trois conventions collectives ont été étendues à l'ensemble du champ du spectacle vivant, au risque de ne pas être adaptées et de ne pas correspondre à des secteurs non considérés dans leurs rédactions comme les musiques actuelles.

c. La structuration professionnelle :

La situation du paysage des conventions collectives précédemment décrite est à mettre au regard de l'état de structuration professionnelle du spectacle vivant au tournant des années 1980. En effet, seul le secteur théâtral était structuré à cette époque, ayant créé des syndicats pour défendre ses intérêts professionnels et agir sur les cadres de leur activité. Aussi, les cadres conventionnels négociés par les syndicats issus du théâtre s'appliquèrent par défaut aux autres champs d'activités du spectacle vivant qui, de leurs côtés, ne s'étaient pas structurés. Dans le cas qui nous intéresse ici, les acteurs des musiques actuelles n'avaient pas fondé de syndicat ou d'autres organisations professionnelles (chambre professionnelle, fédération, ...) afin de faire valoir leur voix et leurs options. Comme nous le verrons plus loin, le premier syndicat spécifique aux musiques actuelles n'est fondé qu'en 1988 : le SNPS.

L'antériorité de la structuration professionnelle du secteur théâtral a eu comme conséquence d'imprimer sa marque dans la morphologie de la structuration professionnelle de l'ensemble du spectacle vivant, et dans laquelle le secteur associatif des musiques actuelles ne se retrouve pas. En effet, au tournant des années 1980, le spectacle vivant est structuré en deux grands ensembles, le secteur dit « public » et le secteur dit « privé », dont la formalisation tend à se renforcer à l'heure actuelle. Cette bipolarité constitue un héritage de la structuration propre au théâtre et qui s'impose à l'ensemble du secteur du spectacle vivant.

Le secteur public est constitué des structures initiées et subventionnées par l'Etat et les Collectivités Territoriales, et notamment à partir des années 1960 dans le cadre de sa politique volontariste de décentralisation théâtrale.

Le secteur privé est constitué des entrepreneurs de spectacle (producteur, diffuseur, salle de spectacle), sous forme d'entreprise commerciale (SARL, SA, ...) suite à l'Ordonnance de 1945 qui avait inscrit le secteur privé du spectacle vivant dans une logique commerciale et lucrative, ne bénéficiant pas de subventions pérennes de la part des pouvoirs publics.

Ces deux pôles se sont construits essentiellement à partir de l'exemple du théâtre, avec ses syndicats et ses conventions collectives « étendues »¹⁴, structurant et imposant deux champs d'activité entre lesquels toute structure investissant le secteur professionnel du spectacle vivant doit choisir.

Ainsi, les acteurs des musiques actuelles ont dû et doivent encore s'inscrire dans un paysage balisé et structuré selon une matrice qui n'a pas été pensée au regard de leur activité et de leur réalité, mais de celles du théâtre. Aussi, cette bipolarité de la structuration professionnelle du secteur du spectacle vivant ne correspond pas à la voie choisie par les acteurs du secteur associatif des musiques actuelles, qui s'inscrivent à la fois dans une démarche d'initiative « privée » et dans une configuration économique nécessitant des financements publics, se retrouvant ainsi dans une situation intermédiaire.

2. L'action du Ministère de la Culture :

Dans le contexte français, l'action de l'Etat a été déterminante dans les secteurs culturels à partir de 1959 et la création d'un Ministère des Affaires Culturelles¹⁵. Ne se bornant plus à un rôle de régulateur et de conservateur du patrimoine comme ce fut typiquement le cas au cours de la IIIème République, le nouveau ministère s'engage dans une forte politique interventionniste, faisant de l'Etat un acteur (voir un opérateur) culturel capital.

Ce rôle actif du Ministère des Affaires Culturelles fut d'autant plus important dans le spectacle vivant, et notamment pour le théâtre qui constitue « *l'un des domaines privilégiés de l'intervention de l'Etat* »¹⁶, où celui-ci a engendré un secteur public, en collaboration avec les Collectivités Territoriales. Toutefois, son action ne touchait pas l'ensemble des composantes

¹⁴ Une convention collective étendue s'applique à toutes entreprises dont l'activité s'inscrit dans le champ défini par la convention collective, que les entreprises en questions soient syndiquées ou non, qu'elles soient représentées ou non par les syndicats signataires de la dite convention collective.

¹⁵ C'est en 1981 et avec l'arrivée de Jack Lang que le ministère prendra l'appellation actuelle de Ministère de la Culture et de la Communication.

¹⁶ Philippe Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*, Livre de Poche, Paris, 2000.

du spectacle vivant et s'est longtemps concentrée sur le champ des « Arts majeurs »¹⁷, et principalement le théâtre d'auteur.

Dans cette partie, je traiterai de l'action du Ministère de la Culture jusqu'au tournant des années 1980, moment où la gauche arrive au pouvoir (1981) et où les musiques actuelles vont commencer à rentrer dans le giron des expressions artistiques aidées par l'Etat.

a. Les conséquences de la politique culturelle sous la IIIème République :

En 1959, la situation du spectacle vivant en France peut être caractérisée par une faiblesse de l'offre de spectacles dits « savants » (théâtre d'auteur, opéra, ballet, ...) par rapport au fort développement d'une offre de spectacles dits « populaires » depuis la fin du 19^{ème} siècle, ainsi que par une forte concentration de celle-ci à Paris. Cet état du spectacle vivant peut s'interpréter comme le fruit de la « politique culturelle d'inspiration libérale »¹⁸ exercée durant la IIIème République, où l'Etat a concentré son action sur les missions de conservation du patrimoine et de formation, laissant les activités de production artistique au secteur et aux initiatives privés. Cette posture de la puissance publique, qui abandonne quasi-totalement le subventionnement de la création et de la diffusion dans le spectacle vivant, a conduit à une situation que Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox décrivent ainsi :

« La libéralisation des spectacles conduit rapidement à la disparition des genres non commerciaux. La fin du XIXème voit le triomphe du théâtre de boulevard, du café-concert et du music hall, mais le théâtre d'auteur périlite malgré quelques expériences militantes. Les théâtres de province deviennent parallèlement des « garages », c'est-à-dire des lieux de spectacles sans production propre, ne faisant qu'accueillir les succès parisiens. »

« Le faible soutien public à la culture sous la IIIème République, [...], a contribué à faire de l'hexagone un désert culturel. »¹⁹

Laissés à l'initiative du secteur privé lucratif, les arts du spectacle, qui se caractérisent économiquement par d'important besoin financier pour la création et la production, ont ainsi connu une concentration de l'offre sur Paris et le développement des spectacles dits « divertissants et légers » (théâtre de boulevard et music hall). L'offre de théâtre d'auteur et

¹⁷ Par opposition aux « Arts mineurs » dont les musiques actuelles feraient partie.

¹⁸ Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des Politiques Culturelles*, PUF, Paris, 1994.

¹⁹ Ibid.

de musique savante se concentre dans une poignée d'institutions parisiennes comme la Comédie Française ou l'Opéra de Paris qui restent financées par les pouvoirs publics.

b. La décentralisation théâtrale et la création d'un réseau de théâtre public :

C'est donc dans ce paysage de désertification culturelle du territoire français et de rareté de l'offre de « qualité » qu'André Malraux, 1^{er} Ministre des Affaires Culturelles, inscrit l'objectif de l'Etat en matière culturelle : la démocratisation culturelle. Le Ministère des Affaires Culturelles naissant lance ainsi une politique active en matière de spectacle vivant qui s'est principalement focalisée sur le théâtre. Les financements des Centres Dramatiques Nationaux (issus de la VI^{ème} République) sont augmentés, des compagnies de théâtre sont conventionnées, mais l'axe emblématique de la politique de Malraux pour le spectacle vivant est constitué par la construction des Maisons de la Culture, un réseau d'équipement censé assurer un maillage culturel du territoire. Malgré leur vocation initialement pluridisciplinaire, ces équipements seront et sont encore principalement axés sur le théâtre, comme en témoigne la nomination de directeurs étant majoritairement des metteurs en scènes dramatiques. La mission des Maisons de la Culture se voulait plus large que la simple diffusion. Ces équipements constituaient et constituent toujours des structures de création et de production de spectacle.

Le chantier des Maisons de la Culture s'est inscrit dans une démarche de partenariat entre l'Etat et les Collectivités Territoriales (principalement les villes) pour initier et financer ces équipements, qui est progressivement devenue la norme dans le domaine des politiques culturelles publiques.

Après avoir fait le constat que les Maisons de la Culture représentaient des équipements trop ambitieux, trop coûteux et trop déconnectés des réalités locales, un nouveau type d'équipement est adopté : les Centres d'Animation Culturel. L'émergence de cette nouvelle génération d'équipement culturel marque aussi la montée en puissance des villes qui, au cours des années 1970, ont développé des politiques culturelles spécifiques et se sont affirmées en tant que partenaires, et non plus comme « suiveuses » des politiques initiées par l'Etat.

Cette politique d'équipement du territoire a abouti à la création d'un réseau relativement dense, dominé par le théâtre, d'outils de diffusion et de production, constituant le secteur public du spectacle vivant. Cette dynamique ne s'est pas arrêtée avec l'arrivée de la

gauche au pouvoir en 1981, qui conforta l'existant et continua de développer ce réseau composé des Théâtres Nationaux, des Centres Dramatiques Nationaux, des Maisons de la Culture, des Centres d'Animations Culturelles et des Centres de Développement Culturel (les trois derniers types ont été regroupés sous le label de Scènes Nationales à partir de 1990). Ainsi, plus d'une centaine de structures publiques constituent de nos jours ce réseau.

Témoin de l'importance que commence à représenter le secteur public dans le paysage professionnel du spectacle vivant, le Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles (SYNDEAC) est créé en 1971 afin de structurer et fédérer ce réseau.

- c. Une action tardive pour la musique et centrée sur les musiques de « savantes » :

Hormis le soutien aux Théâtres Lyrique Nationaux et Municipaux, et notamment à l'Opéra de Paris, la musique a tardé à trouver une place conséquente dans l'action du Ministère des Affaires Culturelles, marquant ainsi la primauté du théâtre. En effet, ce n'est qu'en 1966 qu'est créé un service de la musique au sein de l'administration centrale, mais toujours sous la houlette de la Direction du Théâtre et des Maisons de la Culture. Et il faut attendre 1969 pour que soit finalisé et lancé le « Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises », dit « Plan Landowski »²⁰ (du nom de son auteur et artisan). Cette politique marque le début d'une action forte de l'Etat pour la musique dont l'objectif était de doter chaque région d'une infrastructure musicale composée d'un conservatoire, d'un orchestre, d'un théâtre lyrique et de son animation (afin d'animer, de contrôler et de coordonner l'action des divers éléments mis en place).

Le Plan Landowski était uniquement centré sur les musiques classiques et contemporaines. La logique de « qualité artistique » (avec comme référence les musiques classiques) et d'excellence technique prévalent dans l'action de l'Etat pour la musique, qui se construit d'ailleurs en réponse à un contexte de crise des musiques classiques, « due principalement à l'apparition des moyens de reproduction sonore »²¹. Le marché du disque et ses « produits » apparaissent ainsi comme l'ennemi, la cause de tous les problèmes des « musiques de qualité ». On comprend alors que les musiques actuelles n'aient pas été intégrées à l'action du ministère. Considérées comme une activité lucrative et commerciale, et

²⁰ Philippe Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*, Livre de Poche, Paris, 2000.

²¹ Marcel Landowski, *Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises*, Ministère des Affaires Culturelles, 1969.

depuis les années 1940 et 1950 comme industrielle, la production et la diffusion des musiques « légères » sont laissées au secteur privé.

d. Le ministère de l'excellence artistique et des professionnels :

Le décret du 24 juillet 1959, qui fonde le Ministère des Affaires Culturelles, stipule que : « *Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent.* »²². Bien que témoignant d'une ouverture sur les courants d'avant-garde, on comprend dans le décret instituant les missions du ministère naissant que son domaine d'action reste celui des Arts dits « majeurs » ou « savants ». Cette orientation apparaît encore plus visiblement dans un texte d'Emile Biasini d'octobre 1962, alors à la tête de la Direction du Théâtre et de l'Action Culturelle, sur la politique des Maisons de la Culture : « *elle trouvera donc sa caractéristique fondamentale dans la notion du niveau culturel le plus élevé, et de la qualité la meilleure* »²³.

Cette logique de l'excellence artistique est donc posée comme le fondement de l'action du Ministère des Affaires Culturelles, qui se distingue volontairement à la fois du Ministère de l'Éducation Nationale à travers le rejet de toute approche pédagogique, et du Haut Commissariat à la Jeunesse et aux Sports en dénonçant l'amateurisme (synonyme ici de médiocrité) et le didactisme pratiqués par les fédérations d'Éducation Populaire²⁴.

Au regard de l'élitisme de cette approche par l'excellence artistique, on comprend que les musiques actuelles n'aient pas été l'objet d'une attention de la part du Ministère des Affaires Culturelles. Cette ligne politique ne sera infléchie qu'avec l'arrivée de Jack Lang à la tête du ministère en 1981.

Aussi, la distinction voulue avec l'action du monde associatif qu'incarnent les fédérations d'Éducation Populaire a amené le Ministère des Affaires Culturelles à survaloriser le « professionnalisme », considéré comme le garant de la qualité artistique. Cette posture explique en partie les difficultés rencontrées par le secteur associatif des musiques actuelles pour bénéficier d'un soutien du Ministère de la Culture.

²² Cité dans *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*, Philippe Poirrier, Livre de Poche, Paris, 2000.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

3. Le music hall et les variétés :

Au tournant des années 1980, le secteur du spectacle vivant des musiques actuelles peut être caractérisé par une situation d'oligopole²⁵, où une poignée d'entrepreneurs maîtrisent la majeure partie de l'activité professionnelle. Amorcé dans l'entre deux guerres, mais essentiellement construite après la 2nd Guerre Mondiale au cours des années 1950 et 1960, cet état oligopolistique du secteur s'inscrit dans le contexte que nous venons de décrire, avec une production et des entrepreneurs concentrés à Paris et dont l'activité rayonne sur tout le territoire par le biais de tournées accueillies par des salles « garages ». Ce resserrement du nombre de points d'entrées dans le secteur professionnel se caractérise aussi par un resserrement et un filtrage esthétique des productions qui accèdent à une diffusion d'ampleur, seul moyen de vivre pleinement de l'activité musicale.

En outre, le secteur des musiques actuelles est inséré dans la structuration du secteur du spectacle vivant que nous venons de décrire. Il s'est développé dans la sphère privée, ne bénéficiant pas d'un soutien des pouvoirs publics qui considèrent ce segment de la musique à la fois comme commercialement viable et donc autosuffisant économiquement, et comme esthétiquement non digne d'intérêt, le référent de l'excellence artistique étant constitué par les musiques classiques. Dans le paysage structurel du spectacle vivant dessiné par le monde du théâtre, le secteur des musiques actuelles se trouve ainsi intégré au secteur privé et à ses instances.

a. Concentration économique et géographique :

Le secteur des musiques actuelles, nommé à l'époque « music hall », « variétés » ou « show business », est concentré entre les mains d'une poignée de professionnels, d'agents, de producteurs, de tourneurs et de salles de spectacles dédiés. L'absence de données chiffrées sur ce secteur avant la fin des années 1980 rend difficile la quantification de cet état oligopolistique. Toutefois, différentes études décrivent cette situation de concentration, notamment au travers de la concentration géographique de l'activité à Paris. Celle-ci induit mécaniquement une concentration de l'activité entre un nombre plus restreint d'agents, qui irriguent le reste du territoire par des tournées empruntant un circuit relativement balisé et étroit de salles :

²⁵ G r me Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

« Après guerre, il y a plusieurs salles de spectacle dédiées aux tours de chant du music hall à Paris. L'Olympia (réouvert en 1954 après sa période cinéma), Bobino et l'ABC comptent parmi les plus réputées. Les chanteurs de « variété » font une « rentrée parisienne », des week-ends en province (dans des cinémas, théâtres et divers salles, le plus souvent privées telles que l'Alhambra, l'Alcazar, le Florida, l'Odeon, ...) et une tournée d'été (casinos, dancing du sud de la France et de Normandie) [...]. »²⁶

« Les salles de music hall investies [...] sont majoritairement présentes dans le sud de la France (de Marseille à Bordeaux) et au nord de la France [...], auxquelles s'ajoutent, en été, les casinos en place dans les grandes stations balnéaires (Côte d'Azur et Normandie principalement). Les tournées sont organisées par des producteurs parisiens [...] qui sont très peu nombreux. »²⁷

Ainsi, le secteur des musiques actuelles ne déroge pas à la description faite par Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox du spectacle vivant dans les années 1950, où l'offre « se concentre dangereusement sur Paris », et où les salles de province ne sont que les réceptacles des productions parisiennes²⁸. Mais, au contraire du théâtre et des musiques classiques, les musiques actuelles n'ont pas bénéficié du soutien des pouvoirs publics pour accomplir une décentralisation, et ainsi une déconcentration et une diversification de l'offre. C'est pourquoi, au tournant des années 1980, cette situation de concentration économique et géographique est toujours de mise dans le spectacle vivant des musiques actuelles : « les acteurs en présence (dans le milieu du music hall) sont peu nombreux et les mêmes noms réapparaissent souvent, qu'il s'agisse des répertoires écrits ou adaptés, des lieux de concert ou encore des diffuseurs radios »²⁹.

Cette concentration économique et géographique est en outre favorisée par la collusion construite entre les années 1950 et les années 1980 entre le spectacle vivant, le disque et les médias. Ainsi, dès les années 1950, des partenariats sont conclus entre les radios privées dites « périphériques » (Europe 1, RMC et RTL), les entrepreneurs de spectacle et les maisons de disques, et notamment pour la construction de carrière de nouveaux artistes. Les opérations telles que « les Numéros 1 de demain » ou « Musicorama », des sortes de tremplin pour lancer des nouvelles vedettes, incarnent parfaitement cette synergie à travers le partenariat entre l'Olympia, Europe 1 et Barclay.

²⁶ G r me Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

²⁷ Ibid.

²⁸ Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des Politiques Culturelles*, PUF, Paris, 1994.

²⁹ G r me Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

Dans la configuration de cette collusion, le spectacle vivant joue le rôle de découvreur de nouveaux artistes pour les maisons de disque et les médias, qui ensuite choisissent ou non de produire et de diffuser les sélections des entrepreneurs de spectacle. Dans cette configuration, le spectacle vivant apparaît au service des deux autres partenaires. Aussi, cette situation permet de lire le fossé qui s'est creusé entre le secteur associatif et l'industrie du disque, le premier refusant d'être au service du second.

b. Concentration esthétique :

La concentration économique et géographique s'est aussi accompagnée d'une concentration esthétique, dont l'origine est même antérieure à la naissance du music hall, mais dont l'avènement a accentué ce mouvement et l'a appliqué aux courants musicaux émergents.

Le premier mouvement de concentration esthétique a lieu au cours du 19^{ème} siècle, et plus particulièrement sous la III^{ème} République, et est principalement le fait de l'Etat. Le projet républicain de construction de la nation française passait en effet par l'unification culturelle du peuple sous une même langue et une même culture, dont l'école républicaine représentait l'outil central. En parallèle de l'éradication des langues régionales par l'école républicaine, une attention a été portée par l'Etat aux musiques traditionnelles des régions. D'un côté, une entreprise de collectage et de réécriture des musiques traditionnelles a été lancée, les chants étant réécrits en « bon français » et les mélodies traditionnelles « corrigées » selon les normes musicales classiques. Et parallèlement, la volonté d'éduquer le goût musical du peuple s'est traduite par la création des sociétés musicales laïques et religieuses, et la mise en place des Orphéons (chorales et fanfares) à travers toute la France. L'entreprise républicaine d'unification culturelle de la nation a ainsi opéré une concentration esthétique par la disparition progressive des répertoires traditionnels des régions.

C'est donc sur les répertoires urbains, et notamment la chanson, que s'est construit le secteur professionnel des musiques actuelles à partir de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. La reconnaissance du droit d'auteur et le développement des cafés concerts sous la III^{ème} République ont permis la professionnalisation du secteur, des auteurs et des interprètes, et le développement d'une industrie éditoriale axée sur la production des « petits formats » (des livrets reproduisant les chansons et les airs chantés dans les cafés concerts)³⁰. Aussi, le développement d'un marché des musiques actuelles s'est fait dans un contexte d'économie

³⁰ G r me Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

libérale (celui de la III^{ème} République, Cf 2.a) et dans une logique commerciale où l'objectif était de faire des chansons « *qui cherchent à plaire au plus grand nombre* »³¹, induisant ainsi une relative « standardisation »³² du répertoire.

Le développement du music hall à partir des années 1900, mais surtout au cours des années 1920 qui voient le triomphe de la « revue de music hall », s'est inscrit dans la même logique commerciale, cherchant par la « variété »³³ des numéros présentés à « *satisfaire un public le plus large possible* »³⁴. Alors que la musique et le tour de chant s'affirment comme les éléments centraux du music hall au cours des années 1930 et 1940, la configuration de la musique dite de « variété » se construit. Dans le music hall, les chanteurs sont accompagnés par un orchestre qui est le même pour tous les interprètes, traduisant une focalisation sur le chanteur (appelé le « meneur de la revue ») qui constitue l'intérêt central du spectacle. Cette configuration a fondé le modèle de la vedette de variété (en la personne du chanteur ou de la chanteuse), qui fut perpétré ensuite par l'industrie du disque à partir des années 1950.

Le développement de l'industrie du disque a consacré le modèle de la musique de variété française, qui a régné sur la production musicale française jusqu'aux années 1980, aidée dans cette entreprise par le secteur concentré du spectacle vivant des musiques actuelles. Ce modèle se base sur un chanteur (ou une chanteuse) vedette, dont l'accompagnement musical, bien qu'important, reste secondaire et adaptable en fonction des modes. Ainsi, de la même manière que le music hall des années 1920 avait digéré et adapté le jazz américain à ses normes musicales et à ses attentes, la variété française a adapté le rock émergent dans les années 1950, accouchant ainsi des Yé-yé, version édulcorée et plus lisse du rock, considéré comme trop énergique, bruyant, et inadapté aux normes de production des tenants du secteur. Ainsi l'oligopole en place à cette époque a fonctionné comme un filtre et un moule esthétique par lequel tout artiste voulant faire carrière doit passer. On pourrait qualifier le modèle esthétique dominant de « chanson de variété française », le terme de « chanson » rappelant la primauté du chanteur et du texte dans la tradition musicale populaire française.

Concernant plus spécifiquement le rock, le son puissant, électrique et plein d'effets, le rythme rapide et saccadé de la musique, qui constituaient les spécificités de ce nouveau style de musique, ne correspondaient pas aux normes en vigueur dans le milieu des « variétés » qui dominait le secteur. Pour le spectacle vivant, la peur du « blouson noir » et des débordements

³¹ G r me Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

³² Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des Politiques Culturelles*, PUF, Paris, 1994.

³³ La revue de music hall était constituée d'un assemblage de numéros variés allant des tours de chant à l'illusionnisme, en passant par le vaudeville ou la danse.

³⁴ G r me Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

d'énergie et de violence stigmatisant le public du rock ont aussi contribué à l'éviction du rock en France par les professionnels intégrés de l'oligopole (enfin jusqu'aux années 1980). En outre, le format « groupe » ne correspondait pas non plus à la norme du spectacle vivant des variétés, où le standard était le chanteur seul, accompagné de l'orchestre du lieu (qui d'ailleurs était constitué de musiciens généralement insensibles et étrangers à la pratique du rock).

Néanmoins, même si la production de rock français n'a pas été relayée par les professionnels en place jusqu'aux années 1980, cette musique s'est tout de même propagée en France par le biais des disques et des tournées des « stars » américaines et anglaises du genre, qui présentaient quant à eux un intérêt commercial pour les professionnels français.

Face à cette concentration esthétique portée par le secteur professionnel intégré à l'oligopole, les pratiques musicales ne rentrant pas dans le moule des variétés se sont développées à la marge.

c. Intégration au secteur du théâtre privé :

Dans le paysage structurel du spectacle vivant dominé par le théâtre, et en l'absence d'une volonté publique de soutenir le secteur, les musiques actuelles se sont insérées de fait dans la sphère privée lucrative du théâtre. Aussi, en l'absence d'une structuration spécifique du secteur des musiques actuelles (syndicats et/ou organisations professionnelles), ses entrepreneurs ont été intégrés jusqu'aux années 1980 aux instances professionnelles dominées par le théâtre privé.

Les producteurs, les tourneurs, les diffuseurs et les salles de spectacle spécialisés dans les musiques actuelles ont été longtemps intégrés aux syndicats dominés par le théâtre que sont le SDTP (Syndicat des Directeurs de Théâtres Privés) et le SNES (Syndicat National des Entrepreneurs de Spectacle), marquant de ce fait leur appartenance à un monde professionnel notamment caractérisé par une logique commerciale et lucrative, et par une organisation de la production concentrée à Paris et irriguant le territoire national par le biais d'entreprises de tournées. Ainsi, les entrepreneurs du secteur du music hall et des variétés étaient inscrits dans une tradition professionnelle dont les référentiels ont été construits par et pour le théâtre privé. Aussi, le fonctionnement actuel d'une partie du secteur des musiques actuelles témoigne encore de cet héritage.

Par ailleurs, les musiques actuelles ont longtemps été intégrées au Fond de Soutien au Théâtre Privé (FSTP), constituant une sous-section de celui-ci. Cet outil structurant du secteur

du théâtre privé, créé en 1964 avec l'appui du Ministère des Affaires Culturelles³⁵, constitue un organisme de soutien financier au spectacle vivant privé, dirigé par les professionnels, et reposant sur la perception et la redistribution d'une taxe parafiscale sur la billetterie des spectacles, ainsi que sur une aide du Ministère et de la Ville de Paris (car la quasi-totalité des théâtres affiliés sont implantés à Paris). Le fait que cet organisme professionnel, dont le périmètre d'action était le spectacle vivant privé dans son ensemble, se nomme Fond de Soutien au « Théâtre Privé » témoigne encore une fois de la primauté du théâtre. Aussi, cet organisme était et est encore largement dominé par le SDTP, dont les adhérents en recueillent la plupart des bénéfices. Ce n'est qu'en 1986 que les entrepreneurs des musiques actuelles se sont émancipés du FSTP pour porter la création de leur propre outil : le Fond de Soutien Chanson, Variétés, Jazz (FSV), plus communément appelé le Fond de Soutien aux Variétés, marquant ainsi la domination des entrepreneurs issus du music hall et des variétés sur le secteur des musiques actuelles. Bien que témoignant d'une autonomisation du secteur par rapport au théâtre privé, la création du FSV reproduit le même schéma et la même logique de fonctionnement que le FSTP, marquant ainsi l'héritage des grands producteurs parisiens de variétés qui ont porté la création de cet organisme.

Dans le prolongement de la création du FSV, les entrepreneurs du spectacle vivant des musiques actuelles (et principalement une poignée de gros producteurs parisiens) se sont aussi émancipés des syndicats du théâtre privé (SDTP et SNES) pour créer leur propre organisation professionnelle en 1988 : le Syndicat National des Producteurs de Spectacle (SNPS).

Ainsi, jusqu'aux années 1980, le secteur du spectacle vivant des musiques actuelles est professionnellement et structurellement intégré au secteur du spectacle vivant privé dominé par le théâtre. Les musiques actuelles et ses agents sont incorporés aux organisations et organismes professionnels du théâtre privé ; et il faudra attendre les années 1980 pour voir le développement d'une structuration professionnelle lui étant spécifique.

d. Les marges de l'oligopole :

Il convient de noter, pour nuancer la description que je viens de réaliser du secteur des musiques actuelles au tournant des années 1980, quelques initiatives qui se sont développées aux marges de cet oligopole parisien. En effet, deux réseaux d'acteurs se sont constitués, à côté du secteur dominant du music hall et des variétés, à savoir un réseau autour du jazz et un

³⁵ Philippe Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*, Livre de Poche, Paris, 2000.

réseau de café théâtre. Bien qu'ils soient relativement marginaux dans le paysage des musiques actuelles jusqu'au tournant des années 1980, il apparaît important de stipuler leur existence dans la mesure où ces réseaux vont se structurer au cours des années 1980 et participaient à la dynamique de structuration du secteur associatif des musiques actuelles.

Dès les années 1930, un réseau relativement actif s'est construit autour du jazz, porté par des passionnés : le Hot Club de France³⁶. Cette association, vouée à la promotion et à la défense du jazz dit « hot », c'est-à-dire le jazz dans sa version « originale » américaine (et non pas dans sa version orchestrale édulcorée par le music hall français), a développé tout un réseau de structures dédiées à la production et à la diffusion du jazz en France. Concernant le spectacle vivant, un réseau de club de jazz s'est ainsi implanté sur l'ensemble du territoire. Bien qu'ayant relativement périclité à partir des années 1950, l'association Hot Club de France a fait émerger un milieu « indépendant »³⁷ du jazz qui s'est maintenu dans l'ombre jusqu'au tournant des années 1980. A partir de cette décennie, le milieu du jazz a commencé à bénéficier de l'attention et de financements de l'Etat, entraînant un mouvement de structuration qui a donné naissance à plusieurs fédérations au cours des années 1990 : FNEIJMA, AFIJMA, FSJ.

Le second réseau d'initiatives indépendantes que j'aborderai ici s'est développé au cours des années 1960 et 1970 : les cafés théâtres. Bien que n'étant pas spécifiquement voués aux musiques actuelles, les cafés théâtres ont accueilli et permis le développement de productions musicales, principalement autour de ce que l'on appelle la « chanson réaliste », « à texte » ou « engagée ». Comme leur nom l'indique, ces initiatives se sont implantées dans des cafés et donc en marge des circuits traditionnels et professionnels du spectacle vivant. Considérés comme trop restreints et fermés, les cafés théâtres se sont constitués en opposition et en alternative de ces circuits professionnels³⁸. Tout d'abord essentiellement concentrés à Paris, des cafés théâtres se sont implantés un peu partout en France à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Cette somme d'initiatives s'est ensuite structurée par la création d'un syndicat, le SYNAPSS, afin de défendre l'existence et les intérêts des petits lieux de spectacle. Un certain nombre de structures du secteur associatif des musiques actuelles naissant ont participé à la création de ce syndicat et l'ont intégré dans les années 1980. Toutefois, bien que le SYNAPSS ait contribué à sa structuration et à sa professionnalisation,

³⁶ G r me Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

³⁷ Indépendant dans la mesure où il existait et existe toujours des salles de diffusion spécifiques et des réseaux de placement et de tournée de musiciens de jazz ne dépendant pas des salles, des producteurs et des tourneurs du milieu du music hall et des variétés.

³⁸ Entretien avec Jean Favre, Secrétaire Général du SYNAPSS.

il n'a pas réussi à fédérer le secteur associatif des musiques actuelles qui a par la suite (au cours des années 1990) constitué ses propres organisations professionnelles.

Jusqu'au tournant des années 1980, le secteur du spectacle vivant s'est ainsi structuré sur la matrice du théâtre, avec une scission entre un secteur public principalement constitué par les structures de la décentralisation théâtrale et un secteur privé majoritairement concentré à Paris et lui aussi dominé par le théâtre. Chacun de ces deux champs s'est muni de ses organisations syndicales. Les cadres légaux et professionnels ont été pensés à partir des réalités professionnelles du théâtre. Ce contexte structurel symboliquement et professionnellement dominé par le théâtre s'est imposé au secteur des musiques actuelles qui, en l'absence d'un intérêt de la part des pouvoirs publics, a été intégré de fait au champ privé et s'est ainsi développé dans une logique commerciale et lucrative.

Aussi, à l'instar du théâtre privé, les agents du secteur des musiques actuelles étaient majoritairement concentrés à Paris, irriguant le reste du territoire français par le biais de tournées. A cette concentration géographique s'adjoignait aussi une concentration économique de la production et de la diffusion des spectacles musicaux, qui s'est construite en lien avec les industries du disque et des médias (radios périphériques et presse spécialisée). Cette configuration oligopolistique du secteur des musiques actuelles a fonctionné comme un filtre esthétique engendrant une certaine standardisation des productions musicales autour du modèle de la vedette de « variété française ».

B. L'émergence d'acteurs « alternatifs » au secteur du music hall et des variétés :

En marge de l'oligopole que nous venons de décrire, une pluralité d'initiatives s'est développée au cours des années 1980. Celles-ci se sont caractérisées par le fait qu'elles ne rentraient pas dans le périmètre standard d'action de l'oligopole et se sont construites en alternatives à la production concentrée du secteur des variétés. Représentant à la fois des esthétiques musicales marginalisées et ignorées, mais aussi des territoires et des modes de fonctionnement désertés par celui-ci, ces initiatives ont en quelque sorte rempli des espaces de production jusqu'alors délaissés, car considérés par les agents de l'oligopole des variétés comme commercialement non viables et sortant des standards rodés.

Les initiatives alternatives qui se sont développées ne constituent pas un mouvement unique et solidaire, mais ont en commun de s'inscrire dans une démarche alternative au secteur commercial des variétés. Plusieurs mouvements peuvent être différenciés, s'étant construits autour de familles esthétiques particulières.

Aussi, hormis pour le réseau jazz qui trouve son origine avant, ces divers réseaux d'initiatives sont à mettre en lien avec les mouvements contre culturels des années 1960 et 1970, et l'émergence de la jeunesse comme groupe social distinct.

1. L'apparition d'une culture « jeune » et l'importance de la musique dans celle-ci :

Les Trente Glorieuses et le baby boom suivant la 2nd Guerre Mondiale ont engendré une importante classe d'âge adolescente et jeune (les 15-25 ans), qui s'est constitué en groupe social distinct au cours des années 1950, 1960 et 1970, notamment par le biais de l'allongement de la scolarité et de l'augmentation de son pouvoir d'achat. Une partie de cette jeunesse vivant un « entre deux » entre l'enfance et la vie d'adulte, s'est affirmée en opposition à ces deux pôles de vie, réclamant la liberté d'exister socialement et indépendamment des adultes (des parents), et à la fois en opposition avec les idéaux et les valeurs « conservatrices » de leurs aînés. Les revendications culturelles de cette jeunesse et ses velléités de rupture avec les modèles de vie de leurs parents ont trouvé une traduction et se sont reconnues dans le rock émergent à la fin des années 1950 en France, dans son énergie, dans ses paroles et dans la transgression qu'il représentait par rapport aux styles musicaux dominant les musiques actuelles à cette époque. Cette volonté de rupture a pris une dimension politique et contestataire explicite dans les mouvements hippies et folks, qui s'implantèrent en France après mai 1968 et au cours des années 1970.

A partir des années 1960, cette identification d'une partie de la jeunesse française à ces nouvelles esthétiques musicales venues des Etats-Unis a engendré une appropriation et une pratique de ces genres par la jeunesse française. Toutefois, cette production musicale n'a pas été relayée par l'oligopole du music hall et des variétés qui a généré, selon ses propres normes musicales, la vague des yé-yé, une version à la sauce variété du rock et du folk américain plébiscités par la jeunesse française. En parallèle, les stars américaines de ces genres nouveaux étaient tout de même diffusées en France par ce même milieu professionnel lors de tournées internationales, car elles présentaient une viabilité commerciale assurée par une forte médiatisation. Aussi, se développant à la marge du secteur professionnel concentré, les

productions françaises de rock et de folk sont ainsi restées relativement dans l'ombre jusqu'aux années 1980, malgré diverses tentatives infructueuses d'émergences au cours des années 1970.

Ce lien avec l'émergence de la jeunesse comme groupe social est fondamental dans la mesure où la musique a constitué plus qu'un simple divertissement ou une source de plaisir esthétique pour la jeunesse française, mais a acquis une dimension plus profonde et significative, un vecteur identitaire, l'incarnation d'une affirmation culturelle alternative et d'une conception différente du monde. Au-delà de la musique en elle-même, le rock et le folk étaient porteurs de messages sur les aspirations d'une classe d'âge et de sa vision de la société, et notamment sur le fonctionnement de l'économie de la musique. Cette dimension culturelle et l'importance que la musique avait pour la jeunesse permettent de mieux comprendre le militantisme des initiatives qui se sont développées à la marge du secteur professionnel des variétés, portées par de jeunes passionnés de ces musiques qui n'avaient pas voix au chapitre de la production française concentrée sur les variétés.

Aussi, l'association qui se crée à cette époque entre les musiques émergentes comme le rock, et plus tard le hip-hop ou les musiques électroniques, et la jeunesse permet aussi de mieux comprendre l'action des pouvoirs publics pour ces musiques, qui ont été d'abord considérées comme un levier, un moyen pour opérer une politique à vocation sociale et intégrative des jeunes dans la société.

2. Le mouvement Folk et la constitution d'un tissu associatif autour des musiques traditionnelles :

Le mouvement « folk-song » américain, qui débute dans les années 1960 aux Etats-Unis et s'inscrit dans les mouvements contre culturels et contestataires de cette époque, redécouvre les musiques populaires américaines du début du siècle (blues et country) comme le terreau d'une expression musicale « authentique » et alternative, en accord avec les idéaux de la contre culture. Ce mouvement a trouvé un écho dans la jeunesse française et dans ses aspirations, principalement après les événements de mai 1968. A l'instar des américains, de jeunes musiciens français sont ainsi partis à la découverte des répertoires traditionnels et des cultures régionales, porteuses d'une authenticité et d'un retour aux racines culturelles, et réinvesties par le prisme d'une vision progressiste de la société en opposition « à la société de

consommation, à l'individualisme et à l'égoïsme »³⁹. Cette résurgence des musiques traditionnelles françaises s'est faite comme une alternative à la production des variétés françaises, dénonçant « *la logique des circuits industriels jacobins de la musique* »⁴⁰. En accord avec les idéaux contre culturels des années 1970, le mouvement folk a ainsi participé à une « renaissance » des musiques traditionnelles par un regain d'intérêt pour ces musiques de la part de la jeunesse.

Se développant au cours des années 1970, ce mouvement s'est aussi conjugué avec les courants du rock de l'époque (nommés « pop-music » et popularisés par les groupes anglais comme Pink Floyd, Rolling Stones, Beatles, ...) ou le renouveau de la chanson contestataire, donnant des productions musicales métissant les répertoires traditionnels à des styles musicaux urbains et « actuels ».

Aussi, la vague folk, restant majoritairement en marge des circuits professionnels des musiques actuelles (hormis quelques exceptions qui confirment la règle comme Alan Stivell ou Malicorne), a engendré l'émergence de lieux de diffusion alternatifs, et notamment des « cafés cabarets » et des cafés concerts. A ce titre, le réseau des cafés cabarets bretons, qui s'est développé dans les années 1970 et s'est structuré au tournant des années 1980 sous le nom « Hanter-Noz », est exemplaire de cette émergence d'espace de diffusion en marge du secteur professionnel intégré⁴¹. Le mouvement folk a aussi trouvé à se diffuser dans les cafés théâtres qui se sont développés au cours des années 1970.

La vague folk a ainsi permis une nouvelle vitalité des musiques traditionnelles, qui s'est perpétuée après l'essoufflement de ce mouvement en faisant éclore une nouvelle génération d'acteurs consacrés à la conservation et à la promotion de ces musiques : « *lorsque le mouvement [folk] s'essouffle et finit par disparaître, il a eu le temps de provoquer la floraison d'une multitude de groupes et d'associations dont les préoccupations et les activités vont rejoindre certains mouvements régionalistes [...]* »⁴². Ce tissu associatif des musiques traditionnelles s'est structuré au cours des années 1980, donnant naissance à la Fédération des Associations des Musiques et Danses Traditionnelles, la FAMDT, en 1985.

3. Les structures socioculturelles :

³⁹ G r me Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Jean-François Dutertre, *Musiques traditionnelles : musiques actuelles ?*, in *Guide des Musiques Traditionnelles*, IRMA, Paris, 1998.

Les structures socioculturelles ont eu un rôle « pionnier »⁴³ dans la diffusion et le soutien aux pratiques musicales marginalisées par le secteur des variétés, et notamment pour le rock. En effet, depuis le début des années 1970, ces équipements, sous tutelle du Ministère de la Jeunesse et des Sports et faisant partie des grands réseaux d'Education Populaire, ont constitué un important réseau de diffusion pour les musiques actuelles.

Dans un contexte post-mai 1968 et de début de contestation de la politique du Ministère des Affaires Culturelles considérée comme élitiste, l'Education Populaire se positionne en porte à faux vis-à-vis de l'idée de démocratisation culturelle et de sa focalisation sur les grandes Œuvres de l'Humanité. Elle promeut quant à elle une conception plus ouverte et pluraliste de la culture, proche de ce qui fut nommé par la suite « la démocratie culturelle ». Les structures socioculturelles se sont voulues ouvertes à toutes les formes d'expressions culturelles, à la culture de tous et pour tous.

Dans cette optique et dans un contexte où la musique constituait l'objet culturel le plus usité et significatif pour la jeunesse, les structures socioculturelles se sont ouvertes à la diffusion des musiques à la fois marginalisées par le secteur public et ses institutions, mais aussi par le secteur professionnel concentré sur les variétés françaises ou les stars internationales dans les styles rock. Ainsi, que ce soit dans un premier temps pour la chanson « à texte » ou « engagée », ou dans un second temps pour le rock, les Maisons des Jeunes et de la Culture, les Foyers de Jeunes Travailleurs et autres Foyers Ruraux ont constitué dans les années 1970 et 1980 les premiers espaces de diffusion des artistes et des groupes en marge des circuits professionnels du spectacle :

« À la fin des années 1970, la moitié des galas (on employait encore ce mot) étaient organisés par le secteur associatif! [c'est-à-dire les] mouvements de jeunes et d'Education populaire »⁴⁴.

« Ignorée des grands médias pour qui elles est synonyme de « variété » et paillettes, comme de « l'action culturelle » (Maisons de la culture et Centres d'action culturelle) qui se borne à recourir occasionnellement à quelques stars, la chanson « vivante » trouve refuge dès le milieu des années 60 dans le secteur associatif, où se crée ce qu'on va appeler le « circuit parallèle ». Débordant le cadre de leurs activités ordinaires d'ateliers (poterie, photo, etc.), les Maisons des jeunes et de la culture (mais aussi des Foyers de jeunes travailleurs, et mêmes des Foyers ruraux) vont y prendre – l'explosion de 68 aidant – une place de choix,

⁴³ Flavie Van Colen, *Education Populaire et Musiques Amplifiées*, INJEP, Paris, 2002.

⁴⁴ Jacques Bertin, *La chanson poétique en résistance*, Esprit, n°254, juillet 1999, cité dans Gêrôme Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

invitant régulièrement chanteurs connus et beaucoup moins. De Felix Leclerc à Bernard Lavilliers, réputés « engagés », « contestataires », « poétiques », « politique » ... des centaines de ces artistes devront leur carrière ou leur survie à ce système alternatif [...] »⁴⁵

A partir des années 1970, le réseau des équipements socioculturels, et majoritairement les MJC, s'est ainsi constitué en un réseau « parallèle » de diffusion des musiques actuelles pour les expressions non prises en charge par les secteurs professionnels (privé marchand et public). Dans un contexte de concentration économique, géographique et esthétique de l'activité⁴⁶, les MJC ont constitué une alternative (et parfois même la seule issue) et ont pallié au manque d'espace de diffusion pour un vivier d'artistes et de groupes en constante augmentation ; et ont répondu à une demande, notamment de la jeunesse, elle aussi en constante augmentation. Malgré des conditions matérielles inadaptées et sommaires du fait de leur vocation initialement autre que la diffusion de spectacles musicaux, ces équipements ont ainsi permis l'éclosion de nombreux artistes et groupes.

Aussi, le fait que les MJC n'aient pas eu comme vocation première cette activité de spectacle, a entaché leur investissement dans la diffusion musicale d'une illégitimité culturelle et professionnelle, qui par rebond, s'est aussi en partie appliquée aux musiques qui y étaient diffusées. Ainsi, le fait que le rock, et après le hip-hop, se soit en partie développé dans les MJC, a renforcé la stigmatisation de cette musique comme une musique « pour les jeunes », comme un objet social et non artistique.

Par ailleurs, les structures socioculturelles ont aussi développé au cours des années 1980 des activités connexes à la diffusion comme la répétition, la formation ou l'enregistrement. Abordant la pratique musicale avec une certaine globalité, ces structures ont ainsi continué à pallier, avec les moyens du bord, à des manques. Aussi, ces activités connexes ont fait des MJC des « lieux de vie musicale », dont l'activité se développe au-delà de la simple diffusion, ce qui constitua une particularité qui s'est perpétuée dans de nombreuses structures du secteur associatif des musiques actuelles par la suite.

Le réseau des MJC a ainsi largement participé au développement et à la diffusion de nombreuses esthétiques musicales marginalisées par le secteur professionnel des musiques actuelles, et notamment du rock dès la fin des années 1970. Et malgré l'illégitimité professionnelle dont elles ont pâti (et dont elles pâtissent encore) vis-à-vis du secteur culturel

⁴⁵ Daniel Pantchenko, dans *Education populaire : le retour de l'utopie*, Politis hors série, février/mars 2000, cité dans Flavie Van Colen, *Education populaire et musiques amplifiées*, INJEP, Paris, 2002.

⁴⁶ Dans les musiques actuelles, à coté de la concentration parisienne des professionnels, le territoire français est, dans les années 1970, caractérisé par un sous-équipement en salle de concert, et notamment de petite capacité. Aussi, la décentralisation théâtrale, ainsi que le Plan Landowski, engagés par l'Etat ne profita pas aux musiques actuelles, d'où la prise en charge de ces musiques par les réseaux socioculturels.

intégré (qu'il soit public ou privé), de nombreuses MJC ont au cours des années 1980 et 1990 spécialisé et professionnalisé une grande part de leur activité autour des musiques actuelles (La CLEF à Saint Germain en Laye, la MJC de Montluçon, La MJC l'Antipode à Rennes ...), et ont ainsi constitué une part significative du secteur associatif qui s'est structuré au cours des années 1990.

4. L'émergence d'un tissu associatif autour de l'explosion du rock français :

Les années 1980 ont été le témoin d'une émulation intense, du développement de nombreuses initiatives et de la multiplication sur l'ensemble du territoire d'espaces de diffusion d'un rock français jusque là exclu des circuits professionnels du spectacle vivant des musiques actuelles, majoritairement contrôlé par les professionnels des variétés. Ces « scènes locales »⁴⁷ se sont ensuite connectées entre elles et ont amorcé une structuration nationale au cours des années 1990. Deux facteurs ont participé à créer cette émulation et à l'éclosion de ce tissu d'initiatives, majoritairement associatives : l'explosion de la pratique du rock par la jeunesse et l'arrivée du punk.

L'augmentation croissante à partir du début des années 1970 du nombre de pratiquants du rock sous toutes ses variantes, mais aussi de mélomanes et de passionnés, a constitué un facteur d'entraînement du développement de la scène française et de son explosion au cours des années 1980. Les études du Département des Etudes et de la Prospective du Ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des français ont ainsi mis en avant un accroissement constant depuis 1973 de l'écoute et de la pratique (individuelle et en groupe) de la musique, et principalement du rock chez les classes d'âges 15-19 ans et 20-24 ans, témoignant de l'importance de la musique dans la construction identitaire et dans la vie de la jeunesse. Ainsi, lors d'une déclaration sur TF1 le 26 avril 1985, le Président de la République déclarait qu'il estimait à environ 35 000 le nombre de groupes de rock en France⁴⁸, un chiffre certainement surévalué mais symbolisant l'importance du « phénomène rock » et sa visibilité nouvelle dans les années 1980.

Le deuxième facteur explicatif de l'explosion de scènes rock alternatives à travers la France a été l'arrivée du punk à la fin des années 1970, et de sa démarche d'action, le « do it

⁴⁷ Gérôme Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

⁴⁸ Ibid.

yourself »⁴⁹, c'est-à-dire de faire soi-même avec les moyens du bord sans attendre le soutien des autres. Le punk a ainsi revendiqué un retour à la spontanéité, à la simplicité et à l'énergie brute des débuts du rock'n'roll américain. La qualité technique, la propreté du son et la complexité des compositions n'ont plus d'importance. Le punk revendique la possibilité de tout un chacun de faire de la musique. Cette philosophie d'action a fortement contribué à débrider les envies de nombreux praticiens et à mobiliser de nombreux passionnés pour s'engager dans la promotion du punk. Aussi, cette émulation ne s'est pas bornée au courant punk, mais s'est ensuite communiquée à diverses chapelles musicales comme le hard-rock, le funk, le métal, le gothique, etc.

Ces deux phénomènes sont aussi à relier avec la démocratisation (baisse du coût) du matériel musical, que se soit pour l'écoute (les chaînes hi-fi, la cassette audio puis le CD), la pratique (les instruments) ou l'enregistrement (multipistes à cassette, puis informatique dans les années 1990), qui a largement contribué à la propagation du rock et au développement des groupes.

Un autre facteur éclairant du développement de lieux de diffusion alternatifs est l'importance du concert dans les cultures rock. Guidée ou pas par une volonté de professionnalisation, la recherche d'espace pour se produire en concert constitue une finalité importante de la pratique du rock. Quelque soit le niveau technique des groupes, cette envie de rencontre avec le public, d'exposer sa pratique, est un trait caractéristique de ces pratiques.

A côté des groupes, il faut noter le nombre croissant et tout aussi important de passionnés de ces musiques qui se sont impliqués dans la promotion et la diffusion de ce qui constitue leur passion. Le plus souvent en parallèle de leur activité principale (les études, le travail ou bien le chômage), ces mélomanes s'investissent bénévolement dans l'organisation de concert et dans la promotion des groupes de leur territoire. C'est de ce vivier de militants que sont notamment sortis les porteurs de projet des structures de diffusion qui se sont professionnalisées au cours des années 1980 et 1990.

Impulsées par l'explosion du nombre de groupes et de passionnés, de nombreuses associations ont été créées par ces réseaux locaux afin de porter l'organisation de concerts. En marge des circuits professionnels, ces associations organisaient leurs concerts principalement dans les cafés concerts (qui se développent fortement au début des années 1980) et dans les MJC.

⁴⁹ G r me Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

Ainsi, les années 1980 ont vu se constituer des viviers foisonnant et dynamiques de groupes et de passionnés activistes, constituant des réseaux locaux d'acteurs. Les groupes cherchant à trouver des espaces pour faire des concerts, et les activistes cherchant à promouvoir ces groupes, ont ainsi constitué la base d'un tissu associatif organisant des concerts partout où il pouvait, et réussissant parfois à créer des lieux de diffusion.

5. L'éclosion de lieux de diffusion alternatifs :

S'inscrivant dans une dynamique remontant aux années 1960 et 1970 pour les cafés théâtres, les cafés cabarets et les cafés concerts, ainsi que pour l'ouverture des structures socioculturelles (et surtout les MJC) à la diffusion de concert, l'émulation autour du rock dans les années 1980 a engendré un développement relativement important d'espaces alternatifs de diffusion. L'énergie déployée par les groupes et les associations pour trouver des endroits où faire des concerts a rencontré l'intérêt de divers lieux, le plus souvent non conçus initialement pour accueillir des concerts de musiques amplifiées dans un premier temps (café, MJC, discothèques, café cabaret, café théâtre, ...). Dans un deuxième temps, à partir de la fin des années 1980 et au cours des années 1990, ces initiatives ont rencontré l'intérêt des pouvoirs publics (Etat et Collectivité Territoriale), permettant ainsi le développement et la professionnalisation de certaines initiatives existantes, et parfois la création de « véritables » petites salles de concert spécialisées dans les musiques actuelles.

Ainsi, au début des années 1980 ce sont principalement des lieux dont la vocation première n'était pas d'accueillir des concerts de musiques actuelles qui ont représenté les premiers espaces à s'ouvrir à la diffusion régulière de la vague rock alternative française.

D'un côté, un certain nombre de cafés cabarets et de cafés théâtres créés dans les années 1970, ainsi que de MJC ayant déjà développé une diffusion dans la chanson, se sont progressivement spécialisés dans les musiques actuelles, accueillant la vague rock alternative. Auparavant pluridisciplinaire en terme de programmation, les musiques actuelles, et notamment les divers courants du rock, ont pris une place prépondérante dans l'activité de diffusion d'une partie de ces petits lieux alternatifs, impliquant des efforts d'aménagements et d'équipement (relativement sommaire au regard des moyens de ces structures) pour s'adapter tant bien que mal aux contraintes techniques de l'amplification.

Parallèlement, nombre de cafés concerts se sont ouverts sous l'impulsion de la vague rock alternative, développant dès le départ une programmation spécialisée dans les musiques actuelles. Ceux-ci représentaient une population très hétérogène en terme de caractéristique

du lieu et de fonctionnement. Allant du plus petit café concert de moins de 100 places debout avec quasiment aucun équipement technique (son et lumière) à celui de 300 places debout relativement mieux équipé (toute proportion gardée au regard des grandes salles de concert du circuit des variétés), du café concert programmant 10 concerts par an à celui en programmant 100, l'ensemble « café concert » regroupait des configurations très différentes.

Les discothèques ont aussi représenté des lieux de diffusion pour les groupes de rock, passant en début de soirée avant de céder la place au DJ et à la musique de danse. En effet, bon nombre de ces établissements comportaient une scène et, possédant par définition un système de sonorisation pour diffuser des disques, représentaient techniquement des lieux pouvant accueillir des concerts. Aussi, certaines discothèques ont évolué vers ce que l'on a appelé des « club rock », développant une programmation régulière de musiques actuelles.

Porté par le bouillonnement de la vague rock alternatif, dont la dynamique se propagea à divers univers musicaux (funk, musiques du monde, ...), le début des années 1980 a ainsi vu le développement de nombreux espaces de diffusion à la marge du secteur professionnel, dans des lieux initialement non conçus pour cette activité, adaptant et improvisant avec les moyens du bord leurs espaces pour faire des concerts. Ces nouveaux lieux de diffusion, essentiellement de petites capacités (voir de très petites capacités, inférieurs à 200 places), ont ainsi permis aux cohortes de groupes et d'artistes de tous ces courants musicaux marginalisés par « l'industrie du spectacle de variété » de trouver des lieux alternatifs pour se produire en concert. Ce monde « parallèle » de la diffusion de concert est malheureusement non quantifiable, précisément du fait de sa marginalité professionnelle et économique. En outre, cet ensemble est très hétérogène, recouvrant des lieux de capacités très diverses, allant d'une programmation presque occasionnelle à une programmation régulière intense, de l'économie la plus informelle et la plus précaire à la structure quasi-professionnelle.

Dans sa présentation de la politique du Ministère de la Culture pour le rock et les variétés en 1989, Jack Lang estimait quant à lui la population des petites salles (moins de 400 places) à environ 400⁵⁰. Toutefois, il apparaît que ce chiffre de 400 petites salles de concerts sous-estimait le nombre de ces lieux de diffusions alternatifs, et que l'on peut essayer d'approcher par des biais détournés. Par exemple, le réseau breton de cafés concerts « Hanter Noz », qui constitue une structure juridique en 1981, comptait à cette date 120 lieux⁵¹ adhérents. Ainsi, pour une seule région (bien que ce fut une région particulièrement

⁵⁰ Conférence de presse de Jack Lang, *Rock et Variétés*, Ministère de la Culture, Paris, 25 septembre 1989.

⁵¹ Interview de Jacez l'Haridon, Directeur du Run ArP uns, par Christine Barbedet, 2002, citée sur le site www.resonances-bretagne.org.

dynamique pour la vie musicale populaire) et uniquement pour les cafés concerts (c'est-à-dire sans compter les MJC et les autres types de lieux de diffusion alternatifs), il existaient déjà 120 lieux. Un autre chiffre significatif est celui du nombre de structures socioculturelles construites jusqu'en 1975 : environ 6000⁵². Sachant que se furent les MJC qui s'impliquèrent majoritairement dans la diffusion des musiques actuelles, les deux principales fédérations de MJC (la CMJCF et la FFMJC) comptaient en 2000 : 1700 structures⁵³. Aussi, même si toutes les MJC ne développèrent pas une programmation régulière de musiques actuelles, en extrapolant à partir de ces deux chiffres, il apparaît que le nombre de 400 petites salles de spectacle ne reflétait qu'une partie du panel de structures de diffusion alternatives qui ont émergé au cours des années 1980. Néanmoins, le chiffre avancé par le Ministre de la Culture en 1989, provenant de l'étude réalisée par Bruno Lion la même année sur « Les petits lieux musicaux dans les secteurs du rock et des variétés », est à mettre au regard de l'approche professionnelle et économique de cette enquête, n'ayant de ce fait retenu que les lieux présentant une potentialité de professionnalisation.

À la fin des années 1980, le développement de ce tissu alternatif de lieux de diffusion et l'explosion du milieu rock alternatif ont rencontré l'intérêt des pouvoirs publics (2nd Ministère Lang). Considéré comme « *le laboratoire indispensable des talents de demain* »⁵⁴, ce tissu de petits lieux de diffusion a ainsi commencé à bénéficier d'un soutien public, confortant certaines initiatives et permettant parfois la création de nouveaux lieux spécifiquement conçus pour la diffusion des musiques actuelles. L'objectif déclaré de l'action de l'Etat était de pallier un sous-équipement de la France en petites salles de spectacle⁵⁵. Toutefois, l'attention du Ministère se focalisait sur des problématiques d'ordre professionnel et économique, l'objectif étant de « *trouver des structures intermédiaires entre d'une part les cafés concerts et les boîtes de nuit, et d'autre part le circuit traditionnel des grandes salles de music hall et des complexes Zénith* »⁵⁶, dans l'optique de dégager « *des points d'appui pour la mise en place de tournées véritablement professionnelles et professionnalisantes pour les artistes* »⁵⁷. Parallèlement, cette focalisation sur la problématique de la professionnalisation traduisait la volonté de l'Etat d'influer sur la normalisation d'un monde dont le

⁵² Philippe Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*, Le livre de Poche, Paris, 2000, cité dans Jérôme Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

⁵³ Flavie Van Colen, *Education populaire et musiques amplifiées*, INJEP, Paris, 2002.

⁵⁴ Conférence de presse de Jack Lang, *Rock et Variétés*, Ministère de la Culture, Paris, 25 septembre 1989.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Jérôme Guibert, *Scènes locales, scène global*, Thèse de doctorat de sociologie, Nantes, 2004.

⁵⁷ Jacques Chabrilat, *Les nouveaux lieux culturels*, ARSEC, Lyon, 1990. Propos relatif aux conclusions du rapport de Bruno Lion, *Les petits lieux musicaux dans les secteurs du rock et des variétés*, DEP, Paris, 1989.

fonctionnement était caractérisé par l’informalité et l’illégalité vis-à-vis du droit du travail et de la propriété intellectuelle, et échappant en grande partie au contrôle des pouvoirs publics.

Les années 1980 ont aussi vu le développement d’autres espaces de diffusion alternatifs aux circuits du music hall et des variétés : les festivals. Bien que certains soient directement reliés et participent de l’industrie du spectacle musical (Printemps de Bourges, Eurockéennes de Belfort, ...), la multiplication des festivals a aussi contribué à la création d’un réseau de diffusion alternatif. Aussi, malgré une certaine focalisation des pouvoirs publics sur l’aide aux salles, les festivals ont aussi profité d’un soutien public.

6. Des tissus d’acteurs majoritairement associatifs et à l’économie informelle :

Le tissu d’acteurs alternatifs (lieux de diffusion, festivals, ...) qui s’est constitué au cours des années 1980 est très majoritairement associatif. Cette caractéristique, cumulée au type d’économie de ces structures, permet de comprendre l’informalité de leur fonctionnement. Aussi, il apparaît que cet état est structurel, lié à des contraintes légales et économiques inhérentes à ce type de structure, et notamment concernant les lieux de diffusion. En effet, le statut associatif, l’activité bénévole et non lucrative, la capacité des salles, l’audience des types de musique diffusés, toutes ces caractéristiques fondamentales des initiatives qui ont éclos à cette période induisent structurellement des problèmes vis-à-vis des cadres légaux en vigueur dans les années 1980 et de l’équilibre économique de l’activité dans le cadre du marché.

Aussi, la visibilité grandissante de ces initiatives a attiré l’attention des caisses sociales, des syndicats de salariés, de la SACEM ou de l’inspection du travail sur leur fonctionnement. Les contrôles administratifs et techniques croissant ont ainsi progressivement obligé ces espaces de diffusion à rentrer dans les cadres légaux du spectacle vivant, entraînant des fermetures de lieux et des cessations d’activité pour ceux qui ne pouvaient pas. En l’espace d’une décennie, un flux et un reflux ont eu lieu, l’important développement de ce réseau alternatif (et donc sa visibilité croissante) l’exposant directement à la sanction légale. Ainsi, la fin des années 1980 et le début des années 1990 ont été les témoins de la disparition de nombreux de ces petits lieux de diffusion⁵⁸.

⁵⁸ Dans un rapport datant de décembre 1988, le Fond de Soutien Chanson Variétés Jazz (FSV) notait la disparition de 60% du réseau national des petites salles de spectacles programmant régulièrement des musiques actuelles entre 1983 et 1988, passant selon ses données d’une centaine à une quarante. Philippe Dampénon, *Les*

Le tissu associatif qui s'est développé dans les années 1980 a été confronté à trois types d'incompatibilité avec les cadres légaux du spectacle vivant renvoyant à trois sources de droit différentes : la réglementation spécifique du spectacle, le droit du travail et la réglementation sur la sécurité dans les Etablissements recevant du public (ERP).

La première incompatibilité concerne la législation sur la profession réglementée d'entrepreneur de spectacle, régie par l'Ordonnance de 1945. La production, la diffusion et l'organisation de concert sont en effet soumises à l'obligation de posséder une Licence d'Entrepreneur de spectacle délivrée par le Ministère de la Culture. Comme nous l'avons déjà précisé, l'obtention de cette Licence était réservée aux entreprises commerciales, les associations n'ayant donc pas le droit de l'obtenir. Or, la forme associative a été massivement choisie par les acteurs des musiques actuelles constituant le tissu « alternatif » de petites structures qui s'est développé au cours des années 1980. Toutes ces initiatives étaient donc de fait hors la loi à partir du moment où elles organisaient plus de 6 concerts par an (maximum autorisé aux structures n'ayant pas de Licence). Aussi, il est intéressant de constater que cette situation n'est pas anecdotique et concerne l'ensemble du champ du spectacle vivant. En effet, 71,9% des entreprises dans le spectacle vivant recensées par l'INSEE en 1995 sont des associations, et 73,8% en 2001⁵⁹. Le statut associatif est le statut largement choisi par les porteurs de projets dans le secteur du spectacle vivant. Aussi, en réformant l'Ordonnance de 1945 en 1992 pour l'ouvrir aux associations, le législateur n'a fait qu'accorder le droit avec une réalité afin de réguler et faire rentrer dans le cadre de la loi une nébuleuse (majoritaire) de structures.

Le deuxième niveau de problème du tissu associatif était le respect de la législation du travail. Cet aspect n'est pas directement relié au statut associatif, mais plutôt à l'économie des structures. En effet, compte tenu des caractéristiques artistiques et matérielles de l'activité des petites structures de diffusion, la précarité économique apparaît comme un trait symptomatique. La ligne artistique de ces structures, qui défendent des artistes émergents et à faible notoriété, et des esthétiques musicales à faible audience et non relayées par l'industrie de la musique et les grands médias nationaux, entraîne mécaniquement des niveaux faibles et des prises de risque importantes en terme de fréquentation des concerts. C'est pourquoi l'activité de ces structures se développe dans des salles de petites capacités (moins de 500 places). Cette situation ne permet quasiment pas, sauf à fixer des prix d'entrée à des niveaux

petites structures de spectacles, Fond de Soutien Chanson Variétés Jazz, Paris, 1988. Néanmoins, il faut noter que les données du FSV étaient basées sur les affiliés et les payeurs de la taxe parafiscale, ce qui excluait de son panel la plupart des petites structures alternatives dont il est ici question.

⁵⁹ Pierre-Michel Menger, *Les intermittents du spectacle*, Edition EHESS, Paris, 2005.

très élevés qui dissuaderaient le public potentiel (surtout concernant des artistes peu ou pas connus), de générer des ressources d'exploitations suffisantes pour assumer l'ensemble des coûts dans un cadre professionnel d'activité. Face à cette insolvabilité de l'activité, le tissu associatif s'est développé dans une relative illégalité, ne respectant pas l'ensemble des obligations liées au rôle d'employeur, et notamment par le paiement des artistes « au noir » (c'est-à-dire en liquide, sans déclaration d'embauche, sans contrat et sans paiement des charges sociales). Dans cette situation, le subventionnement des petites structures de diffusion est apparu comme la seule solution pour sortir de l'illégalité, alors que les contrôles se faisaient de plus en plus pressants.

Le dernier registre de problèmes auxquels ont été confrontées les petites structures associatives de diffusion concerne le respect de la réglementation sur la sécurité dans les établissements recevant du public. L'observation des normes fixées par cette réglementation nécessitait dans les petits lieux des investissements dont le coût financier était le plus souvent trop élevé pour être assumé entièrement par les structures. En effet, au regard de leur économie plus que fragile, ces investissements ne pouvaient être réalisés, exposant les lieux à des fermetures lors du passage des commissions de sécurité.

En outre, les petites structures de diffusion qui se sont développées au cours des années 1980 ont investi des lieux le plus souvent non conçus pour l'accueil de concert. Des cafés ou des MJC ont ainsi été transformés en salle de concert, et le plus souvent avec des moyens réduits et beaucoup de bricolage. Dans ces conditions, la mise aux normes s'est révélée d'autant plus compliquée et coûteuse.

Dans un registre similaire, le respect de la législation sur le bruit a aussi exposé les petits lieux de concert à des sanctions, voir à des fermetures, pour nuisance sonore. Pour les raisons précédemment évoquées (manque de moyen, lieux initialement non conçus pour l'accueil de concert amplifié), les petits lieux créés dans les années 1970 et 1980 présentaient fréquemment des problèmes d'insonorisation, nécessitant des investissements au-delà de leurs capacités financières.

Dans un contexte général du spectacle vivant dominé par le théâtre et en l'absence d'un soutien des pouvoirs publics, le secteur des musiques actuelles s'est développé jusqu'aux années 1980 dans le champ « privé » et dans une logique commerciale, aboutissant à une situation de concentration économique, géographique et esthétique. En réaction à cette

situation, une pluralité d'initiatives s'est développée à la marge du secteur professionnel et en dehors de tout soutien des pouvoirs publics.

Cet ensemble d'acteurs alternatifs au secteur concentré des variétés n'a pas émergé de façon unitaire. Localisées et regroupées au sein de famille esthétique, ces initiatives ont formé des mondes relativement isolés les uns par rapport aux autres et n'ayant pas émergés aux mêmes moments. Tout d'abord le jazz (à partir des années 1930), puis le renouveau des musiques traditionnelles (dans les années 1970), et enfin le rock (à partir de la fin des années 1970, mais surtout au cours des années 1980), ont vu se constituer des tissus d'acteurs à diverses époques. Néanmoins, ils se sont tous développés en opposition et/ou en alternative aux circuits professionnels existants, dans une marginalité économique et professionnelle.

Défendant des esthétiques musicales non prises en charge par les circuits professionnels dominés par le milieu des variétés, ces nouveaux acteurs ont développé leurs propres espaces de diffusion, trouvant le plus souvent refuges dans des lieux initialement non conçu pour accueillir des concerts de musiques actuelles (cafés, structures socioculturelles, ...). Majoritairement associatifs et sans moyens financiers, la marginalité des musiques qu'ils défendaient s'est traduit par une économie fragile, poussant les acteurs dans une certaine irrégularité vis-à-vis des cadres légaux d'activité professionnelle. Aussi, le développement croissant de l'activité de ces tissus associatifs a attiré l'attention sur l'informalité de leur fonctionnement, les exposant à des sanctions. Structurellement empêtré dans cette situation, une issue s'est présentée lorsque l'Etat et les Collectivités Territoriales ont décidé de soutenir ce segment du secteur des musiques actuelles à partir de la fin des années 1980. Confortant certaines initiatives et permettant la création de nouvelles, l'aide des pouvoirs publics, qui passa par diverses étapes, a largement contribué à stabiliser et à professionnaliser ces acteurs associatifs.

Le développement et la professionnalisation croissante de ces tissus d'acteurs se sont accompagnés de leur structuration collective au cours des années 1980 et 1990, se regroupant au sein d'organisations professionnelles. C'est ce mouvement que nous allons maintenant décrire et analyser, afin d'en dégager les particularités significatives de la démarche et des objectifs du secteur associatif.

2^{ème} Partie. La structuration des acteurs du secteur associatif des musiques actuelles :

Après avoir décrit à grands traits le contexte dans lequel ont émergé les acteurs associatifs du spectacle vivant des musiques actuelles, nous allons désormais aborder leurs structurations, c'est-à-dire leurs regroupement au sein d'organisations professionnelles. Le secteur associatif était constitué de plusieurs segments, cristallisés autour d'esthétiques particulières, et fonctionnant de façon relativement isolés les uns par rapport aux autres. Fortement localisés dans un premier temps, c'est-à-dire attachés à un territoire et développant des activités rayonnant sur des espaces délimités, les acteurs d'un même univers musical ont commencé à se connecter entre eux à l'échelle nationale au cours des années 1980 et des années 1990. Acquérant progressivement une certaine stabilité et engagé sur la voie de la professionnalisation (notamment grâce aux aides des pouvoirs publics qui commencent à arriver à la fin des années 1980), une partie de ces tissus associatifs se sont fédérés afin de faire valoir et de défendre collectivement leurs existences et leurs objectifs.

Le mouvement de structuration du secteur associatif des musiques actuelles s'est inscrit dans un contexte institutionnel et politique particulier : l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981. Infléchissant la ligne politique fixée depuis André Malraux, Jack Lang a ouvert le périmètre des expressions artistiques intéressant l'action du Ministère de la Culture, et notamment en direction des musiques actuelles. Dans le cadre de son action pour ces dernières, L'Etat a soutenu la structuration collective des acteurs du secteur associatif, notamment dans l'espoir de voir leurs fonctionnements se normaliser et se formaliser.

Nous nous attacherons dans un premier temps à décrire les mouvements de structuration qui se sont développés dans le secteur associatif, les structures qui les ont composés, les objectifs qui les ont fondés et leurs caractéristiques saillantes. Nous dégagerons dans un second temps les dénominateurs communs et les points de convergences de l'ensemble de ces organisations professionnelles, afin d'en dégager l'unité et un « idéal type ».

Il convient de préciser les limites présentées par la construction d'un idéal type du secteur associatif à partir de la description des organisations professionnelles qui le composent. En effet, il apparaît que la majeure partie des acteurs du secteur associatif des musiques actuelles n'est pas affiliée à celles-ci. Toutefois, même si elles ne représentent pas

avec exhaustivité le secteur associatif, nous postulons ici qu'elles sont représentatives de sa réalité, de sa démarche, de son fonctionnement et de ses objectifs.

La description de la création des organisations professionnelles nationales qui suit repose essentiellement sur le contenu d'une série d'entretiens réalisés avec des responsables de celles-ci, ainsi que sur l'étude des documents produits par lesdites organisations.

Aussi, étant donné l'entrée artistique autour de laquelle se sont structurés les acteurs associatifs, nous organiserons la présentation des fédérations et réseaux par grandes familles musicales.

A. Les musiques traditionnelles et les musiques du monde : la FAMDT et Zone Franche :

Le tissu associatif des musiques traditionnelles a été le premier à se structurer au niveau national au début des années 1980. Découlant de la vague folk des années 1970, les acteurs de ce segment du secteur des musiques actuelles ont constitué une fédération nationale, la FAMDT. Ce mouvement de structuration s'est inscrit dans une dynamique de revendication des acteurs à une reconnaissance de la part des pouvoirs publics, qui a abouti à la convocation par le Ministère de la Culture d'une Commission Nationale sur les musiques traditionnelles.

Le segment des musiques actuelles qu'on a appelé les « musiques du monde » à partir de la fin des années 1980, s'est structuré au tournant des années 1990 et a créé un réseau national, Zone Franche. Deux dynamiques se sont conjuguées pour aboutir à la création de ce réseau : la structuration d'un espace international de diffusion des musiques francophones et l'explosion de la « sono mondiale ». Celle-ci, aussi dénommé « world music » dans le secteur du disque, et ensuite « musique du monde », a consisté en un intérêt grandissant des professionnels de la musique et des publics pour les expressions musicales présentant un caractère « traditionnelle », au sens de « typique » d'une zone géographique et/ou d'une culture particulière (certaines formes pouvant être très actuelles), provenant du monde entier.

Du fait de leur proximité en terme esthétique, ces deux segments musicaux se recouvrant partiellement, ils seront présentés ensemble dans cette partie.

1. La FAMDT, Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles :

Le tissu associatif des musiques traditionnelles s'est majoritairement constitué au cours des années 1970, la vague folk ayant induit un regain d'intérêt pour ces musiques par la jeunesse. Le « revival » de cette époque a entraîné le développement de nombreuses initiatives de collecte et d'exploration des répertoires traditionnels à travers toute la France par des jeunes pour qui ces mondes culturels étaient le plus souvent inconnus. Cette immersion dans le patrimoine culturel des régions a à la fois démarqué ces initiatives de la vague folk et les a rapproché des mouvements régionalistes culturels et d'une démarche plus patrimoniale. A la fin des années 1970 et au tournant des années 1980, tout un tissu d'initiatives associatives investies dans la sauvegarde et la transmission de ces musiques s'était ainsi constitué.

a. La création de la FAMDT :

- Création de la fédération :

La structuration collective du secteur associatif des musiques traditionnelles et la création de la FAMDT remonte à 1985. Elles se sont inscrites dans un mouvement de revendication des associations pour être reconnu et soutenu par les pouvoirs publics, et notamment en direction de l'Etat qui était considéré par les acteurs comme le premier responsable dans la disparition progressive de ces expressions culturelles à travers l'entreprise républicaine d'unification culturelle. Les revendications des acteurs disséminés et atomisés sur le territoire ont trouvé un écho auprès du Ministère de la Culture après l'arrivée de la gauche au pouvoir, acceptant d'ouvrir la discussion avec les acteurs. Une Commission consultative pour les musiques traditionnelles a ainsi été créée en 1982 afin de réfléchir à une politique et à un soutien public pour ces musiques. La création de la FAMDT en 1985 a découlé directement de l'organisation de cette commission, dont les participants furent les fondateurs de la fédération.

Le Ministère de la Culture a suscité la création de la fédération afin d'avoir un interlocuteur national identifié et organisé, alors que le secteur associatif des musiques traditionnelles était caractérisé par un important morcellement et un fort ancrage territorial. Parallèlement, cette impulsion du ministère s'est conjuguée avec le projet des acteurs au début des années 1980 de créer une revue spécialisée dans les musiques traditionnelles, afin de se doter d'un outil commun et national d'information et de communication. C'est au croisement de ces deux volontés que la FAMDT a été créée en 1985.

- Objectif et objet :

L'objectif de la FAMDT est de travailler à la sauvegarde, à la promotion et au développement des pratiques musicales et chorégraphiques traditionnelles. L'action de la fédération et de ses adhérents s'inscrit dans un projet culturel, et non pas professionnel ou économique, dans la mesure où sa vocation première est de défendre un matériau culturel particulier, les musiques et danses traditionnelles, et le champ d'activité qui le portent. De ce fait, l'approche de la fédération se veut globale à l'encontre de son objet, cherchant à agir sur toutes les dimensions : la collecte, la sauvegarde et la transmission du patrimoine, autant que la formation, l'information et la communication, ou encore la diffusion et la création.

Deux dimensions peuvent être dégagées dans l'objectif de la fédération : une dimension patrimoniale et une dimension « développement des pratiques ». En effet, la particularité des musiques et danses traditionnelles est la nature orale de leur transmission, ancrée dans des réalités sociales et culturelles régionales qui connaissent une disparition progressive depuis plus d'un siècle. La sauvegarde de ce patrimoine représente donc un volet indispensable de l'activité de ce secteur. L'autre dimension de l'objectif de la FAMDT est de travailler à faire vivre les musiques et danses traditionnelles, à développer les pratiques par la transmission, l'enseignement et la formation, et la diffusion des contenus. A travers la défense d'un patrimoine et sa perpétuation, la FAMDT se veut porteuse d'une diversité culturelle et identitaire. Elle inscrit ainsi ses objectifs dans une perspective d'intérêt général et dans le champ des politiques publiques pour la culture.

Pour pérenniser et développer son champ d'activité, la FAMDT s'est essentiellement tournée vers les pouvoirs publics, et principalement vers l'Etat. Cette orientation vers l'aide des pouvoirs publics est à mettre au regard de deux facteurs, qui se sont cumulés à partir du début des années 1980. D'un côté, les capacités d'autofinancement des activités liées aux musiques traditionnelles ont chuté avec l'essoufflement de la vague folk et de l'engouement du public pour ces musiques. En outre, l'activité patrimoniale de collecte et de sauvegarde ne génère quasiment pas de ressource propre et apparaît difficilement viabilisable par le marché. D'un autre côté, le constat de l'essoufflement de l'engagement bénévole des populations, s'inscrivant dans un mouvement à l'échelle de la société en général d'essoufflement des grands mouvements associatifs, a poussé les associations de musiques traditionnelles à se professionnaliser pour porter et pérenniser leurs projets. Aussi, face aux difficultés d'autofinancement, il fallait chercher de nouvelles pistes de développement. C'est dans ce

contexte que le tissu associatif a décidé de jouer « *la carte de l'institution* »⁶⁰, se tournant vers l'Etat et les Collectivités Territoriales pour financer leurs activités.

La création de la FAMDT et son action se sont inscrites dans ce mouvement de revendication à la reconnaissance institutionnelle et de recherche d'intégration de l'activité du secteur dans le champ des politiques publiques de la culture. Dans cette perspective, le Président de la fédération, Olivier Durif, exprimait le rôle de la FAMDT dans ces termes, plaçant en premier lieu le lien avec les pouvoirs publics : « *Depuis sa création, elle s'est efforcée d'être un interlocuteur pour les politiques culturelles publiques, et un outil pour les acteurs du réseau des musiques traditionnelles en France au service de leur développement et d'une meilleure connaissance par le grand public de ces musiques.* »⁶¹. Les attentes et les perspectives de développement du secteur se sont ainsi principalement orientées vers l'aide des pouvoirs publics. La création du label « Centre de Musiques et Danses Traditionnelles » (CMDT) en 1990 a incarné l'intégration du secteur dans le champ des politiques publiques pour la culture. Fruit d'un dialogue entre les acteurs et le Ministère de la Culture lors de la Commission Consultative de 1982, ce dispositif d'aide s'appuie sur les initiatives et les expertises du terrain, labellisant les structures existantes sur la base d'un cahier des charges négocié.

- Champ d'action et profil des adhérents :

La FAMDT a une approche globale de son objet, les musiques et danses traditionnelles. De ce fait, elle est ouverte sur l'ensemble des types et des champs d'activités : spectacle vivant, disque, formation/enseignement, patrimoine, médias. Cela explique la diversité du panel d'activités couvert par ses adhérents, qui peuvent être des organisateurs de spectacle, autant que des producteurs phonographiques, des centres de documentation, d'information et de formation, ou des collectifs de musiciens.

Cette manière de considérer son objet dans sa globalité représente à la fois une richesse en terme d'approche, mais aussi un handicap pour la fédération dont l'action se retrouve ainsi éparpillée sur une pluralité de champs d'activité, aux fonctionnements et aux problématiques différentes, impliquant une démultiplication des chantiers et des compétences nécessaires.

⁶⁰ Jean-François Dutertre, *Musiques traditionnelles : musiques actuelles ?*, Guide des Musiques Traditionnelles, Ed. IRMA, Paris, 1998.

⁶¹ Interview de Olivier Durif, Président de la FAMDT, parue dans le Journal du CMTRA, Lyon, décembre 2005.

Cette approche de l'objet « musiques et danses traditionnelles » dans sa totalité induit aussi une prise en compte de l'ensemble du spectre des pratiques, c'est-à-dire autant les activités entrant dans le champ professionnel, que celles se développant dans le champ amateur. Cette posture vaut autant pour les pratiques que pour les structures, la FAMDT ayant des structures adhérentes professionnelles (avec des salariés) et amateurs (sans salariés). Aussi, l'ensemble des structures adhérentes à la fédération sont des associations, quelques soit leur degré de professionnalisation.

Le lien entre tous les champs d'action de la fédération et entre tous ses adhérents est de partager un objectif et un objet commun à leurs activités : la défense et le développement des musiques et danses traditionnelles.

Le secteur des musiques traditionnelles s'est principalement constitué sur des engagements bénévoles d'individus dont la volonté première était de rechercher, collecter, sauvegarder le patrimoine musical et chorégraphique des cultures régionales pour le faire vivre et le transmettre. Jusqu'au début des années 1980, les structures reposaient essentiellement sur le bénévolat. Une professionnalisation s'est opérée à partir de la fin des années 1980 et au cours des années 1990 avec le concours décisif de l'Etat et des Collectivités Territoriales.

Aussi, il apparaît que ce sont les musiciens professionnels des musiques traditionnelles qui ont constitué la « cheville ouvrière »⁶² et la courroie de connexion de la structuration de ce secteur. Du fait de leur activité qui leur permettait de circuler et de rencontrer les acteurs à travers toute la France, ils ont été les acteurs décisifs de la structuration nationale du secteur, tissant des liens entre les associations des diverses régions et établissant des connexions à l'échelle nationale. Par ailleurs, les musiciens étaient les seuls agents professionnels du secteur au tournant des années 1980, les responsables associatifs étant majoritairement bénévoles. Les musiciens professionnels auraient ainsi constitué le facteur d'entraînement d'une professionnalisation du secteur, qu'ils ont suscité et aiguillé dans un souci de pérennisation et d'efficacité de l'activité.

- Mode de structuration :

Le secteur des musiques traditionnelles s'est structuré collectivement sous forme fédérale et en association. Ce choix se présente comme le prolongement des modes de fonctionnement et le reflet des objectifs des acteurs qui ont fondé la FAMDT. Comme on

⁶² Entretien avec Entretien avec Pierre Olivier Laulanné, Directeur de la FAMDT, et Olivier Durif, Président de la FAMDT.

vient de le décrire, le secteur des musiques traditionnelles est exclusivement constitué d'associations. Aussi, les fondateurs de la fédération ont ainsi reproduit leur propre mode de fonctionnement associatif dans la création de la FAMDT.

Par ailleurs, le choix fédéral est apparu en accord avec la nature désintéressée et culturelle de l'objectif du regroupement. La forme fédérale renvoie en effet à l'idée de communauté de projet et d'idée, ce qui correspondait avec l'objectif des acteurs qui se regroupaient pour défendre des contenus et des pratiques, et non pas des intérêts économiques ou professionnels. Dans cette optique, la forme syndicale n'apparaissait pas comme un mode de structuration pertinent au regard des objectifs et de la logique essentiellement culturelle du regroupement.

Il est intéressant de constater que la structuration interne de la FAMDT a intégré et s'est adaptée à la politique d'aide de l'Etat. En effet, son Conseil d'Administration est composé de deux collèges, un premier réunissant les CMDT (formant en quelque sorte un réseau à l'intérieur de la fédération), et un second réunissant le reste des associations. Cette organisation interne de la fédération traduit en quelque sorte la centralité de l'intervention publique dans le développement du secteur et témoigne de l'importance du rôle d'interface de la fédération entre les acteurs et les pouvoirs publics.

b. Les activités de la fédération :

L'activité actuelle de la FAMDT s'est construite progressivement. Dans un premier temps (les trois premières années, soit de 1985 à 1988), l'unique objet opérationnel de la fédération a été l'édition de la revue spécialisée qui a contribué à impulser sa création : Modal (qui s'est arrêté en 1988). Une seconde étape a été franchie avec l'arrivée de Jany Rouger à la Direction de la fédération, dans l'objectif d'en développer l'action afin d'en faire un outil structurant et opérationnel pour l'ensemble du secteur des musiques traditionnelles.

Le fonctionnement de la fédération se veut démocratique et collectif, en accord avec le choix associatif. Les travaux et les actions de la fédération sont ainsi pilotés par des commissions thématiques, dirigées par les adhérents de la fédération en fonction des compétences spécifiques de chacun.

L'action de la FAMDT se construit autour des cinq axes suivants :

- La représentation des musiques et danses traditionnelles vers l'extérieur (auprès des partenaires publics et privés, et des médias).

- La structuration, la coordination et la mise en réseau des ressources et des acteurs du secteur.

- La recherche, la collecte, la sauvegarde et la transmission du patrimoine musical et chorégraphique des cultures régionales.

- La promotion de l'enseignement des musiques et danses traditionnelles.

- Le soutien à la promotion, la création et la diffusion des musiques et danses traditionnelles.

Vers l'extérieur, le travail de la FAMDT passe par la participation et la représentation du secteur dans tous les organismes, instances ou événements présentant un intérêt pour les musiques et danses traditionnelles. Vers l'intérieur, l'action de la FAMDT consiste en ce que son directeur appelle « *le partage de l'intelligence* »⁶³, c'est-à-dire l'organisation des modalités de rencontre et de travail collectif des acteurs du secteur permettant de réunir les compétences et de produire collectivement des savoirs et savoir-faire. La réalisation du « Guide de traitement documentaire des archives sonores », fruit du travail collectif des CMDT et ayant permis à la FAMDT de devenir Pôle Associé de la Bibliothèque Nationale de France pour les archives sonores, est un exemple parlant de ce travail de mise en réseau des ressources et des acteurs.

Parallèlement, la FAMDT a développé des outils et des services aux adhérents, se positionnant en tant « qu'opérateur culturel » :

- Un service de vente par correspondance (relayé par le site internet de la fédération) et de vente en direct, lors de manifestations, d'un catalogue discographique comprenant quelques 3000 références sur le secteur des musiques traditionnelles (autoproduction et production).

- Une maison d'édition et un label discographique – Modal – dont les publications et les productions sont soumises à une ligne éditoriale fixée par le Conseil d'Administration.

- Un festival/tournée – Planètes Musiques – dont la programmation est réalisée en collaboration avec les adhérents.

Les acteurs des musiques traditionnelles, réunis autour du projet de sauvegarde, de transmission et de développement des pratiques autour de ces musiques, se sont donc structurés au travers de la création d'une fédération, la FAMDT, sous forme associative. Celle-ci se veut à la fois opérateur culturel (organisation d'un festival, édition de disque et de livre, distribution), espace de réflexion et de production collective de connaissance et de

⁶³ Entretien avec Entretien avec Pierre Olivier Laulanné, Directeur de la FAMDT, et Olivier Durif, Président de la FAMDT.

savoir-faire, et outil de représentation du secteur. Cette structuration s'est faite en collaboration avec les pouvoirs publics, la structuration concourant à la mise en place d'une politique publique en faveur de ces musiques, et les politiques appelant à la structuration pour soutenir le secteur.

2. Zone Franche, Réseau des musiques du monde :

La création de Zone Franche, « le réseau des musiques du monde », a découlé de deux mouvements parallèles qui se sont développés au cours des années 1980 et qui ont eu en commun la volonté de construire une alternative à l'hégémonie des variétés et du show-business (nationale pour les variétés française et internationale pour la pop music anglo-saxonne) sur le marché musical français et de faire valoir les expressions musicales « typiques » de l'espace francophone.

Le premier mouvement fut ce qu'on a appelé la « sono mondiale ». Le tournant des années 1980 a vu le développement de la diffusion de tout un ensemble de musiques extra-occidentales, allant des musiques traditionnelles de divers pays à toutes les musiques métissant traditions des quatre coins du monde et modernité occidentale (hip-hop, reggae, raï, dub, afro-beat, ...). Concernant la France, ce mouvement se pencha principalement sur les espaces culturels des anciennes colonies françaises d'Afrique (Maghreb et Afrique noire), et fut notamment porté par un noyau d'acteurs gravitant autour du magazine *Actuel* (1979-1994) et des débuts de Radio Nova (1981)⁶⁴.

Le second mouvement fut l'émergence de la problématique, plus économique et professionnelle, du soutien à la production et à la diffusion des musiques de et dans l'espace francophone international. Porté par les suisses, les québécois, les belges francophones et les français, une organisation de promotion de la chanson francophone et de ses acteurs est créé en 1986 : le Conseil Francophone de la Chanson (CFC). Dans un premier temps axé sur la chanson francophone dite « à texte », le périmètre d'action du CFC va s'ouvrir progressivement à l'ensemble des expressions musicales de l'espace francophone, notamment sous l'impulsion de Zone Franche, mais aussi en écho au développement de la sono mondiale.

Au début des années 1990, le concept de « sono mondiale » a disparu pour laisser place à celui de « world music » porté par les majors du disque qui ont investi ce segment de marché en plein développement. Dans sa version française, le concept de world music pris le

⁶⁴ Gérard Guibert, *Scènes locales, Scène globale*, Thèse de doctorat de sociologie à l'Université de Nantes, Nantes, 2004.

nom de « musiques du monde ». Cette notion souffre de son indétermination et de l'extrême hétérogénéité du champ qu'elle recouvre, allant de Peter Gabriel à Nusrat Fateh Ali Khan, en passant par le rap sénégalais ou le raï, et les musiques traditionnelles des régions françaises.

a. La création de Zone Franche :

- Création du réseau :

Dans le prolongement de l'émergence de la problématique de soutien à la chanson francophone et la création du CFC, un réseau d'une quarantaine d'acteurs français de la chanson décide en 1990 de se regrouper au sein d'une organisation. C'est ainsi que Zone Franche est créée, directement reliée à l'action du CFC dont le réseau est le bureau de liaison français, et dont certains des fondateurs ont aussi participé à la création de l'organisation internationale.

Les préoccupations qui ont impulsées la création du réseau sont à mettre au regard de la situation du marché de la musique en France, et plus globalement à l'internationale, caractérisée par la prédominance des productions anglo-saxonne. Alliant des problématiques d'ordre économique et culturel, la dynamique collective qui a abouti à la création de Zone Franche s'est inscrite dans une double opposition à l'hégémonie croissante des musiques anglo-saxonne sur le marché français et au mode de fonctionnement de l'industrie de la musique anglo-saxonne, incarnée par les majors. Celles-ci étaient dénoncées comme centrées sur des préoccupations commerciales et mercantiles, induisant une uniformisation et une standardisation de la production musicale, et s'imposant par des leviers économiques et médiatiques sur l'ensemble des marchés de l'espace francophone. Face à ce contexte, les fondateurs de Zone Franche opposaient une vision « humaniste et culturelle », dans laquelle les buts commerciaux ne prévalaient pas, et défendaient l'existence et le développement des expressions musicales des pays francophones, considérées en péril face au raz-de-marée des productions de l'industrie anglo-saxonne. En quelque sorte, la position défendue en cette fin des années 1980 et au début des années 1990 par les fondateurs de Zone Franche était celle de la « diversité culturelle », avant que le concept ne soit réellement formalisé.

- Objectif et objet :

L'objectif de Zone Franche et de ses fondateurs peut donc se définir comme un projet artistique et culturel. La dimension artistique consiste à soutenir et à promouvoir un contenu artistique : les musiques du monde. Et la dimension culturelle consiste à soutenir la circulation

et l'exposition de ce contenu, dans un contexte international marqué par une homogénéisation des contenus musicaux, dans l'optique d'assurer le maintien de la diversité des expressions musicales.

Ce contenu pourrait se définir selon le Directeur de Zone Franche comme les expressions musicales « typiques », « identitaires », dans le sens où elles sont identifiables et émanent d'un contexte culturel et social donné qui peut être géographique, traditionnel, ethnique, urbain, rural, etc. Autrement dit, les musiques défendues par le réseau pourraient se définir par défaut d'une « musique globale », c'est-à-dire du format d'une musique de variété occidentale promue par les majors anglo-saxonnes à l'échelle mondiale. Dans cette approche, on pourrait parler de « musiques locales », c'est-à-dire dont la production est liée à un contexte local (dont l'échelle est cependant variable). Cette définition extrêmement large et floue des musiques du monde inclue notamment les musiques traditionnelles.

Le périmètre d'action de Zone Franche a évolué au cours de son histoire. De « réseau des musiques de l'espace francophone », il est devenu « le réseau des musiques du monde ». En effet, dans un premier temps le réseau s'inscrivait dans le projet du CFC, dont il était en quelque sorte l'émissaire français. Son action se bornait alors aux musiques produites dans le cadre de l'espace francophone. Toutefois, alors que l'objet défendu par le CFC était initialement la chanson francophone dans une acception relativement centrée sur le format « chanson à texte », Zone Franche a fait valoir dès 1991 une conception plus large du périmètre d'action qu'il fallait prendre en compte : l'ensemble des expressions musicales produites dans l'espace francophone, et pas uniquement celles chantées en français et celles rentrant dans le format « chanson à texte » (ouverture à tous les styles non principalement axés sur le texte ou le chant). Cette ouverture est notamment liée à la dynamique de la sono mondiale. Dans un second temps, à partir de 1998, alors que Zone Franche n'est plus bureau de liaison du CFC (qui s'est restructuré et a abandonné son organisation territorialisée), le réseau s'ouvre à l'ensemble des musiques du monde, et plus seulement à celles de l'espace francophone.

A côté de l'objectif affirmé de nature artistique et culturel, un objectif économique et pragmatique apparaît avoir contribué à la création de Zone Franche. En créant leur réseau, les fondateurs de Zone Franche recherchaient aussi à formaliser un espace de collaboration économique dans l'optique de favoriser la création de débouchés pour leurs activités, d'aider à la « mise en marché » des musiques promues par le réseau.

La volonté de sortir de leur isolement a aussi constitué un moteur pour les fondateurs de Zone Franche. Ainsi, la création du réseau répondait aussi au désir d'une somme d'acteurs

investis dans les musiques du monde de se réunir, de s'identifier et d'échanger sur leurs problématiques.

- Champ d'action et profil des adhérents :

A l'instar de la FAMDT, Zone Franche représente un mouvement de structuration débordant le champ du spectacle vivant. L'action du réseau est transversale, englobant l'ensemble des composantes du secteur musical : spectacle vivant, disque, médias. De même que pour la FAMDT, cette transversalité entraîne un éparpillement de l'action du réseau sur de nombreux champs d'activités et entre de nombreuses problématiques parfois très diverses. En outre, l'ampleur du champ d'action de Zone Franche se trouve encore élargie par la dimension internationale dans laquelle le réseau s'inscrit, adjoignant ainsi toutes les problématiques de circulation internationale des artistes et des œuvres. Toutefois, Zone Franche se veut être un réseau de professionnels, n'intégrant pas le champ des pratiques amateurs dans son action.

Ainsi, les adhérents représentent un panel très large de type d'activité : festival, organisateur de spectacle, tourneur, lieu de diffusion, label, manager, média (presse, radio, télévision), etc.

Le statut des structures n'est pas un critère d'adhésion, le réseau comportant aussi bien des entreprises ayant un statut commercial (SARL) que des associations ou des structures publiques (ADDM, salle en régie). Par ailleurs, l'adhésion n'est pas ouverte qu'aux structures, des individus pouvant adhérer, tel des journalistes. Néanmoins, les associations représentent la majorité des adhérents du réseau, ce trait ayant tendance à s'amplifier depuis la fin des années 1990.

Il n'y a pas non plus de critère esthétique à l'adhésion, et cela bien que le réseau se positionne sur la défense d'un contenu artistique particulier, les musiques du monde.

Le seul critère formel pour intégrer le réseau consiste en la ratification de la « Charte des musiques du monde », une charte déontologique décrivant une ligne de conduite « professionnelle » (respect des législations, notamment en terme de rémunération des artistes) et des « intentions » quant au soutien à la circulation des artistes et au développement des musiques du monde.

Ainsi, l'adhésion au réseau s'inscrit dans un processus de cooptation, plus que dans le respect d'une somme de critères objectifs.

La population du réseau apparaît ainsi très hétérogène en terme de nature d'activité et de statut d'entreprise. Toutefois, même s'il ne constitue pas un critère d'adhésion (ce que l'on

peut comprendre au regard de l'imprécision de sa définition), le dénominateur commun des adhérents de Zone Franche est l'objet artistique promu : les musiques du monde. La cohérence interne reposerait donc essentiellement sur le projet artistique et culturel défendu par Zone Franche, à savoir la promotion, la sauvegarde et le développement des musiques du monde, des échanges internationaux et de la dynamique de création autour de ces musiques.

- Mode de structuration :

Le choix d'une structuration en réseau et sous forme associative apparaissait être une réponse adaptée à l'objet du regroupement, qui est la poursuite d'un objectif désintéressé, artistique et culturel, et non pas la défense d'un type d'entreprise ou d'un secteur économique. La forme syndicale n'apparaissait donc pas en accord avec les objectifs des acteurs.

Les organisations professionnelles qui existaient en 1990 étaient essentiellement des syndicats (SNPS, SNES, ...) dans lesquels les fondateurs de Zone Franche ne se reconnaissaient pas et ne voyaient pas un débouché possible à leurs attentes. En effet, la prépondérance des préoccupations économiques et professionnelles caractéristiques de la vie syndicale en général ne correspondaient pas aux objectifs de ces acteurs, qui étaient avant tout mû par des préoccupations d'ordre artistique et culturel. C'est pourquoi ils ont décidé de créer leur propre organisation, à l'image de leurs attentes, autour de ce qu'ils plaçaient au centre de leur démarche d'entreprise : le contenu artistique et le projet culturel.

Cette idée de priorité du projet artistique et des enjeux culturels apparaît constituer une caractéristique importante des adhérents de Zone Franche. Dans cette logique, l'entreprise, son économie et sa pérennité, est au service et est conditionnée au projet. Développer une entreprise rentable ne serait pas un objectif en soi, mais est présentée comme un moyen au service du projet artistique et culturel. Cette vision de leur activité éclaire le fait que les fondateurs de Zone Franche ne se soient pas reconnus dans le syndicalisme, ne s'identifiant pas à des « patrons », mais plutôt à des porteurs de projets.

Toutefois, les questions économiques et professionnelles, les problématiques liées aux cadres légaux, aux financements publics ou à la professionnalisation des structures, ont tout de même été soulevées au sein de Zone Franche, même si elles n'ont pas constitué les éléments fédérateurs, le point de départ sur lequel s'est construit le réseau. Le traitement des problématiques structurelles du secteur des musiques actuelles s'est le plus souvent avéré hors de portée pour le réseau, poussant celui-ci à se rapprocher d'autres organisations pour agir collectivement.

Concernant la professionnalisation des structures dans le secteur associatif des musiques actuelles, Zone Franche défend l'idée qu'elle ne doit pas constituer un objectif en soi, mais qu'elle doit être considérée au regard des objectifs des structures. Le réseau appuie néanmoins la professionnalisation de ses adhérents, les encourage à respecter les règles professionnelles et à connaître les normes de fonctionnement de l'environnement du spectacle. Mais parallèlement, il défend la nécessaire capacité des acteurs à pouvoir adapter les cadres professionnels à leurs objectifs et à inventer de nouvelles formes de production. L'idée est ici de ne pas enfermer mécaniquement les initiatives dans des cadres d'activité qui ne leur seraient pas adaptés, et de ne pas défendre qu'un seul modèle de « professionnalité » dans lequel toutes les entreprises devraient se mouler.

b. Les activités du réseau :

L'action de Zone Franche peut se décomposer en trois niveaux : la mise en réseau, les services aux adhérents et les aspects structurels du secteur des musiques actuelles.

La mise en réseau vise à créer les conditions de la rencontre, de l'échange et de l'interconnaissance entre les adhérents, et plus largement des acteurs du secteur des musiques du monde. Cet objectif de mise en connexion et d'identification de l'environnement se veut notamment être un soutien à l'activité des adhérents, dans la perspective d'un élargissement des pistes de débouché et de « mise en marché », chaque connexion pouvant représenter une potentielle collaboration. Ce premier axe d'action s'est notamment concrétisé par le guide « Sans Visa » et le service télématique « 36 15 Zone Franche ». Ces outils donnaient accès à une base de données regroupant environ 12 000 contacts professionnels, mais ont été arrêtés à la fin des années 1990 pour des raisons budgétaires. La présence de Zone Franche lors d'événements importants (salons, festivals, ...) ou la mise en visibilité du réseau par le biais du site internet s'inscrivent aussi dans ce niveau d'action. L'organisation des Rencontres du réseau (3 à 4 par an) permet aussi aux adhérents de se rencontrer et d'échanger.

Le deuxième niveau d'action constitue une somme de services aux adhérents. Suivant l'idée que collectivement, on est plus fort pour négocier, Zone Franche a ainsi obtenu des tarifs préférentiels pour ses adhérents auprès de trois entreprises dont les prestations de services intéressent directement l'activité des adhérents : hôtellerie, assurance, logiciel de paie. En outre, le réseau propose un service de conseil et d'information sur les cadres juridiques et réglementaires, ainsi que sur le montage de projet. Ce service peut prendre la

forme de fiches pratiques sur des sujets précis, ou de réponses personnalisées à des questions des adhérents.

Le dernier niveau d'action de Zone Franche concerne les cadres structurels d'activité dans le secteur de la musique : les cadres légaux et professionnels d'activité, les questions économiques (l'emploi, les relations commerciales, ...), les politiques publiques pour la musique, la circulation des artistes et des œuvres, etc. Cette dimension de l'action du réseau vise à agir sur les cadres d'activité, dans l'optique de les faire évoluer vers une meilleure adaptation aux pratiques et aux attentes des professionnels des musiques du monde. Même si cet axe n'a pas constitué le point d'entrée du réseau, qui se voulait dans un premier temps orienté sur le soutien à l'activité des acteurs, les problématiques liées à l'environnement économique et juridique seraient apparues comme un nœud important pour les acteurs à partir de la seconde moitié des années 1990. Un exemple parlant est la question de la circulation internationale des artistes, dont s'est saisi Zone Franche en 1998. Ce chantier a abouti à la proposition d'amendement à la loi Chevènement relative à l'entrée et au séjour des étrangers en France et au droit d'asile. Suite à un travail de lobbying, la démarche a réussi et a permis la création d'un visa spécifique « artiste professionnel ». La problématique de la professionnalisation des structures a aussi commencé à se poser avec prégnance au sein de Zone Franche, donnant notamment lieu à la rédaction de la Charte des Musiques du Mondes dont l'objectif était justement d'agir sur les pratiques professionnelles des adhérents. Parallèlement, la question des financements publics est aussi apparue comme un enjeu primordial pour le développement des membres du réseau. Toutefois, les responsables du réseau ont progressivement pris conscience de l'impossibilité de se saisir seul de ces sujets structurels et politiques, et donc de la nécessité de se rapprocher d'autres organisations professionnelles afin de peser collectivement et plus efficacement sur ces questions.

Zone Franche ne s'est pas positionné comme un opérateur culturel, mais comme un regroupement agissant pour aider ses membres à faire.

B. Le jazz : la FSJ, la FNEIJMA et l'AFIJMA

Comme nous l'avons précédemment évoqué, le milieu du jazz a déjà connu un mouvement de structuration dans les années 1930, le Hot Club de France, qui s'est par la suite dissout. Un tissu d'acteur spécialisé s'est donc implanté en France depuis cette époque, et une

partie des acteurs de ce segment du secteur des musiques actuelles a intégré les circuits du monde des variétés et du show-business au cours des années 1950 et 1960⁶⁵, notamment sur les styles et les artistes de jazz ayant acquis une forte notoriété (surtout les stars américaines du genre). Des réseaux d'acteurs du spectacle vivant sont néanmoins restés en marge du monde intégré des variétés, dans la confidentialité de réseaux parallèles de petits clubs et de festivals. Se spécialisant sur des créneaux et des artistes de jazz peu médiatisés, ils ont cela en commun avec les autres réseaux du secteur associatif de s'être positionné sur des musiques non prises en charge par l'industrie du spectacle (jazz français, free jazz, musiques improvisées, ...), ce qui les a amené à développer leurs propres circuits d'espace de diffusion.

Aussi, malgré cette antériorité, le tissu de structure qui s'est développé autour du jazz ne s'est regroupé et structuré qu'au cours des années 1990, au même moment que les acteurs associatifs du rock pourtant plus jeunes. Ce relatif retard en terme de structuration est à mettre au regard du fort individualisme caractéristique du milieu du jazz. En effet, le monde du jazz est centré sur les musiciens en tant qu'individualité. L'entité « groupe » ne représente pas la norme. Et les facteurs de qualité sont principalement centrés sur l'interprétation, sa virtuosité et son originalité. Cette configuration expliquerait en partie que le secteur ait privilégié le développement des carrières des musiciens avant de penser au développement et à la pérennisation des structures. Par ailleurs, cela expliquerait aussi que ce soit le réseau des écoles associatives qui se soit structuré en premier, car ce sont justement des établissements au service des musiciens, de leur formation, leur développement et leur professionnalisation. Autre trait significatif, les écoles ont essentiellement été montées par des musiciens professionnels.

Un autre facteur a concouru à ce que cette structuration du secteur du jazz prenne forme au cours des années 1990 : l'intervention de l'Etat. En effet, au même titre que les autres segments du secteur associatif, le jazz a bénéficié d'une attention et d'une aide des pouvoirs publics à partir des années 1980, et notamment pour qu'il se structure.

1. La FNEIJMA, Fédération Nationale des Ecoles d'Influence Jazz et des Musiques Actuelles :

⁶⁵ Gérôme Guibert, *Scènes locales, Scène globale*, Thèse de doctorat de sociologie à l'Université de Nantes, Nantes, 2004.

La FNEIJMA est une fédération nationale regroupant des écoles « privées » d'enseignement et de formation, professionnel et amateur, initialement centrées sur le jazz, mais s'étant progressivement ouverte à l'ensemble des musiques actuelles.

Sa création s'est inscrite dans l'histoire des problématiques de l'intermittence du spectacle pour les musiciens et de leur professionnalisation, plus que dans une dynamique axée sur les structures. Ce centrage sur les musiciens est relativement caractéristique du milieu du jazz. Mais comparativement aux structures de production ou de diffusion du secteur associatif, les structures d'enseignement et de formation ont été essentiellement portées par des musiciens professionnels, et non par des mélomanes et des activistes passionnés, incarnant d'autant plus cette focalisation sur les musiciens, et non pas sur la structure ou le public.

a. La création de la FNEIJMA :

- Création de la fédération :

La dynamique de structuration des écoles associatives de jazz remonte à 1989, où cinq écoles ont décidé de créer une fédération, la FNEIJ, qui voit officiellement le jour au début de l'année 1990. Le SNAM-CGT, Syndicat National des Artistes Musiciens, a aussi concouru à la création de la fédération. Cette collaboration du syndicat des musiciens est à mettre au regard du fait que les écoles associatives ont été montées et sont dirigées par des musiciens professionnels (ou d'anciens musiciens professionnels). Les préoccupations premières qui ont poussées à la création de la FNEIJ sont ainsi uniquement focalisées sur les problèmes des musiciens professionnels. Cette proximité avec le SNAM s'exprimait clairement dans les faits, l'un des directeurs d'école fondateurs de la fédération étant à cette époque membre du Bureau du syndicat.

Aussi, le point de départ de la fédération, qui explique notamment l'implication du SNAM, a été de traiter les problèmes statutaires et d'organisation du travail découlant de la caractéristique fondamentale des écoles de la fédération : le musicien / enseignant. En effet, le parti pris fédérateur de la FNEIJ consiste en l'emploi de musicien professionnel en activité pour dispenser l'enseignement de la musique. De ce fait, les écoles ont été confrontées au cours des années 1980 à une pluralité de problèmes administratifs, fiscaux, sociaux, etc, découlant de l'incompatibilité statutaire entre le travail d'enseignement et le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. C'est pour aborder et essayer de traiter collectivement ce problème statutaire et ses conséquences multiples, et ainsi sortir de leur

isolement face à une situation qu'elles partageaient toutes, que les écoles associatives de jazz se sont fédérées. Au regard de ce point de départ, on comprend mieux l'implication du SNAM dans la constitution de la fédération. Aussi, dans un contexte où les problématiques de l'artiste/enseignant n'étaient pas portées sur la place publique, dans le cadre des discussions professionnelles ou politiques, le SNAM a été bien avisé d'encourager la création d'une fédération de structure (théoriquement d'employeur) qui portait aussi la problématique de l'artiste/enseignant et allait dans le même sens que lui.

Bien qu'étant une fédération de structures, le point de départ de la FNEIJ n'a pas été le soutien, le développement ou la professionnalisation des entreprises. Les objectifs des directeurs d'école qui ont fondé la FNEIJ étaient entièrement tournés vers les musiciens professionnels, leur formation, leur développement de carrière, leur professionnalisation. Paradoxalement, la FNEIJ et ses adhérents se considéraient plus comme une fédération de musiciens professionnels, que comme une fédération de structures, et encore moins d'employeurs.

Par ailleurs, la création de la FNEIJ s'est inscrite dans un contexte d'attention croissante du Ministère de la Culture pour le secteur du jazz, son enseignement, sa structuration. Alors que les diplômes d'enseignement (CA et le DE) de jazz sont mis en place à la fin des années 1980, la FNEIJ naissante et ses adhérents fondateurs (même avant la création de la fédération) ont participé à l'institutionnalisation de l'enseignement du jazz et à la création des filières dans les conservatoires et les écoles publiques. Aussi, alors que le jazz est aidé depuis le début des années 1980, les écoles associatives ont été inscrites comme un axe d'action du nouveau « Département de la Création et des Musiques d'Aujourd'hui », créé en 1989 au sein de la Direction de la Musique et de la Danse (DMD) du ministère⁶⁶.

- Objectifs et objet de la fédération :

L'objectif premier qui a prévalu au regroupement des écoles associatives de jazz a donc été d'agir pour l'intégration des activités d'enseignement dans le régime de l'intermittence du spectacle. Les préoccupations des directeurs des écoles fondatrices sont donc tournées vers les problèmes des musiciens « professionnels », avant d'être tournées vers les problèmes de leurs structures, résultant en partie du problème statutaire des artistes/enseignants. Toutefois, la fédération s'est progressivement penchée sur la stabilisation et la défense des structures. Les problématiques de gestion d'entreprise et de

⁶⁶ Jacques Chabrilat, *Les nouveaux lieux culturels*, ARSEC, Lyon, 1990.

professionnalisation des structures ont ainsi rapidement recueilli l'attention et ont été traitées. Cela n'a pour autant pas signifié que la fédération ne se souciait plus des problèmes des musiciens/enseignants, car au travers de la défense des écoles « privées », c'est toujours le parti pris d'un enseignement basé sur des musiciens en activité qui est défendu.

Cet objectif est à replacer dans le contexte de l'enseignement et de la formation des musiciens en France. En effet, la création de la fédération s'est aussi inscrite dans la volonté de défendre une voie alternative à la configuration de l'enseignement de la musique dans les conservatoires et les écoles publiques, et à leur monopole. L'objectif de la FNEIJ était ainsi de faire valoir la conception de l'enseignement et de la formation développée par les écoles « privées », basée sur des musiciens/enseignants et sur une place importante de la pratique collective.

Cette dimension sectorielle de l'objectif de la fédération peut elle aussi être replacée dans une dimension plus globale qu'est la défense d'un objet musical : « les musiques actuelles et d'influence jazz sous toutes ses formes ». Au niveau de l'activité des adhérents de la fédération, ce but général est réalisé au travers du soutien au développement de l'enseignement de ces musiques, de la formation des musiciens, et plus généralement de la pratique, à visée amateur ou professionnelle, de ces musiques⁶⁷. Cette dimension d'intérêt général de l'objectif de la fédération s'est notamment incarnée par la revendication et la participation à l'entrée de toutes les musiques (les musiques actuelles) dans le cercle de l'enseignement public spécialisé (les conservatoires et les écoles publiques).

- Champ d'action et profil des adhérents :

L'action de la FNEIJ est essentiellement axée sur la dimension professionnelle de l'activité d'enseignement et de formation, et cela bien que la majorité de l'activité et des élèves des écoles soient sur le champ des pratiques amateurs. Cette focalisation sur les problématiques des musiciens professionnels s'expliquerait par le fait que les dirigeants des écoles et de la fédération sont des musiciens ou d'anciens musiciens professionnels, et donc principalement motivés et intéressés par les questions liées à la pratique professionnelle.

Théoriquement, la formation ne s'inscrit pas plus dans le champ du spectacle vivant que dans celui du disque, un musicien pouvant à la fois exercer dans les deux champs d'activité. Toutefois, la FNEIJMA inscrit et pense son action essentiellement dans le champ du spectacle vivant. Cela s'explique notamment parce que le spectacle vivant représente la

⁶⁷ Objet statutaire de la fédération.

majorité des débouchés et des revenus pour l'activité des musiciens, et cela d'autant plus dans le jazz. En outre, l'intégration de l'enseignement et de la formation dans le champ du spectacle vivant dans le secteur musical présente un caractère relativement traditionnel en France, notamment dans la manière d'appréhender le secteur de la part du Ministère de la Culture (qui est le principal agent dans l'enseignement et la formation professionnelle).

Initialement centrée sur le milieu du jazz, la FNEIJ s'est progressivement ouverte à l'ensemble des segments esthétiques des musiques actuelles, ce qui s'est traduit dans l'appellation officielle de la fédération qui a accolé l'expression « musiques actuelles » à son nom pour devenir la FNEIJMA. Cette ouverture n'a pas été pensée comme une perspective d'évolution dès le départ, mais a été le fruit d'arrivées successives d'écoles spécialisées dans d'autres genres musicaux (rock, chanson, musiques du monde, ...). Le choix de l'ouverture à ces écoles s'inscrivant dans une culture musicale différente des fondateurs n'a pas été sans conséquences sur la fédération. En effet, ces nouvelles écoles ont amené avec elles des conceptions différentes de la pédagogie et de la musique, ouvrant des débats et des chantiers nouveaux au sein de la FNEIJMA, laquelle présentait auparavant une certaine homogénéité de vue sur la pédagogie et la musique. Pour exemple, la question du niveau technique et de maîtrise instrumentale est apparue comme un point de divergence entre les écoles jazz et celles rock, ces dernières n'accordant pas autant d'importance à la technicité que les premières. Créant une « commission » de travail sur les questions de pédagogie, il aura fallu plusieurs années à la FNEIJMA pour dégager des positions communes en interne, pour ensuite aller les défendre à l'extérieur.

Les écoles fondatrices de la fédération étaient toutes associatives et spécialisées dans le jazz. Depuis, l'évolution du panel des adhérents a tendu vers l'hétérogénéité, autant en terme de spécialisation esthétique, qu'en terme de statut d'entreprise. En effet, certaines écoles de la FNEIJMA sont sous statut commercial (SARL et SA), la majorité des adhérents de la fédération étant tout de même des associations. Toutes les écoles sont financées par les pouvoirs publics et/ou les organismes professionnels, mais à des degrés très divers (certaines fonctionnant avec une majorité d'autofinancement). Néanmoins, l'ensemble apparaît fédéré par les idées d'initiative « privée » et d'inscription dans un but non lucratif (même pour les écoles sous forme commerciale).

- Mode de structuration :

Les écoles associatives se sont regroupées sous forme d'une fédération sous statuts associatifs parce que cette forme correspondait aux objectifs et aux attentes des fondateurs. En

effet, au travers de la création d'une fédération, les écoles cherchaient à créer un espace d'échange et de réflexion pour traiter de sujets abordés dans une perspective globale, c'est-à-dire au regard des tenants et des aboutissants à l'échelle du secteur des musiques actuelles, et pas uniquement dans la perspective de nourrir les intérêts particuliers de ses adhérents. Ainsi, la voie syndicale n'est pas apparue pertinente pour répondre aux objectifs des fondateurs. D'ailleurs, la FNEIJMA se distingue explicitement des syndicats patronaux du secteur, pointant leurs fonctionnements axés sur une logique de défense des intérêts particuliers de leurs adhérents, tandis que la fédération fonctionnerait dans une logique d'intérêt général (entendue à l'échelle du secteur des musiques actuelles)⁶⁸.

Par ailleurs, la création d'un syndicat d'employeur apparaissait d'autant plus inappropriée que l'objectif du regroupement des écoles associatives était initialement d'agir pour les conditions de travail des musiciens professionnels, qui sont les employés. Ainsi, les écoles associatives ne se reconnaissaient pas dans la configuration standard du travail opposant employeur et salarié, qui représente le fondement de la représentation syndicale.

Néanmoins, l'action de la FNEIJMA se rapproche tout de même dans une certaine mesure d'une action syndicale. La fédération représente un groupement d'entreprises de même nature d'activité (des écoles et des centres de formation), oeuvrant sur le même champ et partageant des intérêts professionnels (en terme de corps d'activité). Aussi, parallèlement à ses actions se voulant d'intérêt général, la FNEIJMA n'en développe pas moins une action de défense des intérêts particuliers de ses adhérents, cherchant à assurer la place et à installer de manière pérenne les « écoles privées » dans le paysage des musiques actuelles.

b. Les activités de la fédération :

L'action de la FNEIJMA a connu deux étapes de développement. Dans un premier temps, le travail de la fédération s'est concentré sur un travail de réflexion et de formalisation interne de ses positions, et de structuration interne du travail. Les divers chantiers investis par la fédération ont ainsi été organisés en Commission thématique de réflexion : environnement juridique et social, pédagogie, formation professionnelle (qui deviendra plus tard la commission « certificat ») dans ce premier temps, puis Europe et colloque dans la seconde phase. Cette première phase de gestation et de maturation a duré jusqu'en 1995. Une fois les sujets relativement maîtrisés et les positions consolidées en interne, la fédération a commencé

⁶⁸ Entretien avec Stéphan le Sagère, Directeur de la FNEIJMA.

un travail de représentation et de revendication vers l'extérieur, en direction des partenaires publics et professionnels du secteur.

Durant cette première phase de maturation, la FNEIJMA s'est tout de même investie dans un chantier externe, à savoir la mise en place des diplômes et des filières jazz dans l'enseignement public spécialisé. Sur ce chantier, c'est le Ministère de la Culture qui serait venu solliciter l'expertise en terme d'enseignement du jazz développée par les fondateurs de la fédération, et non pas la fédération qui aurait revendiqué d'être impliqué dans la mise en place des filières jazz dans les établissements publics d'enseignement de la musique.

L'action de la FNEIJMA peut se décomposer en deux niveaux : un niveau interne, en direction des adhérents, et un niveau externe, en direction de l'environnement des adhérents (pouvoirs publics et partenaires professionnels).

Le premier niveau d'action de la fédération vise à agir sur la professionnalisation et la consolidation du fonctionnement des adhérents, et sur la structuration collective du réseau.

Un premier volet d'action consiste en quelque sorte à former les dirigeants des écoles, et ce notamment par la réalisation de stages de formation, de journées d'information ou de fiches pratiques sur les problèmes juridiques, techniques et administratifs liés à la gestion d'entreprise.

La mise en place de diplômes communs à l'ensemble de la fédération a constitué un autre volet d'action interne de la fédération. Le « Certificat FNEIJMA » est le premier diplôme mis en place par la fédération. Il atteste d'un niveau de compétence musicale, considéré comme représentant la base minimum pour être musicien professionnel. Un second diplôme est en cours de finalisation pour une première édition courant 2006. Ce nouveau diplôme représentera un niveau supérieur au Certificat FNEIJMA, attestant la compétence d'un « bon » musicien professionnel. La mise en place de ces diplômes communs à l'ensemble des structures adhérentes est décrite comme une action structurante pour les écoles privées de part le travail collectif de formalisation d'un niveau de pratique et de mise à plat des compétences nécessaires en interne pour le valider que cela suppose.

L'opération d'insertion professionnelle « Voie Mêlée » s'intègre aussi dans l'objectif de renforcer la structuration du réseau des écoles privées et de valoriser leurs compétences en terme de formation professionnelle. Cette opération consiste en la création d'un orchestre composé d'une vingtaine de musiciens sélectionnés dans les écoles de la fédération et qui réalise une création sous la direction d'un compositeur engagé à cette occasion. La fédération organise ensuite une tournée. Une édition de l'opération dure deux ans. Elle a notamment concouru à la création du second diplôme de la FNEIJMA, faisant figure en quelque sorte

d'exercice d'application et permettant, au travers du travail de création se voulant d'un haut niveau, de cerner précisément le contenu et le niveau nécessaire pour valider la compétence d'un « bon » musicien professionnel.

Le second niveau d'action de la fédération vise à agir dans et sur l'environnement dans lequel évoluent les écoles privées, afin de le faire changer dans un sens « positif » pour son objet et pour les écoles privées. Ce niveau d'action est présenté comme l'axe principal du travail de la fédération depuis 1995. A partir de ce moment, la FNEIJMA s'est particulièrement investie dans la représentation extérieure et dans un travail d'entrisme institutionnel dans toutes les instances concernant l'enseignement et les musiques actuelles en général. Le principal interlocuteur de la fédération est l'Etat, qui par le biais de ses institutions d'enseignement spécialisé constitue le principal agent dans ce secteur d'activité.

Les chantiers politiques et professionnels les plus significatifs investis par la FNEIJMA ont été les mises en place des diplômes d'Etat pour l'enseignement des musiques actuelles, le CA en 2000/2001 et le DE en 2004. Les options défendues par la fédération ont été retenues par le Ministère de la Culture, et la fédération s'est retrouvée fortement impliquée dans la conception, la mise en place et la tenue des épreuves. Aussi, sa participation et le succès de ses positions dans ces chantiers ont induit une reconnaissance institutionnelle de l'expertise de la FNEIJMA qui apparaît désormais comme un partenaire solide des pouvoirs publics sur les questions d'enseignement et de formation professionnelle dans les musiques actuelles.

Un autre chantier politique important est l'implication de la fédération dans l'instance permanente de préparation et de suivi de la loi sur la décentralisation de l'enseignement artistique spécialisé, qui a abouti à la loi du 13 août 2004. Ainsi, depuis 2002, la FNEIJMA a quatre sièges dans cette instance et a collaboré à la rédaction de la loi et aux modalités de son application (notamment les schémas départementaux). Ce chantier se couple à un autre qui concerne l'application dans le champ des musiques actuelles de la loi de 1988 relative à la reconnaissance par l'Etat des écoles privées dans le spectacle vivant (loi initialement pensée pour l'enseignement de la danse). Militant pour la rédaction d'un décret d'application dans le domaine musical, le travail de la FNEIJMA a abouti depuis 2003 à la reconnaissance de huit écoles de la fédération. Fonctionnant comme une sorte de « label », « d'agrément » sur la qualité de l'enseignement, cette reconnaissance n'entraîne pas automatiquement des financements publics, mais assure une légitimité professionnelle aux écoles. Aussi, l'obtention de cette reconnaissance institutionnelle de ces structures a permis à la fédération

de négocier la prise en compte des écoles reconnus dans le cadre de la loi de décentralisation pour assurer la préparation des CEFPI, les futurs diplômés de formation professionnelle.

L'ensemble des actions de la fédération, qu'elles soient internes ou externes, se veut inscrit dans une stratégie globale dont l'objectif est d'assurer la place des écoles privées dans le paysage des musiques actuelles. Car l'analyse de la FNEIJMA sur la situation des écoles privées a abouti à un constat d'incertitude quant à leurs survies à moyen et long terme, menacées d'un côté par le développement des filières jazz et MA dans le secteur public, et de l'autre par l'investissement des établissements de type « SMAC » sur le champ de la formation et de l'enseignement (Cf. cahier des charges du dispositif de 1998). Aussi, malgré le caractère « désintéressé économiquement » et la revendication d'une action d'intérêt général, l'activité de la FNEIJMA présente des similarités avec l'action d'un syndicat défendant l'activité et l'existence de ses adhérents, et plus généralement des écoles privées.

2. L'AFIJMA, Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles :

L'AFIJMA est une association nationale regroupant des festivals essentiellement centrés sur le jazz.

Sa création s'est inscrite dans un contexte de multiplication des festivals, et notamment des grandes manifestations estivales, au cours des années 1980 et 1990, fortement aidés pour la plupart par les pouvoirs publics. Dans cet ensemble, le regroupement et la structuration d'une poignée d'entre eux au sein de l'AFIJMA peut s'interpréter comme une démarche de démarcation, revendiquant une approche particulière du projet artistique et culturel de ce type de manifestation.

a. La création de l'AFIJMA :

- **Création de l'association :**

La création de l'AFIJMA remonte à 1993 et s'est inscrite dans et en réponse à un contexte de multiplication des festivals d'été dans le secteur du jazz, mais aussi dans l'ensemble du champ des musiques actuelles. Aussi, comme son nom l'indique, l'idée centrale ayant motivée la constitution de l'association consistait en l'affirmation et la défense d'un certain type de festival : « *les vrais festivals* », « *développant un vrai travail de programmation* », « *ayant un positionnement créatif* » et « *prenant de réels risques* »

artistiques »⁶⁹. Ainsi, le leitmotiv des dix festivals fondateurs de l'AFIJMA était donc de fédérer ces « vrais festivals » pour défendre collectivement leur travail et leur existence, en opposition avec les « faux festivals », majoritairement concentrés l'été et décrits comme étant assujettis aux tourneurs, n'ayant pas de véritable ligne artistique et ne faisant pas un vrai travail de programmation. La création de l'AFIJMA s'est donc inscrite dans l'idée de lutter contre une « certaine uniformisation des programmations des festivals »⁷⁰ (« avec les mêmes stars américaines ») découlant de la relation de dépendance de ces festivals par rapport au catalogue des tourneurs durant la période estivale.

Cette opposition artistique se transpose aussi sur la dimension économique, l'AFIJMA se voulant aussi la représentante d'une logique artistique et culturelle, contre les gros festivals d'été incarnant une logique commerciale favorisant les stars américaines du jazz pour attirer le « grand public ». Dans cette perspective, les revendications de l'AFIJMA s'inscrivent directement dans le champ des politiques publiques pour la culture, expliquant le fait que les attentes de l'association soient essentiellement tournées vers l'Etat.

La création de l'AFIJMA s'est aussi inscrite dans un mouvement de reconnaissance et de soutien à la structuration du secteur du jazz de la part de l'Etat. D'ailleurs, la constitution de l'association est intervenue la même année que la Commission Nationale du jazz, en 1993.

- Objectifs et objet :

L'objet de la constitution de l'AFIJMA et de ses adhérents a été la défense d'un créneau artistique : la défense du jazz contemporain et des musiques improvisées, de la création contemporaine et de l'innovation dans le champ du jazz, et notamment des musiciens français et européens. Le centre de la démarche des fondateurs de l'association est donc l'objet artistique qu'ils souhaitent défendre et promouvoir à travers leurs festivals. Aussi, les caractéristiques du type de festival défendu par l'AFIJMA⁷¹ représentent la traduction dans les faits de cet objectif artistique et servent l'enjeu fondamental pour les membres de l'AFIJMA : la création et l'innovation dans le jazz français et européen.

A côté de l'objectif artistique, l'AFIJMA et ses adhérents se sont positionnés sur la défense d'un projet culturel et social, qualifiant leur démarche « *de festival citoyen* »⁷². Cette dimension culturelle et sociale se traduit à deux niveaux : la configuration de l'activité du

⁶⁹ Entretien avec Armand Meignan, Président de l'AFIJMA.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ces caractéristiques sont énumérées dans la Charte d'objectif de l'AFIJMA que chaque adhérent doit signer et respecter.

⁷² Ibid.

festival et une action en direction des publics. Le premier niveau consiste à défendre des festivals dont l'activité ne se développe pas uniquement dans un lieu et dans un temps, mais qui investissent plusieurs lieux et une temporalité plus longue (développement de saison de programmation). A travers ce type de fonctionnement, il y a l'idée de promouvoir une action structurante des festivals sur leur territoire, dépassant une temporalité éphémère, et irriguant les espaces dépourvus d'offre culturelle (territoire ruraux, quartiers difficiles, ...). Le second niveau s'articule avec le premier et consiste à promouvoir la mise en place d'une politique des publics, dans l'optique de sensibiliser et d'élargir les publics du jazz.

Au regard des types de projets artistiques et culturels des festivals défendus par l'AFIJMA, on comprend mieux l'objectif politique de la création de l'association. Les festivals fondateurs se sont en effet regroupés pour pouvoir peser collectivement en direction des pouvoirs publics et des partenaires professionnels (essentiellement les sociétés civiles) financeurs. L'action extérieure de l'association se veut ainsi essentiellement tournée vers les partenaires subventionnant les festivals, faisant valoir leur plus grand mérite artistique et culturel par rapport aux « faux festivals ».

Entièrement focalisée sur les problématiques artistiques et culturelles de l'activité des festivals, l'AFIJMA ne nourrit pas d'autres objectifs professionnels ou politiques que d'assurer les financements de ses adhérents. Dès le départ, l'AFIJMA s'est uniquement positionnée sur les projets et leur contenu artistique, ne s'impliquant pas, délibérément, sur le terrain des problématiques d'ordre professionnelles et politiques concernant les cadres légaux et économiques d'activité. Ce parti pris se traduit dans l'activité de l'association qui ne fait quasiment pas de représentation dans son environnement politique et professionnel, mais se focalise sur le développement d'opérations artistiques communes au réseau d'adhérents.

L'AFIJMA se veut donc en premier lieu un espace d'échange et de collaboration réuni autour et pour des projets artistiques et culturels.

- Champ d'action et profil des adhérents :

Le champ d'action de l'association est le spectacle vivant, et principalement le champ des festivals de jazz. Son action se développe à l'échelle européenne à travers diverses collaborations et opérations montées en partenariat avec des festivals dans plusieurs pays européens afin d'encourager la circulation des musiciens et de la création française et européenne.

Bien que certains de ses membres soient encore des structures amateurs (sans permanents salariés), l'action de l'AFIJMA se concentre sur le champ professionnel.

Toutefois, la dynamique associative et militante, l'engagement bénévole se professionnalisant dans un second temps, apparaissent comme des fondements communs et sont revendiqués comme le socle d'une culture commune aux adhérents de l'AFIJMA. Le parcours du bénévole militant et passionné par le jazz, développant un festival sur son territoire d'origine pour y créer l'offre qu'il a envie d'y voir, et qui se professionnalise dans un second temps afin de développer et d'asseoir son projet, est présenté comme la caractéristique commune et significative de la majorité des adhérents de l'AFIJMA (et des dix fondateurs de l'association). L'origine militante et la forte implantation territoriale des fondateurs des festivals de l'AFIJMA sont en outre présentées comme des facteurs explicatifs de la force et de la pérennité des projets.

- Mode de structuration :

Le choix d'une structuration collective sous forme associative apparaît comme le prolongement logique et le reflet de la démarche des festivals fondateurs et de l'ensemble des adhérents de l'AFIJMA (et notamment au regard de l'idée de militant bénévole). La forme associative répondait à l'objet désintéressé économiquement et professionnellement qui a prévalu à la création du regroupement, à savoir la défense et la promotion de la création jazz contemporaine française et européenne. Aussi, la défense des intérêts professionnels et l'action sur les cadres structurels d'activité du spectacle vivant ne constituant pas un objectif, la forme syndicale n'a pas été envisagée par les fondateurs de l'AFIJMA.

En outre, il est parlant de mettre l'objet de l'association au regard de la démarche d'entreprise de ses fondateurs. En effet, les créateurs des festivals de l'AFIJMA seraient caractérisés par leur origine de militant bénévole, avant tout mûs par la passion pour l'objet musical et s'inscrivant initialement dans une démarche de « *groupi* »⁷³ plutôt que dans une démarche de professionnelle. Cette manière d'entrer dans l'activité professionnelle induit une certaine difficulté pour ces créateurs de festivals de se penser et de se positionner comme des employeurs, sortant difficilement de l'idée « *qu'il rendait service aux musiciens et qu'il était leur ami* »⁷⁴. Essentiellement intéressés et motivés par le contenu artistique, on comprend mieux que les fondateurs de l'AFIJMA aient positionné l'action de l'association uniquement sur la dimension artistique et le développement de projet, et non pas sur des problématiques politiques et professionnelles.

⁷³ Entretien avec Armand Meignant, Président de l'AFIJMA.

⁷⁴ Ibid.

b. Les activités de l'association :

Les activités de l'AFIJMA sont quasi-exclusivement opérationnelles, consistant à développer des projets collectifs axés sur l'artistique et la création. L'activité de représentation externe des festivals de jazz et d'action dans et sur l'environnement politique, juridique et professionnel des festivals sont extrêmement réduites, se limitant principalement à des interventions lorsqu'un adhérent à des problèmes d'octroi d'une subvention.

Trois axes d'actions peuvent être dégagés : les échanges européens, le soutien aux créations collectives et le soutien à l'émergence.

Le premier axe d'action de l'AFIJMA consiste à favoriser la circulation des musiciens en Europe et l'exportation du jazz français. Pour ce faire, différentes opérations et partenariats entre les festivals français et leurs homologues dans divers pays européens ont été développés. Ces opérations, dont les plus significatives ont été développées avec l'Allemagne, l'Italie, la Scandinavie, les Pays-Bas et la Hongrie, fonctionnent sur le principe d'un échange de programmation, des musiciens français portés par les festivals de l'association étant proposés aux partenaires étrangers, et réciproquement. Dans ces échanges, l'AFIJMA participe financièrement au voyage des musiciens. Avec l'Italie, l'AFIJMA a collaboré à la création et participe à la réalisation d'un festival franco-italien, una Striscia di Terra Feconda, depuis 1998. En outre, l'association a développé un projet d'invitation de programmeurs et de journalistes étrangers dans les festivals du réseau afin de favoriser la programmation de musiciens français dans les festivals européens.

Le soutien au développement et à la circulation des créations portées par les festivals constitue un autre axe d'action de l'AFIJMA. Elle favorise et soutient les créations collectives et/ou les coproductions entre les adhérents, permettant ainsi de réaliser des économies d'échelles sur ces opérations dans l'optique d'encourager cette activité de production chez ses adhérents. Les créations collectives sont ensuite diffusées sur le réseau.

Un troisième axe d'action consiste à soutenir la jeune création française par l'aide à l'émergence de nouveaux talents détectés par les festivals. L'opération Jazz Migration constitue le projet central de cet axe d'activité. Cette opération consiste à sélectionner trois formations sur un panel d'artistes détectés et proposés par les adhérents, puis à les faire tourner dans les festivals du réseau, leur offrant à cette occasion un éclairage particulier, et notamment en invitant les réseaux de professionnels à venir découvrir la sélection. Un concert parisien et l'édition d'une compilation retraçant la tournée des trois formations clôturent l'opération.

Il est intéressant de constater que l'organisation interne de l'AFIJMA traduit cette focalisation sur des projets opérationnels axés sur l'artistique. En effet, le Bureau de l'association est organisé de telle sorte que chacun de ses membres se voit affecté à la relation avec un partenaire financeurs des opérations développées par l'association, traduisant ainsi l'opérationnalité de l'activité. En outre, il y a deux assemblées générales par an, dont une consacrée à des questions artistiques : échanges sur les programmations de chacun, sur les projets communs, sur les créations en cours, etc.

A la différence des autres organisations professionnelles du secteur associatif, l'AFIJMA a ainsi opté pour un parti pris purement opérationnel, développant essentiellement des projets collectifs liés à l'artistique, et du coup se faisant opérateur culturel. Néanmoins, l'association participe tout de même aux instances de concertation et de réflexion professionnelle et politique nationale (GEMAP, Concertation Nationale des Musiques Actuelles), bien que cela ne constitue pas sa priorité.

3. La FSJ, Fédération des Scènes de Jazz et de Musiques Improvisées :

La FSJ est une fédération nationale regroupant des « clubs de jazz », c'est-à-dire des petites salles (moins de 250 places selon la Charte d'objectif de la fédération) « privées » diffusant principalement du jazz.

La création de la fédération s'est inscrite dans la dynamique de structuration impulsée par le Ministère de la Culture, ce dernier ayant joué le rôle de déclencheur. Toutefois, l'impulsion du Ministère est arrivée à un moment où elle rencontrait un désir de regroupement et de structuration émanant de ces structures, mais ne se concrétisant pas du fait d'un éparpillement spatial et de l'absence de connexion entre elles.

a. La création de la FSJ :

- **Création de la fédération :**

La création de la FSJ a directement émané d'une impulsion lancée par le Ministère de la Culture au milieu des années 1990, et qui a abouti en 1996 à la constitution officielle de la fédération autour de 13 clubs. Dans la perspective de développer une politique pour les musiques actuelles, et en particulier pour les petits lieux de diffusion, le Ministère de la Culture avait besoin d'avoir en face de lui un tissu d'acteurs un minimum structuré et fédéré,

d'interlocuteurs nationaux et non pas une pléiade de structures isolées et éparpillées sur l'ensemble du territoire, pour pouvoir dialoguer et construire une action. C'est dans cette optique que l'Etat a encouragé les clubs de jazz à se regrouper au sein d'une fédération, à l'image des écoles ou des festivals. Aussi, le Ministère a été d'autant plus moteur dans la création de la FSJ que les clubs de jazz ne se connaissaient quasiment pas entre eux, l'administration centrale ayant dans cette situation servi de connecteur.

La volonté du Ministère a rencontré celle des clubs de jazz qui, à cette époque et à ce stade de leur développement, témoignaient le besoin de sortir de leur isolement et de se regrouper. Aussi, la création de la fédération a répondu à ce besoin des lieux de rencontrer et d'échanger entre structures partageant les mêmes objectifs artistiques et les mêmes réalités.

Le principal moteur du regroupement, le point fédérateur de la FSJ a été le contenu des projets artistiques et culturels des lieux. Le point d'entrée de la fédération était la défense et la promotion du jazz et des musiques improvisées, et notamment de la création contemporaine française et européenne. C'est principalement autour de la volonté de travailler collectivement à cet objectif que la FSJ s'est constituée, que les énergies ont été fédérées.

Toutefois, des considérations d'ordre professionnelle et politique ont aussi concouru, dans une moindre mesure, à la création de la FSJ. La volonté de structurer le secteur des clubs de jazz, de se regrouper et d'agir collectivement pour améliorer et faire évoluer les pratiques professionnelles des lieux, était présente à l'esprit des fondateurs de la fédération, avec en toile de fond une pression de l'environnement à la régularisation et à la professionnalisation du fonctionnement des petites structures associatives au cours des années 1990. Cette dimension n'a néanmoins pas constitué l'objet central du regroupement, l'intérêt des responsables des lieux étant majoritairement concentré sur l'artistique.

- Objectifs et objet :

L'objectif premier de la FSJ est d'œuvrer pour un contenu artistique particulier, le jazz et les musiques improvisées, relayant ainsi les motivations centrales de ses adhérents. La Charte d'objectif, document fondateur de la fédération et à laquelle tout les adhérents doivent souscrire, décrit ainsi l'objet artistique de la fédération : « *Il s'attache au développement, à la promotion et à la diffusion du jazz et des musiques improvisées, laissant une large place aux projets originaux et aux créations actuelles françaises et européennes.* ».

Au regard de cet objectif artistique, la fédération s'est construite sur des projets d'échange de musiciens, de travail en réseau pour la programmation et la circulation des musiciens. Le soutien à la création locale et à l'émergence de nouveaux talents a aussi

constitué un objectif central de la fédération, et notamment par le soutien à la circulation des musiciens soutenus localement par les lieux sur le réseau d'adhérents.

A côté de l'objectif artistique et culturel, l'affirmation et la mise en œuvre d'une professionnalité des structures représentent un second niveau de l'action de la FSJ. La défense de cette professionnalité est formalisée dans la Charte d'objectif de la fédération, que chaque adhérent s'engage à respecter. Elle est essentiellement centrée sur le traitement des musiciens, les modalités et le niveau de leur rémunération, au détriment du fonctionnement et de la gestion des structures.

Bien qu'intégrant des préoccupations d'ordre professionnel et politique, la FSJ constitue principalement un espace d'échange et de réflexion, et de construction de projet collectif, axé sur l'artistique. Cependant, les objectifs et les chantiers professionnels et politiques connaissent un développement croissant, notamment depuis 2003 et le rapprochement avec une autre fédération du champ des musiques actuelles : le Fédurok.

- Champ d'action et profil des adhérents :

L'action de la FSJ s'est développée sur le champ esthétique du jazz et des musiques improvisées et, dans un premier temps, sur le champ professionnel des clubs de jazz. Depuis 2003, la fédération a élargi son champ à l'ensemble du secteur des musiques actuelles concernant la dimension professionnelle et politique de son action. D'un côté, elle est en train de poser des passerelles avec les autres fédérations du monde du jazz dans l'optique de développer des projets opérationnels communs. Et de l'autre, la fédération a entamé un rapprochement avec la Fédurok afin de développer son action politique et professionnelle. Le champ des pratiques amateurs ne semble par contre pas investi par l'action de la fédération.

Le point commun à l'ensemble des fondateurs, et plus largement à la grande majorité des adhérents, est l'idée de « porteur de projet », militant et engagé pour un contenu artistique et culturel. Cette idée renvoie à des personnes ayant monté des associations et porté des projets de lieux de diffusion dans une certaine précarité économique. Créés à force d'acharnement et de motivation, ces lieux se seraient développés dans une certaine marginalité et irrégularité professionnelle et économique, ce qui explique l'objectif de professionnalité affiché dans la Charte d'objectif de la FSJ. Ce profil du porteur de projet et la nature associative des structures semblent constituer les points fédérateurs du regroupement.

- Mode de structuration :

Le choix d'une structuration fédérale sous forme associative apparaît être une réponse à la primauté du projet, des contenus artistiques et culturels, dans les objectifs du regroupement. La création de la FSJ a été motivée par la recherche d'un espace d'échange et de réflexion, et de construction de projet collectif, autour d'un objet artistique que sont le jazz et les musiques improvisées. Aussi, la forme fédérale (et associative) correspondait à cette idée de communauté de projet et de contenu.

En outre, la forme fédérale répondait à l'idée d'objectif désintéressé économiquement et professionnellement dans laquelle se reconnaissaient les fondateurs de la fédération. A contrario, la forme syndicale incarnait la défense d'intérêt professionnel et économique, un travail sur les cadres légaux, sociaux, fiscaux, à des aspects et des objectifs qui ne représentaient pas les centres d'intérêts des fondateurs de la fédération. Ceux-ci témoignaient d'ailleurs un certain désintérêt et une relative ignorance des réalités de l'environnement professionnel du spectacle vivant et du monde syndical.

L'implication de la fédération dans et sur son environnement professionnel et politique est arrivée relativement récemment (2003), témoignant d'une maturité professionnelle du secteur des clubs de jazz.

b. Activités de la fédération :

L'activité de la FSJ présente deux niveaux d'action : les opérations artistiques et le travail de représentation politique et professionnelle.

Le premier niveau vise à promouvoir la création dans le jazz et les musiques improvisées et à favoriser l'émergence de nouveaux talents. Pour se faire, la FSJ développe des opérations d'aide à la circulation des musiciens et de programmation collective. « Jazz en Scène » représente le projet le plus significatif de la fédération. Le même jour, l'ensemble du réseau partage un même schéma de programmation composé d'une formation « tête d'affiche », d'une formation « régionale invitée » (musiciens émergents d'une autre région que la région d'implantation du lieu et détectés par un membre du réseau) et d'une formation « régionale locale » (musiciens émergents de la région et détectés par le lieu). Par ailleurs, la FSJ développe au travers de sa « Commission programmation » divers projets de tournée et de soutien à la circulation de musiciens sur le réseau. Une attention particulière est portée aux jeunes musiciens d'ampleur régionale, dans l'optique de les aider à émerger et notamment par leurs diffusions en dehors de leurs régions d'origines. Aussi, un projet d'accompagnement de jeunes talents est en cours d'élaboration, en collaboration avec la FNEIJMA, l'AFIJMA et les

Allumés du Jazz (un regroupement de label spécialisé dans le jazz). Celui-ci serait construit comme un parcours global d'artiste, de la formation au disque, en passant par la diffusion scénique, chaque organisation intervenant à son niveau de compétence.

L'activité de représentation externe des « clubs de jazz » s'est récemment développée. Dans un premier temps, cette activité n'était pas extrêmement présente et se focalisait principalement sur les rapports avec le Ministère de la Culture. Les objectifs se concentraient sur la structuration du réseau des « clubs de jazz », les problématiques traitées n'ouvrant pas encore sur les cadres structurels de l'activité dans le spectacle vivant (lois, réglementation professionnelle, convention collective, ...). L'élargissement de l'action de la FSJ sur et dans son environnement professionnel s'est d'abord focalisé sur le champ du jazz par une tentative de rapprochement avec la FNEIJMA et l'AFIJMA. Et dernièrement, la fédération s'est rapprochée de la Fédurok, élargissant son action de structuration professionnelle à l'ensemble du secteur des musiques actuelles. Dans cette perspective, la FSJ et la Fédurok ont d'ailleurs créé un syndicat, le SMA (Syndicat national des petites et moyennes structures non lucratives de Musiques Actuelles), afin de se doter d'un outil adapté à ces nouvelles ambitions.

Pour résumer, on pourrait dire que la FSJ, à l'image de l'AFIJMA, s'est concentrée dans un premier temps sur des actions opérationnelles, des projets collectifs liés à l'artistique (tournées, circulation de musicien, aide à l'émergence, festival, ...). Ce n'est que dans un deuxième temps que la fédération s'est investie dans des chantiers professionnels et politiques structurels à l'échelle du secteur des musiques actuelles, et notamment au travers de rapprochements avec d'autres fédérations.

C. Les musiques amplifiées : la Fédurok

L'expression « musiques amplifiées » renvoie aux expressions musicales où l'électro-amplification représente un élément constitutif de la musique et de sa création, ce qui passe notamment par l'utilisation d'instruments électriques et de machines produisant des effets sur le son⁷⁵. Ce concept se veut opératoire pour étudier les musiques qui sont apparues après l'invention d'éléments techniques liés à l'électricité et qui les ont intégrés dans leur processus de création. Il permet de regrouper un ensemble de courants musicaux très contrastés, allant des divers styles de rock, au hip-hop ou au reggae, en passant par les musiques électroniques.

⁷⁵ Ce concept mettant au centre l'élément technique pour définir et étudier certaines musiques est le fruit des travaux de Marc Touché, Ingénieur de recherche au CNRS – MNATP.

Cette expression a notamment supplanté le terme « rock », auparavant majoritairement utilisé pour qualifier ces musiques mais devenu trop restrictif à partir de la fin des années 1980 après l'écllosion de plusieurs nouveaux courants musicaux (hip-hop, musiques électroniques, ...).

La structuration du milieu des musiques amplifiées s'est inscrite dans le prolongement de la vague rock alternatif décrite précédemment. Les divers tissus associatifs localisés de ce mouvement ont porté et généré des projets de lieux de diffusion qui se sont professionnalisés, de manière relativement informelle, à la fin des années 1980 et surtout au début des années 1990, et notamment à l'aide des subventions publiques qui commençaient à se développer à cette époque. C'est ce réseau de lieux de diffusion qui s'est structuré à partir du début des années 1990, commençant à se connecter et à se connaître par le biais de grandes manifestations comme les Transmusicales de Rennes ou les Etats du Rock à Montpellier, et à prendre conscience de l'émergence et de l'existence d'un « milieu professionnel » en constitution. Cette dynamique déboucha sur la création de la Fédurok, Fédération des Salles et Clubs Rock, en 1994, notamment sous l'impulsion du directeur du Plan⁷⁶, Didier Veillault.

A contrario des autres familles des musiques actuelles précédemment décrites, le secteur associatif des musiques amplifiées s'est structuré essentiellement autour des salles de concert. Les autres composantes de ce segment des musiques actuelles (association organisatrice de concert sans lieu fixe, les festivals, les producteurs et les tourneurs associatifs, les locaux de répétition, ...) n'ont pas participé à ce mouvement de structuration, et n'ont pour l'instant pas non plus constitué d'organisation professionnelle propre. Cette situation de structuration centrée sur les lieux fixes de diffusion s'est expliquée en partie par le fait que ce type de structure a rencontré l'intérêt des pouvoirs publics, qui d'accoutumés sont très portés vers les « équipements de diffusion », et qui ont encouragé ces structures à se structurer et à se professionnaliser.

Ce mouvement de structuration, comme son nom l'indique, découle et plonge ses racines dans une base rock, dans le milieu alternatif et indépendant des années 1980. Non pas qu'il n'existait pas de tissu d'acteurs associatifs dans les autres familles esthétiques des musiques amplifiées comme le hip-hop, le ragga et le reggae, ou encore les musiques électroniques⁷⁷, mais l'antériorité des mouvements et des acteurs provenant du rock a fait qu'ils se sont structurés et ont attiré l'attention des pouvoirs publics en premier. Aussi, au-

⁷⁶ Salle de concert situé à Ris-Orangis (91) et installée dans une

⁷⁷ D'ailleurs, le milieu des musiques électroniques s'est structurée à la fin des années 1990 au sein de l'association Technopol pour faire valoir son existence et lutter contre la répression des soirées techno.

delà de cette base rock, les acteurs de la Fédurok se sont ouverts à l'ensemble des esthétiques des musiques amplifiées.

1. La création de la Fédurok :

- Création de la fédération :

La création de la Fédurok s'est inscrite dans une opposition au système professionnel de diffusion dans les musiques actuelles au début des années 1990, dominé par une poignée de producteurs et de tourneurs parisiens s'appuyant sur des promoteurs locaux pour organiser la circulation de leur catalogue d'artiste à travers la France, et en liaison avec les maisons de disques pour les tours supports⁷⁸. La position de domination économique de ces derniers engendrait des déséquilibres dans la relation commerciale avec les petites salles, entraînant des comportements abusifs de négociation, des prix de vente jugés excessifs par les salles (compte tenu des tours supports octroyés par les maisons de disque) et des écarts de prix importants entre des salles pourtant de même configuration (capacité de spectateurs). C'est donc dans l'optique de créer un contrepoids à cette situation déséquilibrée que les petites salles se sont réunies pour peser collectivement dans la relation avec les producteurs et contrebalancer la relation de domination des salles isolées face à ces partenaires.

En toile de fond de cette opposition, il y avait la volonté et l'engagement des petites salles pour la diffusion d'artistes non pris en compte par cet oligopole de producteurs et de tourneurs parisiens, pour des esthétiques musicales majoritairement délaissées par un milieu professionnel en place concentré sur les variétés ou les stars anglo-saxonnes. Aussi, sans que cela devienne un objectif explicite dans un discours politique clair, la revendication à la reconnaissance de ces musiques (et notamment le « rock » dans un premier temps) et de ceux qui les portaient, a constitué une force fédératrice.

La Fédurok s'est ainsi construite sur des problématiques pragmatiques et dans une optique opérationnelle centrée sur l'activité de diffusion et les relations avec certains partenaires professionnels de cette activité (les producteurs et les tourneurs en premier lieu, mais aussi la SACEM et divers prestataires de services tels que les brasseurs ou les assureurs). Aussi, au début de la Fédurok, les regards et les préoccupations de la fédération étaient

⁷⁸ Les tours supports sont des financements provenant des maisons de disques en direction des entreprises de spectacle (les producteurs et les tourneurs) pour l'organisation des tournées des artistes conjointement signés par les deux entreprises et en lien avec une actualité discographique. Les tours supports représentent une source de financement importante pour les producteurs et les tourneurs à côté des produits (ventes de billets) des spectacles.

majoritairement tournés vers l'environnement professionnel, et pas encore vers le Ministère de la Culture et les politiques publiques pour la culture.

Cette première entrée ne correspondait pas forcément aux attentes et aux priorités de tous les adhérents du début de la fédération, voir même d'une majorité « silencieuse ». Il existait une certaine hétérogénéité des lieux, qui se traduisait par des positions et des modes de fonctionnement différents à l'intérieure de la fédération. Toutefois, le fort besoin de sortir de son isolement, de se regrouper avec des lieux partageant les mêmes problèmes concrets et notamment autour de l'activité commune de diffusion, mais aussi une histoire et une culture commune, celle du rock indépendant, aurait permis de fédérer les énergies.

Dans un deuxième temps, la Fédurok a explicitement et concrètement réorienté ses objectifs vers la structuration et la reconnaissance institutionnelle du secteur des musiques actuelles, vers une action plus politique, plus structurelle et structurante du secteur pris dans sa globalité. Cette réorientation s'est opérée à l'occasion d'un changement de Présidence et d'une recomposition du Conseil d'Administration qui a vu un passage de main de la direction entre deux mouvances internes : la première, qui a impulsé et dirigé la Fédurok jusqu'en 1997 plutôt axée sur des préoccupations pragmatiques et professionnelles (et notamment le Président fondateur de la fédération, Didier Veillault), et la seconde, qui s'est imposée à partir de 1997 plutôt axée sur des objectifs politiques et structurant du secteur, incarnée par la Présidence de Béatrice Macé (Co-Directrice de l'Ubu).

- Objectifs et objet :

Deux phases peuvent être dégagées dans l'histoire de la fédération, le passage de l'une à l'autre s'étant caractérisé par une évolution des objectifs et un élargissement de l'objet. Les objectifs sont passés d'une optique opérationnelle principalement axée sur une vision économique et centrée sur la diffusion, à une optique plus politique et structurelle, considérant d'autres aspects de l'activité des adhérents, et dans une perspective élargie à l'ensemble du secteur des musiques actuelles. Cette évolution pourrait être caractérisée au niveau des adhérents par le passage d'une conception de l'activité des lieux basée sur la défense d'une programmation, à une conception élargie axée sur la défense et la mise en oeuvre d'un projet artistique et culturel. Ce cheminement a aussi correspondu à l'affirmation de la revendication de reconnaissance des lieux de musiques actuelles comme des acteurs culturels et des musiques qu'ils défendaient comme des expressions artistiques à part entière. La fédération a ainsi inscrit son action dans le champ des politiques publiques pour la culture, revendiquant une dimension d'intérêt général dans l'activité de ses adhérents.

La Fédurok s'est ainsi principalement construite sur des objectifs opérationnels, centrés sur des préoccupations pragmatiques liées à la diffusion, dans l'optique de résoudre des problèmes concrets auxquels étaient confrontées les petites salles associatives. Les buts de la fédération étaient notamment ciblés sur des négociations collectives afin d'obtenir des accords plus avantageux pour les adhérents avec divers partenaires professionnels (au premier rang desquels les producteurs et les tourneurs). La mise en place de projets artistiques communs a aussi constitué un objectif de ces premières années. La valorisation et la mise en visibilité de l'activité des adhérents ont aussi représenté des objectifs de ces premières années par diverses actions comme l'édition d'un journal comportant les programmations des adhérents et la Fédutop, un classement des meilleurs entrées aux concerts dans le réseau.

La structuration du secteur du spectacle vivant des musiques actuelles et la professionnalisation des structures ne constituaient pas des objectifs centraux de la fédération durant sa première phase. Les dimensions politiques et structurelles de l'activité des adhérents (évolution des cadres légaux, politique publique, ...) ne faisaient pas encore l'objet d'un discours et de revendication de la Fédurok. Toutefois, bien qu'elle ne s'imposait pas encore comme un objectif central de l'action de la fédération, la revendication d'une reconnaissance des lieux de diffusion de musiques actuelles et de leurs musiques était déjà présente, mais n'était pas encore formalisée dans un discours politique clair et porté vers l'extérieur. Cet objectif s'incarnait dans l'activisme des structures, dans leur engagement pour des musiques marginalisées, mais n'était pas construite dans le discours. La première phase de développement de la Fédurok a en quelque sorte représenté le temps de la prise de recul vis à vis des situations particulières et des problèmes pragmatiques, de l'échange et de la rencontre, préalables indispensables à la construction d'une vision globale du secteur et d'un positionnement politique.

Sur le champ artistique, et cela dès le début, la Fédurok ne s'est pas positionnée sur une esthétique particulière (hormis le champ des musiques amplifiées) et n'a pas développé de discours qualitatif sur la musique. Bien que la culture rock, la revendication de son droit de cité et le mouvement alternatif des années 1980 aient constitué les racines communes aux fondateurs de la fédération, celle-ci ne s'est pas positionnée sur un contenu artistique particulier, mais sur un rôle dans le champ artistique. C'est sur le travail de découverte, de chambre d'écho de la création, de l'émergence et de l'innovation dans les musiques amplifiées que s'est positionnée la fédération et ses adhérents. C'est le rôle de « première marche », d'acteur du renouvellement artistique que revendique la Fédurok.

Dans la seconde phase de développement de la fédération, deux autres axes ont été ajoutés aux objectifs artistiques. Le premier est le développement du rôle et de l'implantation des lieux sur leur territoire, appuyant la création et la vie musicale locale, le développement de la production et des pratiques de son territoire d'implantation. Le second est la mise en avant du concept de « diversité culturelle », c'est-à-dire la défense de la diffusion de toutes les formes d'expression musicale. Appliquée à l'activité des acteurs, cette idée renvoie à leur positionnement sur des esthétiques relativement marginalisées par l'industrie musicale.

Dans la seconde phase de son développement, la Fédurok s'est positionnée sur des objectifs politiques et de structuration professionnelle, revendiquant une reconnaissance institutionnelle du secteur des musiques actuelles et sa prise en compte dans la construction des cadres structurels d'activité. Les objectifs opérationnels de ses débuts ont ainsi été progressivement abandonnés. « Analyser, définir et corriger »⁷⁹ les cadres structurels de l'activité des lieux est ainsi devenu un objectif central de la fédération. Dans cette perspective, le champ considéré s'est élargi non seulement à l'ensemble des acteurs des musiques actuelles, au-delà des adhérents, mais aussi au niveau du spectacle vivant car c'est à cette échelle que sont fixés les cadres légaux et professionnels s'appliquant au secteur.

En direction de ses adhérents, les objectifs de la fédération ont été orientés vers le soutien au développement des « projets artistiques et culturels des lieux » et au renforcement de la professionnalité des structures et des personnes. Dans cette optique, la fédération se veut un outil de réflexion et de formation collective des adhérents, leur permettant de renforcer la cohérence et les fondations de leur projet et de leur structure.

Les objectifs de la Fédurok se veulent inscrits dans une optique « d'intérêt général » dans la mesure où, à travers l'activité des lieux de musiques actuelles, c'est le « développement des pratiques culturelles et artistiques aussi bien professionnelles qu'amateurs »⁸⁰ qui est visé.

Pour ainsi dire, la Fédurok est passée d'une fédération cherchant à rendre des services concrets à ses adhérents, à une fédération fonctionnant comme un espace de réflexion et de construction collective du champ d'activité des acteurs associatifs des musiques actuelles.

- Champ d'action et profil des adhérents :

L'évolution des objectifs de la fédération a induit un élargissement de son champ d'action. A ses débuts l'action de la Fédurok était concentrée sur le cercle de ses adhérents et

⁷⁹ Présentation de la Fédurok, www.la-fedurok.org.

⁸⁰ Ibid.

sur l'activité de diffusion, ainsi que sur le champ professionnel. Progressivement, c'est l'ensemble du champ du spectacle vivant des musiques actuelles qui est devenu l'objet de l'action de la Fédurok dans son objectif de structuration du secteur, et notamment parce que c'est à cette échelle que sont définis les cadres structurels d'activité des lieux de spectacle. En outre, le cercle des activités considérées n'est plus restreint à la diffusion dans sa dimension professionnel, mais au champ des pratiques musicales (amateurs et professionnelles) au travers de la pluralité d'activités développées par les lieux (diffusion, mais aussi répétition, accompagnement, soutien aux associations locales, action culturelle, ...).

Cette ouverture du champ d'action de la Fédurok s'est incarnée dans le changement de nom qui est intervenu en 1998. La fédération est ainsi passée de la dénomination « Fédération des salles et clubs rock » à « Fédération de lieux de musiques amplifiées/ actuelles ». Ce changement a aussi validé le dépassement de la base « rock » des fondateurs de la fédération et l'ouverture des lieux à l'ensemble des esthétiques des musiques amplifiées. L'adoption de l'expression « musiques actuelles », expression institutionnelle utilisée par l'Etat, a aussi marqué l'inscription de l'action de la Fédurok et de ses adhérents dans le champ des politiques publiques.

Concernant le profil des structures adhérentes, la fédération présente une certaine hétérogénéité, qui s'est déplacée au cours de l'évolution des objectifs et de l'action de la fédération. Deux axes de distinction peuvent être dégagés pour caractériser le panel de structure : la grosseur de la salle (en terme de capacité) et le statut juridique de la structure (qui renvoi à son mode de fonctionnement).

Concernant la première caractéristique, des écarts en terme de capacité entre les salles ont existé et existe toujours au sein de la fédération, pouvant aller du simple et quintuple (d'environ 200 à plus de 1000 places). Cet aspect des lieux est important dans la mesure où il influe sur l'économie des structures, leurs possibilités de programmation, leurs proximités avec les circuits professionnels et commerciaux des producteurs et tourneurs, et donc sur leurs projets.

La seconde caractéristique est plus significative dans la mesure où elle incarne l'évolution des objectifs de la Fédurok. En effet, même si la très grande majorité des structures étaient des associations (lieux associatifs, MJC, café concert géré sous association, ...), une partie des adhérents était au début de la fédération sous statut commercial (SARL principalement, comme l'Arapaho, l'Elysée Montmartre ou le Transbordeur). La présence de cette minorité de structures commerciales incarnait en quelque sorte la première époque de la fédération et son orientation vers des objectifs opérationnels (notamment inscrits dans une

optique économique comme la négociation de tarifs plus avantageux avec les producteurs et les tourneurs). Avec l'évolution de la fédération, ces structures se sont progressivement retirées, la fédération ne comptant plus de structure sous statut commercial. Mais parallèlement, la fédération a intégré une minorité de structures sous statut « public », à savoir des régies personnalisées. Bien que se revendiquant de l'initiative privée et de l'indépendance vis à vis des pouvoirs publics, la fédération s'est tout de même ouverte à ce type de structure afin d'intégrer une nouvelle évolution à l'œuvre dans le secteur : l'implication croissante des collectivités territoriales qui initient des projets de lieux de musiques actuelles sur lesquels elles cherchent à garder le contrôle. Toutefois, ces structures n'ont pas le droit de vote au sein de la fédération et ont un statut de « membre consultatif ». Cette évolution de la nature de la « minorité » incarne le cheminement de la Fédurok vers un positionnement sur le champ des politiques publiques.

En outre, la Fédurok s'est ouverte aux lieux d'accompagnement et de pratiques musicales en 2001, témoignant ainsi de l'ouverture du champ d'action de la fédération au delà de la diffusion.

Au delà de ces différences, le facteur commun et fédérateur de la création de la Fédurok était le partage d'une même « culture rock indépendant » et d'une même histoire de porteur de projet. L'idée « d'esprit rock », de culture de l'indépendance autant vis à vis des circuits commerciaux des gros producteurs de variétés que des pouvoirs publics, de militant pour des musiques marginalisées, ont représenté en quelque sorte le socle d'une culture et d'une démarche commune. La démarche du porteur de projet et de l'activisme militant a aussi représenté un facteur important du regroupement. Le fait d'avoir partagé la même histoire dans le montage d'un projet de lieu, créé et porté avec « trois bouts de ficelles » et le plus souvent sur des engagements bénévoles, dans une précarité économique et une marginalité professionnelle et institutionnelle, a constitué un facteur fédérateur.

- Mode de structuration :

Le choix d'une structuration fédérale sous forme associative renvoi d'une part à la réalité de la majorité des structures qui ont fondé la Fédurok et qui étaient des associations, et d'autre part au fait que les lieux de musiques amplifiées ne se reconnaissaient pas dans le syndicalisme. Toutefois, la question se serait posée à la création de la fédération au regard des objectifs opérationnels et des problématiques économiques au centre des préoccupations à ce moment. Mais, les syndicats existants et la vie syndicale en règle générale renvoyaient une image ne correspondant pas à la « culture » et à la réalité des lieux sur divers aspects.

La technicité et le juridisme du travail des syndicats n'intéressaient pas les fondateurs de la fédération dont les objectifs n'étaient pas encore axés sur les cadres légaux et professionnels de leur activité. Au regard de la réalité de leur quotidien et de leurs problèmes de gestion, ces questions apparaissaient trop lointaines et déconnectées de leurs besoins premiers.

Par ailleurs, les porteurs des structures fondatrices ne s'identifiaient pas aux positions définies par le fonctionnement syndical, ne se reconnaissaient pas dans la dichotomie paritaire opposant employeur et salarié. Cette définition des rôles ne correspondait pas à la réalité des lieux qui étaient très majoritairement des associations faites de salariés, de bénévoles, de dirigeants salariés et de dirigeants bénévoles. Même dans les quelques cas de structures commerciales, les directeurs des structures de la Fédurok se voyaient et se voient encore plus comme des porteurs de projets que comme des « patrons ».

La forme associative s'est aussi avérée en accord avec un mode de fonctionnement et d'organisation du travail de la fédération, qui se voulait participatif et collectif, basé sur un jeu démocratique. Cette éthique de fonctionnement s'est particulièrement affirmée dans la seconde phase de développement de la fédération. La méthode de travail et le mode de fonctionnement se sont ainsi mués en « philosophie d'action », la manière de faire devenant aussi importante que l'objectif à atteindre. L'idée de fonctionnement participatif et de production collective des contenus a été placée au centre de la démarche de la fédération qui y voit le garant de résultats viables et cohérents à son action. Dans cette optique, le travail de la fédération consiste à poser les cadres de travail, à apporter des éléments de réflexion et à soulever des problématiques ; et ce sont les adhérents qui réfléchissent collectivement, partagent des analyses et produisent les contenus ensuite défendus par la fédération.

2. Les activités de la fédération :

En concordance avec l'évolution des objectifs, les activités de la Fédurok ont évolué vers un accroissement des activités de réflexion et de production de contenus, et des activités de représentation externe, au détriment des activités opérationnelles.

Deux axes peuvent être dégagés dans l'activité de la fédération : les activités internes et les activités externes, les premières alimentant les secondes.

Concernant les activités internes, la Fédurok a quasiment abandonné ses activités opérationnelles des débuts, comme l'organisation de tournées au sein du réseau ou l'édition du journal de la fédération « la Gazette Magique ». La fédération a ainsi privilégié les

activités de réflexion, d'analyse, d'information et de formation collective de ses adhérents, au détriment des activités opérationnelles. L'arrêt du journal papier de la Fédurok a aussi correspondu au choix de l'outil informatique comme support de la communication, avec notamment la création d'un site internet, et de circulation de l'information en interne, avec le développement de liste de diffusions thématiques. Concernant les opérations artistiques communes, la fédération ne développe plus qu'un seul projet, le « Monte Charge », qui consiste en un projet d'accompagnement. Néanmoins, dans ce projet, les accompagnements sont directement portés par les adhérents, la fédération apportant un soutien financier et organisationnel pour la mise en place de sessions de formation des artistes. En outre, ce chantier est relié à une commission de réflexion sur l'accompagnement des artistes, traitant du sujet dans une dimension globale.

Trois axes d'actions internes ont été développés. La mise en place d'un « processus permanent d'observation et d'analyse des lieux adhérents »⁸¹ a constitué un volet important de l'activité de la fédération dans sa seconde phase de développement. Cette activité d'observation et d'analyse, qui s'est appelé le « Tour de France » et qui a donné lieu au développement d'un outil de recueil des données par internet permettant un remplissage directement par les lieux (Coopalis⁸²), a permis d'apprécier précisément les réalités des adhérents et leurs évolutions. Les conséquences et les débouchés de cette activité d'observation sont multiples. Les données recueillies ont permis d'identifier et de fournir des éléments d'analyse sur des problèmes structurels des lieux, et notamment les problématiques liées à la précarité économique et de l'emploi dans les structures. Mais surtout, cela a apporté les éléments de connaissance nécessaires à la fédération et à ses adhérents pour construire un discours sur son secteur d'activité, sur ce qu'il est, et à partir de là ce qu'il voudrait devenir.

Par ailleurs, la Fédurok a fortement développé une activité d'information et de réflexion collective par la mise en place de divers outils (liste de diffusion, commission et groupe de travail, organisation de séminaire thématique et de colloque, ...). Cette activité présente un double objectif. D'un côté, elle concourt à la formation collective des adhérents sur des sujets très divers (environnement juridique, fiscalité, emploi, accompagnement, politique publique, ...) par la diffusion d'information et par les moments de travail collectif organisés par la fédération au cours desquels les adhérents s'emparent des sujets et partagent des analyses. Et de l'autre, la réflexion collective aboutit à la production des contenus ensuite

⁸¹ Convention triennale d'objectif entre la Fédurok et le Ministère de la Culture 2000/2001/2002.

⁸² Logiciel libre développé par la Fédurok, en partenariat avec Média Cité, dans le cadre de son chantier d'observation.

défendus vers l'extérieur par la Fédurok, mais aussi réinvestis par les adhérents dans leur activité quotidienne.

En outre, la fédération assure un accompagnement de ses adhérents, pouvant aller de la simple réponse à une question précise jusqu'à l'intervention longue in situ dans le cadre d'un problème de fond de la structure.

Concernant les activités externes, l'évolution de la Fédurok a tendu vers un abandon des actions de négociation collective à vocation opérationnelle avec certains partenaires de l'activité des lieux, pour se focaliser sur une action dans et sur son environnement politique et professionnel dans l'optique de faire évoluer les cadres structurels d'activité qui s'imposent aux acteurs. Ainsi, les négociations avec la SACEM pour faire baisser le taux de droit d'auteur appliqué aux lieux, ou les négociations avec les producteurs et les tourneurs pour influencer sur les prix de ventes des artistes ont été abandonnées au profit d'une activité de représentation et de concertation avec les organismes professionnelles et les pouvoirs publics dans l'optique de participer à la structuration professionnelle du secteur des musiques actuelles et de faire évoluer les cadres légaux et professionnels du champ du spectacle vivant.

Dans cette perspective, la Fédurok s'est investie dans diverses instances politiques et professionnelles, se faisant force de proposition afin de faire valoir les réalités d'activités de ses adhérents, et plus généralement des acteurs associatifs, quant à l'évolution des politiques publiques en direction du secteur des musiques actuelles, et des cadres légaux et professionnels (convention collective, réglementation professionnelle, action des organismes professionnels comme le CNV, ...). Pour se faire, la fédération a participé à, et parfois impulsé, la création d'espaces de concertation rassemblant diverses organisations professionnelles (syndicats et fédérations) et dans certains cas les pouvoirs publics, afin d'agir sur ces problématiques structurelles : Agi-son pour les problématiques de gestion sonore, UFISC pour l'affirmation du positionnement socio-économique du secteur association dans le champ du spectacle vivant, la Concertation Nationale pour réfléchir au développement du secteur des musiques actuelles, ... La participation à toutes ces instances de concertation témoigne du parti pris de la Fédurok qui est d'associer le plus de partenaires professionnels et politiques possibles aux réflexions et d'avancer collectivement sur les chantiers structurels.

Par ailleurs, la Fédurok s'est récemment associée à la FSJ afin de créer un syndicat : le SMA. Par cette initiative, les deux fédérations ont acté de leurs limites à agir sur un certain nombre de sujets et dans certaines sphères réservées aux syndicats où se déterminent des aspects importants des cadres s'imposant au secteur associatif. C'est pourquoi elles ont décidé

de se doter d'un outil approprié pour agir efficacement au regard de leurs objectifs de structuration du secteur des musiques actuelles.

D. Le choix d'une structuration en fédération ou en réseau comme reflet des objectifs et des logiques de fonctionnement des acteurs :

Comme on vient de le voir, le secteur associatif des musiques actuelles s'est structuré sous forme de fédération ou de réseau. Ce choix ressort comme une particularité dans la mesure où les autres segments du secteur des musiques actuelles, et même de la majorité des segments d'activité du spectacle vivant, sont structurés et organisés sous forme syndicale. En outre, plus globalement, le système économique et professionnel français fonctionne sur une représentation syndicale des secteurs professionnels d'activité. A cet égard, le choix d'une structuration professionnelle sur le modèle fédéral pose question dans la mesure où il s'inscrit en porte-à-faux vis-à-vis du système de représentation professionnelle prévalant en France. Aussi, cette particularité des acteurs associatifs des musiques actuelles apparaît signifiante sur les objectifs, les logiques et les modes de fonctionnement des acteurs qui ont composé ces regroupements.

En outre, le mouvement de structuration des acteurs associatifs des musiques actuelles est lié à leur mouvement de professionnalisation. Celui-ci a confronté les structures à de nouvelles problématiques et a généré le besoin de regroupement entre pairs pour les aborder et tenter de les résoudre. La structuration et la professionnalisation apparaissent ainsi interagir l'une sur l'autre, la professionnalisation appelant la structuration pour faire « corps » et faire valoir son existence en tant que secteur d'activité, et la structuration agissant en retour sur la professionnalisation des acteurs. Aussi, dans la relation signifiante entre ces deux mouvements, il convient de se demander qu'est-ce qu'une structuration sous forme fédérale signifie en terme de professionnalisation des structures.

Dans cette partie, nous essayerons donc de dégager les caractéristiques communes et signifiantes des mouvements de structuration du secteur associatif des musiques actuelles. A travers trois axes, les objectifs et les logiques d'activités, le mode de fonctionnement, et la professionnalisation, nous dégagerons les facteurs communs aux fédérations et réseaux précédemment décrits dans l'optique de dresser un idéal-type du secteur associatif des musiques actuelles.

1. Les objectifs et les logiques d'activité :

Par objectifs et logiques d'activité, nous entendrons ici les motivations premières des acteurs dans le développement de leurs activités et de leurs structures, ainsi que la démarche dans laquelle ils ont inscrit leur entreprise. Aussi, il apparaît que les objectifs et les logiques d'activité défendus par les acteurs du secteur associatif ont été différents, voir en opposition, sur divers points avec ceux des autres segments du secteur des musiques actuelles, et du spectacle vivant, induisant du même coup un mode de structuration différent.

a. Des activistes militants :

Les fédérations et les réseaux ont en commun d'avoir été fondés par des « activistes militants », c'est à dire par des individus personnellement engagés au titre d'une motivation pour un objet artistique et culturel, initialement n'étant pas des professionnels du secteur culturel, ni formés pour l'être. Mû par la défense et la promotion d'une idée, d'un contenu, ces individus se sont investis sans compter dans le montage de leur projet. Le parcours type de cet activiste militant est celui de la personne « passionnée » par un contenu artistique ou un projet culturel, qui s'implique bénévolement ou à « temps perdu » (économiquement) dans la réalisation d'une activité pour diffuser et promouvoir l'objet de sa passion, montant sa structure (le plus souvent une association) pour défendre son projet d'activité, et se professionnalisant dans un second temps afin de pérenniser et de développer son projet.

Dans ce type de parcours et de professionnalisation, le moteur de l'activisme des individus est majoritairement focalisé sur le contenu du projet. D'où la volonté première dans le mouvement de structuration qu'est de se regrouper et d'échanger avec des structures ayant les mêmes types de motivation et de contenu, et non pas les mêmes types d'intérêt économique ou professionnel. Le profil de l'activiste militant correspond ainsi plus à l'idée de « porteur de projet » qu'à celle de « d'entrepreneur gestionnaire », d'abord intéresser par les contenus et le développement du projet avant d'en considérer les aspects techniques de gestion et d'organisation du travail. On peut d'ailleurs lire ici le fait que ces nouveaux entrants dans le champ professionnel des musiques actuelles ne se soient pas affiliés aux syndicats existants, ne se reconnaissant pas dans l'objet de ces organisations professionnelles majoritairement tournées vers la défense des intérêts économiques et professionnels et ne partageant pas la même « histoire », le même type de parcours.

Un autre trait caractéristique de ces porteurs de projet, renvoyant à l'idée de « militant », est de s'être impliqué dans la défense, la promotion et le développement de musiques non prises en charges par les secteurs professionnels en place, qu'ils soient privés ou publics. Promoteurs de musiques marginalisées, ces militants se sont développés en opposition et/ou en alternative à l'offre existante, expliquant sur divers registres la mise de côté des expressions musicales défendues. D'un côté, le secteur privé commercial était critiqué pour ses motivations purement mercantiles et ignorantes des considérations artistiques et culturelles, induisant une focalisation sur les variétés et les artistes à forte notoriété. Et de l'autre, le secteur public était décrié comme élitiste, condescendant et faisant preuve d'ostracisme en direction des musiques actuelles, hormis pour quelques styles de jazz et de chanson. Le fait d'agir pour des objets musicaux à la marge a notamment induit une structuration et une professionnalisation elles aussi à la marge, dans les interstices du secteur professionnel en place.

b. La primauté de l'objet artistique et du projet culturel :

Comme on peut déjà l'apercevoir dans l'idée d'activiste militant, les structures associatives fondées sur ces parcours mettent le projet artistique et culturel au centre de l'activité. Celui-ci apparaît comme la cause première de motivation des individus qui portent les structures, avant même la survie de la structure en elle-même. Les dimensions économiques et professionnelles sont placées en deçà de la réalisation du projet. En caricaturant la démarche, on pourrait dire que tous les éléments concourant à la réalisation du projet (financier, matériel, structure, et même la main d'œuvre) apparaissent comme des moyens et non comme des fins. Dans cette perspective et continuant à pousser la caricature, on pourrait dire que les porteurs de projet n'accepteraient pas de compromis et de modifications liés à des contraintes extérieures quant à la réalisation du projet. Les choix structurels, économiques, juridiques, organisationnels et matériels sont ainsi soumis au projet et à sa réalisation. Cette démarche induit en quelque sorte un effort d'adaptation de l'environnement et du fonctionnement des structures, plutôt qu'une modification du projet au regard des contraintes extérieures. Cette posture traduit une certaine « utopie » et un certain « idéalisme » sous-tendant l'action des acteurs du secteur associatif des musiques actuelles. Ainsi, la plupart des structures se sont montées alors que les caractéristiques du projet défendu présentaient une non-viabilité économique, que se soit en terme d'autofinancement ou en terme de financement public. Recourant au bénévolat, à des objecteurs de conscience, à toutes

sortes d'emplois aidés et de détournement de l'intermittence du spectacle, contournant diverses charges liées à des obligations légales associées à leur qualité d'employeurs dans le spectacle vivant, les porteurs de projets ont développé leurs activités en adaptant l'environnement et les contraintes extérieures, au péril même de la loi. La primauté du projet artistique et culturel a ainsi amené les structures à se mettre hors la loi lorsque cela représentait la seule solution pour réaliser le projet.

Toutefois, il convient de préciser que la description que nous venons de faire se veut délibérément excessive pour les besoins de la démonstration, l'intention n'étant pas de faire passer les structures associatives pour des « criminels », mais de bien mettre en exergue leur démarche plaçant la réalisation du projet artistique et culturel en premier lieu, avant les considérations économiques ou mêmes le respect de certaines contraintes légales. Néanmoins, avec la professionnalisation qui s'est opérée progressivement au cours des années 1980 et 1990, le fonctionnement de ces structures s'est normalisé, et en grande partie grâce aux financements publics dont elles ont commencés à bénéficier. Par ailleurs, il convient de pointer le risque d'amenuisement de cette primauté du projet artistique et culturel que ce mouvement de professionnalisation et de normalisation de l'activité présente. En effet, la professionnalisation de l'activité peut induire un glissement des préoccupations du projet vers le maintien et l'amélioration de l'activité, et ainsi de la défense d'un objet artistique et culturel, d'une idée, vers la défense de la survie de la structure. Pour exemple, comme le montre diverses études réalisées sur le mouvement de professionnalisation dans le monde associatif du sport, ce mouvement a tendance à faire progressivement prévaloir les considérations de « bonne gestion » au détriment des objectifs « politiques » initiaux et à l'idéal défendu, entraînant en quelque sorte « *un désenchantement du monde associatif* »⁸³.

c. Une structuration par famille esthétique :

Allant dans le sens de l'idée de primauté du projet artistique et culturel, il est intéressant de constater que les acteurs du secteur associatif se sont structurés et regroupés autour d'une entrée esthétique. En effet, comme nous venons de le voir dans les présentations des fédérations et réseaux, ceux-ci se sont constitués à partir d'un dénominateur commun esthétique entre les adhérents, qui n'était certes pas le seul objet du regroupement, mais qui a constitué un point fédérateur primordial. C'est ainsi autour d'une identité musicale

⁸³ Denis Bernardeau-Moreau, *Du militant bénévole au militant professionnel : le cas de fédérations sportives*, étude parue dans la revue *Sociologie pratiques*, n°9, Paris, 2004.

particulière que se sont rassemblés les fondateurs des fédérations et réseaux : jazz, rock (puis musiques amplifiées), musiques traditionnelles, musiques du monde.

Alors même que l'environnement professionnel du spectacle vivant s'était construit autour d'une entrée économique et professionnelle basée sur les types d'économie (privée ou publique) ou les types d'activité (producteur, diffuseur, salle de spectacle), l'entrée esthétique utilisée par le secteur associatif des musiques actuelles pour se structurer apparaît en décalage, voir même inefficace, dans le système de représentation et de structuration professionnelle dominant. Aussi, ce décalage témoigne d'une différence dans les objectifs poursuivis par les acteurs dans la constitution de leurs organisations professionnelles. Le secteur associatif des musiques actuelles a ainsi construit ses organisations professionnelles autour de préoccupations liées aux contenus des projets et pour leurs défenses, avant de penser à la défense d'intérêt économique ou de métier. Ce qui explique que ces « communautés de contenus » se soient regroupées sous forme fédérale et aient rejeté l'option syndicale, qui par ailleurs incarnait la forme d'organisation des secteurs dont les logiques étaient décriées (logiques mercantiles du secteur commercial et élitisme du secteur public).

Cette entrée par le contenu artistique et culturel est présentée par les fédérations et réseaux du secteur associatif comme étant ce qui a fait la force et a permis le regroupement, car c'était justement l'objet principal de la motivation des porteurs de projet qui était mis au centre. Toutefois, cette structuration par entrée esthétique semble présenter des limites et des insuffisances lorsqu'il s'agit d'aborder et d'agir sur des sujets structurels et politiques. En effet, les normes structurantes qui s'imposent au secteur des musiques actuelles sont pensées et décidées à l'échelle du spectacle vivant et selon une logique économique et professionnelle, et non pas une logique artistique. Dans cette situation, les fédérations et les réseaux des musiques actuelles apparaissent insérées dans des échelles trop restreintes (des familles musicales particulières à l'intérieur du champ des musiques actuelles) et dans une approche inappropriée (à partir d'une entrée artistique et culturelle) pour rentrer efficacement dans les jeux de décisions sur la norme. Conscientes de ces limites, les fédérations et les réseaux ont enclenché des rapprochements et des actions collectives. En 2005, ce processus a d'ailleurs abouti à la création par la Fédurok et la FSJ d'un syndicat ouvert sur l'ensemble du champ des musiques actuelles, le SMA. Toutefois, la structuration autour des familles esthétiques est présentée comme un préalable ayant été nécessaire dans un premier temps pour que les divers segments du secteur associatif se renforcent et se construisent à partir de leurs plus petits dénominateurs communs, avant d'élargir leur champ d'action et d'aborder la structuration professionnelle à une échelle plus large.

2. Le mode de fonctionnement :

La structuration sous forme fédérale ou en réseau reflète aussi un mode de fonctionnement particulier de ces acteurs des musiques actuelles, justement lié au fonctionnement associatif et à la non lucrativité qui y est associée.

a. La démarche associative :

Comme nous l'avons évoqué précédemment, en se structurant sous forme fédérale (et donc sous statut associatif), ces acteurs du secteur des musiques actuelles reproduisaient en quelque sorte leur réalité quotidienne et projetaient leur propre mode de fonctionnement sur l'organisation collective qu'ils allaient mettre en place. Toutefois, la totalité des structures affiliées aux fédérations et réseaux ne sont pas statutairement des associations, même si l'extrême majorité l'est. Aussi, il nous semble plus pertinent de parler de « démarche » ou de « logique » associative, qui traduirait une certaine manière de fonctionner et de développer l'activité qui est associable dans l'absolu à l'idée d'éthique et de fonctionnement associatif, mais qui peut aussi se retrouver dans des structures sous d'autres statuts (bien que ceux-ci ne soient pas forcément adaptés à ce type de fonctionnement)⁸⁴.

Le premier aspect de cette démarche associative correspond à l'idée de non lucrativité et de gestion désintéressée de l'activité. Cette caractéristique renvoie aussi à l'idée précédemment évoquée de primauté du projet artistique et culturel par rapport aux considérations économiques et professionnelles. En effet, les individus engagés dans les structures ne sont pas initialement et premièrement motivés par le fait de gagner de l'argent ou de devenir des professionnels, mais par le contenu du projet. Le fait que les structures se soient principalement construites sur des engagements bénévoles, et même une fois professionnalisées pour des niveaux de rémunération très loin de la réalité des heures travaillées et pour des responsabilités assumées, témoigne de cette démarche non lucrative et désintéressée. Par ailleurs, les choix d'activité traduisent aussi cette logique. En effet, les structures auraient pu choisir pour se professionnaliser de réorienter leur activité vers des choix de diffusion économiquement viables, par exemple en privilégiant des artistes avec un

⁸⁴ A ce propos, il est faut rappeler que jusqu'en 1992, seules les entreprises sous statut commercial pouvaient obtenir la Licence d'entrepreneur de spectacle, ce qui obligeaient certaines initiatives qui se professionnalisaient avant cette date de créer une structure commerciale, bien que s'inscrivant dans une démarche relevant du monde associatif.

niveau de notoriété élevé, de chercher des jauges plus grandes afin d'assurer des niveaux de recettes plus importants ou encore d'augmenter les prix d'entrée. Mais, la logique non lucrative et désintéressée dans laquelle sont inscrits ces acteurs a induit la recherche d'un autre type de solution économique pour viabiliser et professionnaliser leur activité.

Un second aspect de la démarche associative est le fonctionnement et l'organisation interne que l'on pourrait qualifier de démocratique. En effet, les systèmes de décision et d'organisation du travail sont relativement horizontaux dans les structures. Les décisions se veulent collectives et chaque individu engagé dans le projet, quelque soit son statut dans la structure (bénévole, salarié, dirigeant salarié ou dirigeant bénévole), prend part aux choix d'orientations. En outre, les structures étant engagées dans une dynamique de « projet », les relations hiérarchiques ne sont pas prégnantes dans l'organisation du travail qui apparaît relativement horizontale. Chaque salarié apporte ses compétences sur un type d'action spécifique (programmation, communication, technique, accueil, ...) et les relations sont plus de l'ordre de la collaboration. Dans cette configuration, le directeur apparaît comme un superviseur général de la réalisation du projet. Aussi, les liens hiérarchiques n'existent pas envers les bénévoles.

Cette démarche associative des acteurs, caractérisée par la non lucrativité et le fonctionnement démocratique de l'activité, s'est incarnée dans le choix d'une structuration fédérale ou en réseau sous statut associatif, reproduisant la logique de fonctionnement des structures à l'échelle de leur regroupement. Projetant leurs objectifs et leur logique de fonctionnement sur l'action des organisations professionnelles qu'ils ont créé, les acteurs associatifs ont placé le rôle des fédérations et des réseaux dans la défense et la promotion d'un objet dépassant les intérêts particuliers de ses membres. On pourrait ainsi dire que l'action de ces fédérations et réseaux s'inscrit en partie dans une dimension d'intérêt général dans la mesure où elles défendent le développement d'expressions musicales et la structuration des acteurs qui les portent, mais pris dans leur globalité et non pas juste dans le cercle des intérêts de ses membres. En quelque sorte, ces fédérations et réseaux ne travaillent pas pour leurs adhérents, mais pour les musiques et les projets que leurs membres défendent.

b. La difficile intégration dans le rôle d'employeur :

Le choix fédéral témoigne aussi de la difficulté des acteurs associatifs à se penser et à s'identifier comme des employeurs, dans son acception issue du paritarisme conventionnel

opposant les intérêts des salariés et des employeurs. Cette difficulté est directement liée à la démarche associative précédemment évoquée.

En effet, la dichotomie entre employeur et salarié ne retranscrit pas la réalité des acteurs associatifs du secteur des musiques actuelles dont les structures et les projets reposent sur une pluralité de natures et de statuts d'engagement et de participation à l'activité. Salariés, bénévoles, dirigeants salariés et dirigeants bénévoles se côtoient et constituent le paysage bigarré des types d'implication dans les structures. Au-delà des différences de statuts et de types de rétribution de l'implication, ce qui fédère toutes ces énergies est la réalisation du projet. Au regard de la primauté de cet objectif commun, les individus impliqués, quelque soit leur statut, ont du mal à se penser à partir de la grille de lecture du paritarisme conventionnel opposant les salariés aux employeurs. Ces derniers sont d'ailleurs eux-mêmes salariés (le Directeur) ou bénévoles (le Conseil d'Administration) ; et ont tendance à se penser avant tout au service des salariés (les musiciens) et des publics, avant de se penser au service de leurs intérêts particuliers. Le décalage avec la configuration conventionnelle du paritarisme est d'autant plus frappant lorsqu'une fédération de « structures » se pense avant tout comme une fédération de « musiciens » (exemple de la FNEIJMA). Aussi, il apparaît que la relation employeur/salarié ne fonctionne pas selon la norme habituelle du monde du travail, et ne s'insère pas dans le schéma oppositionnel paritaire.

Représentant avant tout des communautés de projet et d'idée, on comprend mieux que les acteurs du secteur associatif se soient structurés en fédération et en réseaux, et non pas en syndicat d'employeur. Toutefois, les fédérations (la Fédurok et la FSJ) viennent de se lancer sur la voie syndicale en créant le SMA. Selon ses fondateurs, le SMA ne représente pas un changement dans la logique de fonctionnement des acteurs, mais répond à la volonté de se doter d'un outil nécessaire dans le contexte paritaire français pour prendre part aux décisions professionnelles et politiques, dans l'optique de faire valoir la particularité de la logique de fonctionnement du secteur « non lucratif »⁸⁵.

c. Vers l'affirmation d'un positionnement socio-économique particulier :

La première entrée des acteurs du secteur associatif dans leur mouvement de structuration a été artistique, autour de la défense et de la promotion d'expressions musicales

⁸⁵ Les statuts et son préambule précisent clairement que le SMA défend le principe de non lucrativité des structures oeuvrant dans le secteur du spectacle vivant des musiques actuelles.

marginalisées par les secteurs professionnels privés et publics, comme en témoigne les déterminations esthétiques des fédérations et des réseaux. Le mode de fonctionnement de ces acteurs ne représentait pas dans les premiers temps de leurs structurations collectives une revendication en tant que telle. Il apparaît même que leur mode de fonctionnement ne constituait pas un choix conscient. Il découlait en quelque sorte de leurs objectifs, de la primauté de l'objet artistique et du projet culturel défendus dans leur activité, mais ne faisait pas l'objet d'une démarche revendiquée et n'était pas encore formalisé dans un discours. D'ailleurs, on pourrait même dire que le choix du statut associatif s'est le plus souvent présenté comme un choix par défaut dans le panel des formes statutaires possibles pour créer une structure et porter un projet. Il était simple à utiliser et représentait celui le plus proche de l'idée que ces acteurs n'étaient pas là pour gagner de l'argent.

Ce n'est que dans un second temps que les acteurs fédérés en sont arrivés à formaliser et à revendiquer leur mode de fonctionnement comme la traduction dans les manières de faire de leurs objectifs artistiques et culturels. La démarche associative, les idées de non lucrativité et de fonctionnement démocratique, ont ainsi été appropriées par les fédérations et les réseaux et revendiquées comme des éléments constitutifs de leur projet. Entrée par la porte artistique dans la structuration, les acteurs fédérés en sont arrivés à formaliser et revendiquer une manière de faire, un mode de fonctionnement, les amenant progressivement à se positionner sur la dimension socio-économique de leur activité. Sur ce registre, c'est la Fédurok qui semble avoir poussé le plus loin la réflexion, et notamment en s'appropriant les concepts issus de l'économie sociale et solidaire, et notamment les idées de « tiers secteur »⁸⁶ et « d'économie plurielle »⁸⁷, pour définir le positionnement socio-économique des acteurs du secteur associatif des musiques actuelles dans le champ du spectacle vivant. Selon le concept d'économie plurielle, il existe trois types d'économie se retrouvant dans les sociétés contemporaines :

- l'économie marchande : modèle dominant en Occident dans lequel la distribution de biens et de services est essentiellement établie par le principe de marché.

- l'économie non marchande : modèle secondaire en Occident dans lequel la distribution de biens et de services est essentiellement établie par redistribution. Dans nos

⁸⁶ Concept notamment popularisé par le rapport de Alain Lipietz, *Pour le tiers secteur : l'économie sociale et solidaire, pourquoi et comment*, La Découverte, Paris, 2001. Selon celui-ci, le tiers secteur représente une alternative située entre le « tout marché » et au « tout Etat », à la croisée des mouvements dit « d'économie sociale » et « d'économie solidaire ». C'est à dire, les activités répondant à des besoins non-couverts, ni par le marché ni par l'Etat, et qui se caractérisent par un financement mixte et des modes de régulations originaux, la non lucrativité et des objectifs « politiques ».

⁸⁷ Le concept d'économie plurielle est développé par Karl Polanyi dans son ouvrage *La Grande Transformation : aux origines politiques et économiques de notre temps*, Gallimard, Paris, 1983.

sociétés contemporaines, l'Etat représente l'agent central de ce type d'économie dont l'intervention se justifierait pour combler les manques et pallier aux conséquences néfastes du marché.

- l'économie non monétaire : modèle « marginal » en Occident dans lequel la distribution de biens et de services est essentiellement établie par réciprocité. L'économie non monétaire est souvent considérée comme la part « résiduelle » de l'économie, celle qui n'est ni prise en compte par le marché, ni par l'Etat. On retrouve ici les activités de bénévolat, de don et de troc.⁸⁸

L'économie plurielle représente l'hybridation de ces trois types d'économie dans l'activité d'une même structure. Aussi, ce concept offre une grille de lecture pertinente du secteur du spectacle vivant, les trois types d'économie renvoyant aux trois grands pôles d'activité : le secteur privé marchand, le secteur public et le champ des pratiques « non professionnelles », pouvant renvoyer à la fois au champ amateur, mais aussi à l'activité « underground », c'est-à-dire se plaçant sciemment à la marge des systèmes économiques et professionnels.

L'idée de « tiers secteur » donne un nom à cet espace d'activité n'étant ni le marché, ni le service public administré par les collectivités publiques, à cette « troisième voie » faite d'initiatives privées citoyennes caractérisées par une économie plurielle.

Revendiquant la non lucrativité, ainsi que l'initiative privée et l'indépendance vis-à-vis des pouvoirs publics financeurs, la Fédurok a trouvé une traduction de la réalité de ses adhérents dans les concepts de tiers secteur et d'économie plurielle. Ne s'intégrant pas dans le « tout marchand », ni dans le « tout Etat », la Fédurok se positionne sur une situation intermédiaire entre ces deux grands pôles socio-économiques que sont le secteur privé et le secteur public. Aussi, l'hybridation des ressources de l'activité des acteurs, cumulant autofinancement, subvention et implication bénévole, a ainsi trouvé dans le concept d'économie plurielle une traduction de sa réalité. S'appropriant ces idées, la Fédurok parle de « monde du milieu » pour qualifier son positionnement à la croisée de ces trois types d'économie.

La création du SMA incarne la formalisation de ce positionnement socio-économique, dont le préambule des statuts précise clairement les principes le définissant, et la volonté des deux fédérations fondatrices du syndicat (la Fédurok et la FSJ) de le faire valoir dans le paysage du spectacle vivant. La majorité des autres fédérations accueille positivement ce

⁸⁸ Fédurok, *Les concepts clés de l'économie sociale et solidaire*, Nantes, 2005.

nouveau syndicat et son positionnement dans lequel elles précisent se reconnaître, se « sentir proche »⁸⁹ (hormis l'AFIJMA⁹⁰).

3. La professionnalisation des structures :

Les acteurs associatifs des divers segments des musiques actuelles apparaissent présenter un même schéma de professionnalisation des structures, notamment lié à l'idée précédemment évoquée de parcours « d'activiste militant ». Cette professionnalisation se serait développée dans une marginalité économique et politique, à côté du marché de la musique commercialement viable, et à côté des institutions publiques. Dans cette configuration, l'activisme militant, l'investissement bénévole et l'inscription dans une économie relativement « informelle » sont apparus comme les seuls moyens pour que les acteurs puissent faire vivre leurs projets. Dans cette situation, le mouvement de reconnaissance des pouvoirs publics et les financements qui l'ont accompagné, ont joué un rôle décisif dans la professionnalisation de ces structures. Et notamment parce que cette reconnaissance a concorde avec un moment où la pression de la normalité administrative et légale dans le fonctionnement des entreprises de spectacle se faisait de plus en plus prégnante (fin des années 1980 et surtout le début des années 1990), acculant progressivement ces initiatives dans une impasse au regard de leurs choix d'activité.

a. La professionnalisation, un objectif secondaire et un moyen :

Les divers segments du secteur associatif semblent partager un même rapport à la professionnalisation, dans lequel celle-ci ne représente pas un objectif en soi, bien que les acteurs aient pu désirer vivre de leur passion, mais un moyen pour développer et pérenniser leurs projets. La force motrice mise en avant par les fédérations et les réseaux est le contenu des projets, avant l'ambition de devenir professionnel. Cela explique notamment le fait que les structures se soient majoritairement développées dans une certaine marginalité économique et professionnelle, portées par des engagements militants et bénévoles dans un premier temps. Le choix d'une structuration fédérale illustre justement le côté secondaire de la problématique de la professionnalisation. Dans le cas contraire, le choix d'une forme

⁸⁹ Entretien avec Pierre Olivier Laulanné, Directeur de la FAMDT, et Olivier Durif, Président de la FAMDT.

⁹⁰ Entretien avec Armand Meignan, Président de l'AFIJMA. Dans celui-ci, Armand Meignan estimait qu'il existait déjà assez de syndicat et qu'il se reconnaissait plus dans le SYNDEAC, dont sont adhérents certains membres de l'association.

syndicale, plus pertinente pour traiter et agir sur des questions d'ordre professionnel et économique, aurait sûrement été fait. Aussi, la création du SMA pourrait être interprétée comme le témoin d'une attention croissante portée aux problématiques de professionnalisation, de métiers ou de cadres d'activité par les fédérations et leurs adhérents. Arrivées à un niveau de développement où l'ampleur de l'activité nécessite un renforcement des compétences et une plus grande technicité des salariés, les problématiques de professionnalisation apparaissent plus prégnantes. Toutefois, comme l'ont pointé diverses études sur ce mouvement dans le milieu sportif, « *il convient d'être plus vigilant encore car les risques d'une confusion d'intérêts entre la finalité associative (dans notre cas, la finalité étant le projet artistique et culturel) et la finalité marchande (dans notre cas, on pourrait ajouter aussi l'indépendance vis-à-vis des pouvoirs publics) sont aujourd'hui bien réels et pourraient remettre en cause ces organisations dont la vocation et l'identité doivent rester sociales.* »⁹¹

Même si cela ne représente pas le point central de l'action des fédérations et des réseaux, ceux-ci se sont clairement positionnés sur l'affirmation d'une « professionnalité » dans le fonctionnement de leurs structures adhérentes. Toutefois, cette professionnalité est d'avantage abordée d'un point de vue éthique, pour la défense et le respect des droits des artistes et des publics, plus que sur le plan d'une culture gestionnaire ou de métier. D'ailleurs, les fédérations se défendent d'un enfermement dans les cadres professionnels existants si ceux-ci ne sont pas adaptés aux objectifs des acteurs. Les fédérations sont donc dans un jeu double, travaillant à la normalisation et à une certaine professionnalité de leurs adhérents, mais en même temps témoignant de la volonté d'agir sur les cadres et les schémas professionnels d'activités dans le spectacle vivant pour les faire évoluer dans le sens d'une prise en compte des réalités des acteurs associatifs du secteur des musiques actuelles.

b. Une professionnalisation fragile :

Les adhérents des fédérations et des réseaux partagent une situation de professionnalisation fragile, découlant d'une économie des structures elle-même fragile et précaire. Ce constat de fragilité transparaît dans les documents fondateurs (charte, statuts) de plusieurs fédérations et réseaux (Zone Franche, Fédurok, FSJ, FNEIJMA) à travers l'énonciation de l'obligation pour les adhérents de respecter les cadres légaux. Cette

⁹¹ Denis Bernardeau-Moreau, *Du militant bénévole au militant professionnel : le cas de fédérations sportives*, étude parue dans la revue *Sociologie pratiques*, n°9, Paris, 2004.

injonction sous-entend et renvoie à la marginalité économique et professionnelle dans laquelle se sont développées la plupart des initiatives de ce secteur, engendrant une relative irrégularité dans le fonctionnement des structures.

Cette fragilité de la professionnalisation s'est aussi illustrée dans la nature des emplois. En effet, le recours massif aux objecteurs de conscience et aux emplois aidés (notamment aux emplois jeunes à la fin des années 1990) témoigne de la fragilité économique de ces structures et de leur impossibilité à assumer pleinement l'ensemble des coûts afférents à leurs besoins en main d'œuvre⁹².

Les difficultés de professionnalisation des structures sont directement liées à la nature des activités développées et des choix économiques découlant des objectifs culturels de ces acteurs. Ayant choisis de promouvoir des musiques à audience restreinte, en marge de l'industrie du disque et des médias, et dans une perspective non lucrative (ce qui s'exprime notamment par des politiques tarifaires ne cherchant pas à réaliser des bénéfices d'exploitation, mais un « juste prix » permettant l'accès du plus grand nombre à l'offre de la structure), les acteurs associatifs des musiques actuelles se sont structurellement placés sur un créneau d'activité économiquement non viable selon les règles d'une économie de marché. Ce choix s'exprime aussi par le développement d'activités ne générant pas de ressources financières comme le conseil aux associations locales ou l'accompagnement à l'émergence d'artistes. Placés dans la filière du spectacle vivant musicale, les acteurs du secteur associatif se situeraient ainsi en amont du stade de rentabilité dans les carrières des artistes. Parallèlement, l'autre voie de financement de l'activité qui est constituée par le subventionnement, n'atteint pas encore des niveaux suffisants pour combler pleinement le déficit structurel du type d'activité choisi par ces acteurs, bien que le soutien public est quantitativement augmenté au cours des années 1990.

Cette fragilité structurelle de l'économie des acteurs associatifs induit une fragilité dans leur professionnalisation pouvant générer des écarts par rapport aux cadres légaux et professionnels (notamment les conventions collectives s'appliquant dans le spectacle vivant). Aussi, le rapport à la professionnalisation et à la normalisation du secteur associatif des musiques actuelles apparaît caractérisé par la volonté de sortir de cette marginalité et de cette précarité, mais pas au prix d'une dénaturation des projets artistiques et culturels des acteurs.

⁹² Dans l'étude *Convention Promotion Emploi – Consolidation des NSEJ dans les réseaux de musiques actuelles*, Opale, Paris, 2003, portant sur la Fédurok, la FSJ, l'AFIJMA, la FNEIJMA et le Réseau Chaïnon, les emplois jeunes représentaient 42% de l'effectif salarié total dans structures enquêtées. De son côté, la FAMDT a réalisé une enquête sur son propre réseau, *Consolidation et formation des emplois jeunes*, Parthenay, 2003, dans laquelle elle dénombrait à 31% la part des emplois jeunes dans l'effectif salarié total des structures de la fédération.

c. Une ouverture sur les pratiques amateurs et la présence du bénévolat :

Le positionnement socio-économique « intermédiaire » précédemment décrit se traduit dans l'activité et le fonctionnement des acteurs associatifs par la présence de ce que l'on a appelé une économie « non monétaire ». Concrètement, cela renvoie à une activité présente à la fois sur les champs professionnel et amateur concernant la population artistique prise en compte, mais aussi à la présence du bénévolat dans le fonctionnement des structures. Cette caractéristique des acteurs du secteur associatif les confronte à des problèmes dans leur professionnalisation, car les cadres légaux dans le spectacle vivant ont été pensés pour séparer et cloisonner les champs professionnel et amateur, le second étant considéré par le premier comme une « menace » en terme de concurrence déloyale.

L'implication des acteurs associatifs sur le champ amateur est à mettre au regard de l'objectif de leur activité qui est de faire vivre des expressions musicales, de permettre le développement de pratiques culturelles et artistiques. Les acteurs associatifs s'inscrivent ainsi dans une approche globale de l'objet musical qui est pris dans son acception culturelle. Leur objectif n'est pas juste de diffuser ou de former des professionnels des musiques actuelles, mais de participer au développement des pratiques musicales prises dans leurs globalités et de faire vivre des expressions culturelles marginalisées par les secteurs professionnels privé et public. Cette démarche confère aussi une dimension politique à l'action du secteur associatif.

L'activité des acteurs associatifs se retrouve à cheval sur les champs amateur et professionnel aussi du fait de leur positionnement dans la filière musicale sur le créneau de l'émergence professionnelle, à la frontière entre le champ amateur et le champ professionnel dans le parcours des artistes. Constituant en quelque sorte la première marche dans le champ professionnel, ils assurent un rôle de renouvellement artistique et de découverte, et sont de ce fait investis dans l'accompagnement et le soutien à l'émergence et à la professionnalisation des artistes.

Toutefois, cette double inscription n'est pas sans poser des difficultés, même juridique, aux acteurs du secteur associatif dans leur mouvement de professionnalisation. Les cadres légaux fonctionnent de telle manière qu'ils tendent à cloisonner les champs professionnel et amateur, rendant particulièrement difficile tout positionnement à l'intersection des deux champs, ainsi qu'une action de passerelle entre eux. Aussi, les normes d'activité du secteur

professionnel incitent les acteurs associatifs qui se professionnalisent à se couper du champ amateur.

Il convient de préciser que ces difficultés se posent surtout pour les activités de diffusion. Par ailleurs, il faut aussi préciser que l'implication des structures dans le champ des pratiques amateurs ne représente par une revendication centrale pour toutes les fédérations et réseaux. En effet, se sont principalement la Fédurok et de la FAMDT qui se positionnent clairement sur ce sujet et s'investissent dans les problématiques que soulèvent cette double inscription de l'activité.

La cohabitation entre salarié et bénévole dans le fonctionnement des structures constitue une autre particularité de la professionnalisation de ce secteur, directement liée à son fonctionnement associatif. Tout d'abord, cela s'inscrit dans l'éthique associative se voulant ouverte sur la participation et l'implication citoyenne, ce qui est à mettre au regard de l'implantation et de l'ancrage des structures dans la vie culturelle de leur territoire d'implantation. Valorisant l'engagement pour le projet, les acteurs associatifs perpétuent la présence d'un bénévolat, plus ou moins actif et impliqué dans la vie démocratique selon les structures.

D'un point de vue économique, le fait que le bénévolat perdure traduit le positionnement intermédiaire, l'idée de « tiers secteur » du spectacle vivant dans laquelle s'inscrivent les acteurs associatifs, et la présence d'une composante non monétaire dans leur fonctionnement. D'un côté, cette présence peut être interprétée comme le reflet de la fragilité économique découlant du créneau d'activité choisi par ces acteurs (musiques marginalisées, non lucrativité, petites structures, ...). De l'autre, elle renvoie à la volonté de prolonger la dynamique militante et l'engagement désintéressé qui sont à la base des projets. La composante non monétaire de la main d'œuvre représente en quelque sorte la conservation au sein des équipes d'une motivation purement désintéressée, reflet de l'idée de primauté du projet. Il ressort un espèce d'attachement à l'implication bénévole dans le secteur associatif lié à l'appréhension de voir quelque chose se perdre s'il n'y avait plus que des professionnels pour porter les projets et l'activité : une énergie, une passion, et peut-être même progressivement la conscience de l'objectif premier au profit de considérations gestionnaires, professionnelles et économiques.

Or, cet aspect n'existe quasiment pas dans les secteurs privé et public du spectacle vivant, qui ont justement privilégié et survalorisé la professionnalité de leur activité, basé sur des « métiers » et des compétences professionnelles avérées. Dans cette optique, la mise à l'écart du bénévolat se présente comme une manière de garantir la « qualité » de l'activité, la

professionnalité étant ainsi opposée à l'amateurisme du bénévolat, synonyme d'incompétence et d'absence de savoir faire.

Aussi, on peut se demander si cette focalisation sur la professionnalité de l'activité ne participe pas d'un oubli des objectifs culturels et politiques de l'activité. Venant compléter ce qui nous avons dit précédemment sur les risques de déviation en terme d'objectif prioritaire induit par la professionnalisation, nous voyons ici encore comment ce processus peut pousser les structures à rentrer dans une norme de fonctionnement effaçant des particularités (implication sur le champ des pratiques amateurs, présence du bénévolat) qui participent directement des objectifs culturels et politiques du secteur associatif des musiques actuelles.

Après une phase d'émergence et de professionnalisation à partir de la fin des années 1970 et au cours des années 1980 et 1990, ce qu'on a appelé le secteur associatif des musiques actuelles s'est structuré en fédération et en réseau, sous statut associatif, afin d'exister et d'agir collectivement dans le champ professionnel des musiques actuelles. Cette structuration est liée à la professionnalisation des acteurs opérée durant cette période, notamment à l'aide de l'intervention des pouvoirs publics qui est apparue décisive compte tenu du positionnement économiquement non viable selon les lois du marché de l'activité de ce secteur. Aussi, arrivées à un certain niveau de développement et de professionnalisation, les structures ont ressenti le besoin de se regrouper et d'échanger autour de leurs problématiques et leurs objectifs.

Le mouvement de structuration du secteur associatif des musiques actuelles ne fut pas unitaire et synchronisé. Le regroupement des acteurs s'est inscrit dans des histoires et dans des réseaux affinitaires construits autour de familles musicales particulières. Une segmentation esthétique caractérise ainsi le paysage de la structuration collective du secteur associatif. En effet, la première entrée de ses acteurs a été de se regrouper à partir du dénominateur commun qui apparaissait au centre des démarches et des motivations, les contenus musicaux : le jazz, les musiques traditionnelles, les musiques du monde, le rock (au sens large et les musiques amplifiées dans un second temps).

Un autre facteur vient différencier les diverses structurations collectives du secteur : le champ d'action des différentes fédérations et réseaux. En effet, deux types de regroupement peuvent être distingués. D'un côté, il y a ceux qui se sont construits uniquement autour d'une spécification esthétique : la défense, la promotion et le développement d'une famille musicale particulière (cas de la FAMDT et de Zone Franche), mais ont englobé à cet égard tous les

champs d'activités de la musique (spectacle vivant, disque, médias, formation et patrimoine pour la FAMDT). Et de l'autre, il y a ceux qui ont adjoint à une spécification esthétique, un dénominateur commun en terme de type d'activité, de « corps de métier » (salle de concert, festival, école), les rapprochant ainsi plus d'une structuration collective professionnelle de type syndical (cas de la Fédurok, de la FSJ, de l'AFIJMA et de la FNEIJMA).

En outre, les fédérations et réseaux du secteur associatif ne se sont pas tous inscrits dans la même optique et les mêmes objectifs en terme d'action structurante et politique. En effet, certaines fédérations et réseaux (FSJ, AFIJMA, Zone Franche et FAMDT) ont majoritairement développé des actions opérationnelles et circonscrites sur le champ esthétique considéré. Tandis que d'autres fédérations (Fédurok et FNEIJMA) ont d'avantage développé une action politique et professionnelle sur les cadres structurant de l'activité, plaçant leurs actions à l'échelle du secteur des musiques actuelles (voir du spectacle vivant).

Au-delà de leurs différences, les fédérations et les réseaux partagent des points communs et une réalité structurelle de l'activité de leurs membres qui pourrait être résumé par une situation de marginalité artistique, économique, professionnelle et politique. Celle-ci découle directement du fait que les divers segments du secteur associatif précédemment décrits se sont tous constitués en alternative et en opposition avec l'offre professionnelle existante dans les musiques actuelles, pour qu'existe une offre sur des créneaux non pris en charge. Les acteurs du secteur associatif partagent un engagement pour des musiques marginalisées par les circuits professionnels, autant privés marchands que public, en places avant leurs arrivées. En outre, ils partagent la volonté de faire autrement, de ne pas appliquer une logique purement commerciale, ni de s'inscrire dans l'institution et sous la tutelle des pouvoirs publics.

L'idée de marginalité économique renvoie à la situation dans laquelle se développe l'activité des acteurs du secteur associatif, c'est-à-dire au fait qu'ils soient à la fois à la marge de l'économie marchande de la musique et à la fois à la marge de l'institution publique de la musique. Cet état induit une fragilité et une précarité économique des structures qui ne trouvent pleinement ni dans l'une, ni dans l'autre les ressources nécessaires pour alimenter leur activité.

L'idée de marginalité professionnelle renvoie aux inadéquations entre les modes de fonctionnement et les types de professionnalité choisis par les acteurs associatifs et ceux en vigueur dans les secteurs professionnels privé et public.

La marginalité politique renvoie à la fois à l'infériorité symbolique et qualitative dont sont taxées les musiques actuelles en générale, et plus particulièrement les musiques portées

par le secteur associatif (à l'exception du jazz qui jouie d'une certaine reconnaissance artistique), ainsi qu'à l'absence ou au niveau subsidiaire de leur soutien par les collectivités publiques.

Cette marginalité du secteur associatif renvoie à des choix conscients, voir militant, de ses acteurs qui ont décidé de participer au développement d'expressions et de pratiques musicales marginalisées par l'industrie de la musique et le secteur publics, et dans des logiques et des modes de fonctionnement ne rentrant pas dans les cadres professionnels conventionnels. Ainsi, on pourrait dire que les causes de cette situation de marginalité sont assumées par les acteurs associatifs, car découlant du choix d'un objet et d'une manière de faire. Cette manière de faire se caractérise par :

- La primauté du projet artistique et culturel sur les autres dimensions de l'activité, et notamment les considérations économiques et professionnelles.

- Un engagement pour des objectifs dépassant la réalisation de l'activité et les intérêts particuliers des structures, inscrivant l'action des fédérations et des réseaux dans une dimension politique et d'intérêt général.

- Un mode de fonctionnement caractérisé par la non lucrativité, une gestion désintéressée, un fonctionnement démocratique, la défense de l'initiative privée et citoyenne.

- Une professionnalisation au service du projet artistique et culturel des acteurs, limitée par la fragilité économique des structures et intégrant des particularités liées au mode de fonctionnement et aux objectifs par rapport aux normes de professionnalité du secteur du spectacle vivant. Aussi, comme nous l'avons pointé, le processus de professionnalisation tend à effacer les particularités du secteur associatif à travers l'imposition de normes de fonctionnement pensées pour d'autres objectifs et d'autres modes de fonctionnement.

Les concepts d'économie plurielle et de tiers secteur permettent de formaliser et de définir la manière de faire et le positionnement socio-économique du secteur associatif des musiques actuelles dans le champ du spectacle vivant, cette « troisième voie » défendue comme une possibilité et non plus comme une marge. Dans le contexte contraint de la professionnalisation, les fédérations et réseaux tentent de faire valoir et de faire reconnaître ce positionnement. La question est maintenant de savoir comment la structuration collective relativement segmentée et fragile du secteur associatif peut-elle faire valoir ses options dans le champ du spectacle vivant ? Comment s'intègre t-elle dans le mouvement global de structuration du secteur des musiques actuelles, dans les logiques professionnelles et politiques à l'œuvres au cours des années 1980 et 1990 ? Et, au regard de ce contexte et des

logiques qui prévalent, quelles perspectives pour le secteur associatif et l'affirmation de son positionnement ?

3^{ème} Partie. Le secteur associatif dans le mouvement global de structuration du champ des musiques actuelles :

Après avoir vu comment des tissus d'acteurs associatifs se sont constitués puis structurés en fédération et réseaux au cours des années 1980 et 1990, nous allons désormais replacer cette émergence dans le champ global des musiques actuelles, dans son rapport avec les pouvoirs publics, les acteurs du champ privé marchand et ceux du champ public. Au regard des mouvements de structuration qui se sont opérés dans le secteur et des logiques qui les ont sous-tendus, nous allons tenter d'expliquer la situation de marginalité du segment associatif et de mettre en perspective sa structuration. Je me baserai dans cette partie sur la politique de l'Etat pour organiser mon propos car il apparaît qu'elle a eu un rôle décisif pour l'existence et la professionnalisation du secteur associatif, et au-delà de ce dernier, sur l'évolution du secteur des musiques actuelles depuis le début des années 1980.

En effet, l'arrivée de Jack Lang au Ministère de la Culture en 1981 et l'intervention croissante des pouvoirs publics à compter de ce moment dans ce secteur ont profondément modifié le paysage structurel des musiques actuelles. Avant ce tournant, le spectacle vivant des musiques actuelles ne relevait que d'une économie de marché, ou à la marge, d'une économie majoritairement non monétaire constituant le terreau du secteur associatif qui s'est professionnalisé au cours des années 1980 et 1990. Aussi, cette professionnalisation de la « marge » a été possible grâce au soutien des Collectivités Publiques qui ont ainsi en quelque sorte permis la constitution d'un « contre pouvoir »⁹³, d'une alternative à l'oligopole des professionnels parisiens des variétés. Un secteur subventionné ne dépendant pas uniquement des contraintes économiques du marché s'est ainsi constitué à côté du secteur privé marchand, et représentant une alternative à ce dernier en terme de nature de l'offre proposée. Alors que l'oligopole du secteur privé marchand est concentré sur une offre de variétés françaises et de stars anglo-saxonnes, en relation avec les majors du disque et les médias radiophoniques, le tissu de petits lieux de diffusion et de festivals subventionnés est concentré quant à lui sur les

⁹³ Gérôme Guibert, *Scènes locales, scène globale*, Thèse de sociologie à l'Université de Nantes, 2004. Dans ce travail, Gérôme Guibert montre comment l'industrie du disque accueille négativement l'écllosion d'un tissu de lieux de diffusion subventionnés et en partie en dehors du « marché », préconisant à la place un prolongement du programme Zénith pour les salles de petites et moyennes capacités.

artistes émergents et les segments musicaux non pris en charge par l'industrie de la musique (spectacle vivant et disque confondu)⁹⁴.

Toutefois, l'action du Ministère de la Culture n'a pas uniquement profité à la marge du secteur privé marchand. Dans un premier temps, correspondant aux années 1980, l'action de l'Etat a essentiellement profité au secteur professionnel des « variétés » et aux plus gros entrepreneurs de spectacle (en terme de surface économique). Ce n'est que dans un deuxième temps que le Ministère de la Culture s'est significativement investi dans un soutien spécifiquement orienté sur les petits lieux de diffusion et le secteur associatif des musiques actuelles.

En effet, deux périodes peuvent être identifiées dans le développement et la structuration du secteur associatif des musiques actuelles, renvoyant à deux étapes dans la manière d'aborder le secteur sous-tendant l'intervention des pouvoirs publics pour ces musiques. Dans un premier temps, la politique pour les musiques actuelles s'est majoritairement inscrite dans une optique économique et professionnelle du secteur, considérant ces musiques comme relevant du marché et le rôle de l'Etat comme un soutien à une industrie culturelle. Compte tenu de cette approche, les dispositions du Ministère de la Culture ont principalement visé le secteur marchand et les grands entrepreneurs des variétés. Dans ce premier mouvement d'intervention, les acteurs associatifs ont été relativement laissés de côté, ne profitant que très marginalement du soutien de l'Etat et le plus souvent selon une entrée « sociale » des pratiques. Ce n'est que dans un deuxième temps, à compter du début des années 1990, que le Ministère de la Culture a progressivement infléchi sa politique pour les musiques actuelles vers une approche plus artistique et culturelle qui donna naissance à des programmes d'aides profitant majoritairement aux secteurs associatifs, et principalement axés sur la diffusion. Ce second temps de l'intervention de l'Etat a abouti à un début de considération des acteurs associatifs des musiques actuelles comme des acteurs culturels au même titre que les agents du théâtre public. Des financements de fonctionnement, et notamment le dispositif SMAC (Scène de Musiques Actuelles), ont ainsi été octroyés aux structures s'inscrivant dans une logique artistique et culturelle.

⁹⁴ Pour exemple de ce positionnement alternatif, dans une lettre ouverte au Ministre de la Culture, Jean-Jacques Aillagon, le 18/07/2003, la Fédurok et la FSJ écrivaient : « [...] alors que les « majors » se partagent 80 % des ventes de disques, le pourcentage des artistes signés par elles et programmés [en concert] dans les SMAC [sous-entendu les petits lieux de diffusion de musiques actuelles subventionnés] ne dépasse pas 20 %. La quasi-totalité des artistes qui se produisent dans ces lieux n'est pas diffusée sur les grands réseaux radiophoniques et télévisés nationaux. »

C'est à partir de ce découpage entre deux phases de l'intervention du Ministère de la Culture que nous replacerons la structuration du secteur associatif dans celle plus globale du champ des musiques actuelles.

Dans un second temps, nous nous attacherons à analyser les capacités d'actions et de réussites des revendications du secteur associatif, au regard de sa structuration fédérale et compte tenu des logiques de structuration à l'œuvre dans le secteur des musiques actuelles, et plus généralement dans le spectacle vivant.

A. Un premier mouvement de structuration du secteur des musiques actuelles axé sur une logique économique et professionnelle :

Les années 1980 ont représenté un tournant dans l'histoire du secteur du spectacle vivant des musiques actuelles dans la mesure où il s'est autonomisé et structuré indépendamment du théâtre privé. Les musiques actuelles se sont ainsi constituées en secteur professionnel spécifique et identifié à partir de ces années. Aussi, l'action du Ministère de la Culture a eu un rôle important dans cette structuration professionnelle, encourageant celle-ci par la mise en place d'outils pour le développement de la profession. Cette politique de soutien au spectacle vivant des musiques actuelles s'est inscrite dans le nouvel axe fort de l'action du Ministère de la Culture à partir de 1981 que fut la prise en compte de la dimension économique du champ culturel, et qui se traduisit par le soutien aux industries culturelles et à la professionnalisation des acteurs du secteur privé dans l'optique d'améliorer les pratiques gestionnaires⁹⁵. Dans cette perspective économique et professionnelle, les mesures prises par l'Etat pour soutenir et renforcer le secteur du spectacle vivant des musiques actuelles ont essentiellement profité aux acteurs les plus importants en terme de surface économique, et notamment à ce que l'on a appelé l'oligopole des producteurs et des tourneurs parisiens.

1. L'approche économique du Ministère de la Culture :

L'arrivée de Jack Lang à la tête du Ministère de la Culture a été marquée par l'ajout d'une approche économique dans l'intervention de l'Etat en direction du domaine culturel, qui n'est ainsi plus considéré dans un isolement non fonctionnel et « hors marché ». Dans cette

⁹⁵ Philippe Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*, Le Livre de Poche, collection Références, Paris, 2000.

perspective, le soutien aux entreprises et aux industries culturelles est devenu une priorité de la politique publique après 1981, et l'axe le plus vigoureux de l'action en direction des musiques actuelles jusqu'au début des années 1990⁹⁶. Aussi, inscrite dans un objectif économique et dans le champ du marché, on comprend mieux pourquoi l'intervention de l'Etat n'a quasiment pas profité au secteur associatif dans un premier temps, celui-ci évoluant dans les marges de l'économie de marché. En outre, les premières prises en compte des « petites structures de spectacle » se sont faites dans le prolongement de cette approche économique, les considérant par le prisme de leur contribution à l'industrie de la musique.

- a. Les premières grandes mesures pour les musiques actuelles : le soutien à une industrie culturelle.

Inscrit dans une approche économique considérant principalement les industries culturelles, le premier ministre Lang s'est positionné en tant que régulateur, intervenant par un soutien indirect à un marché et à une filière professionnelle. Dans cette optique, ses mesures en faveur du spectacle vivant des musiques actuelles ont cherché à consolider la production et l'industrie musicale française. En outre, l'action du premier ministre Lang avait notamment pour objectif de favoriser le développement d'une industrie musicale nationale forte dans une perspective internationale de concurrence avec les industries anglo-saxonnes. Le secteur phonographique s'est ainsi posé en priorité, le spectacle vivant étant perçu comme alimentant ce premier. Dans cette perspective, on comprend mieux pourquoi les mesures de l'Etat ont principalement profité à l'industrie du spectacle des variétés, en lien avec l'économie du disque, et non pas au secteur associatif, évoluant en marge de l'économie de la musique et sur des créneaux musicaux à faible audience.

Ainsi, entre 1981 et 1989, le Ministère de la Culture a lancé plusieurs mesures selon une logique de soutien à une économie s'inscrivant sur le marché, par des leviers indirects et la définition de cadres et de modes de fonctionnement de la filière musicale en collaboration avec le secteur privé. La loi de 1985 instaurant les droits voisins aux droits d'auteurs, représente la mesure phare des années 1980, pointée par les professionnels comme un pilier de la structuration du secteur des musiques actuelles. A l'image des droits d'auteur, cette loi instaure des droits patrimoniaux pour les artistes interprètes et les producteurs discographiques qui sont collectés et redistribués par des sociétés civiles gérées par les

⁹⁶ Mario d'Angelo, *Socio-économie de la musique en France*, La Documentation Française, Paris, 1997.

représentations professionnelles (les syndicats de salariés et d'employeurs). Bien que pensée pour organiser la filière du disque, cette loi introduit aussi une obligation pour les sociétés civiles de redistribution d'une partie des droits collectés pour des actions « d'intérêt général » pour l'ensemble du secteur des musiques actuelles, donc aussi pour le spectacle vivant. Découlant de la loi de 1985, la création du Fond pour la Création Musicale (FCM) participe de la même démarche de soutien à la filière musicale et à sa professionnalisation. Alimentée financièrement par les fonds générés par la loi de 1985, cette organisation professionnelle regroupe l'ensemble de la filière du disque et les partenaires publics pour octroyer des aides financières. De la même manière que les sociétés civiles, le FCM aide aussi le spectacle vivant. Dirigés par les organisations du disque, les sociétés civiles et le FCM ont longtemps positionné leurs aides sur des créneaux ne concernant quasiment pas le secteur associatif, situé aux marges de l'économie de la musique, car favorisant les projets présentant une « synergie scène/disque »⁹⁷ (et notamment les projets de tournées en lien avec une actualité discographique).

Les mesures les plus significatives spécifiquement en direction du spectacle vivant sont le programme Zénith et la mise en place du Fond de Soutien pour la chanson, les Variétés et le jazz, plus communément appelé le FSV⁹⁸. Le programme Zénith consiste en la création de salles de grande capacité (environ 6000 places) dédiées aux concerts de rock et de variétés. Revendiqués par les grands entrepreneurs de spectacle pour remédier à l'absence de grandes salles destinées aux musiques actuelles, les Zéniths sont construits avec le concours de financements d'investissement alliant conjointement le Ministère de la Culture et les Collectivités Territoriales. N'ayant pas de direction artistique, leur vocation est d'être loués par des entreprises pour l'organisation de spectacles musicaux. Ils représentent donc des outils au service des gros producteurs et tourneurs de variétés françaises ou internationales, seuls capables d'attirer de larges publics.

Le FSV constitue la deuxième mesure phare de cette époque pour le spectacle vivant des musiques actuelles. Créé en 1986 à l'initiative du Ministère de la Culture et des grands producteurs de spectacle parisien, le FSV est un organisme professionnel (dirigé par les représentations syndicales du secteur) qui gère un fond de péréquation alimenté par une taxe parafiscale sur la billetterie des spectacles relevant du champ des musiques actuelles, et

⁹⁷ Extrait du texte de présentation des aides du FCM pour le spectacle vivant sur son site internet www.lefcm.org.

⁹⁸ Le choix de cette appellation « Fond de Soutien aux Variétés » est signifiant sur les orientations de cette organisation professionnelle, principalement contrôlée par le syndicat des producteurs (le SNPS, qui deviendra le SYNPOS, puis le PRODISS).

bénéficie d'une subvention de fonctionnement de l'Etat. La redistribution du produit de cette taxe s'opère selon deux mécanismes : le droit de tirage et les aides sélectives. Le premier constitue en quelque sorte un mécanisme « d'épargne forcée » où les payeurs de la taxe récupèrent 65% de ce qu'ils ont versé lorsqu'ils relancent un nouveau projet de spectacle. Le second mécanisme consiste en l'attribution d'aides sélectives au projet dans l'optique de « l'intérêt général » du secteur et pouvant concerner des opérations de production, des tournées, des festivals, des structures d'information, des centres de formations... Jusqu'en 1992, le périmètre d'action du FSV a exclu de facto le secteur associatif car la perception et la redistribution de la taxe s'effectuent sur et pour les titulaires de la Licence d'entrepreneur de spectacle, que les associations ne pouvaient pas obtenir. Toutefois, encore après la réforme de l'Ordonnance de 1945, l'action du FSV a continué de profiter essentiellement aux gros producteurs jusqu'à récemment. Tout d'abord, bien que le paiement de la taxe s'impose à tous les organisateurs de spectacle, il faut être « affilié » au FSV pour pouvoir bénéficier des aides. Or, le secteur associatif et les plus petites entreprises de spectacle ne se sont majoritairement pas affiliés⁹⁹ pour diverses raisons pouvant aller du manque de connaissance sur le fonctionnement du FSV au rejet d'un organisme perçu comme contrôlé et au service des gros producteurs privés (et donc de ne leur étant pas adressé)¹⁰⁰. Aussi, les dispositifs d'aides ont été dans un premier temps pensés par et pour les agents de l'oligopole parisien de l'industrie du spectacle, dans une logique économique relativement similaire à celle des organisations découlant de la loi de 1985, cherchant à soutenir une filière professionnelle intégrée et laissant de côté les marges. Par exemple, les petits lieux de diffusion n'étaient jusqu'en 1995 pas concernés par les dispositifs d'aides du FSV qui étaient majoritairement orientés pour l'activité des producteurs et des tourneurs, et sur des créneaux impliquant déjà une certaine surface économique. A partir de 1995, l'organisme a mis en place un dispositif de soutien spécifique aux petites salles dit de « tirage renforcé », dans lequel elles récupéraient automatiquement 300% de leurs versements de la taxe. Toutefois, ce début de prise en compte du secteur associatif, des « petits », ne prit pas de grande proportion car le dispositif fut bloqué à 40 lieux¹⁰¹. Aussi, ce n'est qu'en 2002, lorsque le FSV est devenu le CNV, Centre National des Variétés, à l'occasion de sa transformation en EPIC¹⁰², que l'organisation

⁹⁹ En 2002, le nombre d'affiliés représente 20% par rapport au nombre de payeur de la taxe. Cité dans G r me Guibert, *Scènes locales, scène globale*, Thèse de sociologie à l'Université de Nantes, 2004.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Entretien avec Philippe Berthelot, Directeur de la F d urok.

¹⁰² Etablissement Public Industriel et Commercial, les EPIC sont des structures de droit public, avec une comptabilité publique, placées sous le contrôle économique et financier du ministère de tutelle (ici en l'occurrence, le Ministère de la Culture).

professionnelle a mis en place un dispositif spécifique d'aide à l'activité des salles et profitant aux acteurs associatifs. Toutefois, la transformation en EPIC du FSV a engendré une certaine lourdeur administrative qui se transpose dans la complexité des dossiers de demande d'aide, tendant à écarter les plus petites structures (qui n'ont pas les moyens s'assumer la charge de travail représenté par le remplissage de formalités administratives lourdes).

S'inscrivant dans une logique économique et professionnelle, l'action du Ministère de la Culture dans les années 1980 se traduit par des mesures dont l'objectif était de consolider et de soutenir l'activité « d'entreprises culturelles », d'un secteur musical considéré et abordé comme relevant du marché, d'une économie commerciale. Les actions de l'Etat furent donc de mettre en place, en concertation avec les représentations du secteur privé marchand, des cadres législatifs engendrant des mécanismes économiques régulateurs et générateurs de fonds générés par l'activité du secteur et alimentant en retour celle-ci, ou des outils au service des professionnels (Zénith). Cette orientation des interventions du Ministère de la Culture explique que son action et la structuration du secteur qui en a découlé aient essentiellement concernées l'industrie du spectacle, et non les acteurs associatifs dont l'activité se développait à la marge du champ marchand visé.

b. Le second ministère Lang et une prise en compte du secteur associatif :

Après un interlude de deux ans avec le ministère Léotard (1986-1988) qui a poursuivi une action pour les musiques actuelles essentiellement orientée sur l'industrie (et notamment le disque avec la baisse de la TVA), le second ministère Lang va se pencher plus particulièrement sur le secteur associatif et engager des mesures le visant spécifiquement. Toutefois, celui-ci ne fut pas visé pour ses objectifs propres (artistiques et culturels) ou pour son positionnement par rapport à l'industrie du spectacle (alternative/opposition, marginalité), mais pour développer sa contribution et son rôle dans cette même industrie. En effet, la perspective et les objectifs économiques du Ministère de la Culture n'ont ici pas fondamentalement évolué, comme en témoigne les conclusions de Lang lors de la présentation de sa politique pour « le rock et les variétés » en 1989 : « [l'action du Ministère de la Culture a pour objectif de] *Consolider les bases économiques des industries de la musique et les soutenir quand elles doivent être soutenues.* »¹⁰³. Dans cette logique, les

¹⁰³ *Eléments du discours de Jack Lang, Ministre de la Culture, Conférence de presse « Rock et Variétés », Lundi 25 septembre 1989, Ministère de la Culture, Paris.*

nouvelles mesures spécifiquement orientées vers le secteur associatif sont justifiées par le rôle de « *premiers maillons de la chaîne* » que les petites structures jouent de facto ou que l'on voudrait leur faire jouer. Les acteurs associatifs, situés à la marge de l'industrie du spectacle, étaient ainsi considérés et aidés par le Ministère de la Culture au nom de leur contribution à cette même industrie : découvrir les jeunes talents et les « roder » pour alimenter l'industrie. Dans cette optique, le secteur associatif, perçu comme « les petites structures fragiles », est considéré comme constituant les « bases économiques des industries de la musique », mais pas forcément selon ses objectifs propres qui seraient plutôt de participer à la construction d'une « alternative » à l'industrie de la musique.

Dans les mesures lancées en 1989, celle concernant directement le spectacle vivant fut le programme d'équipement des petites salles de spectacle, géré par l'Agence des Petits Lieux Musicaux et de Spectacles créée à cette occasion. Dans le prolongement de la logique économique du premier ministre Lang, l'aide à l'équipement des petits lieux musicaux reproduisit les mêmes modalités que le programme Zénith : une aide à l'investissement (pour l'aménagement et l'équipement des salles) associant l'Etat et les Collectivités Territoriales. Entre 1989 et 1993, ce programme a ainsi permis à quelques 200 petites et moyennes salles (moins de 800 places) et lieux de répétition d'aménager et d'équiper leurs locaux, bénéficiant d'environ 90 millions de francs de crédit du Ministère de la Culture sur cinq ans¹⁰⁴. Ce programme visait à renforcer le réseau des petites salles en leur permettant d'obtenir des niveaux « professionnels » d'équipement. Aussi, l'action du ministère visait à soutenir la professionnalisation de ces acteurs, dont le fonctionnement et les conditions techniques d'accueil des artistes et du public étaient souvent des plus précaires, dans la perspective de renforcer ce maillon de la chaîne pour qu'il joue pleinement le rôle de découvreur des « talents de demain ». Il est intéressant de constater que le Ministère de la Culture était en accord avec le secteur privé marchand sur l'objectif de cette aide et quant au rôle que devaient jouer les petites salles de concert. Dans un rapport du FSV, il était ainsi dit : « *Placées en « début de chaîne », elles [les petites salles] doivent alimenter l'industrie du disque et de l'audiovisuel tout comme les spectacles à grande audience.* »¹⁰⁵.

L'objectif de professionnalisation des acteurs du secteur associatif a constitué une volonté affirmée et transversale de l'action du Ministère de la Culture à partir de 1989, à laquelle participait l'aide à l'équipement des petits lieux musicaux. Dans cette optique, la réforme de l'Ordonnance de 1945 relative à la Licence d'entrepreneur de spectacle a

¹⁰⁴ Gérard Guibert, *Scènes locales, scène globale*, Thèse de sociologie à l'Université de Nantes, 2004.

¹⁰⁵ Philippe Dampénon, *Les petites structures de spectacles*, Fond de Soutien Chanson Variétés Jazz, Paris, 1988.

représenté une mesure fondamentale de la reconnaissance de l'activité du secteur associatif. En effet, à partir de 1992, les associations ont pu obtenir la Licence, ce qui a permis d'officialiser un champ d'activité qui se développait depuis plus de quinze ans. Cette réforme structurelle a notamment contribué à la professionnalisation du secteur associatif.

Dans un premier temps, l'intervention du Ministère de la Culture pour le spectacle vivant des musiques actuelles s'est ainsi inscrite dans une logique économique et professionnelle visant à soutenir et renforcer un secteur essentiellement considéré comme relevant d'une économie de marché : « [...] *ce secteur [les musiques actuelles] est dominé, et doit rester dominé par l'économie de marché.* »¹⁰⁶. Dans cette optique, on comprend mieux pourquoi les mesures les plus significatives des années 1980 et du début des années 1990 ont principalement visé et profité à l'industrie du spectacle, et non au secteur associatif dont les besoins ne sont pas les mêmes. Aussi, même lorsqu'elle s'adressait directement à ce dernier, l'intervention du Ministère s'inscrivait dans la même logique, considérant le secteur associatif dans le cadre du marché et, au sein de la filière musicale, dans une position subordonnée à l'industrie du spectacle. En effet, le soutien de l'Etat aux « petites structures » se justifiait dans la mesure où elles alimentaient l'industrie musicale en nouveaux talents. Ainsi, les petits lieux musicaux étaient considérés par le prisme de leur rôle économique dans l'industrie musicale, qui est celui de porter l'innovation. Mais, l'intervention du Ministère de la Culture ne considérait pas le secteur associatif selon ses objectifs propres, et notamment la remise en cause des principes de fonctionnement de l'industrie du spectacle dont il est porteur, ou l'alternative artistique dont il se revendique par rapport à cette même industrie. On pourrait ainsi dire que dans cette première phase de l'intervention du Ministère de la Culture, le secteur associatif était abordé à travers le rôle qu'on aurait voulu qu'il joue, et non pour le rôle qu'il voulait jouer.

Par ailleurs, cette approche économique explique la posture du Ministère de la Culture dans cette première période. En effet, en accord avec l'idée que le secteur doit relever du marché, l'Etat est intervenu comme un régulateur extérieur (FSV, loi de 1985, réforme de l'Ordonnance de 1945) ou par des interventions directes se voulant sporadiques (aides sélectives au projet) ou en terme d'investissement (Zénith, aide à l'équipement des petites salles). Ainsi, les pouvoirs publics, mais aussi les organismes professionnels (sociétés civiles, FSV, FCM), n'ont pas opté pour des aides au fonctionnement (et donc pour un soutien

¹⁰⁶ *Eléments du discours de Jack Lang, Ministre de la Culture, Conférence de presse « Rock et Variétés », Lundi 25 septembre 1989, Ministère de la Culture, Paris.*

pérenne à l'activité des structures) pensant clairement celles-ci non pertinentes dans le secteur des musiques actuelles¹⁰⁷. Toutefois, concernant le secteur associatif, l'approche du Ministère de la Culture a progressivement évolué vers une prise en compte de la dimension artistique et culturelle des acteurs, ce qui aboutira en 1996 au lancement du dispositif SMAC (un dispositif d'aide au fonctionnement de lieux de diffusion ne se justifiant plus sur un registre économique).

2. La constitution d'une représentation syndicale :

A l'image de la politique publique pour les musiques actuelles, le mouvement de structuration professionnelle qui s'est engagé dans les années 1980 s'est cristallisé autour de l'industrie du spectacle des variétés, et notamment de l'oligopole des producteurs parisiens, dans une logique économique et de métier. Ainsi, à la différence du secteur associatif qui constitua au cours des années 1990 des fédérations et des réseaux en accord avec ses finalités artistiques et culturelles, le secteur des variétés s'est structuré en syndicat, en accord avec son fonctionnement privé lucratif et sa logique commerciale, et afin de défendre ses intérêts économiques et professionnels. Ainsi, le SNPS, le Syndicat National des Producteurs de Spectacles, fut fondé en 1988.

Parallèlement, il convient de mentionner la création d'un syndicat au cours de cette même période qui, bien que n'étant pas spécialisé sur le champ des musiques actuelles, a joué un rôle important dans le développement et l'évolution du secteur, et plus particulièrement dans l'éclosion et la professionnalisation d'un réseau de petites salles de concert relevant du secteur associatif : le SYNAPSS, Syndicat National des Petites Salles de Spectacle.

a. La création du SNPS :

La création du SNPS en 1988 s'est inscrite dans le mouvement de structuration et de professionnalisation du secteur des musiques actuelles des années 1980, et qui a principalement concerné le secteur privé commercial des variétés comme on vient de le voir à travers la politique de l'Etat en direction du secteur. Ainsi, la constitution du SNPS s'est située dans la continuité de la création du FSV, les deux organisations ayant été portées par la

¹⁰⁷ Dans un rapport de 1993 – *Problématique des besoins structurels des petits lieux musicaux, Bilans et proposition* – l'Agence des petits lieux musicaux concluait à la non pertinence d'un subventionnement au fonctionnement de ces structures parce qu'il ne garantissait pas une prise de risque dans la programmation, et préconisait des aides aux projets.

même quarantaine de gros producteurs parisiens et participant de la même dynamique. En effet, la création du SNPS, à l'instar du FSV (et même du programme Zénith revendiqué par ces mêmes gros producteurs de variétés), s'est inscrite dans l'objectif de structurer et de constituer un secteur du spectacle vivant des musiques actuelles (ici entendu comme le champ des variétés françaises et internationales) autonome et identifié en tant que tel¹⁰⁸. Car avant les années 1980, le spectacle vivant des variétés était professionnellement intégré au champ du théâtre privé. Ainsi, avant la création du FSV, la taxe parafiscale sur les spectacles de variétés était prélevée et gérée par le Fond de Soutien du Théâtre Privé (FSTP), la musique constituant une sous section du FSTP. En outre, la quarantaine de gros producteurs qui ont constitué le SNPS étaient auparavant membres du SNES, un syndicat d'entrepreneurs de spectacle majoritairement orienté vers le théâtre. La création du SNPS répondait à une volonté des producteurs de variétés de s'émanciper de la tutelle du théâtre privé et de s'affirmer en tant que secteur professionnel à part entière, avec sa propre représentation (le SNPS) et ses propres mécanismes de soutien (le FSV). Cette volonté s'est notamment concrétisée en rencontrant l'intérêt nouveau du Ministère de la Culture pour l'industrie musicale, ce qui se traduit notamment par le programme Zénith et la création du FSV, contribuant ainsi à faire exister et à structurer le secteur des musiques actuelles en tant que secteur propre et identifié.

La création du SNPS a aussi représenté l'affirmation d'une profession, celle de producteur. Dans cette optique, on comprend mieux pourquoi le SNPS a défendu le mécanisme du programme Zénith, à savoir le principe de « salle garage », c'est-à-dire de salle entièrement ouverte à la location, sans ligne de programmation particulière. Sur ce point, les revendications des gros producteurs ont rencontré l'approche économique du Ministère de la Culture. La réforme intervenue en 1999 de l'ordonnance de 1945 représente aussi un aboutissement du travail de valorisation du métier de producteur porté par le SNPS¹⁰⁹. Toutefois, le SNPS s'est progressivement ouvert aux autres corps de métiers du spectacle vivant, intégrant au cours des années 1990 les « diffuseurs »¹¹⁰ et devenant à cette occasion le SYNPOS (Syndicat National des Producteurs et Organismes de Spectacles) en 1996, puis les salles pour devenir en 2000 le PRODISS (Syndicat National des Producteurs, Diffuseurs et Salles de Spectacles).

¹⁰⁸ Entretien avec Colette Chardon, Déléguée Générale du PRODISS.

¹⁰⁹ Cette réforme a réorganisé les types de Licence d'entrepreneur de spectacle autour d'une entrée par métier (producteur/diffuseur/exploitant de salle), alors qu'auparavant ils étaient organisés autour d'une entrée par nature du spectacle (Cf. I.A.1.b).

¹¹⁰ Selon l'Ordonnance de 1945 modifiée en 2000, les diffuseurs de spectacle sont les agents « qui ont la charge, dans le cadre d'un contrat, de l'accueil du public, de la billetterie et de la sécurité des spectacles, et les entrepreneurs de tournées qui n'ont pas la responsabilité d'employeur à l'égard du plateau artistique. ».

b. La création du SYNAPSS et son rôle dans la structuration du secteur associatif des musiques actuelles :

Le SYNAPSS est un syndicat de petites salles de spectacles dont la création en 1986 s'est inscrite dans l'histoire des cafés théâtres et de leurs relations conflictuelles avec les pouvoirs publics et les caisses sociales. Comme nous l'avons vu dans la première partie, les années 1970 et le début des années 1980 ont vu l'émergence d'un tissu de petites salles de spectacles à travers toute la France. Essentiellement composé de cafés théâtres (dont le mouvement débuta dans les années 1960 à Paris), ce tissu de structures s'est construit dans un certain « artisanat » en terme de fonctionnement, en dehors des cadres légaux s'imposant à l'activité de spectacle professionnel (présomption de salariat des artistes, paiement des charges sociales, de la SACEM ou de la SACD, ...) ¹¹¹. Confrontés à des contrôles croissants et à des sanctions des caisses sociales et de l'inspection du travail, les petits lieux de spectacles, dont l'économie ne permettait que rarement d'assumer toutes leurs obligations légales d'employeurs, ont décidé de se réunir pour faire face à la situation. Dans le prolongement d'un premier grand rassemblement des cafés théâtres à Quimper en 1985 qui a réuni plus de 300 structures, un groupe d'environ 140 petites salles de spectacles fonda le SYNAPSS l'année suivante.

Le facteur fédérateur du syndicat était d'être des petites salles de spectacles développant leur activité dans des conditions précaires et fragiles, à la marge des cadres légaux d'activité professionnelle en vigueur dans le spectacle vivant. Les objectifs du SYNAPSS s'inscrivaient dans une logique uniquement économique et professionnelle : défendre et faire valoir les réalités économiques et professionnelles des petits lieux de spectacles. La dimension artistique était entièrement évacuée des considérations et des positionnements du syndicat qui se voulait ouvert à toutes les formes d'expressions et esthétiques du spectacle vivant. D'ailleurs, plusieurs structures du secteur associatif des musiques actuelles ont participé à la création du SYNAPSS et l'ont intégré pendant plusieurs années (Le Petit Fauchoux, la CLEF, le Florida, ...), pour ensuite s'en détacher afin de participer à la création des fédérations (Fédurok et FSJ) ¹¹². Ce relatif échec du SYNAPSS à fédérer les acteurs du secteur associatif des musiques actuelles s'explique en grande partie par le fait que ces derniers étaient avant tout intéressés par les questions artistiques et culturelles,

¹¹¹ Entretien avec Jean Favre, Secrétaire Général du SYNAPSS.

¹¹² Ibid.

ne se reconnaissant pas à cette époque dans l'approche purement économique et professionnelle du SYNAPSS. Bien que partageant les mêmes conditions matérielles d'activités (des petits lieux précaires), les acteurs associatifs ont cherché à se regrouper autour d'un dénominateur commun plus signifiant pour eux : les familles musicales.

Néanmoins, l'action du SYNAPSS a participé à la structuration du secteur associatif des musiques actuelles et à sa prise en compte progressive par le Ministère de la Culture dans la mesure où il a participé à toutes les étapes de structuration et de professionnalisation du secteur, faisant valoir par sa présence une prise en compte des « petits » et des marges. Le programme d'aide à l'équipement des petites salles de spectacle, qui se focalisa principalement sur les salles de concert, et qui profita à de nombreux acteurs associatifs, constituait une revendication du SYNAPSS qui a participé directement à sa mise en place. D'ailleurs, il est intéressant de constater l'analogie entre la justification ministérielle du programme, et le discours du SYNAPSS qui faisait valoir le fait que les petites salles sont un maillon indispensable au secteur professionnel du spectacle vivant car tous les artistes débutent et sont découverts chez et par elles¹¹³. En outre, le SYNAPSS a participé dès ses premières années au FSV, faisant notamment partie de son Conseil d'Administration, et participant ainsi à la prise en compte progressive des petites structures associatives dans l'action de l'organisme.

Le mouvement de structuration qui s'opère dans les années 1980 (création du SNPS et du SYNAPSS), même s'il n'a pas directement concerné le secteur associatif des musiques actuelles, a participé à créer les conditions de sa mise en visibilité et de sa prise en compte, qui aboutiront dans les années 1990 à sa structuration spécifique et à sa reconnaissance par les pouvoirs publics. En effet, d'un côté la structuration et l'autonomisation par rapport au théâtre privé du secteur des variétés ont permis la constitution d'un champ professionnel identifié des musiques actuelles, et notamment pour les pouvoirs publics. De l'autre, l'action du SYNAPSS a participé à la prise en compte, par le prisme des petites salles de spectacle, des petites structures et des marges de l'industrie du spectacle, et par conséquent du secteur associatif.

¹¹³ Entretien avec Jean Favre, Secrétaire Général du SYNAPSS.

B. D'une vision sociale au début d'une considération artistique et culturelle :

Parallèlement à son action pour les industries culturelles dont bénéficia le secteur des du spectacle vivant des variétés, le Ministère de la Culture a tout de même ouvert un second axe dès le début des années 1980 dans sa politique pour les musiques actuelles et qui visait directement le secteur associatif : celui d'un soutien aux expressions culturelles de la jeunesse. Toutefois, ce second axe, principalement considéré à travers le « rock »¹¹⁴, ne donna pas lieu à des mesures fortes et ne mobilisa que peu de moyens. Il se traduisit essentiellement sur un registre symbolique par des actes de reconnaissance¹¹⁵ : « *Ainsi constitué pour une large part d'actes de proclamation, la politique pour le rock a, dans un premier temps, souvent déçu les responsables d'associations qui attendaient de l'Etat la traduction en prestations concrètes du nouveau statut de leur forme d'expression préférée.* »¹¹⁶. C'est dans sa politique pour l'industrie du spectacle que les actions les plus significatives pour les musiques actuelles se développèrent dans les années 1980. Toutefois, ce second axe social se conjuga à partir de 1989 avec une logique plus professionnelle à travers notamment l'aide à l'équipement des petits lieux musicaux qui, outre leurs considérations selon leur rôle économique dans la filière musicale, étaient aussi considérés comme des lieux de proximité et de sociabilité (voir de socialisation) pour la jeunesse.

Il apparaît ainsi que c'est par une entrée sociale, d'une politique de développement culturelle pour la jeunesse qui se conjuga dans un second temps avec une volonté de professionnalisation des acteurs, que le secteur associatif des musiques actuelles est entré dans le cercle des politiques publiques. Par la suite, au cours des années 1990, il a progressivement vu sa considération par le Ministère de Culture évoluer vers une approche plus artistique et culturelle, et non plus seulement sociale ou économique, et vers un modèle plus « traditionnel » de soutien du Ministère, vers une certaine « institutionnalisation » selon les mêmes modalités que le théâtre.

¹¹⁴ Dans les années 1980, l'expression musiques actuelles n'existant pas encore, c'est le terme « rock » qui était employé pour désigner l'ensemble des musiques amplifiées, notamment associé à la jeunesse.

¹¹⁵ Par exemple, le Président de République déclarant sur TF1 le 26 avril 1985 qu'il existait environ 35 000 groupes de rock en France.

¹¹⁶ Philippe Teillet, *Une politique culturelle du rock ?*, in *Rock de l'histoire au mythe*, sous la direction de Patrick Mignon et Antoine Hénion, Anthropos, Paris, 1991.

1. La politique publique pour les musiques actuelles, une politique pour les jeunes :

S'inscrivant dans le nouvel objectif de « démocratie culturelle » et l'ouverture du spectre des expressions artistiques et culturelles pris en compte par le Ministère de la Culture, l'intervention pour les musiques actuelles s'est initialement justifiée par une attention portée au groupe sociale auquel on associait ces musiques : les jeunes. « *C'est en effet l'attention portée aux pratiques et valeurs culturelles considérées comme propres à la jeunesse qui a permis et justifié, du moins initialement, l'intervention des pouvoirs publics en ce domaine. De ce fait, s'est constitué au cœur de l'intervention culturelle publique un secteur dont la légitimité reposait moins sur la valeur attribuée aux productions artistiques qui le définissent, que le souci des publics identifiés comme étant majoritairement ceux de ces productions.* »¹¹⁷. Ainsi, jusqu'au milieu des années 1990, des mesures pour les musiques actuelles ont été mises en place dans l'objectif de répondre aux besoins des pratiques et attentes culturelles des jeunes. Celles-ci ont visé directement les acteurs associatifs, et non pas les entreprises commerciales du secteur des variétés, au regard de la dimension sociale des objectifs poursuivis par cette politique, et donc de la non lucrativité des activités qu'ils recouvrent. Aussi, les musiques actuelles (il s'agissait essentiellement du rock) représentaient dans ce premier temps un moyen pour une politique à vocation sociale. Cette association entre les acteurs associatifs et la mission sociale pour la jeunesse a agi comme un frein pour la reconnaissance de leur rôle artistique et culturel. Aujourd'hui encore, après que la politique publique pour les musiques actuelles ait évolué vers un soutien au titre de missions artistique et culturelle, ces musiques demeurent associées à la jeunesse¹¹⁸.

- a. Des musiques considérées par le prisme des pratiques sociales et identitaires de la jeunesse :

A côté de sa politique pour les industries culturelles, le Ministère de la Culture s'est emparé des musiques actuelles, et plus particulièrement du rock, comme un moyen pour agir en faveur de la jeunesse. Toutefois, son action en ce domaine se manifesta jusqu'en 1989 et le lancement du « Plan rock », par des interventions plus symboliques que concrètes, se

¹¹⁷ Philippe Teillet, *Publics et politiques des musiques actuelles*, in. O. Donnat, P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, Paris, 2003.

¹¹⁸ Ibid.

traduisant par l'empilement d'une somme d'opérations ponctuelles et d'une portée à court terme. Cette action en demi-teinte s'explique par une certaine appréhension vis à vis d'un objet « rock » relativement inconnu, et face auquel les agents de l'Etat hésitaient quant au degré d'interventionnisme pour lequel opter : « *Il y a deux ans, certains nous reprochaient de vouloir étatiser le rock. « Laisser le rock tranquille », disaient-ils. Les autres, au contraire, nous en voulaient de ne pas en faire assez.* »¹¹⁹. Aussi, le lancement d'une politique en faveur de la jeunesse par le prisme des musiques actuelles s'est inscrit, au-delà des volontés témoignées par le Ministère de la Culture, dans une politique plus globale du premier septennat Mitterrandien en direction de la jeunesse et qui donna lieu à une politique interministérielle. C'est dans le cadre de cette politique interministérielle, et de la mise en place d'un organe interministériel – le FIC, Fond d'Intervention Culturelle – que se déclina principalement l'action du Ministère de la Culture en direction du rock.

Par l'intermédiaire du FIC, les premières actions du Ministère de la Culture ont essentiellement visé les espaces de répétition, car ils représentaient les lieux de pratiques et de vie de la passion musicale des jeunes. Aussi, comme nous l'avons déjà fait remarquer, le soutien de l'Etat se traduit par des aides ponctuelles, à l'équipement et au démarrage d'initiatives de terrain (quasi-uniquement associatives), et un accompagnement à la création et au développement de projets. « *Le Ministère de la Culture a décidé de prendre en compte le rock en tant qu'il est l'une des dimensions privilégiées de la culture de la jeunesse. Dans un premier temps, il a surtout voulu être une force d'accompagnement, apportant une aide logistique pour un problème bien précis, celui des lieux de répétition, notoirement insuffisants tant du point de vue qualitatif que quantitatif. C'était ainsi une manière concrète de venir compléter diverses aides et subventions engagées par le FIC [...]* »¹²⁰. Ainsi, l'action des pouvoirs publics se composait d'aide financière à l'investissement et au démarrage de lieux de répétition, et d'un accompagnement technique et logistique, à travers notamment la conception du guide « Maxi-rock, Mini-bruits » en 1984 ou du rapport de Bruno Lion de 1985 sur les studios de répétitions, à destination des élus locaux et des acteurs de terrain pour accompagner la mise en place de projet.

Une seconde action significative de l'angle social de l'action du Ministère de la Culture en faveur des musiques actuelles a été la mise en place de contrats aidés : les TUC rock. Ces contrats de Travaux d'Utilité Collective étaient à destination des jeunes de 16 à 21

¹¹⁹ Discours de Jack Lang au Gibus en 1984 lors de la présentation du guide *Maxi-Rock, Mini-Bruits*, cité dans l'article du journal *Le Monde* du 19 décembre 1984, *Rock around Jack Lang*.

¹²⁰ Bruno Lion, *Le rock à la recherche de lieux*, Ministère de la Culture, Service des études et recherches, Paris, 1985.

ans pour une durée maximum de un an. Ils devaient profiter essentiellement aux associations rock et notamment pour soutenir les lieux de répétition. Ainsi, en plus de sa dimension « soutien aux pratiques culturelles », la politique pour le rock prenait des airs de politique d'insertion des jeunes.

Témoignant de cet angle social, la politique en faveur des musiques actuelles a été lancée et assurée majoritairement sous les auspices de la DDC, la Direction du Développement Culturel. Cette nouvelle direction a incarné l'orientation du Ministère de la Culture vers la « démocratie culturelle ». Ses missions visaient notamment les publics non touchés par les réseaux traditionnels de création et de diffusion, et « *de permettre dans la vie culturelle et artistique du pays l'expression propre de populations marginalisées par rapport aux pratiques culturelles dominantes* »¹²¹.

Les années 1980 ont ainsi vu le développement d'une intervention pour le secteur associatif des musiques actuelles justifiée par des finalités sociales, et non pas artistiques et culturelles. Par ailleurs, l'action de l'Etat s'est voulue essentiellement symbolique et composée de mesures et d'opérations ponctuelles s'inscrivant dans une portée à court terme. Toutefois, même si elle n'a pas vu le développement d'une politique à long terme et l'octroi de moyens significatifs (et donc une pérennisation des acteurs associatifs) en direction de ces musiques, cette première étape a néanmoins permis d'opérer un « *rapprochement entre les pouvoirs publics et ce milieu* »¹²² et d'engager une certaine reconnaissance institutionnelle des musiques actuelles. En outre, les pistes d'évolution de la politique publique pour ces musiques apparaissent déjà dans les premiers travaux de recherche pilotés par le SER. Ainsi, dans son rapport de 1985 sur les studios de répétition, Bruno Lion pointait en conclusion le manque de débouchés à la pratique des musiques actuelles, et notamment le manque de lieux de diffusion de petite taille, s'inscrivant dans une approche et dans des objectifs déjà plus professionnels à l'encontre du secteur associatif. Par ailleurs, il mettait aussi en exergue la nécessité de ne pas confondre les missions sociales et les missions culturelles des acteurs associatifs des musiques actuelles, et notamment leur rôle dans l'émergence des talents de demain (« *dégager la future élite d'une expression rock hexagonale* »)¹²³. Ces conclusions préfigureront les mesures du Plan Rock engagé en 1989, mais aussi le programme Café Musique dont les objectifs conjuguèrent missions sociales, approche professionnelle et objectif culturel.

¹²¹ Philippe Teillet, *Publics et politiques des musiques actuelles*, in. O. Donnat, P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, Paris, 2003.

¹²² Bruno Lion, *Le rock à la recherche de lieux*, Ministère de la Culture, Service des études et recherches, Paris, 1985.

¹²³ Ibid.

b. Le programme café musique :

Lancé en 1990, le programme « café musique » a représenté un tournant dans la politique du Ministère de la Culture en direction du secteur associatif des musiques actuelles dans la mesure où il a accompagné la création d'un réseau de lieux « labellisés » et a participé à la préfiguration d'un soutien « pérenne » au fonctionnement d'équipements dédiés à ces musiques, le futur dispositif SMAC.

Lors de son lancement, le programme café musique s'est inscrit pleinement dans les visées sociales de l'intervention publique pour les musiques actuelles, participant de la politique interministérielle de la ville. Initialement, le programme était destiné aux quartiers périphériques défavorisés. Les cafés musiques devaient être des lieux de sociabilité et d'insertion sociale pour les jeunes, la musique représentant le moyen et le vecteur de cette mission. En terme de fonctionnement, l'idée de « café » musique signifiait l'impératif de viabilité économique autonome des projets. Ainsi, le programme prévoyait que ces lieux puissent s'auto-suffire économiquement dès la seconde année de la labellisation. Dans cette perspective, le soutien des pouvoirs publics concernait essentiellement l'investissement (50% du budget) et un aide au démarrage pour la première année, non reconductible et plafonnée à 100 000 Frs. Dans l'esprit des pouvoirs publics, les revenus du bar et de la billetterie devaient suffire à viabiliser les projets¹²⁴. Ici encore, l'intervention du Ministère de la Culture en direction des musiques actuelles se situait dans le court terme.

Face à la réalité des projets et à la sollicitation des acteurs, les cadres de la labellisation et les modalités de soutien ont progressivement évolué. Tout d'abord, les zones géographiques concernées par le programme se sont élargies aux zones rurales et aux centres des villes moyennes, intégrant ainsi des projets similaires mais s'étant développés en dehors des zones initialement ciblées. En outre, dans un processus que l'on pourrait qualifier d'apprentissage face aux réalités d'exploitation des cafés musiques et dans leurs rapports avec les acteurs de terrain, les pouvoirs publics ont infléchi les modalités de leur soutien. En effet, l'expérience a rapidement infirmé l'idée que ces petits lieux de spectacle pouvaient financer leurs activités artistiques (programmation, mais aussi soutien aux pratiques et à la création) par les produits du bar. En outre, la politique tarifaire de ces lieux s'inscrivant dans un

¹²⁴ Bruno Colin, Réjane Sourisseau et Luc de Larminat, *Bilan Economie et Programmation des cafés musiques*, Opale, Paris, 1995.

objectif d'accessibilité au plus grand nombre par des prix bas, les recettes de billetterie ne suffisaient pas non plus à couvrir les coûts¹²⁵. Devant ces constats, l'Etat a modifié ses modalités de soutien financier en 1993, passant d'une aide au démarrage à une aide au fonctionnement dégressive sur trois ans.

Cette évolution du programme s'est aussi inscrite dans la volonté de professionnalisation des acteurs associatifs qui se développe à partir de 1989 et le lancement du « Plan rock ». Ainsi, dans le nouveau cahier des charges de 1993 du programme¹²⁶, la dimension professionnelle du fonctionnement est pointée dans l'axe « lieu de diffusion culturelle ».

En outre, cette évolution du programme traduit aussi une prise en compte grandissante des dimensions artistiques et culturelles, et non plus seulement sociales ou économiques, de l'activité des acteurs associatifs des musiques actuelles. En effet, il apparaît que ce sont les besoins de l'activité artistique des cafés musiques qui furent visés par la révision des modalités de soutien. Ainsi, dans le guide des cafés musiques de la seconde époque (après 1993), la « qualité » et l'exigence artistique vis-à-vis des contenus sont pointées comme un critère central de la labellisation¹²⁷. Cette reconnaissance grandissante du rôle artistique et culturel des acteurs associatifs s'est aussi inscrite dans un contexte dépassant le cercle des cafés musiques, voyant la reconnaissance éparpillée d'initiatives se revendiquant comme des « acteurs culturels » à part entière et recueillant des soutiens pérennes des Collectivités Territoriales, et parfois même du Ministère de la Culture mais de manière individualisée en dehors d'un programme formalisé d'aide (les « Nouvelles aventures culturelles »).

A travers l'expérience des cafés musiques, le Ministère de la Culture a pour ainsi dire pris la mesure des réalités du fonctionnement des petits lieux de diffusion de musiques actuelles, et notamment du besoin d'une aide au fonctionnement de ce type de structure. Le programme café musique a ainsi représenté une jonction entre une intervention concentrée sur l'investissement et le court terme (typique des années 1980 et du début des années 1990), et une intervention sur le fonctionnement des structures visant une pérennisation de celles-ci.

¹²⁵ Bruno Colin, Réjane Sourisseau et Luc de Larminat, *Bilan Economie et Programmation des cafés musiques*, Opale, Paris, 1995.

¹²⁶ Bruno Colin, Réjane Sourisseau et Luc de Larminat, *Guide des Cafés Musiques*, Opale, Paris, 1993.

¹²⁷ Ibid.

c. Le jazz : une reconnaissance artistique plus précoce.

Un point particulier sur le jazz apparaît ici nécessaire afin de nuancer mon propos sur l'approche sociale du Ministère de la Culture en direction des musiques actuelles. En effet, celle-ci a été essentiellement l'apanage du « rock » (et du hip-hop et des musiques électroniques qui sont apparus au cours des années 1980, l'ensemble constituant ce que nous avons appelé les musiques amplifiées). La prise en compte du jazz ne s'est pas inscrite dans cette démarche et n'a pas été associée à la jeunesse. En outre, bien que le secteur du jazz ait participé de l'ensemble « musiques actuelles » (appelé « chanson / variétés / rock / jazz » avant que l'expression musiques actuelles ne s'impose au milieu des années 1990) et de la même démarche de prise en compte des expressions musicales jusque là exclues du périmètre d'action du Ministère de la culture, celui-ci a bénéficié d'une considération selon un angle artistique dès le début des années 1980. Aussi, parallèlement aux mesures précédemment évoquées dont ont bénéficié les acteurs associatifs du jazz, cette reconnaissance artistique antérieure s'est traduite par des mesures spécifiques à son encontre qui se sont inscrites dans les modèles d'interventions « traditionnels » du Ministère de la Culture.

Les mesures les plus significatives du Ministère de la Culture en faveur du jazz furent la création de l'Orchestre Nationale de Jazz et l'entrée de l'enseignement de celui-ci dans les conservatoires et écoles publiques d'enseignement spécialisé. A travers ces deux actions, l'Etat a appliqué les mêmes modèles d'intervention que pour les musiques classiques, opérant une certaine « institutionnalisation »¹²⁸ du jazz. A contrario du « rock », le soutien au jazz est ici justifié par sa valeur artistique. En outre, au-delà de ces deux mesures qui ne concernaient pas directement les acteurs associatifs du jazz et leur activité, des clubs et festivals de jazz ont bénéficié d'aide au fonctionnement dès les années 1980. Toutefois, au même titre que les premières initiatives de lieux de musiques amplifiées qui furent aidés au fonctionnement dès le début des années 1990 (Ubu, Confort Moderne, Aéronef, ...), le soutien du Ministère ne s'intégrait pas encore dans un dispositif formalisé et spécifique pour les musiques actuelles, mais se déployait à la marge des budgets des DRAC¹²⁹.

¹²⁸ Par institutionnalisation, nous entendons ici l'octroi d'un soutien pérenne, l'ONJ ayant un budget de fonctionnement alloué par le Ministère, et l'entrée dans l'institution, le jazz prenant place dans les Conservatoires à côté des musiques classiques.

¹²⁹ Entretien avec Michel Audureau, Président de la FSJ.

d. Le cas des musiques traditionnelles :

Concernant le secteur des musiques traditionnelles, il convient aussi de préciser que celles-ci n'ont pas recueilli l'attention et le soutien du Ministère de la Culture par le truchement de la jeunesse. Toutefois, l'ouverture du Ministère de la Culture sur les musiques traditionnelles a participé du même objectif de « démocratie culturelle », c'est-à-dire de la « *volonté de reconnaître la contribution de chacun et de chaque groupe social à la production de la culture* »¹³⁰. L'approche sociale par le public, c'est-à-dire l'attention portée aux pratiques et expressions culturelles portées par les différents groupes sociaux, n'était pas ici ciblée sur la jeunesse, mais participait néanmoins de la même démarche que pour le « rock ».

En outre, jusqu'au milieu des années 1990, les musiques traditionnelles sont abordées relativement à part du grand ensemble du « Rock, chanson, variétés, jazz » dans le cadre de l'intervention du Ministère de la Culture en direction des musiques actuelles. Dans toutes les mesures dont nous venons de parler, les musiques traditionnelles n'apparaissent pas explicitement dans les textes comme une cible, et n'en ont bénéficié qu'à la marge. Cela s'expliquerait notamment parce que l'action du Ministère de la Culture en faveur des musiques actuelles s'est majoritairement focalisée sur le soutien à la diffusion, et plus particulièrement aux lieux¹³¹. Or, le tissu associatif des musiques traditionnelles représenté par la FAMDT n'est pas uniquement et majoritairement composé de structures de diffusion dans le spectacle vivant, mais représente un réseau hétérogène d'activités (disque, recherche et patrimoine, formation, collectif d'artiste, ...) ; ce qui semble avoir nuit à sa prise en compte dans les dispositifs du ministère axés sur des types d'activités.

Toutefois, parallèlement aux mesures en faveur des musiques actuelles (« rock, chanson, variétés, jazz »), il faut noter que les musiques traditionnelles ont bénéficié de mesures spécifiques et sont notamment le premier segment des musiques actuelles à obtenir un dispositif propre et formalisé d'aide au fonctionnement : le label « Centres de Musiques et Danses Traditionnelles » (CMDT), en discussion lors de la Commission consultative lancée en 1982 et qui a abouti en 1990. Cette antériorité est à mettre au regard de celle de la structuration collective du tissu associatif des musiques actuelles, qui dès 1985 est fédéré au sein de la FAMDT et a entamé un rapprochement avec le Ministère de la Culture.

¹³⁰ Philippe Teillet, *Publics et politiques des musiques actuelles*, in. O. Donnat, P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, Paris, 2003.

¹³¹ Entretien avec Pierre Olivier Laulanné et Olivier Durif, respectivement Directeur et Président de la FAMDT.

2. Les débuts d'une aide au fonctionnement, vers une institutionnalisation des musiques actuelles :

Comme nous l'avons vu, le programme café musique a participé à la prise de conscience du besoin d'une aide au fonctionnement des acteurs associatifs des musiques actuelles pour développer une activité visant des objectifs artistiques et culturels et dans des conditions professionnelles. L'évolution du programme a témoigné de cette prise de conscience des pouvoirs publics, prenant en compte les revendications et les réalités des acteurs.

D'autres facteurs et expériences ont contribué à cette évolution vers un soutien « pérenne » des acteurs associatifs des musiques actuelles, et notamment le militantisme de certains acteurs qui ont trouvé un écho positif auprès des Collectivités Territoriales, et plus particulièrement des villes. Parallèlement, le début des années 1990 a vu la naissance des fédérations et des réseaux, permettant une meilleure identification des acteurs et une amplification de leurs revendications.

Aussi, témoignant de cette évolution, le début des années 1990 a vu diverses tentatives de dispositif d'aide aux petits lieux de diffusion autant par le Ministère de la Culture (le Plan FIC pour les salles) que par les organismes professionnels (le FSV et son Compte renforcé aux petites salles, ou la SACEM et son programme Jeunes affiches). Bien que l'effort des pouvoirs publics ait principalement visé les salles de diffusion, l'évolution vers des aides au fonctionnement profita aussi aux festivals ou aux écoles associatives.

a. L'accroissement d'un soutien des Collectivités Territoriales :

Premier échelon de proximité des collectivités publiques, les villes ont représenté les premiers partenaires financiers pérennes des acteurs associatifs des musiques actuelles. A travers l'octroi de lieux et de subvention de fonctionnement, ces collectivités territoriales ont permis le développement et la professionnalisation de projets qui, au regard de leur qualité et de leur pertinence, ont attiré dans un second temps l'attention du Ministère de la Culture. Ainsi, certes de manière éparse et en fonction des volontés politiques locales, les villes ont représenté les précurseurs d'une politique pérenne de soutien des initiatives associatives dans le secteur des musiques actuelles. Notre but n'est pas ici de nier l'importance et le rôle d'entraînement qu'a joué le Ministère de la Culture, mais de montrer que c'est dans un premier temps grâce au soutien des villes que des projets « exemplaires », qui ont retenu

l'attention de l'Etat et préfiguré son action pérenne en direction des acteurs associatifs des musiques actuelles, ont émergé.

Ainsi, les années 1980 et le début des années 1990 ont été marqués par l'éclosion de projets portés par le tissu associatif qui ont recueilli après plusieurs années d'activité « bricolée » et de militance le soutien des villes. Ces dernières ont donc été les premières collectivités publiques à abonder en financement de fonctionnement en direction des acteurs associatifs des musiques actuelles. L'arrivée des mesures d'aide à l'équipement du Ministère de la Culture en direction des petits lieux musicaux en 1989, puis du programme café musique en 1991, a concouru à la multiplication du nombre d'initiatives soutenues par les collectivités territoriales. L'action de l'Etat a ainsi joué un rôle d'entraînement, le partenariat avec les collectivités territoriales apparaissant comme un critère de son intervention.

Toutefois, le rôle du Ministère de la Culture dans le développement du soutien pérenne des acteurs associatifs des musiques actuelles apparaît plus lié à son pouvoir symbolique de légitimation et d'entraînement qu'aux moyens qu'il a investis dans cette politique. En effet, même après la mise en place du dispositif SMAC, la part du Ministère de la Culture dans les financements publics au fonctionnement des structures est nettement inférieure à celle des collectivités territoriales. Pour exemple, la part de la subvention du Ministère de la Culture dans les financements publics des adhérents de la Fédurok était de 21,7% en 1999 et de 19,69% en 2001, pour une part des collectivités territoriales de 63,73% en 1999 et de 57,32% en 2001¹³².

Le rôle des collectivités territoriales, au premier rang desquelles les villes, ont donc été décisif dans le développement du secteur associatif des musiques actuelles dans la mesure où elles ont représenté les premières sources de financement ayant permis la pérennisation de projets forts et visibles dès le tournant des années 1990. Aussi, il apparaît que cette somme de reconnaissances locales de projets avant tout axés sur des objectifs artistiques et culturels a contribué à imposer l'idée d'un soutien pérenne à ce type de structure, cette somme d'expériences ayant fonctionné en quelque sorte comme des exemples réussis et porteurs à généraliser.

L'importance du rôle des collectivités territoriales dans le développement de ce secteur a tendance à continuer à se développer depuis la fin des années 1990. En effet, on observe depuis plusieurs années un mouvement de création d'équipements dédiés aux musiques actuelles entièrement initié et porté par des collectivités territoriales. Comme le notait la

¹³² *Synthèse de la seconde édition (2001/2002) du Tour de France*, Fédurok, Nantes, 2003.

Fédurok : « *On assiste donc, en 2000, à un glissement de l'initiative privée, souvent associative et non lucrative, vers une initiative exclusivement publique (collectivité territoriale).* »¹³³. Cette tendance s'exprime notamment par la création de structures sous des statuts de droit public (régie municipale, autonome ou personnalisée) et donc contrôlées par les collectivités territoriales qui les ont initiées, et témoigne d'un mouvement d'institutionnalisation et d'intégration au secteur public du secteur associatif des musiques actuelles.

b. Des « Nouvelles aventures culturelles » au dispositif SMAC :

La reconnaissance du rôle artistique et culturel des acteurs associatifs des musiques actuelles est passée par plusieurs étapes avant d'aboutir à un soutien pérenne au fonctionnement de la part du Ministère de la Culture, concrétisé par le dispositif SMAC. Aussi, un premier tournant dans l'évolution de la considération de ces acteurs en dehors de logiques économiques ou sociales semble avoir été l'action « Nouveaux lieux, Nouvelles aventures culturelles » engagée en 1992 par le Ministère de la Culture. Cette action illustre notre propos précédent sur la reconnaissance d'une somme d'expériences éparpillées qui se sont développées grâce au soutien des collectivités territoriales. Ces « nouveaux lieux culturels », une poignée de structures choisies pour la qualité reconnue politiquement (collectivités territoriales) et professionnellement de leur activité¹³⁴, se voyaient aidés au fonctionnement par l'Etat. Cette action présentait un caractère expérimental dans la mesure où elle ne représentait pas la mise en place d'un dispositif national en direction d'un type de structure bien défini, mais un soutien à un nombre restreint d'initiatives particulières. Néanmoins, cette opération a marqué un tournant à la fois dans les modalités et dans le registre de justification de l'intervention du Ministère de la Culture en faveur d'acteurs associatifs des musiques actuelles. Dans le rapport de préfiguration de cette opération commandé à l'ARSEC en 1990, les missions des « nouveaux lieux culturels » justifiant une aide au fonctionnement s'articulaient autour de deux axes : un axe artistique (programmation « risquée » et innovante, travail de découverte et de soutien à la professionnalisation, aide à la création, ...) et un axe « réduction des inégalités culturelles » (s'inscrivant dans la lignée de la conception de l'action culturelle développée dans le secteur public du spectacle vivant, mais orientée ici vers les

¹³³ *Restitution synthétique de la 1ère édition (1999/2000) du Tour de France de La Fédurok*, Fédurok, Nantes, 2001.

¹³⁴ Et notamment : l'Ubu, Le Confort Moderne, l'Aéronef ou la Lune des Pirates.

jeunes)¹³⁵. Au même titre que les équipements du théâtre public¹³⁶, des acteurs des musiques actuelles étaient subventionnés au fonctionnement sous forme de convention triennale pour des missions d'ordre artistique et culturel.

Une autre action du Ministère de la Culture est venue ponctuer l'évolution de son soutien vers une aide au fonctionnement : le plan FIC pour les salles. A l'instar de l'évolution du programme café musique, c'est à l'épreuve des faits et face aux revendications des acteurs que cette mesure a été décidée en 1995. Elle répondait au constat de la fragilité économique des petits lieux musicaux, induisant notamment une précarité des emplois, les structures recourant massivement aux objecteurs de conscience et aux emplois aidés, même pour les postes de direction. Aussi, le plan FIC consistait en une subvention de fonctionnement de 80 000 Frs qui devait servir à consolider et financer le poste de direction. Toutefois, cette aide ne donna pas lieu à la mise en place d'un dispositif pérenne et formalisé. Elle ne fut pas reconduite au-delà de l'année 1995 et resta confinée à 25 lieux¹³⁷. Aussi, à l'instar de l'action « Nouveaux Lieux Culturels », le plan FIC pour les salles « *devait se faire sur la base d'une reconnaissance du lieu du point de vue artistique [...]* »¹³⁸.

Le début des années 1990 fut ainsi marqué par une prise de conscience croissante de la part des pouvoirs publics du besoin structurel, au regard de leur activité, d'un soutien pérenne aux acteurs associatifs¹³⁹, s'inscrivant par ailleurs dans une évolution de leur considération vers une approche plus artistique et culturelle de leur action. Cette inflexion répondait aussi à l'objectif de professionnalisation du secteur associatif impulsé avec l'arrivée de Bruno Lion comme Conseiller au Ministère de la Culture. Ainsi, l'Etat a progressivement réorienté ses modalités d'intervention en direction du secteur vers une aide au fonctionnement, passant par plusieurs étapes représentant en quelque sorte les tâtonnements d'un processus d'apprentissage de sa politique et des réalités du terrain qu'elle vise.

C'est à la fin de l'année 1995 que le Ministère de la Culture, face aux revendications des acteurs de terrain qui par ailleurs commencent à se structurer collectivement, décida de créer un dispositif pérenne d'aide au fonctionnement en direction du secteur associatif, et plus

¹³⁵ Jacques Chabrilat, *Les nouveaux lieux culturels*, ARSEC, Lyon, 1990.

¹³⁶ D'ailleurs, ces nouveaux lieux culturels avaient été qualifiés de « *nouveaux CAC (Centre d'Actions Culturelles) moins institutionnels* » par Eric Basset, conseiller rock du Premier Ministre de l'époque. Cité dans Jérôme Guibert, *Scènes locales, scène globale*, Thèse de sociologie à l'Université de Nantes, 2004.

¹³⁷ *Compte-rendu des Rencontres professionnelles FIC, 12 et 13 juin 1995*, Ministère de la Culture, Paris, 1995.

¹³⁸ Propos de Manuel Bamberger, Directeur du Département des Industries Musicales du Ministère de la Culture en ouverture des Rencontres Professionnelles FIC, Ibid.

¹³⁹ A cet égard, il est intéressant de constater que cette nécessité était même pointée par le secteur privé marchand, à travers le FSV, dès 1988 dans un rapport – *Les petites structures de spectacles*, FSV, Paris, 1988 – en ces termes : « *Sans subventions, une petite salle ne peut vivre. Le déséquilibre du budget est une des causes majeures de disparition.* ».

spécifiquement pour les lieux de diffusion. Marquant la montée en puissance du secteur et de sa structuration, l'annonce officielle de ce dispositif s'est faite lors des Rencontres Nationales « Politiques publiques et musiques amplifiées », premier évènement de cet ampleur traitant des musiques actuelles, et organisé par et à l'initiative des acteurs, et plus particulièrement du Florida¹⁴⁰. Dans son discours de clôture, le Ministre de la Culture annonça : « [...], *il faut que les lieux consacrés aux musiques amplifiées soient traités par l'Etat et les collectivités locales avec une approche comparable à celle qui prévaut pour les autres équipements culturels (le secteur public du spectacle vivant).* », et « *De façon plus générale, j'ai décidé d'affecter des moyens permanents à un programme de soutien au fonctionnement des lieux musicaux.* »¹⁴¹. Aussi, la création de ce dispositif Scènes de Musiques Actuelles (SMAC), qui fut lancé dès 1996, a représenté une reconnaissance du rôle artistique et culturel des petits lieux musicaux : « *Le temps est venu, aujourd'hui, de reconnaître pleinement, tout à la fois, les dimensions artistiques et culturelles de vos équipements et leur utilité sociale. Parce que vous menez un travail de découverte et de diffusion qui est un soutien essentiel à la création artistique.* »¹⁴².

Par le dispositif SMAC, les musiques actuelles se voyaient appliquer le même type d'intervention que le théâtre (avec toutefois nettement moins de moyens) : un dispositif d'aide au fonctionnement visant la labellisation et la création d'un réseau national d'équipements de diffusion. Les SMAC prenaient en quelque sorte place à côté des Scènes Nationales et autres Scènes Conventionnées. Les registres de justification de l'intervention de l'Etat se sont aussi rapprochés du théâtre public à travers des missions artistiques (programmation de « qualité » et visant la diversité, la « novation, voir la recherche », ainsi qu'un « accompagnement de la création ») et des missions culturelles (aménagement culturel du territoire, « éducation artistique », sensibilisation et élargissement des publics, accessibilité au plus grand nombre par une politique tarifaire avantageuse)¹⁴³.

Toutefois, le dispositif SMAC présente des particularités par rapport aux autres labels du spectacle vivant, et qui constituent les prolongements des anciens registres de justification de l'intervention de l'Etat en faveur de ces musiques. Ainsi, le souci du public jugé caractéristique de ces musiques, la jeunesse, reste au centre des préoccupations, comme en témoigne la première phrase de la circulaire de 1998 : « *Les musiques actuelles constituent dans notre pays un espace de création ouvert à un large public, et notamment aux jeunes.* ».

¹⁴⁰ Lieux de musiques amplifiées situé à Agen et créé en 1993 à l'initiative de la municipalité.

¹⁴¹ Discours de clôture du Ministre de la Culture, Philippe Douste-Blazy, cité dans *Politiques publiques et musiques amplifiées*, GEMA et Adem Florida, Agen, 1997.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Circulaire de 1998 sur le dispositif SMAC et fiche d'information de la DMDTS réalisée dans le cadre de la préparation en 2004 de la Concertation nationale pour les musiques actuelles.

Une dimension sociale persiste donc dans le dispositif, et notamment à travers deux axes : l'accompagnement des pratiques amateurs et l'inscription dans la vie du territoire d'implantation. Ces deux axes ont une application transversale dans l'activité de ces lieux (diffusion, répétition, accompagnement, soutien aux associations, formation, ...) et s'inscrivent dans l'histoire et les caractéristiques propres de ce secteur associatif. Cependant, il faut noter que les missions d'insertion et de socialisation relevant d'un travail purement « social » ont disparu dans ce dispositif.

Une autre particularité par rapport aux autres réseaux du secteur public est constituée par la mission de soutien à la professionnalisation des artistes et le rôle de « défrichage » attribué aux SMAC. Prolongeant la logique ayant justifié l'aide à l'équipement des petits lieux musicaux, l'activité des SMAC est ici positionnée en amont du stade de « professionnel confirmé », accomplissant ainsi un travail d'aide à l'émergence et de « développement de carrière ». Néanmoins, une évolution s'est opérée entre l'approche de cette mission ayant prévalu à la fin des années 1980 et le dispositif SMAC. En effet, ce rôle de défrichage ne s'inscrit plus ici dans une optique économique dont l'objectif serait d'approvisionner l'industrie du spectacle et du disque, mais plutôt dans l'optique de lutter contre les effets néfastes du marché (homogénéisation de la production et de la diffusion musicale, assurer la diversité et la dynamique de création et de renouvellement artistique)¹⁴⁴. Initialement soutenues au titre de « premier maillon de la chaîne » de l'industrie musicale, ces structures se voient désormais aidées au titre de l'alternative qu'elles représentent par rapport aux conséquences sur la production et la diffusion musicale induites par les logiques commerciales de cette même industrie. Toutefois, cette idée d'alternative ne signifie pas que les SMAC évoluent dans un monde parallèle et hermétique à l'industrie et au secteur commercial, mais s'inscrivent dans un environnement pluriel comportant des relations avec le secteur marchand.

Directement lié au constat de leur fragilité économique, un axe économique est aussi présent dans le dispositif SMAC à travers l'objectif de professionnalisation d'un secteur et de stabilisation du fonctionnement des structures. Ainsi, la circulaire de 1998 pose comme critère de labellisation le fonctionnement professionnel des structures et une gestion en conformité avec la législation (sociale, fiscale, professionnelle, ...), visant la sortie des fonctionnements « informels » qui caractérisaient les acteurs du secteur associatif et leur marginalité économique et professionnelle.

¹⁴⁴ *Fiche d'information pour un état des lieux des labels du spectacle vivant, Scène de Musiques Actuelles*, Jean Carabona, Service de l'Inspection et de l'Évaluation, DMDTS, Ministère de la Culture, Paris, 2003.

L'action du Ministère de la Culture, mais aussi des Collectivités Territoriales, s'est majoritairement focalisée sur les lieux fixes de diffusion des musiques actuelles, comme en témoigne la création du dispositif SMAC. Toutefois, même s'il n'a pas donné lieu à la mise en place de labels spécifiques, le développement d'un soutien au fonctionnement du secteur a aussi profité aux festivals et aux écoles associatives. Pour exemple, la totalité des festivals de l'AFIJMA ou des écoles de la FNEIJMA est soutenue par les pouvoirs publics.

c. La sortie d'une économie informelle et la structuration des acteurs :

Les diverses mesures de soutien qui aboutiront à un subventionnement au fonctionnement ont permis à de nombreux acteurs associatifs de sortir progressivement d'une économie informelle et de se professionnaliser. Les financements publics ont ainsi permis de salarier des équipes et de régulariser le fonctionnement des structures vers un respect des cadres légaux et professionnels d'activités. Toutefois, la stabilisation des structures découlant des subsides publics est toute relative. Les acteurs associatifs restent caractérisés par une économie très fragile, et leur niveau de financement public apparaît encore très faible comparativement aux autres segments aidés du spectacle vivant, et au regard des missions de « services publics » assumées et du positionnement non commercial de leur activité. Pour exemple, l'intervention globale du Ministère de la Culture en faveur des musiques actuelles s'élève à environ 20 millions d'€ en 2006¹⁴⁵, soit 2,58% du budget imparti au spectacle vivant (774 millions d'€¹⁴⁶). Cette insuffisance relative des financements publics explique en grande partie le recours massif aux emplois aidés, et notamment aux emplois jeunes, de la part des acteurs associatifs afin de développer leur activité¹⁴⁷. Une grande partie des salariés du secteur se retrouve ainsi dans une situation de précarité, les structures éprouvant d'importantes difficultés pour consolider ces emplois une fois les aides du Ministère du Travail arrivées à leur échéance. Ainsi, bien que l'intervention croissante des pouvoirs publics ait permis une certaine professionnalisation du secteur associatif des musiques actuelles, celui-ci reste caractérisé par une importante fragilité structurelle.

¹⁴⁵ Discours de clôture de Renaud Donnedieu de Vabres, Ministre de la Culture, lors du Forum, Nancy, 2005.

¹⁴⁶ Budget 2006 du Ministère de la Culture et de la Communication, présenté le 28 septembre 2005.

¹⁴⁷ *Convention Promotion Emploi – Consolidation des NSEJ dans les réseaux de musiques actuelles*, Opale, Paris, 2003 ; et *Consolidation et formation des emplois jeunes*, FAMDT, Parthenay, 2003.

Néanmoins, cette progressive consolidation des structures a rendu possible et s'est accompagnée d'une structuration collective. En effet, la création des fédérations et des réseaux est concomitante de l'arrivée des financements publics en direction du secteur associatif. L'acquisition d'un minimum de pérennité est ainsi apparue comme un préalable pour que les acteurs puissent envisager de se regrouper et d'agir collectivement. A cet égard, il ressort que ce sont les structures les moins précaires et les plus professionnalisées, ce qui le plus souvent va de pair avec un subventionnement relativement pérenne, qui sont fédérées. L'implication dans un mouvement de structuration collective nécessite en effet des moyens et du temps (participation aux réunions et travaux, frais de déplacement, adhésion, ...) qui ne sont pas toujours à la portée des plus petites structures ; un phénomène par ailleurs susceptible d'aboutir à des fédérations et réseaux essentiellement composés des acteurs les plus subventionnés et les plus gros¹⁴⁸.

Le mouvement de structuration collective du secteur associatif s'avère ainsi lié à la professionnalisation des acteurs, les deux dynamiques interagissant l'une sur l'autre. La création des fédérations et des réseaux semblait conditionnée à un niveau minimum de pérennisation des structures, et en retour leur action a accentué la professionnalisation du secteur et participé à sa reconnaissance par les pouvoirs publics. En effet, il apparaît que les fédérations et les réseaux ont permis de construire et de porter collectivement des discours partagés, et d'amplifier les revendications des acteurs. Un dialogue et une relation plus structurée et plus efficace se sont ainsi mis en place avec les partenaires. Les acteurs ont ainsi, par l'intermédiaire de leur représentation, pu faire valoir leurs options lors des discussions pour la conception du cahier des charges du dispositif SMAC. Aussi, il convient de préciser que l'Etat a appuyé et soutenu financièrement les regroupements des acteurs associatifs, voyant son intérêt dans la création d'interlocuteurs collectifs nationaux plutôt que dans un terrain morcelé.

3. L'ambivalence de l'intégration aux politiques publiques pour le spectacle vivant :

Bien que sollicitée par les acteurs associatifs des musiques actuelles, l'intervention pérenne des pouvoirs publics a tendance à induire des conséquences sur les activités et le fonctionnement des structures entraînant une certaine dénaturation des projets initiaux.

¹⁴⁸ A cet égard, Vincent Rulot pointé dans un entretien le risque d'une dérive de la Fédurok vers une fédération de « Maison de la Culture des Musiques Actuelles ».

L'entrée dans le cadre des politiques publiques pour le spectacle vivant génère une certaine institutionnalisation des acteurs « labellisés » tendant à les faire rentrer dans le giron du secteur public. Toutefois, les acteurs associatifs récusent cette assimilation au secteur public par la voix de leurs organisations, défendant les principes d'indépendance vis-à-vis des collectivités publiques financeurs et d'initiative privée.

a. Intervention publique et institutionnalisation des acteurs associatifs :

Le fait que les acteurs associatifs se soient professionnalisés en grande partie dans le cadre d'une intervention des pouvoirs publics peut induire des conséquences et des modifications sur leur fonctionnement initial tendant à les faire rentrer dans des modèles relevant du secteur public du spectacle vivant. La figure idéale typique de la « petite entreprise de service public » dégagée dans une étude du Centre d'Etude de l'Emploi sur le secteur associatif des musiques actuelles permet d'illustrer cette évolution possible des acteurs professionnalisés dans le cadre des politiques publiques¹⁴⁹. Dans ce cas de figure, la structure s'éloigne de sa démarche associative initiale et inscrit pleinement son développement et ses perspectives de financement dans les dispositifs publics. Il en résulte un effacement progressif de ce que l'on pourrait appeler la « vie associative », la place du bénévolat tendant à disparaître à la fois dans la direction de la structure (le Conseil d'Administration) et dans la réalisation de l'activité ; « *la volonté de professionnalisme prime sur la mobilisation du bénévolat* »¹⁵⁰. C'est aussi la proximité et l'inscription dans la vie culturelle locale, caractéristiques fondamentales du secteur associatif, qui s'en retrouvent diminuées au profit d'une recherche de professionnalisme tant du point de vue du fonctionnement de la structure que du contenu de l'activité artistique (diffusion, accompagnement, ...). C'est cet équilibre singulier du secteur entre les objectifs de « proximité » et de « qualité culturelle » (le second incarnant la démarche du secteur public) qui apparaît mis à mal par l'intégration dans le champ des politiques publiques et le rapprochement avec une logique de fonctionnement publique qu'il est susceptible d'induire.

Dans cette optique, l'institutionnalisation des acteurs associatifs présente le risque de faire basculer l'arbitrage de cet équilibre en faveur d'une éthique du professionnalisme et de

¹⁴⁹ Marie-Christine Bureau, Bernard Gomel, Nicolas Schmidt, *Les associations de musiques actuelles, partenaires du programme Nouveaux Services – Emplois Jeunes*, Centre d'Etude de l'Emploi, Noisy-le-Grand, 2004.

¹⁵⁰ Ibid.

la qualité artistique au détriment des idées de développement local, d'ouverture aux pratiques amateurs ou d'ancrage dans la dynamique du territoire d'implantation qui caractérisent la démarche initiale de ces acteurs. Comme l'ont montré des analyses sur les institutions culturelles comme les Opéras ou les théâtres publics, les agents dépendants de l'intervention publique peuvent avoir tendance à développer des stratégies de « sur-qualité » et de « prestige » afin de maximiser leurs financements au regard du registre de justification de l'excellence artistique¹⁵¹ ou d'une recherche de reconnaissance par le milieu professionnel. Appliquée au secteur des musiques actuelles, cette tendance pourrait se manifester par le fait de survaloriser la mission de recherche des talents de demain, ce qui valorise la structure au niveau national. Cet objectif pousserait les structures à favoriser, à la fois dans le travail de programmation et d'accompagnement à la création et à l'émergence, des artistes présentant déjà un certain degré de professionnalisation et de notoriété, au détriment des amateurs et de ce que l'on pourrait appeler les « pré-professionnels ». En outre, cela pourrait impliquer un certain détournement de l'objectif d'encouragement et de développement de la scène locale au profit d'une zone de chalandise nationale, les choix se faisant plus sur les potentialités professionnelles que présentent les groupes. Ces phénomènes s'expliqueraient par le fait que l'activité soit construite en cherchant plus la reconnaissance du « milieu professionnel » ou des pouvoirs publics financeurs que le développement des pratiques et de la dynamique de son territoire. L'éthique du professionnalisme et la dépendance vis-à-vis des subventions tendraient ainsi à modifier l'activité des structures en les poussant à chercher à satisfaire les attentes des partenaires institutionnels et/ou les conventions professionnelles.

En terme d'organisation interne des équipes, l'apparition de poste « d'administrateur » traduit aussi une professionnalisation des structures selon le modèle du secteur public. Notamment voué à assurer la recherche et l'obtention des subventions, ce poste est typique des institutions culturelles et est inexistant dans les entreprises commerciales.

En règle générale, les contraintes professionnelles d'activité dans le spectacle vivant tendent à détourner l'activité du secteur associatif de son implication sur le terrain des pratiques amateurs. En effet, comme nous l'avons évoqué précédemment, les cadres légaux opèrent une séparation relativement stricte entre activité professionnelle et activité amateur. Cette contrainte se trouve renforcée dans le secteur public de part sa construction historique s'étant opérée en opposition à l'éducation populaire et à l'amateurisme auquel elle est associée.

¹⁵¹ Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie des Politiques Culturelles*, PUF, Paris, 1994.

Depuis la fin des années 1990, on observe la création d'équipements dédiés aux musiques actuelles qui semble marquer l'aboutissement du processus d'institutionnalisation. Ces équipements (comme la Cartonnerie à Reims, ou les futurs équipements de Brest ou de Nancy) sont entièrement initiés et portés par les collectivités territoriales qui, afin d'en garder le contrôle, décident de les créer sous forme de régie (directe, autonome ou personnalisée). Ils n'émanent donc pas et ne s'appuient pas sur les initiatives associatives locales, marquant une rupture avec la dynamique d'initiative privée du secteur associatif. Les responsables des projets sont par ailleurs recrutés à l'échelle nationale, opérant ainsi une déterritorialisation des équipes. Aussi, ils ne reproduisent pas la démarche associative, et l'implication bénévole qui y est liée, caractéristique du secteur. En outre, ils représentent des équipements de plus grande taille, comportant notamment deux salles de diffusion (dont une de moyenne capacité – environ 1200 places – marquant une inflation des jauges du secteur subventionné) et des espaces de répétition et d'enregistrement. Cette croissance de l'ampleur des projets marque un rapprochement avec les grands équipements de la décentralisation théâtrale et un éloignement de l'échelle des premiers projets du secteur, dont la modestie des tailles nourrissait les objectifs de proximité et de convivialité des acteurs associatifs.

b. Le refus d'une assimilation au secteur public :

L'intégration dans le champ des politiques publiques pour la culture à travers l'obtention d'un soutien pérenne au fonctionnement des structures s'accompagne ainsi d'un processus d'institutionnalisation. Or celui-ci est susceptible de dénaturer les objectifs et les modes de fonctionnement propres à ces agents. Aussi, cette institutionnalisation qui semble aller de pair avec la reconnaissance des pouvoirs publics et leurs financements pérennes, tend à inclure les acteurs associatifs dans le secteur public du spectacle vivant, comme en témoignent les nouveaux projets d'équipement dédiés aux musiques actuelles portés par les collectivités territoriales ou l'intégration de ces musiques dans l'enseignement public spécialisé¹⁵². Cependant, le secteur associatif, par l'intermédiaire de ses organisations professionnelles, va à l'encontre de cette assimilation et de l'institutionnalisation qui l'accompagne. Ce positionnement se fonde sur la revendication d'une indépendance vis-à-vis des pouvoirs publics financeurs et la défense de l'initiative privée, ces deux axes sous-tendant

¹⁵² En effet, les diplômes d'enseignement des musiques actuelles ont été créés en 2001 pour le CA et en 2004 pour le DE. Des filières sont en train d'être créées dans les établissements publics d'enseignement de la musique, marquant ainsi une entrée des musiques actuelles dans l'institution musicale française.

le mode de fonctionnement et la réalisation des objectifs spécifiques des acteurs associatifs, et renvoyant par ailleurs à des désaccords avec certaines caractéristiques du secteur public.

Bien qu'ayant revendiqué pour être considéré comme des acteurs artistiques et culturels au même titre que les agents du secteur public, les acteurs associatifs affirment tout de même une dimension sociale à leur activité, mais pas l'identité de « travailleurs sociaux » dont on les a pu les affubler (comme par exemple dans le programme « café musique »). Cette dimension sociale renvoie à l'idée d'inscription dans l'environnement social, s'entendant à la fois comme l'environnement immédiat des acteurs (le territoire et ses caractéristiques) et le contexte global (la dynamique de la société et les nouveaux courants musicaux). A cet égard, les acteurs associatifs défendent les idées de proximité et d'ancrage dans la vie de leur territoire d'implantation, d'implication dans la dynamique associative locale et d'ouverture sur les pratiques amateurs¹⁵³. A contrario, ils se placent en porte à faux par rapport à l'éthique de l'excellence artistique et au splendide isolement dans lequel sont confinés les « arts majeurs » dans le secteur public, ainsi qu'à l'inaccessibilité symbolique de ses équipements.

Dans cette perspective, l'indépendance vis-à-vis des pouvoirs publics et la défense d'une activité reposant sur des initiatives privées apparaissent comme des garants de cet objectif d'ancrage et de proximité avec l'environnement social, notamment a contrario de l'exemple des grands équipements de la décentralisation théâtrale. La résistance à une institutionnalisation renvoie ainsi à la préservation d'une démarche associative, d'une dynamique bénévole et d'une approche de la musique sous l'angle des pratiques (et non sous l'angle des « grandes œuvres »).

Cette tendance s'illustre aussi dans le fait que les acteurs du secteur associatif ne se sont majoritairement pas affiliés au SYNDEAC. En effet, plutôt que de s'affilier à ce syndicat qui représente le secteur public, les acteurs associatifs ont préféré fonder leurs propres organisations professionnelles, et dans un deuxième temps, leur propre syndicat, le SMA.

Néanmoins, les acteurs associatifs n'en affirment pas moins être des acteurs culturels à part entière, assurant des missions de « services publics », et de ce fait revendiquant de ne pas être totalement soumis aux contraintes du marché (par le subventionnement pérenne). Mais en même temps, ils réfutent leur assimilation au secteur public, défendant l'initiative privée et affirmant un lien avec le secteur privé marchand. Cette configuration peut paraître paradoxale à première vue, révélant la difficulté dans le contexte politique et économique actuel de

¹⁵³ Ce que l'étude du Centre d'Etude de l'Emploi sur *Les associations de musiques actuelles* avait identifié comme « une démarche militante autour de l'action culturelle locale ».

concevoir le positionnement socio-économique revendiqué par le secteur associatif des musiques actuelles.

C. Le difficile positionnement du secteur associatif des musiques actuelles dans le champ bipolaire du spectacle vivant :

Après être en parti sorti d'une économie informelle et s'être professionnalisé, engagé sur la voie de la reconnaissance institutionnelle et maintenant soutenu par des financements publics relativement pérenne, et s'être structuré professionnellement en fédérations et réseaux, le secteur associatif se retrouve dans une étape de son développement où il cherche à faire valoir son existence propre et son positionnement spécifique. En effet, comme nous l'avons précédemment décrit, le secteur associatif des musiques actuelles est imbriqué dans un champ du spectacle vivant structuré en deux grands pôles d'activité : le secteur privé et le secteur public. Aussi, les cadres et normes de l'environnement professionnel de ce champ ont été conçus à partir de cette organisation, poussant les nouveaux entrants à s'intégrer à l'un de ces deux pôles. Quant à lui, le secteur associatif des musiques actuelles s'est constitué en alternative à ces deux champs socio-économiques, dans ce que nous avons précédemment appelé une situation de marginalité artistique, politique, économique et professionnelle. Dans son mouvement de structuration « endogène » et à travers les échanges et les réflexions collectives dont il a été porteur, le secteur associatif a progressivement construit et formalisé son positionnement socio-économique, faisant de cette situation de marginalité quelque peu subie dans un premier temps un élément constitutif de sa démarche et de ses objectifs. Ne s'étant développés ni complètement dans le secteur privé et ni complètement dans le secteur public, les acteurs associatifs en sont arrivés à l'affirmation de cette « troisième voie » dans laquelle ils se sont construits et qui a constitué le reflet dans les manières de faire et de fonctionner de leurs objectifs et leurs spécificités.

Constituant désormais une composante tangible du secteur professionnel des musiques actuelles et arrivé à un certain stade de maturation, l'enjeu pour le secteur associatif et ses représentations collectives est de réussir à faire valoir et à pérenniser ce positionnement socio-économique particulier, qui sous-tend et représente en quelque sorte le garant de ses spécificités et de ses objectifs propres, dans un environnement global du spectacle vivant structurellement bipolaire et tendant à le faire rentrer dans un des deux cadres socio-économiques existants.

1. La revendication d'un positionnement socio-économique particulier :

La revendication d'un positionnement socio-économique particulier est liée à l'histoire du secteur associatif des musiques actuelles. En effet, comme nous l'avons vu, celui-ci s'est construit et professionnalisé à partir d'un tissu associatif reposant sur des engagements bénévoles et sur une économie non monétaire, et s'est ensuite développé en conjuguant financements publics et ressources provenant d'activités commerciales (billetterie, bar, ...). Caractérisé par une démarche associative et non lucrative, et à la fois par l'attachement à l'initiative privée et l'indépendance vis-à-vis des pouvoirs publics financeurs, le secteur associatif ne se positionne ni dans le secteur privé marchand, ni dans le secteur public institutionnel, mais dans une situation intermédiaire compilant des modalités de fonctionnement empruntées à ces deux champs, en y adjoignant une composante non monétaire. Mais, ce positionnement apparaît relativement « incertain, dans le contexte actuel [...] »¹⁵⁴, et notamment au regard des contraintes et des conséquences induites par la professionnalisation des acteurs associatifs. Aussi, afin d'enrichir et de renforcer son discours et ses positions, des rapprochements sont opérés avec le secteur de l'économie sociale et solidaire, dans lequel les fédérations et les réseaux viennent trouver des formalisations et des expériences pouvant illustrer et étayer leurs réalités socio-économiques.

a. La troisième voie :

Le positionnement socio-économique revendiqué par le secteur associatif des musiques actuelles peut se présenter à travers l'idée de « troisième voie », c'est-à-dire une voie de développement de l'activité ne relevant pas du « tout public » ou du « tout marché ». Cette idée ne renvoie pas à un monde clos évoluant en parallèle des deux autres (le secteur privé marchand et le secteur public), mais à un espace d'activité situé à la croisée de ceux-ci et du champ non monétaire (caractérisé ici par le bénévolat et les pratiques amateurs). Ainsi, cette troisième voie intègre des éléments provenant de ces trois champs pour construire un modèle d'activité se différenciant de chacun de ces trois champs pris individuellement. Elle

¹⁵⁴ Marie-Christine Bureau, Bernard Gomel, Nicolas Schmidt, *Les associations de musiques actuelles, partenaires du programme Nouveaux Services – Emplois Jeunes*, Centre d'Etude de l'Emploi, Noisy-le-Grand, 2004.

les utilise et les hybride dans ce que nous avons appelé précédemment une « économie plurielle », pour nourrir des objectifs non pris en compte et une logique d'activité différente des secteurs privé et public.

Dans cette perspective, le secteur associatif intègre une dimension économique relevant du champ public dans la mesure où il revendique, au titre de missions visant l'intérêt général, de ne pas être entièrement soumis aux contraintes du marché par le biais d'un subventionnement des collectivités publiques. De la même manière que les activités s'inscrivant dans ce champ d'activité, le secteur associatif se caractérise par la non lucrativité et des finalités d'ordre artistique et culturel. Pour autant, il se distingue du champ public par son attachement à l'initiative privée et à son indépendance vis-à-vis des financeurs publics.

Parallèlement, le secteur associatif intègre une dimension commerciale dans son économie, s'inscrivant notamment dans une interaction avec le secteur marchand. Cette dimension se caractérise par la réalisation d'actes commerciaux générant des ressources propres, et principalement par la billetterie des concerts et le bar. En outre, l'activité du secteur associatif passe aussi par des relations avec la sphère marchande. Cette interaction est à mettre au regard d'un secteur des musiques actuelles dont l'activité professionnelle s'est historiquement développée essentiellement dans le cadre du marché. Aussi, dans son travail de diffusion professionnelle, le secteur associatif se trouve indubitablement en relation avec le secteur marchand dans lequel évolue la grande majorité des producteurs et tourneurs. Toutefois, cette dimension commerciale de l'activité et des ressources ne s'inscrit pas dans une logique marchande et ne répond pas à la recherche de profit. Elle se veut au service des objectifs artistiques et culturels des acteurs, dans une logique non lucrative qui se traduit notamment par des politiques tarifaires visant l'accessibilité et non la rentabilité (les prix des places de concert étant en deçà du coût de revient). D'ailleurs, le créneau d'activité sur lequel se place le secteur associatif (artistique, niveau de jauge, ...) est le plus souvent déficitaire, nécessitant des financements publics pour équilibrer les budgets.

Cette idée de troisième voie renvoie à l'objectif de répondre à des attentes et de remplir des besoins n'étant pas, mal ou très partiellement assurés par le secteur public et par le secteur privé. La dimension sociale dont nous avons parlé précédemment, c'est-à-dire l'inscription dans un environnement social (dans un territoire et dans des pratiques sociales), nous apparaît recouvrir des dimensions de l'activité du secteur associatif ne se retrouvant pas dans les autres champs. Cette dimension sociale recouvre notamment les idées de proximité et d'inscription dans la vie du territoire d'implantation, de soutien au développement des initiatives et des pratiques locales, qu'elles soient à visées amateurs ou professionnelles, mais

aussi de diffusion d'une offre artistique n'étant quasiment pas relayée par les secteurs marchand ou public, et notamment en dehors des grands centres urbains. La combinaison des types de ressources (financements publics et ressources commerciales, mais aussi ressources non monétaires) vise ici à développer une activité cherchant à pallier des manques et à répondre à des besoins non pris en charge par les champs professionnels existants.

En outre, le positionnement socio-économique du secteur associatif implique aussi une dimension non monétaire à l'activité, ce qui se caractérise notamment par la présence du bénévolat, et dans une certaine mesure par le soutien aux pratiques amateurs (par divers services et conseils aux artistes et aux associations locales n'entraînant pas de contrepartie monétaire). Cette dimension non monétaire dans l'activité ne renvoie pas seulement à des aspects économiques (utilité directe en tant que main d'œuvre pour la réalisation des activités), mais participe aussi à l'objectif de proximité et de dynamisation du territoire, ainsi qu'à ce que nous avons appelé la démarche associative, les structures représentant des espaces ouverts d'implication des populations.

b. Le secteur associatif face aux contraintes de la professionnalisation :

La professionnalisation des acteurs associatifs dans cette troisième voie se heurte à une inadaptation des cadres légaux et professionnels à ce positionnement socio-économique « hors-cadre » (et à la fois, et parce que, dans tous les cadres). Les normes de fonctionnement professionnel du spectacle vivant, qu'elles soient légales, réglementaires ou de l'ordre de la convention professionnelle (c'est-à-dire des manières de faire caractéristiques et ancrées dans un milieu professionnel, mais non inscrites dans des règles formelles) tendent justement à segmenter les trois champs socio-économiques (secteur public, secteur marchand et secteur amateur). Cette division est justifiée par la volonté d'établir des modalités de concurrence justes et loyales entre les champs d'activité, et notamment visant à protéger le secteur marchand d'une rivalité déloyale avec les deux autres champs.

Dans cet environnement clivé, le processus de professionnalisation des acteurs associatifs tend à faire entrer ceux-ci dans des modèles d'activité n'étant pas pensés pour leur mode de fonctionnement et ne répondant que très partiellement à leurs objectifs. Ainsi, les normes de fonctionnement professionnel existantes peuvent agir comme des facteurs limitants et contraignants, voir bloquants, d'une activité se plaçant dans le cadre de cette troisième voie et de l'économie plurielle qui la caractérise. A cet égard, les exemples des législations sur les

pratiques amateurs et sur la présomption de salariat des artistes, qui tendent à empêcher dans un même cadre d'activité la rencontre des champs amateurs et professionnels (en terme économique, la cohabitation d'actes relevant d'une économie non monétaire et d'actes relevant d'une économie marchande), sont signifiants. La conjonction entre des activités commerciales et des activités relevant du « service public », et donnant lieu à des financements publics, se heurte aussi à des difficultés, et notamment à l'incompréhension et à la méfiance des pouvoirs publics. En effet, une structure cherchant à développer ses ressources propres par des activités commerciales (bien que dans une visée non lucrative et le plus souvent pour pallier l'insuffisance des financements publics) a de fortes chances de voir sa démarche rencontrer l'hostilité des financeurs publics, risquant ainsi de voir ses subventions baissées. En effet, le développement de ressources commerciales apparaît automatiquement douteux et équivoque pour des pouvoirs publics qui n'opèrent généralement pas de distinction entre les notions de « commercial » et de « lucratif », suspectant de ce fait de financer une activité qui sert des objectifs marchands et des intérêts économiques¹⁵⁵. D'un autre côté, face à la relative faiblesse des financements publics alloués au secteur des musiques actuelles, les acteurs associatifs se voient souvent dans l'obligation de développer des ressources propres, tendant ainsi à créer un cercle vicieux dans la recherche d'un équilibre budgétaire entre ressources commerciales et subventions (les unes nuisant au développement des autres).

Cette difficulté à se professionnaliser dans le cadre de cette troisième voie est illustrée par les exemples d'évolution de certains acteurs associatifs vers l'un des deux modèles traditionnels. D'un côté, des projets « musiques actuelles » évoluent vers une institutionnalisation, se professionnalisant sur le modèle du secteur public (ce que nous avons appelé les « petites entreprises de service public »). De l'autre, certaines structures peuvent avoir tendance à se rapprocher du secteur privé et de son fonctionnement, et notamment en privilégiant une activité de diffusion d'artistes présentant un certain niveau de notoriété en collaboration avec les promoteurs privés du secteur marchand et en s'éloignant des missions de proximité et de soutien aux pratiques locales.

La professionnalisation du secteur associatif des musiques actuelles et ses conséquences sur la démarche et les finalités initiales des acteurs n'apparaît pas comme un phénomène isolé et unique. En effet, l'ensemble du secteur associatif français connaît depuis

¹⁵⁵ Marie-Christine Bureau, Bernard Gomet, Nicolas Schmidt, *Les associations de musiques actuelles, partenaires du programme Nouveaux Services – Emplois Jeunes*, Centre d'Etude de l'Emploi, Noisy-le-Grand, 2004.

l'après seconde guerre mondiale un mouvement de professionnalisation dont les effets sont similaires à ce que l'on constate dans les musiques actuelles. Nous avons précédemment évoqué le cas du secteur sportif et les effets de sa professionnalisation croissante : un éloignement des objectifs et des finalités initiales (les grandes causes coubertinienne d'une activité sportive comme modèle de société), une focalisation croissante sur des préoccupations gestionnaires et une éthique professionnelle cherchant la satisfaction du « consommateur », la baisse de l'investissement bénévole, une logique de fonctionnement tendant vers la prestation de service.

On voit ici comme une professionnalisation dans le cadre de cette troisième voie se heurte à des contraintes légales et à des conventions professionnelles témoignant d'un environnement politique et économique non adapté (voir résistant) à ce positionnement socio-économique. L'inscription dans une économie plurielle semble ainsi relever d'un équilibre précaire dans le contexte actuel. Aussi, le mouvement de professionnalisation, en poussant les acteurs à s'inscrire plus dans un modèle économique particulier, peut entraîner une dénaturation des projets et des objectifs initiaux.

c. Un rapprochement avec l'économie sociale et solidaire :

A mesure que le secteur associatif des musiques actuelles s'est développé et structuré, il s'est identifié et a trouvé dans les concepts de l'économie sociale et solidaire une modélisation et une formalisation de ses réalités et de ses finalités. C'est en parti grâce à cet apport que le secteur associatif des musiques actuelles a construit son positionnement socio-économique et l'idée de « troisième voie ». Des concepts comme ceux d'économie plurielle, de tiers secteur, d'économie solidaire ou de non lucrativité, ont nourri les réflexions collectives et permis l'émergence d'un discours formalisé.

Cette identification aux concepts et au champ de l'économie sociale et solidaire s'est traduite par l'affirmation croissante, de la part de plusieurs fédérations du secteur des musiques actuelles, de leur identité et de leur appartenance au monde associatif. A cet égard, des rapprochements avec des organisations et l'intégration dans des instances du monde associatif se sont construits ces dernières années. Par exemple, la FAMDT est membre de la COFAC, la Coordination des Fédérations et Associations de Culture et de Communication. La Fédurok est membre du FONJEP, le Fonds de coopération de la Jeunesse et l'Education Populaire. Aussi, la majorité des fédérations et réseaux du secteur des musiques actuelles (sauf Zone Franche) sont signataires du Contrat d'Association qui fonde le CNAR Culture, le

Centre National d'Appui et de Ressource dédié au domaine de la culture. La création de ce dernier s'inscrit dans le programme DLA, Dispositif Locaux d'Accompagnement, un dispositif d'accompagnement en direction des structures développant des activités d'utilité sociale, initié par le Ministère de l'Emploi, du Travail et de la Cohésion Sociale, et la Caisse des Dépôts et Consignations. Hormis ses missions d'appui et de ressource en direction des DLA, le CNAR Culture développe aussi une mission d'appui à la structuration du secteur associatif culturel.

Les fédérations, et notamment la Fédurok, ont aussi développé des collaborations avec des chercheurs (Jean-Louis Laville) et des bureaux d'études (Opale) spécialisés dans le champ de l'économie sociale et solidaire.

La création de l'UFISC, l'Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles¹⁵⁶, est particulièrement significative de l'affirmation de ce positionnement socio-économique sur le champ de l'économie sociale et solidaire. Cette organisation réunit diverses organisations nationales et régionales du secteur du spectacle vivant (fédérations, réseaux et syndicats) qui se reconnaissent dans l'idée de troisième voie (« tiers secteur ») et se regroupent pour la faire valoir. La Fédurok et la FSJ, mais aussi le SMA, font partie de cette organisation.

2. Les limites de la structuration actuelle du secteur associatif des musiques actuelles :

Après une phase de maturation et de construction interne de son positionnement, le secteur associatif des musiques actuelles, par le biais de ses organisations professionnelles, est entré dans une phase de représentation et de revendication de ses positions en direction des pouvoirs publics et des partenaires professionnels. L'enjeu pour les fédérations et les réseaux est désormais d'agir sur les cadres et les normes d'activité qui structurent le champ du spectacle vivant afin de faire valoir et de permettre l'existence du secteur associatif et de son positionnement spécifique. Toutefois, cette action semble atteindre ses limites car le système français de gestion et de négociation collective des normes d'activité (légales, réglementaires, conventions collectives et autres accords sociaux) est basé sur une représentation syndicale des secteurs professionnels. Or, une des particularités du secteur associatif des musiques actuelles est de ne pas s'être structuré sous forme syndicale. Aussi, au-delà de la relation de concertation avec le Ministère de la Culture sur son intervention en direction des musiques

¹⁵⁶ L'UFISC se compose de la Fédération, de la Fédurok, du SYNAVI, du SCC, de la FSJ, du CITI, du Réseau Chaînon, d'ACTES-IF, du RIF et du SMA.

actuelles, les fédérations et les réseaux du secteur associatif se retrouvent de facto exclues des espaces de négociation et de gestion collective, réservés aux syndicats d'employeurs et de salariés. Une seconde limite se pose à l'action structurante du secteur associatif : son morcellement. En effet, les normes sont établies à des échelles dépassant le cadre des musiques actuelles (de l'échelon du spectacle vivant à celui-ci de l'interprofessionnel). Dans ce contexte, le morcellement de la structuration professionnelle du secteur associatif des musiques actuelles en plusieurs organisations limite sa capacité à peser dans les débats, et donc à faire valoir ses options dans l'établissement de la norme. Individuellement, les fédérations et les réseaux ne semblent en effet pas en mesure de faire évoluer leur contexte.

a. Intervenir sur la définition des cadres professionnels :

L'action structurante des fédérations et des réseaux des musiques actuelles semble avoir trouvé sa limite dans l'intervention sur les cadres professionnels d'activité. Or, après avoir construit leur positionnement socio-économique et identifié un certain nombre de freins structurels à sa pérennisation, il apparaît que c'est à ce niveau que le secteur associatif doit agir pour asseoir son existence et défendre ses spécificités. Mais, à ce niveau d'action, les fédérations et les réseaux se heurtent à un système de négociation et de gestion collective fondé sur la représentation syndicale des secteurs professionnels et sur le paritarisme. Dans celui-ci, seuls les syndicats d'employeurs et de salariés sont habilités par la loi à établir les règles professionnelles et à conclure des accords sociaux (convention collective, accord de branche, convention UNEDIC sur l'assurance-chômage, ...). Par ailleurs, se sont coutumièrement et légalement (depuis la loi du 5 mai 2004 sur le Dialogue social) les seuls à être sollicités par les pouvoirs publics pour la préparation d'un texte législatif ou réglementaire visant le droit du travail ou ayant des répercussions sur l'environnement de l'activité. En outre, les organismes et les instances professionnelles sont quasi-systématiquement « paritaires », c'est-à-dire gérés et composés par les syndicats comme le CNV, l'AFDAS (caisse professionnelle gérant le droit à la formation professionnelle), la CPNEF-SV (commission paritaire nationale sur l'emploi et la formation dans le spectacle vivant) ou le CNPS (organe permanent de concertation des professions du spectacle avec les pouvoirs publics). Autant d'espaces où les cadres légaux et les normes professionnelles sont débattus, où les minima conventionnels sont fixés, où la gestion des fonds professionnels sont décidés, et où les organisations professionnelles du secteur associatif des musiques actuelles ne peuvent pas être pour défendre leurs spécificités parce qu'elles ne sont pas des syndicats.

Dans cette situation, le secteur associatif s'est retrouvé dans une impasse, sa structuration endogène ne lui permettant pas d'agir sur les facteurs exogènes entravant son développement et ses spécificités. Aussi, en l'absence de syndicats préexistants qui soient représentatifs du secteur associatif et de son positionnement, la création d'un outil syndical propre est apparu nécessaire pour défendre efficacement ses spécificités au niveau de l'établissement de la norme professionnelle. C'est dans cette perspective que la Fédurok et la FSJ se sont alliées pour créer le SMA, le Syndicat national des petites et moyennes structures non lucratives de Musiques Actuelles.

Cependant, la création du SMA ne signifie pas l'abandon des formes antérieures de structuration. En effet, la Fédurok et la FSJ ne se sont pas diluées dans le SMA et continuent d'exister car la forme fédérale, au-delà des limites pragmatiques qu'elle présente, n'en demeure pas moins significative et pertinente au regard des spécificités revendiquées par le secteur associatif. Comme nous l'avons montré précédemment, la structuration sous forme de fédération et de réseau incarne la démarche et les objectifs des acteurs associatifs. Elle représente une particularité importante de ce segment des musiques actuelles et le reflet de certaines caractéristiques fondamentales comme la non inscription des acteurs dans la dichotomie et l'antagonisme employeur/salarié et la primauté du projet artistique et culturel par rapport aux intérêts économiques et professionnelles. A cet égard, la création du SMA apparaît comme un outil au service des fédérations qui l'ont créé et de leurs spécificités, et non comme une évolution venant se substituer à la structuration existante. Aussi, les fédérations continuent d'exister car elles apportent autre chose à leurs membres par rapport au rôle classique d'un syndicat qui est de défendre les intérêts matériels et moraux de ses membres. En effet, les fédérations et les réseaux sont des espaces d'échange et de réflexion sur l'artistique et les contenus des projets des acteurs, intégrant l'ensemble des salariés des équipes dans la dynamique collective au-delà du clivage employeur/salarié, et plus généralement se voulant inscrits dans la poursuite de l'intérêt général.

b. Un morcellement de la représentation :

Une seconde limite à la capacité du secteur associatif des musiques actuelles à agir sur et dans son environnement professionnel et politique, à influencer sur la définition des normes, est constituée par le morcellement de sa structuration. En effet, le secteur associatif, qui n'est lui-même qu'une partie du secteur des musiques actuelles, et à fortiori une plus petite partie encore dans le grand ensemble du spectacle vivant, voit son organisation professionnelle

segmentée en plusieurs organisations à partir de subdivisions esthétiques et/ou par type d'activité. Dans cette configuration, et au vu de la situation de marginalité politique et économique précédemment décrite, il apparaît relativement improbable que les fédérations et/ou les réseaux puissent agir et peser efficacement de manière isolée sur des questions structurelles.

A partir de la fin des années 1990, les fédérations et les réseaux ont progressivement pris conscience du fait qu'ils étaient trop petits et trop spécialisés pour agir isolément et donc de la nécessité de se regrouper pour peser collectivement. Toutefois, leur rapprochement et l'établissement d'un travail politique commun ne furent pas sans se heurter aux clivages ayant justement aboutis à la création de plusieurs organisations dans ce secteur. En effet, il a fallu dépasser les différences et les partis pris esthétiques, les a priori professionnels et les antagonismes historiques entre les organisations professionnelles du secteur associatif avant de pouvoir établir une coopération. Ce processus ne fut pas aisé dans la mesure où chaque segment structuré possède son histoire et ses spécificités, et cherche à les préserver. L'échec de la première tentative de rapprochement, l'Inter-fédération¹⁵⁷ qui dura de 1998 à 2000, témoigne de ces difficultés. Néanmoins, les organisations professionnelles du secteur associatif ont progressivement réussi à dégager leurs intérêts communs à agir collectivement, prenant conscience qu'au-delà de leurs particularismes, elles partageaient une même situation de marginalité et de précarité, une démarche et un positionnement socio-économique similaire, ainsi que des objectifs politiques communs.

Des rapprochements entre les organisations professionnelles du secteur associatif et une dynamique collective se sont ainsi développés depuis 2003. A cet égard, le rapprochement entre la Fédurok et la FSJ apparaît constituer un exemple significatif au regard de ses aboutissements. En effet, la coopération entre ces deux fédérations a donné lieu en 2003 à la création de la Concertation Nationale pour les Musiques Actuelles, une instance de concertation et de préconisation sur le secteur des musiques actuelles placée sous l'égide du Ministère de la Culture, et qui a été pérennisé en janvier 2006 en devenant le Conseil Supérieur des Musiques Actuelles. D'autre part, la collaboration entre les deux fédérations a abouti à la création du SMA en 2005. Au-delà des adhérents des deux fédérations qui l'ont fondé, le syndicat se veut ouvert à l'ensemble des structures relevant du secteur du spectacle vivant des musiques actuelles et s'inscrivant dans la « troisième voie ». Son objet est justement de défendre ce positionnement socio-économique. A ce titre, il représente un outil

¹⁵⁷ Ce regroupement informel était composé de la Fédurok, de la FNEIJMA, de la FSJ, de l'AFIJMA, de la FAMDT et de Zone Franche.

susceptible de réunir l'ensemble du secteur associatif (sans pour autant se substituer aux fédérations et aux réseaux), autant les structures déjà fédérées que celles n'étant affiliées à aucune organisation professionnelle.

Par ailleurs, les fédérations et les réseaux se sont réunis depuis 2003 au sein d'un groupement informel, le GEMAP (Groupement des Entrepreneurs de Musiques Actuelles et Populaires)¹⁵⁸, qui associe par ailleurs les syndicats des secteurs public et privé du spectacle vivant des musiques actuelles. Cet élargissement de la dynamique collective s'est inscrit dans une démarche visant à associer le plus grand nombre d'organisations professionnelles afin de peser plus efficacement sur les négociations, et notamment en direction des pouvoirs publics pour lesquels le secteur des musiques actuelles en général représente encore largement la quantité négligeable et la portion congrue de son intervention en direction du spectacle vivant.

La création de l'UFISC répondait aussi à cette idée de réunir le plus d'organisations possible afin d'accroître les chances de réussite des revendications, élargissant ici le champ à l'ensemble du spectacle vivant. D'ailleurs, l'exemple du succès de l'union dans sa négociation avec le Ministère de l'Economie et des Finances sur la question de la non lucrativité des associations de création artistique ou d'exploitation des lieux dans le spectacle vivant témoigne de la capacité, mais surtout de la nécessité à agir collectivement pour obtenir gain de cause.

Conscient de la marginalité politique et économique du secteur qu'elles représentent, les organisations professionnelles du secteur associatif des musiques actuelles multiplient depuis quelques années les rapprochements, les participations à des regroupements et les actions collectives, au-delà même du cercle associatif ou de celui des musiques actuelles. Pour agir sur les cadres structuraux et pérenniser un « tiers secteur » du spectacle vivant des musiques actuelles, cette démarche de regroupement et de mutualisation de l'action politique semble constituer l'issue la plus probante. Il convient aussi de préciser que cet éclatement de la représentation est un phénomène caractéristique du secteur du spectacle dans son ensemble (vivant et enregistré), ayant notamment abouti à une multiplication des conventions collectives. Toutefois, un mouvement de rationalisation et de simplification des champs conventionnels est en cours et semble ne pas aller dans une direction favorable au secteur associatif et à la reconnaissance institutionnelle de son positionnement.

¹⁵⁸ Le GEMAP est une plate-forme de réflexion et d'action commune composée du PRODISS, du SYNDEAC, du SYNAPSS, du SMA, de MMFF, de l'AFIJMA, de la Fédurok, de la FSJ, de la FNEIJMA, de la FAMDT, de Zone Franche, de la Féarock et de Technopol.

3. La dynamique de restructuration du champ des conventions collectives et le renforcement de la bipolarité du spectacle vivant :

La structuration et la pérennisation d'une troisième voie de développement des musiques actuelles passe notamment par son ancrage dans la norme, par son existence formelle dans les cadres qui régulent et organisent l'activité professionnelle. Par exemple, la reconnaissance fiscale de la non lucrativité des associations de création artistique ou d'exploitation des lieux obtenue par l'UFISC en 2000 est une avancée dans cette voie. Toutefois, elle représente encore bien peu et la reconnaissance institutionnelle d'un tiers secteur des musiques actuelles apparaît d'autant plus mal aisée que la bipolarité du secteur professionnel du spectacle vivant est en train d'être renforcée par le processus de restructuration du champ des conventions collectives lancé depuis la fin de l'année 2005.

En effet, le Ministère de la Culture et le Ministère du Travail ont lancé, sous l'égide de ce dernier, un chantier de rationalisation et de simplification du champ des conventions collectives nationales (CCN) du secteur du spectacle, jugé trop éclaté et présentant de nombreuses lacunes. L'objectif de cette restructuration est notamment de réduire le nombre de CCN tout en assurant une couverture totale du champ du spectacle (les CCN existantes se recouvrant sur certaines zones et laissant d'autres non couvertes). Concernant le spectacle vivant, l'intention est d'arriver à deux CCN : une couvrant l'ensemble du secteur public et une autre couvrant l'ensemble du secteur privé, le tout étant censé couvrir l'ensemble du spectacle vivant. En outre, le but de ce chantier est aussi de renforcer le contenu des CCN afin d'accroître leur rôle régulateur de l'activité du secteur. S'inscrivant clairement dans l'objectif de contribuer à la résolution du conflit sur le régime de l'intermittence du spectacle, cet enrichissement du contenu et du rôle des CCN vise notamment les conditions de recours et les modalités du CDD d'usage.

Ce chantier tend à consacrer et à sceller la bipolarité du spectacle vivant entre un secteur public et un secteur privé, et cela d'autant plus compte tenu du rôle primordial que ce processus veut donner aux CCN dans la structuration et la régulation du secteur. Dans cette perspective, la prise en compte d'une « troisième voie » apparaît d'autant plus hypothétique. Néanmoins, le secteur associatif s'est impliqué dans ce chantier afin de tenter de faire valoir son positionnement. Le SMA s'est ainsi intégré aux deux Commissions Mixtes Paritaires (CMP)¹⁵⁹ du spectacle vivant (privé et public). On voit ici l'importance de l'évolution vers un

¹⁵⁹ Les CMP sont les instances de négociation des CCN.

outil syndical, sans quoi le secteur associatif des musiques actuelles n'aurait pu être représenté dans les CMP qui n'accueillent que les syndicats signataires des CCN. L'objectif du SMA est ici de défendre simultanément dans les deux CMP les spécificités du secteur associatif et d'intégrer dans les deux CCN en chantiers des annexes prenant en compte le positionnement et les réalités des acteurs associatifs des musiques actuelles ; car, en l'état actuel des forces en présence, il apparaît très peu probable de pouvoir faire valoir un troisième champ conventionnel spécifique pour le « tiers secteur ».

Dans ce chantier, le secteur associatif des musiques actuelles se retrouve donc à défendre et à négocier à la marge dans les deux champs, public et privé. N'étant d'ailleurs pas assuré de réussir dans les mêmes proportions des deux côtés, cette situation limite la lisibilité et la visibilité du positionnement défendu qui se voit obligé de se glisser à la marge. Aussi, cet état des choses témoigne de l'inadaptation, voir de la résistance, des cadres actuels (et qui ont tendance à se renforcer) à cette idée de tiers secteur, et de la difficulté à concevoir une voie alternative et intermédiaire d'activité qui ne s'inscrirait pas dans les clivages conventionnels sur lesquels se fondent les cadres : public/privé, professionnel/amateur, employeur/salarié.

Conclusion

Au cours de cette étude, nous nous sommes attelé à décrire la constitution du secteur associatif du spectacle vivant des musiques actuelles et à analyser sa structuration en les replaçant dans leur environnement. Dans ce cadre, nous avons dégagé les logiques d'action, les objectifs et les modes de fonctionnement de ses acteurs en regard des conditions de leurs émergences et de leurs relations avec les secteurs professionnels existants et les pouvoirs publics. Ce cheminement nous a permis de mettre en exergue les particularités de ce nouveau segment « professionnel » du secteur des musiques actuelles. Celles-ci sont significatives au regard de ce qu'il représente par rapport aux autres segments du secteur professionnel – une alternative – et de ce qui définit la qualité de ses rapports avec son environnement professionnel et politique – une marginalité. Ces deux attributs du secteur associatif des musiques actuelles sont ressortis comme les traits significatifs de son émergence, des réalités qu'il recouvre et de son positionnement.

Les acteurs associatifs ont émergé à un moment (fin des années 1970 et début des années 1980) où le secteur professionnel des musiques actuelles était caractérisé par une concentration économique et géographique de l'activité entre les mains d'une poignée d'acteurs parisiens et sur des esthétiques musicales dits « des variétés françaises et/ou internationales ». Cette situation s'insérait dans un contexte institutionnel dans lequel les collectivités publiques n'intervenaient pas en direction de ces musiques dites « populaires ou légères », les considérant non digne d'intérêt du fait de leur faible qualité artistique (le référent de l'excellence artistique étant les musiques classiques). De ce fait, les musiques actuelles étaient laissées au marché et se sont développées dans une logique commerciale et lucrative, ce qui expliquait la focalisation de l'activité professionnelle sur un périmètre restreint d'esthétiques et d'artistes à fortes audiences.

Dans ce contexte, des initiatives se sont développées pour faire vivre et pour diffuser les styles musicaux non relayés par le secteur privé marchand (parce qu'à faibles audiences) et non pris en charge par l'intervention publique (parce qu'esthétiquement disqualifiés). C'est donc en alternative à l'activité et à l'offre existante que les acteurs associatifs se sont constitués, pour faire valoir des contenus musicaux marginalisés.

Corrélativement, cette démarche alternative renvoyait aussi à une opposition aux logiques de fonctionnement des secteurs privé lucratif et public qui ressortaient comme des facteurs explicatifs de la mise à l'écart de toute une somme d'expressions musicales. En outre, l'émergence des tissus associatifs des musiques actuelles s'est inscrite dans une dimension politique liée aux mouvements contre culturels portés par la jeunesse dans les années 1970 et à une culture de l'indépendance notamment développée dans les milieux rock alternatifs des années 1980. D'un côté, les logiques commerciales et marchandes du secteur privé lucratif étaient rejetées ; et de l'autre, les logiques institutionnelles caractérisées par l'élitisme et l'approche par l'excellence artistique étaient décriées.

Les acteurs associatifs se sont ainsi développés à la fois en marge du secteur marchand et en marge du secteur public. Aussi, de part leur positionnement sur des artistes et des esthétiques à faibles audiences, ils se sont construits dans une situation de marginalité économique, professionnelle et politique. Cet état s'est notamment caractérisé par une fragilité structurelle des initiatives et l'inscription dans une économie informelle, bâtissant leurs activités avec « trois bouts de ficelles » et dans une certaine irrégularité par rapport aux cadres légaux s'imposant aux organisateurs « réguliers » (professionnels) de spectacle. Cette marginalité s'explique par les choix et le positionnement d'activité des acteurs associatifs que nous avons dégagé à travers leurs mouvements de structuration. En effet, les particularités des acteurs se sont traduites dans l'organisation collective endogène du secteur associatif ayant aboutie à la création de fédérations et de réseaux.

A travers la description et l'analyse des organisations professionnelles du secteur associatif, nous avons mis en évidence plusieurs attributs qui ressortent comme des particularités des acteurs de ce segment des musiques actuelles. Tout d'abord, les logiques et les objectifs d'activité sont caractérisés par une primauté du projet artistique et culturel sur les autres dimensions de l'activité. Cette prédominance des contenus explique notamment l'entrée artistique ayant prévalu à la structuration des acteurs, qui se sont réunis autour de l'objet premier des motivations individuelles. Cet aspect est aussi signifiant des parcours d'activistes militants des porteurs de projets constituant majoritairement le secteur. Ce profil type renvoi à des personnes engagées et passionnées pour un projet artistique et culturel, qui se sont investies sans compter, le plus souvent bénévolement dans un premier temps ou dans des situations d'emplois précaires et sous-payés, pour monter leurs structures.

Le mode de fonctionnement des acteurs, qui s'est incarné dans le choix d'un modèle de structuration fédérale ou en réseau, est aussi ressorti comme une particularité du secteur

associatif. Celui-ci est caractérisé par ce qu'on a appelé une démarche associative, fondée sur des finalités non lucratives et un fonctionnement démocratique des structures. Liée à la nature statutaire (association) et à l'histoire militante des acteurs, la réalité des structures témoigne aussi d'un décalage avec le clivage paritaire traditionnel entre employeurs et salariés, les acteurs associatifs ne se reconnaissant pas dans la position de « patron ». Renvoyant à la primauté du projet artistique et culturel, le secteur associatif se caractérise aussi par une démarche visant l'intérêt général, dans la mesure où l'objectif premier de l'activité est le développement des pratiques artistiques et culturelles en général.

Une professionnalisation se voulant un moyen au service du projet, et non une fin en soi, constitue aussi une particularité du secteur associatif. En outre, il est aussi caractérisé par une fragilité de celle-ci, qui s'illustre notamment dans la précarité de l'économie et de l'emploi des structures. Une autre particularité de la professionnalisation des acteurs associatifs est constituée par la présence du bénévolat et l'ouverture sur les pratiques amateurs dans l'activité.

L'ensemble de ces caractéristiques forment un idéal type du secteur associatif. Elles ne se retrouvent pas toutes au même degré chez la totalité des acteurs, mais constituent un ensemble de spécificités représentatives permettant d'identifier globalement le secteur et de décrypter son positionnement dans le champ des musiques actuelles. Aussi, la situation de marginalité économique, professionnelle et politique dans laquelle s'est construit le secteur associatif découle de ces choix et de ces caractéristiques des acteurs. Par le biais de sa structuration et de la réflexion collective dont elle a été porteuse, le secteur associatif en est arrivé à formaliser son positionnement socio-économique, faisant de cette situation de marginalité une option revendiquée de développement. Non pas que les acteurs revendiquent d'être précaires et marginaux, mais ils défendent les spécificités qui ont induite cette situation.

S'appropriant des concepts de l'économie sociale et solidaire, les organisations professionnelles du secteur associatif, et notamment la Fédurok et la FSJ, se sont ainsi positionnées sur l'idée de « tiers secteur » des musiques actuelles. Ce positionnement renvoie à l'idée d'une « troisième voie » de développement de l'activité, s'intercalant à la croisée des champs privé marchand, public et associatif amateur mais n'étant assimilable à aucun des trois. Se fondant sur une économie plurielle hybridant autofinancements, subventions et ressources non monétaires, cette troisième voie renvoie à une activité à finalité non lucrative visant des objectifs artistiques et culturels. Ainsi, le secteur associatif revendique à la fois l'indépendance vis-à-vis des pouvoirs publics financeurs et l'initiative privée, tout en sollicitant un subventionnement pérenne au titre de missions d'intérêt général.

La structuration du secteur associatif s'est inscrite dans un mouvement de professionnalisation de ses acteurs, notamment grâce à l'aide des pouvoirs publics à partir des années 1980. Cette reconnaissance progressive des acteurs associatifs des musiques actuelles par l'Etat et les Collectivités Territoriales est passée par plusieurs étapes, traduisant une évolution dans la manière d'aborder ces acteurs. Dans un premier temps, l'intervention de l'Etat en direction des musiques actuelles s'est faite à partir d'une approche économique et professionnelle, se concrétisant par des mesures principalement dirigées vers la consolidation de l'industrie du spectacle de variété. Les acteurs associatifs sont dans ce temps soutenus à la marge, par des actions ponctuelles et essentiellement symboliques, et par le prisme d'une vision sociale au titre d'une attention portée au public supposé de ces musiques : les jeunes. Ce n'est qu'à partir du début des années 1990 que l'intervention de l'Etat s'est infléchie vers une approche des acteurs associatifs à partir de leur rôle artistique et culturel, aboutissant à la mise en place d'un soutien pérenne par des financements au fonctionnement. C'est durant cette seconde phase, que les mouvements de structuration du secteur associatif se sont développés, profitant d'ailleurs pour cela de l'aide de l'Etat. Toutefois, le soutien public apparaît encore relativement insuffisant comme l'illustre la précarité économique dans laquelle évolue toujours les acteurs associatifs.

Maintenant professionnalisé et structuré, l'enjeu pour le secteur associatif des musiques actuelles apparaît être de défendre et de pérenniser ses spécificités et son positionnement particulier. Cette perspective ne semble pas acquise et le secteur associatif se heurte à des difficultés pour exister en tant que tel et pour ce qu'il veut être (une troisième voie) dans le contexte actuel. En effet, l'environnement et les cadres d'activité professionnelle dans le spectacle vivant sont aujourd'hui structurés et pensés pour deux champs, le secteur privé lucratif et le secteur public. Dans ce contexte, le positionnement du secteur associatif peine à s'exprimer, et se voit même entravé par diverses caractéristiques de l'environnement professionnel lui étant inadaptées. Dans cette situation, le processus de professionnalisation des acteurs associatifs peut avoir tendance à les pousser à rentrer dans des cadres d'activité qui, n'étant pas adaptés à leurs particularités, risquent d'engendrer une dénaturation de leur mode de fonctionnement, et subséquemment de leurs objectifs.

La défense et la pérennisation du secteur associatif et de son positionnement apparaissent ainsi devoir passer par une action sur l'environnement professionnel et politique, sur les normes d'activité s'imposant aux acteurs associatifs. Là encore, les particularités de ce secteur semblent jouer contre lui. En effet, celui-ci s'est structuré sous forme de fédérations et

de réseaux, reflétant ainsi la nature des objectifs et les modes de fonctionnement de ses acteurs. Mais, cette caractéristique est en décalage avec le système de représentation professionnelle en vigueur qui repose sur la forme syndicale et le paritarisme employeur/salarié. Aussi, c'est afin de contourner cette entrave que la Fédurok et la FSJ se sont associées pour créer le SMA. Ce syndicat leur permet ainsi d'entrer dans les sphères de décisions desquelles les organisations professionnelles du secteur associatif étaient de facto exclues du fait de leur forme fédérale ou en réseau. Toutefois, même avec un outil adapté pour le défendre, le positionnement du secteur associatif apparaît pour le moins incertain au regard d'un contexte professionnel qui tend à évoluer vers un renforcement de sa bipolarité, partagée entre un secteur public et un secteur privé.

Les particularités du secteur associatif des musiques actuelles questionnent le système du paritarisme français et sa capacité à réguler un secteur dont le fonctionnement et les rapports de travail ne s'inscrivent pas dans une opposition entre salariés et employeurs.

L'émergence du secteur associatif des musiques actuelles et sa structuration autour d'un positionnement « hors-cadre » questionnent l'environnement professionnel du spectacle vivant, et au-delà même les cadres d'activité professionnelle en général. En effet, l'activité des acteurs associatifs et son inscription dans une démarche relevant du « tiers secteur » ont permis de répondre à un manque, à des besoins inassouvis ou mal assouvis par les secteurs privé et/ou public. Pour autant, c'est justement à cause de ce positionnement particulier que les acteurs associatifs rencontrent des difficultés à se pérenniser, se heurtant à des cadres d'activité inadaptés et à des partenaires professionnels et institutionnels réticents. A cet égard, l'émergence de ce secteur interroge les cadres traditionnels d'activité dans le spectacle vivant et leur capacité à répondre à tous les besoins. Au-delà même du secteur du spectacle vivant, le secteur associatif des musiques actuelles représente un exemple des limites du marché ou de l'Etat à répondre à tous les besoins de la vie en société, et parallèlement de la difficulté de concevoir des activités professionnelles s'inscrivant dans ce tiers secteur dans le contexte actuel.

Bibliographie

- Adem-Florida, *Politiques publiques et musiques amplifiées*, GEMA et Adem-Florida, Agen, 1997.
- Bernardeau-Moreau Denis, *Du militant bénévole au militant professionnel : le cas de fédérations sportives*, étude parue dans la revue *Sociologie pratiques*, n°9, Paris, 2004.
- Bureau Marie-Christine, Gomel Bernard, Schmidt Nicolas, *Les associations de musiques actuelles, partenaires du programme Nouveaux Services – Emplois Jeunes*, Centre d'Etude de l'Emploi, Noisy-le-Grand, 2004.
- Chabrillat Jacques, *Les nouveaux lieux culturels*, ARSEC, Lyon, 1990.
- Colin Bruno, Sourisseau Réjane et De Larminat Luc, *Bilan Economie et Programmation des cafés musiques*, Opale, Paris, 1995.
- Colin Bruno, Sourisseau Réjane et De Larminat Luc, *Guide des Cafés Musiques*, Opale, Paris, 1993.
- Colin Bruno, Sourisseau Réjane et De Larminat Luc, *Convention Promotion Emploi – Consolidation des NSEJ dans les réseaux de musiques actuelles*, Opale, Paris, 2003
- D'Angelo Mario, *Socio-économie de la musique en France*, La Documentation Française, Paris, 1997.
- Dampenon Philippe, *Les petites structures de spectacles*, Fond de Soutien Chanson Variétés Jazz, Paris, 1988.
- Dutertre Jean-François, *Musiques traditionnelles : musiques actuelles ?*, Guide des Musiques Traditionnelles, Ed. IRMA, Paris, 1998.
- FAMDT, *Consolidation et formation des emplois jeunes*, Parthenay, 2003
- Farchy Joëlle et Sagot-Duvauroux Dominique, *Economie des Politiques Culturelles*, PUF, Paris, 1994.
- Fédurok, *Les concepts clés de l'économie sociale et solidaire*, Nantes, 2005.
- Fédurok, *Restitution synthétique de la 1ère édition (1999/2000) du Tour de France de La Fédurok*, Nantes, 2001.
- Fédurok, *Synthèse de la seconde édition (2001/2002) du Tour de France*, Nantes, 2003.
- Fédurok, *Les équipements de Musiques amplifiées : quelles missions avec quels partenariats ?*, Acte des Rencontres de Poitiers des 16 et 17 janvier 1997, Nantes, 1997.

- Guibert Gérard, *Scènes locales, Scène globale*, Thèse de doctorat de sociologie à l'Université de Nantes, Nantes, 2004.
- Landowski Marcel, *Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises*, Ministère des Affaires Culturelles, 1969.
- Lidou Maurice, *Problématique des besoins structurels des petits lieux musicaux, Bilans et proposition*, l'Agence des petits lieux musicaux et de spectacles, Paris, 1993.
- Lion Bruno, Jan Karczewki et Daniel Commins, *Le rock à la recherche de lieux*, Ministère de la Culture, DEP, Paris, 1985.
- Menger Pierre-Michel, *Les intermittents du spectacle*, Edition EHESS, Paris, 2005.
- Menger Pierre-Michel (Dir), *Le Spectacle Vivant*, La Documentation Française, Paris, 1997.
- Ministère de la Culture, *Eléments du discours de Jack Lang, Ministre de la Culture, Conférence de presse « Rock et Variétés », Lundi 25 septembre 1989*, Paris, 1989.
- Ministère de la Culture, *Compte-rendu des Rencontres professionnelles FIC, 12 et 13 juin 1995*, Paris, 1995.
- Ministère de la Culture, *Lettre de la Rencontre Nationale des Scènes de Musiques Actuelles*, Paris, 1997.
- Ministère de la Culture, *Fiche d'information pour un état des lieux des labels du spectacle vivant, Scène de Musiques Actuelles*, Jean Carabalona, Service de l'Inspection et de l'Evaluation, DMDTS, Ministère de la Culture, Paris, 2003.
- Peterson Richard, *Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock*, in *Rock de l'histoire au mythe*, sous la direction de Patrick Mignon et Antoine Hénion, Anthropos, Paris, 1991.
- Poirrier Philippe, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*, Le Livre de Poche, collection Références, Paris, 2000.
- Teillet Philippe, *Une politique culturelle du rock ?*, in *Rock de l'histoire au mythe*, sous la direction de Patrick Mignon et Antoine Hénion, Anthropos, Paris, 1991.
- Teillet Philippe, *Publics et politiques des musiques actuelles*, in. O. Donnat, P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, Paris, 2003.
- Van Colen Flavie, *Education Populaire et Musiques Amplifiées*, INJEP, Paris, 2002.
- Wallach Jean-Claude, François-Poncet Marie-Thérèse, *Commission Musiques Amplifiées, Rapport Général*, FNCC, Saint Etienne, 1999.

Liste des entretiens

- **Fédérations et réseaux du secteur associatif des musiques actuelles :**

- Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok et Trésorier du SMA.
- Vincent Rulot, Ancien administrateur de la Fédurok.
- Pierre Olivier Laulanné, Directeur de la FAMDT.
- Olivier Durif, Président de la FAMDT.
- Stéphan la Sagère, Directeur de la FNEIJMA.
- Armand Meignan, Président de l'AFIJMA.
- Philippe Gouttes, Directeur de Zone Franche.
- Michel Audureau, Ancien Président de la FSJ (jusque fin 2005) et Secrétaire National du SMA.

- **Syndicats du secteur du spectacle vivant des musiques actuelles :**

- Colette Chardon, Déléguée Générale du PRODISS.
- Jean Favre, Secrétaire Général du SYNAPSS.

- **Organisme professionnel :**

- Gille Castagnac, Directeur de l'IRMA.

Table des matières

Introduction	2
Objet et problématique de l'étude.....	2
Définition des termes du sujet.....	3
<i>Les musiques actuelles</i>	3
<i>Le spectacle vivant</i>	4
<i>Le secteur associatif</i>	5
<i>La structuration</i>	5
Plan du mémoire.....	6
Méthodologie.....	6

1^{ère} Partie. Le contexte structurel du spectacle vivant et l'émergence du secteur associatif des musiques actuelles.....8

A. Le théâtre comme matrice organisationnelle et source des références professionnelles du spectacle vivant.....9

- 1. Un secteur du spectacle vivant essentiellement construit sur la matrice du théâtre**.....9
 - a. Les lieux de diffusion.....10
 - b. Les cadres légaux et professionnels.....11
 - c. La structuration professionnelle.....14
- 2. L'action du Ministère de la Culture dans le spectacle vivant**.....15
 - a. Les conséquences de la politique culturelle sous la III^{ème} République.....16
 - b. La décentralisation théâtrale et la création d'un réseau de théâtre public.....17
 - c. Une action tardive pour la musique et centrée sur les musiques de « savantes ».....18
 - d. Le ministère de l'excellence artistique et des professionnels....19
- 3. Le music hall et les variétés, dans le prolongement du théâtre privé**.....20
 - a. Concentration économique et géographique.....20
 - b. Concentration esthétique.....22
 - c. Intégration au secteur du théâtre privé.....24
 - d. Les marges de l'oligopole.....25

B. L'émergence d'acteurs « alternatifs » au secteur du music hall et des variétés.....27

- 1. L'apparition d'une culture « jeune » et la place de la musique dans celle-ci**.....28
- 2. Le mouvement Folk et la constitution d'un tissu associatif autour des musiques traditionnelles**.....29
- 3. Les structures socioculturelles**.....30

4. L'émergence d'un tissu associatif autour de l'explosion du rock français.....	33
5. L'éclosion de lieux de diffusion alternatifs.....	35
6. Des tissus d'acteurs majoritairement associatifs et à l'économie informelle.....	38

2^{ème} Partie. La structuration des acteurs du secteur associatif des musiques actuelles.....42

A. Les musiques traditionnelles et les musiques du monde : la FAMDT et Zone Franche.....43

1. La FAMDT, Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles.....	43
a. La création de la FAMDT.....	44
b. Les activités de la fédération.....	48
2. Zone Franche, Réseau des musiques du monde.....	50
a. La création de Zone Franche.....	51
b. Les activités du réseau.....	55

B. Le jazz : la FSJ, la FNEIJMA et l'AFIJMA.....56

1. La FNEIJMA, Fédération Nationale des Ecoles d'Influence Jazz et des Musiques Actuelles.....	57
a. La création de la FNEIJMA.....	58
b. Les activités de la fédération.....	62
2. L'AFIJMA, Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles.....	65
a. La création de l'AFIJMA.....	65
b. Les activités de l'association.....	69
3. La FSJ, Fédération des Scènes de Jazz et de Musiques Improvisées.....	70
a. La création de la FSJ.....	70
b. Les activités de la fédération.....	73

C. Les musiques amplifiées : la Fédurok, Fédération de lieux de musiques amplifiées/actuelles.....74

1. La création de la Fédurok.....	76
2. Les activités de la fédération.....	82

D. Le choix d'une structuration en fédération ou en réseau comme reflet des objectifs et des logiques de fonctionnement des acteurs..85

1. Les objectifs et les logiques d'activité.....	86
a. Des activistes militants.....	86
b. La primauté de l'objet artistique et du projet culturel.....	87
c. Une structuration par famille esthétique.....	88

2. Le mode de fonctionnement	90
a. La démarche associative.....	90
b. La difficile intégration dans le rôle d'employeur.....	91
c. Vers l'affirmation d'un positionnement socio-économique particulier.....	92
3. La professionnalisation des structures	95
a. La professionnalisation, un objectif secondaire et un moyen....	95
b. Une professionnalisation fragile.....	96
c. Une ouverture sur les pratiques amateurs et la présence du bénévolat.....	98

3^{ème} Partie. Le secteur associatif dans le mouvement global de structuration du champ des musiques actuelles.....104

A. Un premier mouvement de structuration du secteur des musiques actuelles axé sur une logique économique et professionnelle.....106

1. L'approche économique du Ministère de la Culture	106
a. Les premières grandes mesures pour les musiques actuelles : le soutien à une industrie culturelle.....	107
b. Le second ministère Lang et une prise en compte du secteur associatif.....	110
2. La constitution d'une représentation syndicale	113
a. La création du SNPS.....	113
b. La création du SYNAPSS et son rôle dans la structuration du secteur associatifs des musiques actuelles.....	115

B. D'une vision sociale au début d'une considération artistique et culturelle.....117

1. La politique publique pour les musiques actuelles, une politique pour les jeunes	118
a. Des musiques considérées par le prisme des pratiques sociales et identitaires de la jeunesse.....	118
b. Le programme café musique.....	121
c. Le jazz : une reconnaissance artistique plus précoce.....	123
d. Le cas des musiques traditionnelles.....	124
2. Les débuts d'une aide au fonctionnement, vers une institutionnalisation des musiques actuelles	125
a. L'accroissement d'un soutien des Collectivités Territoriales...	125
b. Des « Nouvelles aventures culturelles » au dispositif SMAC..	127
c. La sortie d'une économie informelle et la structuration des acteurs.....	131
3. L'ambivalence de l'intégration aux politiques publiques pour le spectacle vivant	132
a. Intervention publique et institutionnalisation des acteurs associatifs.....	133
b. Le refus d'une assimilation au secteur public.....	135

C. Le difficile positionnement du secteur associatif des musiques actuelles dans le champ bipolaire du spectacle vivant.....	137
1. La revendication d'un positionnement socio-économique particulier.....	138
a. La troisième voie.....	138
b. Le secteur associatif face aux contraintes de la professionnalisation.....	140
c. Un rapprochement avec l'économie sociale et solidaire.....	142
2. Les limites de la structuration actuelle du secteur associatif des musiques actuelles.....	143
a. Intervenir sur la définition des cadres professionnels.....	144
b. Un morcellement de la représentation.....	145
3. La dynamique de restructuration du champ des conventions collectives et le renforcement de la bipolarité du spectacle vivant.....	148

Conclusion.....	150
------------------------	------------