

Université Robert Schuman
INSTITUT D'ETUDES POLITIQUES DE STRASBOURG

Politiques culturelles et musiques
amplifiées :
Le cas de la professionnalisation des
musiciens sur la scène
strasbourgeoise

Guillaume Ledit

Mémoire de 4^{ème} année d'IEP

2006-2007

Direction du mémoire : Mr Vincent Dubois

L'Université Robert Schuman n'entend donner aucune approbation ou improbation aux opinions émises dans ce mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

REMERCIEMENTS

Je tiens ici à remercier Mr Vincent Dubois pour sa disponibilité, sa patience et ses conseils précieux.

Un grand merci également à tous les musiciens qui ont bien voulu me consacrer un peu de leur temps, ainsi qu'à ma famille, toujours présente dans les moments importants.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	3
TABLE DES MATIERES	4
INTRODUCTION	6
METHODOLOGIE	9
PREMIERE PARTIE : POLITIQUES CULTURELLES ET MUSIQUES AMPLIFIEES	10
1. La difficile prise en compte des musiques amplifiées par les politiques culturelles	10
Les musiques amplifiées : une définition problématique	10
Une politique culturelle fondée sur des logiques contradictoires	15
Une action sociale en direction de la jeunesse	15
La prise en compte d'un secteur économique de premier ordre	18
L'évolution de l'intervention de l'Etat dans le champ des musiques amplifiées	19
1.3.1 Un processus d'élargissement de la culture	19
1.3.2 La question des équipements, symbolique d'une action de l'Etat en faveur des musiques amplifiées centrée sur la diffusion	22
1.3.3 Les changements opérés à la suite du rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles	26
Les politiques culturelles locales à destination des musiques amplifiées	30
La question des origines : un aperçu de l'histoire des politiques culturelles locales	30
Les collectivités territoriales : concurrentes de l'Etat dans la définition des politiques culturelles ?	33
Vers l'affirmation d'une transversalité des décisions dans le domaine des musiques amplifiées : la mise en place du CSMA	36
Des pratiques alternatives insaisissables par les institutions ? Le champ des musiques amplifiées dans le champ du pouvoir	39
2. Politiques culturelles et professionnalisation des musiciens	43
Professionnel et amateur, une distinction valable ?	43
Qu'est ce qu'un musicien professionnel ?	47
Politiques culturelles des musiques amplifiées et professionnalisation : une « culture du projet »	50
La mise en place des dispositifs d'accompagnement des musiciens	54
<i>L'accompagnement à la réalisation d'un projet</i>	56
<i>Une réponse à des attentes spécifiques ?</i>	59

La volonté de favoriser l'insertion professionnelle des musiciens, composante d'un discours dominant plus général revendiquant la nécessaire « structuration » du secteur	60
DEUXIEME PARTIE : LA DELICATE ENTREE DANS LA VIE D'ARTISTE : ETUDE DE LA SCENE STRASBOURGEOISE	63
1. Structuration de la scène des musiques amplifiées à Strasbourg	65
1.1 La notion de scène locale	65
1.2 Groupes et acteurs de la scène strasbourgeoise : culture du réseau, réseaux de la culture	69
1.2.1 Une structure dualiste en évolution	69
<i>La Laiterie</i>	69
<i>Le Molodoï</i>	72
<i>Une structure en évolution : un processus en train de se faire</i>	73
1.2.2 Les autres acteurs de la scène strasbourgeoise	75
<i>Les bars et cafés-concerts</i>	76
<i>Les associations</i>	77
<i>Les structures d'aide à la professionnalisation des musiciens</i>	78
1.2.3 Des milieux d'interconnaissance facilement identifiables	80
2. Etude des jeunes musiciens de la scène strasbourgeoise des musiques amplifiées	82
Présentation de l'échantillon	83
2.1.1 Qui sont les musiciens interrogés ?	83
2.1.2 Un rapport ambivalent au « commercial » et aux institutions	86
2.1.3 Des difficultés à se conformer au cadre légal	91
2.1.4 Des relations limitées avec les dispositifs de soutien à la professionnalisation	94
3. Les conditions de réalisation d'une carrière musicale	96
3.1 La nécessaire croyance en l' « illusio » du champ	97
3.1.1 Se considérer comme artiste	97
3.1.2 Un choix difficile : « ne faire que ça »	100
3.2 L'intériorisation « sur le tas » d'un habitus professionnel	102
3.2.1 Apprentissage « sur le tas » et acquisition de compétences spécifiques	102
3.2.2 La nécessaire maîtrise d'un vocabulaire particulier	105
3.3 Des trajectoires multiples et protéiformes caractérisées par une instabilité permanente	106
CONCLUSION	109
BIBLIOGRAPHIE	111
ANNEXES	114

INTRODUCTION

Tout au long de mes années d'études à l'Institut d'Etudes Politiques de Strasbourg, j'ai eu la chance de pratiquer parallèlement le chant au sein d'un groupe de rock amateur. J'ai eu grâce à cette activité l'opportunité d'organiser plusieurs concerts et d'assister à beaucoup d'entre eux. Bénéficiant de ce fait d'une connaissance interne de la scène musicale strasbourgeoise, j'ai souhaité en mener une étude approfondie. Intéressé par les rapports qu'entretiennent les praticiens de ces musiques avec les institutions, j'ai eu à ce sujet de nombreuses conversations informelles avec un certain nombre de musiciens, avant d'entamer un processus de problématisation du sujet.

C'est au cours de ce dernier et de mes lectures que je me suis rendu compte que l'analyse du processus de professionnalisation des musiciens des musiques amplifiées nécessitait l'étude préliminaire de l'histoire et des modes d'intervention de l'Etat et des collectivités territoriales dans le champ culturel en général et dans celui des musiques amplifiées en particulier. En effet, selon quelles modalités peut s'articuler l'intervention des décideurs publics au sein d'un champ où reconnaissance et légitimité passent souvent par la mise en avant de principes tels que l'autonomie ou l'indépendance ? Les relations entre les décideurs publics et les musiques amplifiées n'ont jamais été simples et ne pourront probablement jamais l'être. Les acteurs des musiques amplifiées répugnent à se présenter comme tels devant les décideurs publics. Ils brouillent aisément les cartes des catégorisations trop rapides et font preuve de réticences à l'égard des définitions et des normes que tentent d'imposer les acteurs institutionnels. Eriger la culture en objet politique

induit l'institutionnalisation d'une certaine vision du monde social dans les formes que prend l'intervention étatique et des collectivités locales dans le champ des musiques amplifiées, et ce particulièrement dans le cas des aides à la professionnalisation des musiciens.

Ce travail a donc pour objet d'analyser au plus près l'impact des politiques culturelles sur la professionnalisation des musiciens des musiques amplifiées. Cette ambition posée, plusieurs questions qui conditionneront notre analyse apparaissent: Comment l'Etat et les collectivités territoriales ont-ils réussi à se saisir d'un secteur fortement marqué par une réticence à l'endroit des institutions ? Quelles sont les lignes directrices et les modalités des politiques culturelles visant à faciliter la professionnalisation des musiciens ? Ces dernières ont-elles un impact sur les carrières des musiciens ? En quoi consiste la pratique d'un musicien au sein d'une scène locale ? La manière dont ces derniers se représentent leur pratique et dont ils envisagent leur avenir va-t-elle être soumise à l'influence des politiques culturelles qui leur sont destinées ?

Ce mémoire a donc pour objet d'apporter des réponses à cet ensemble de questionnements, et est ainsi structuré en deux parties distinctes. La première a pour objectif d'analyser l'historique et les modes d'intervention des pouvoirs publics au sein du champ des musiques amplifiées, à partir des années 1980, marquées par un élargissement des pratiques prises en compte par les politiques culturelles. Elle détaille également les principes visant à légitimer cette intervention et réduit ensuite la focale sur les politiques mises en œuvre pour encadrer la professionnalisation des musiciens. La deuxième partie de notre travail s'articule autour d'une campagne d'entretiens approfondis auprès de dix jeunes musiciens strasbourgeoise. Elle a pour objectif d'analyser les particularités de ce que nous avons

choisi de nommer la scène strasbourgeoise afin d'étudier la manière dont se déploie l'activité des individus interrogés au sein de cette dernière, et l'adéquation entre les représentations véhiculées par l'ensemble des acteurs institutionnels et la réalité vécue par ceux qui font, au quotidien, le champ des musiques amplifiées. Une attention toute particulière sera portée au processus de professionnalisation dans lequel ils sont engagés ainsi qu'aux contraintes qui pèsent sur l'accès à la vie d'artiste des individus interrogés.

METHODOLOGIE

La distanciation nécessaire avec le sujet et le processus d'objectivation n'ont pas été faciles, du fait de la proximité de position qui est la mienne avec l'objet de l'étude. J'ai ainsi pris la précaution de ne pas interroger de musiciens avec lesquels j'entretiens des relations personnelles. J'ai pu m'entretenir avec dix musiciens en voie de professionnalisation et qui évoluent au sein de la scène strasbourgeoise. Ces entretiens approfondis, au cours desquels émergeaient souvent un ensemble de problématiques que j'ai essayé de restituer, ont été la base de mon travail. La retranscription des entretiens a également été une étape importante dans le processus de mise à distance avec l'objet d'étude. Le seul critère essentiel dans la constitution de l'échantillon était de jouer régulièrement en concert et d'être rémunéré pour cela.¹

L'analyse des relations entre les politiques culturelles et la professionnalisation de ces musiciens s'effectue en deux temps, dans le cadre d'analyse de la théorie des champs définie par Pierre Bourdieu. Cette dernière permet en effet d'appréhender les enjeux des luttes symboliques entre les différents acteurs agissant au sein du champ des musiques amplifiées. C'est également selon cette perspective que nous analyserons la situation des musiciens des musiques amplifiées sur la scène strasbourgeoise.

¹ Pour une présentation sous forme de tableau de l'échantillon, cf. Annexe 3

PREMIERE PARTIE : POLITIQUES CULTURELLES ET MUSIQUES AMPLIFIEES

1. La difficile prise en compte des musiques amplifiées par les politiques culturelles

Les musiques amplifiées : une définition problématique

On peut voir dans la complexité des terminologies employées dans le champ de la musique l'un des premiers signes des difficultés que connaissent les institutions dans la prise en compte des musiques amplifiées. L'expression « musiques amplifiées » (ou « musiques électro-amplifiées ») a été forgée par le sociologue Marc Touché². Elle permet de mettre l'accent sur l'importance prise par l'électrification et par l'amplification dans les nouveaux courants musicaux qui apparaissent en France au cours des années 1990 (hip hop et musiques électroniques notamment).

² TOUCHE Marc, *Connaissance de l'environnement sonore urbain, L'exemple des lieux de répétitions*,

Le terme de « musiques amplifiées » est aujourd'hui utilisé dans de nombreux travaux universitaires et préférée généralement à « musiques d'aujourd'hui », « musiques jeunes » ou « musiques populaires ». Il convient ici de faire le point sur cette dernière expression et sur les problèmes qu'elle soulève quant à son utilisation. Si les anglo-saxons se réfèrent au terme de *popular music* pour qualifier les musiques connaissant la diffusion et le succès afférent les plus importants, la polysémie du mot « populaire » pose problème. Les travaux de Pierre Bourdieu sur la stratification sociale des goûts ont mis en lumière une hiérarchisation du rapport aux œuvres : « *A la hiérarchie socialement reconnue des arts [...] correspond la hiérarchie sociale des consommateurs* ». ³ Il distingue ainsi trois univers de goûts : le goût légitime, qui évolue parallèlement au niveau scolaire, le goût « moyen », qui correspond à celui de la classe moyenne et le goût « populaire », qui varie en raison inverse du capital scolaire. L'on voit dès lors ce qu'il y a de problématique à utiliser le mot « populaire » afin de qualifier certains types de musiques. Pourtant, certains auteurs, comme Philippe Coulangeon ⁴, utilisent l'expression « musiques populaires » afin de souligner le clivage qui existe entre ces dernières et les musiques dites « savantes ». Ce clivage structure selon lui le monde des professionnels de la musique, notamment en ce qui concerne les formes d'apprentissage et de socialisation professionnelle qui ont cours dans chacun de ces deux univers, entre lesquels une frontière symbolique infranchissable se dresse.

rapport de recherche CRIV-CNRS, 1994

³ BOURDIEU Pierre, *La distinction*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979

⁴ COULANGEON Philippe, *Les musiciens interprètes en France, Portrait d'une profession*, Paris, La documentation Française, 2004

L'expression « musiques amplifiées », en mettant l'accent sur les caractéristiques techniques propres aux musiques émergentes a été préférée par les chercheurs à l'expression « musiques actuelles ». Cette dernière avait en effet été construite afin de spécifier un champ d'intervention pour les politiques publiques, en opposition aux musiques dites savantes, et semble emporter la préférence du ministère de la Culture⁵. On peut trouver le point commun des « musiques actuelles » dans le fait qu'elles soient exclues au mal intégrées dans les politiques de soutien à la création et à la diffusion.

Pour G r me Guibert, « [...] l'expression musiques amplifiées semble préférable à l'expression musiques actuelles qui présente deux inconvénients majeurs. D'abord, celui d'être trop marqué par le temps immédiat, ensuite celui d'avoir été en quelque sorte institutionnalisé, préféré clairement à celui de rock par le ministère de la Culture [...]. »⁶

Les acteurs institutionnels, tels le Centre National de la Variété, de la Chanson, et du Jazz (CNV)⁷, opèrent une synthèse en établissant des classements dans lesquels les musiques amplifiées font partie des musiques actuelles. Ainsi, le CNV résume dans un rapport⁸ les

⁵ Elle a en effet été retenue par le Ministère de la Culture lorsque Mme Trautmann a mis en place en 1998 la Commission Nationale des Musiques Actuelles

⁶ GUIBERT G r me, *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France*, Irma  ditions/ Mélanie S teun, 2006

⁷ établissement public industriel et commercial crée en 2002, le CNV est placé sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Sa mission principale est de soutenir le secteur de la Chanson, des Variétés et du Jazz, grâce aux fonds collectés par la perception de la taxe sur les spectacles de Variétés

⁸ CNV, Table ronde : *La formation professionnelle des artistes (chanteurs et musiciens)*, Musiques actuelles, 31 janvier 2006

classifications qui sont, selon les auteurs, utilisées par « *l'ensemble des acteurs impliqués dans ce secteur* ». Après avoir précisé que « *l'expression "musiques actuelles" a pour vocation d'englober à la fois le jazz, la chanson et les musiques dites traditionnelles, ainsi que les musiques caractérisées par un usage systématique de l'amplification, dites "musiques amplifiées"* », le rapport distingue « *quatre familles plus ou moins perméables et connaissant de multiples formes de croisement, d'hybridation et de fusion* ».

Ces familles sont :

- le jazz et les musiques improvisées
- les musiques traditionnelles et les musiques du monde
- la chanson en tant que genre
- les musiques amplifiées. Cette catégorie se subdivise en trois sous-familles :
 - Rock, blues, pop, fusion, métal, indu, hardcore, punk
 - Hip Hop, R'n'B, ska, reggae, dub, funk
 - Musiques électroniques

La pertinence de tels classements peut donc être remise en cause (les musiques du monde sont le plus souvent amplifiées, la chanson est commune à une grande partie des musiques concernées), mais l'objet de notre étude n'étant pas de discuter ces définitions, nous utiliserons le terme de musiques actuelles lors de l'analyse des politiques culturelles qui leurs sont dédiées et l'expression musiques amplifiées lorsque nous aborderons les

questions liées à ces styles particuliers. En effet, aucun autre syntagme, comme nous l'avons montré, n'a jusque ici trouvé grâce auprès des différents acteurs du secteur, à tout le moins ceux qui produisent analyses, rapports et études. On peut d'ailleurs d'ores et déjà préciser ici que l'expression n'est que très peu, voir pas du tout, utilisée par les praticiens des musiques amplifiées.

L'ambiguïté de la terminologie employée pour qualifier ces musiques (actuelles ou amplifiées) témoigne de la difficulté avec laquelle le ministère appréhende un secteur où la variété des comportements, des pratiques, des styles et des esthétiques est particulière. Les logiques qui sous-tendent la pratique de ces formes musicales vont ainsi souvent à l'encontre d'un encadrement par les institutions ou de l'intégration dans un système économique structuré. La gestion autonome (le *do it yourself* des mouvements punks), la mise en avant du groupe et pas seulement du chanteur ou bien encore l'avènement de l'autodidaxie dans la pratique musicale font des musiques amplifiées des formes d'expression difficilement saisissable par l'Etat et les collectivités territoriales, qui ont pourtant développés depuis l'apparition du rock dans les années 1970 des formes d'action publique innovantes en la matière.

Une politique culturelle fondée sur des logiques contradictoires

Une action sociale en direction de la jeunesse

La dimension sociale des actions publiques dans le domaine des musiques amplifiées, c'est-à-dire le traitement de problèmes sociaux touchant surtout des populations jeunes, est souvent présentée comme ce qui les justifie principalement. C'est cette dimension qui va permettre à l'Etat et aux collectivités de se saisir progressivement du secteur des musiques amplifiées et de légitimer leurs interventions. Les décideurs politiques sont en effet peu enclins à mobiliser des arguments entièrement axés sur des questions culturelles et artistiques en ce qui concerne ces musiques.

Du côté de l'Etat, on s'essaye à inclure les musiques amplifiées dans les perspectives du développement culturel qui consistait à proposer moins l'accès du plus grand nombre à la haute culture que de soutenir une pluralité de pratiques culturelles et de proposer à chacun de favoriser l'expression de son autonomie. La notion (peu aisément définissable) de développement culturel doit sa large diffusion au ministère de Jacques Duhamel et son émergence aux travaux de Joffre Dumazedier et de son équipe aux débuts des années 1960. Appuyée sur une conception plurielle de la culture, elle permettait d'orienter ou de justifier l'action de l'Etat en faveur des pratiques référées à certains groupes sociaux, préfigurant ainsi le concept de démocratie culturelle qui orientera la politique menée par le ministère Lang. Les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français (celles de 1973 et de 1980)

ayant souligné la place de la pop et du rock parmi les activités et les goûts de la jeunesse, c'est dans le souci de porter une attention particulière aux formes artistiques propres à ce groupe social⁹ qu'ont été décidées les premières mesures en faveur de ces musiques. Cette appréhension sociale résultait aussi de la difficulté éprouvée par les quelques responsables ministériels concernés à envisager une action simplement artistique. Difficulté aggravée par le poids de la *doxa* en ce domaine qui rendait proprement impensable la reproduction en faveur des musiques amplifiées des mesures traditionnellement prises pour d'autres formes musicales.

L'apparition du rock en France dans les années 1960 sera, dans les représentations que se font bien des décideurs politiques de cette musique, liée à l'augmentation de la délinquance juvénile. Les politiques publiques à l'égard des musiques actuelles semblent dès lors s'orienter vers un traitement socioculturel de ces dernières, « *le choix d'une entrée sociale pour l'intervention publique s'expliqu[ant] par un sentiment d'incompétence chez les décideurs culturels à l'égard de courants musicaux bien différents de ceux de leur propre jeunesse* ». ¹⁰

L'action politique à l'égard de la jeunesse ne se résume alors plus à une volonté d'éducation mais tend à prendre en compte les nouvelles formes d'expression des jeunes, et à les encadrer au sein de structures déjà existantes. « *La volonté de résoudre les problèmes*

⁹ Le fait de constituer « la jeunesse » en tant que groupe social à part entière est sujet à débat, comme le montre le texte de Pierre BOURDIEU, « La jeunesse n'est qu'un mot », paru dans *Questions de Sociologie*, Editions de Minuit, 1984

que posent ces adolescents (un peu musiciens de surcroît) se résout dans la mobilisation des institutions qui peuvent accueillir ces jeunes et leur faire une place dans un cadre organisé. C'est le grand jeu des MJC qui ouvrent des lieux et des moments de répétition pour leurs jeunes, qui organisent des boums et des concerts tremplins. Belle époque où l'enjeu est d'occuper les jeunes en espérant leur apprendre le sens des responsabilités. La musique (des jeunes, c'est-à-dire pas la nôtre, la leur !) sert d'espérance éducative pour favoriser l'apprentissage de la responsabilité sociale, peut-être même de la citoyenneté. A moins qu'il ne s'agisse uniquement de canaliser l'énergie de ces jeunes agités (qui ne connaît pas le mot de De Gaulle : « ces jeunes ont de l'énergie, qu'ils fassent des routes !) pour que leur temps libre soit inséré dans un lieu contrôlé par des adultes. Adultes certes ouverts au dialogue, mais, surtout, attentifs à contrôler toute forme de débordement, sinon, on ferme. »¹¹

Au cours des années 1980, le ministère considère les lieux musicaux comme l'un des éléments de lutte contre l'exclusion des habitants de certains quartiers, et particulièrement de la frange de la population la plus jeune. Les collectivités territoriales disposent dès lors d'un instrument symbolique leur permettant de traiter les problèmes d'exclusion au sein de leur zone d'influence. Ainsi, la dimension sociale des musiques amplifiées prend définitivement le pas sur sa dimension artistique, et le processus visant à légitimer une action centrée sur des considérations purement esthétiques prendra du temps.

¹⁰ DJIAN Jean-Michel, *Actes de l'Université d'été « les musiques des jeunes »*, CENAM, 1987

¹¹ LUCAS Jean-Michel, « Les relations entre les décideurs publics et les musiques amplifiées : un ballet en sept figures », in *Territoires de musiques et cultures urbaines*, Laffanour A., L'Harmattan, Paris, 2003

La prise en compte d'un secteur économique de premier ordre

Au sein des industries de la culture, la musique comme secteur de production économique semble aujourd'hui pleinement visible et institutionnalisée. Des données chiffrées issues des entreprises du secteur et qui traitent aussi bien des volumes d'activité que des emplois concernés sont édités chaque année et repris dans les études et rapports du ministère de la Culture ou de l'Insee. Né durant le premier quart du XXe siècle, le secteur professionnel privé de la musique gagne progressivement en visibilité et en reconnaissance à partir des années 1950 à mesure que l'impact économique des industries du loisir se fait plus important.

Avec l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture au début des années 1980, l'Etat commence à travailler de concert avec ce secteur institué, d'abord dans une logique d'économie mixte. L'intervention des pouvoirs publics dans le secteur économique s'inscrit dans cette volonté affichée par la gauche arrivée au pouvoir de réconcilier économique et la culturel. La culture et le spectacle vivant ne sont alors plus considérés comme des secteurs archaïques mais comme des secteurs économiques à prendre en considération puisqu'ils créent des emplois, de l'activité et de la richesse. On pense à quelques grands travaux tels que le programme Zénith (que nous détaillerons dans la partie 1.3.2) ou bien à l'institution d'une taxe parafiscale sur les spectacles (via le Fonds de Soutien Chanson, Variétés, Jazz qui deviendra par la suite le Centre National de la Variété), ou encore aux aides à

destination des producteurs phonographiques, notamment la mise en place du Fonds pour la Création Musicale (FCM). D'autres mesures emblématiques et destinées à favoriser l'expansion de l'industrie du disque seront prises sous le ministère Lang, telles que la baisse de la TVA sur le disque¹² ou la loi du 9 novembre 1981 sur les radios libres¹³.

Le ministère semble alors envisager la musique selon le prisme des producteurs, et reste de ce fait bien éloigné des problèmes concrets que connaissent les artistes. Nous ne développerons pas plus avant la question de l'industrie du disque car si certains des musiciens interrogés dans le cadre de notre étude ont pour objectif de « signer sur une major » et d'être de ce fait intégrés aux puissants circuits de distribution et de diffusion dont elles bénéficient, aucun d'entre eux ne connaît cette situation.

L'évolution de l'intervention de l'Etat dans le champ des musiques amplifiées

Un processus d'élargissement de la culture

Le développement historique des politiques culturelles s'est effectué schématiquement selon deux logiques. L'une d'entre elles se réclame de la préservation des héritages culturels et des identités, l'autre s'articule autour de l'accès de tous à la culture. C'est bien

¹² La TVA sur le disque passe alors de 33,3% à 18,6%, stimulant les ventes de disques de manière phénoménale (+85%)

évidemment autour de cette dernière logique que s'articule la mise en place des politiques publiques à destination des musiques amplifiées. En effet, à partir de l'arrivée des socialistes au pouvoir en 1981 et particulièrement de Jack Lang au ministère de la Culture, se déploient « *les stratégies de réhabilitation de la « démocratie culturelle » qui étendent la politique culturelle à des objets et pratiques extrêmement diverses et qui en étaient jusqu'alors exclues* »¹⁴. Le rock d'abord, puis les musiques amplifiées par la suite, feront partie de ces nouvelles pratiques dont se saisit l'Etat. Le concept de « démocratie culturelle » est au fondement du nouveau processus de légitimation de l'action du gouvernement dans le secteur culturel. Au prosélytisme de la « démocratisation culturelle », se combinent désormais la volonté d'encourager la participation de tous et par tous à la définition et au développement de la culture. « [...] *(C)onception relativiste de la culture* »¹⁵, la démocratie culturelle induit la réhabilitation de cultures spécifiques à certains groupes sociaux jusqu'alors ignorés par les politiques culturelles, ainsi que la remise en cause d'un élitisme dont l'illustration la plus flagrante consiste en la hiérarchisation des œuvres et valeurs artistiques. Il s'agit alors, pour des hauts fonctionnaires tels que Jacques Renard, de « *réhabiliter tous les arts, en particulier ceux qui s'inscrivent dans la vie quotidienne* »¹⁶. Cette transgression symbolique¹⁷ alimente les

¹³ Facteur essentiel de diffusion des musiques amplifiées, 1600 radios libres seront autorisées à émettre

¹⁴ DUBOIS Vincent, *La politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999

¹⁵ MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1997

¹⁶ RENARD Jacques, *L'élan culturel : La France en mouvement*, PUF, col. Politiques d'aujourd'hui, Paris, 1987

¹⁷ L'ampleur de l'impact médiatique de cette évolution est en effet extrêmement important, du fait des représentations négatives liées au rock et aux musiques émergentes, alors que les efforts budgétaires restent modestes

débats autour des modes d'intervention de l'Etat dans le secteur culturel, et certain commentateurs vont même jusqu'à dénoncer la « perversion » de cette évolution de la politique culturelle.¹⁸

Avec les arrivées de l'énarque Michel Schneider comme directeur de la musique et de la danse et de Bruno Lion au cabinet du ministre en tant que « chargé de mission rock, chanson et variétés » vont se mettre en place plusieurs actions en faveur du développement des musiques amplifiées. En effet, l'on assiste à la création au cours des années 1980 d'opérateurs associatifs tels que le Fonds de soutien au jazz et à la variété, le Studio des variétés, le Centre d'information du rock ou encore le Fonds d'action et d'initiative rock (FAIR)¹⁹. La fête de la musique constitue le symbole de cette ouverture vers l'ensemble des pratiques musicales existantes. Succès populaire et médiatique immédiat, elle contribuera à renforcer l'image que le ministère de la Culture souhaite alors promouvoir. Cet ensemble de mesures met en évidence la progressive intervention de l'Etat dans le secteur, qui avait été jusqu'alors considéré comme relevant principalement de la sphère économique. Bien qu'aujourd'hui l'intervention étatique dans le secteur des musiques amplifiées se soit banalisée, la rupture symbolique que constitue la prise en compte de ces dernières par le ministère ne doit pas être sous-estimée, tant elle encouragera les acteurs et groupes sociaux impliqués dans le champ à utiliser différents registres de justification fondés pour la plupart sur la défense du bien commun. Ce changement rhétorique s'inscrit dans le décret

¹⁸ Alain FINKIELKRAUT en fait une critique acerbe dans son ouvrage *La défaite de la pensée*, Gallimard, Paris, 1987

¹⁹ Le FAIR a été créé pour soutenir chaque année le développement de carrière de dix groupes de rock sélectionnés par un jury de professionnels

d'attribution du ministère de la Culture du 10 mai 1982 où le terme « *chefs d'œuvre* » est remplacé par celui de « *création de tous* ».

La question des équipements, symbolique d'une action de l'Etat en faveur des musiques amplifiées centrée sur la diffusion

Il convient également d'analyser les modalités selon lesquelles les services de l'Etat vont mettre en place les interventions dans ce nouveau secteur. L'action étatique en faveur des musiques actuelles a pu s'appuyer sur plusieurs éléments : les expertises et conseils fournis par les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC), l'augmentation des crédits²⁰, des programmes spécifiques tels que *Jeunesse et Culture* ou encore la médiatisation importante du ministre Lang, qui n'hésite pas à s'afficher avec des musiciens de rock ou de musiques du monde. L'utilisation de données statistiques est également un élément fondamental conduisant à la prise en compte des musiques amplifiées par le ministère. La production régulière d'enquêtes sur les pratiques culturelles des français a en effet permis de mesurer les faibles effets de la politique de démocratisation culturelle menée par les ministères précédents. Ces enquêtes ont également mis en lumière la place croissante qu'occupent les musiques amplifiées dans les goûts et les pratiques des français, et particulièrement des plus jeunes d'entre eux.

²⁰ Cette affirmation est à nuancer. En effet, les crédits de fonctionnement sont passés de 8,7 millions de francs en 1982 à 18 millions de francs en 1985, mais ceci pour l'ensemble du secteur jazz, chanson, rock et variétés. Cf. *Le rock et les services administratifs du ministère de la Culture*, doc. Ministère de la Culture, 1985

Les premières interventions significatives dans le secteur des musiques amplifiées concernent le financement de lieux de concert et de répétition. En 1984, une étude publiée par le ministère sous le titre *Maxi-rock, mini bruits* démontre la faiblesse du réseau de lieux consacrés aux « musiques émergentes » et préconise la mise en place d'aides financières et logistiques à leur égard. Cette étude constitue également un guide à destination des responsables et usagers de ces lieux. Le constat est d'abord établi que les salles de concerts « traditionnelles » n'étaient jusqu'alors pas conçues pour l'accueil de ce type de musiques. Les places assises ne conviennent en effet pas à un public souvent agité et qui, et c'est un problème pour de nombreuses salles, fume beaucoup. Le problème principal réside néanmoins dans l'opposition souvent flagrante entre les acteurs institutionnels et les représentants du monde du rock enclins à réclamer le soutien du ministère, qui vont les premiers favoriser la mise sur un agenda par le ministère du problème du manque de lieux de diffusion pour les musiques amplifiées. Les deux univers disposent chacun, en règle générale, de forts a priori l'un envers l'autre, liés à des représentations du monde social et culturel foncièrement différentes. Cet état de fait conduit à la désertion par les jeunes des lieux prévus pour les accueillir, phénomène constaté par Jean Hurstel dans un rapport au titre évocateur²¹. Cette situation illustre parfaitement l'une des particularités de la politique culturelle française qui veut que cette dernière se soit construite contre l'Etat ou en tous les cas principalement en opposition à l'institution²². Partant de ces différents constats, le ministère crée l'Agence nationale pour le développement des petites salles de spectacles,

²¹ HURSTEL, Jean : *Jeunes au bistrot, cultures sur macadam*, Ten Syros, 1984

²² Phénomène étudié par Vincent Dubois dans *La politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, op. cit. et Philippe Urfalino dans *L'invention de la politique culturelle*, La documentation française,

qui sera renommée Agence pour les lieux musicaux et de spectacles avant de disparaître dans les années 1990.

Le programme de soutien au développement d'imposantes salles pouvant accueillir des concerts de musiques amplifiées, les Zénith, débute quant à lui avec l'inauguration en 1984 du Zénith de Paris et la mise en place en 1988 du programme Zénith. Très vite, d'autres villes (Montpellier en 1986, Toulon et Pau en 1992, Nancy et Caen en 1993...) bénéficieront de ce programme et feront réaliser des équipements qui reprennent l'essentiel des caractéristiques de ce type de salles, et ce avec le soutien financier du ministère²³. Le problème est que ce soutien à des salles pouvant accueillir entre 2000 et 5000 personnes bénéficie uniquement à des groupes disposant d'une notoriété importante et, par extension, à l'industrie culturelle qui leur permet d'exister.

C'est pour remédier à ce problème que le ministère se lance dans une politique de labellisation des salles de musiques actuelles, par le biais notamment du programme « Café-musiques » lancé en 1990. Ce dispositif répondait aux événements de Vaultx en Velin de 1989 et relevait d'une volonté du gouvernement de réduire l'isolement culturel des « quartiers périphériques ». Mais, constitué uniquement d'aides au lancement et non d'un soutien pérenne qui garantirait la survie de ces lieux²⁴, ce programme est rapidement complété par le dispositif « Scènes Musiques Actuelles » (SMAC). Mis en place en 1996

Paris, 1995

²³ A hauteur de 2,5 millions d'euros pour chacun environ

durant le mandat de Philippe Douste-Blazy, le dispositif SMAC n'est pas un label mais consiste en une convention tripartite élaborée entre les établissements et leurs partenaires publics, l'Etat et les collectivités territoriales s'engageant à fournir une aide au fonctionnement du lieu pour une durée de trois ans. Les lieux concernés sont répartis en quatre catégories : les Café-musiques, les lieux spécialisés (jazz, musiques traditionnelles), les salles généralistes de 300 à 600 places et les complexes musicaux alliant les objectifs de diffusion, de répétition, de formation et d'information.

Ces mesures ont pu être analysées comme symboles de l'hésitation du ministère à prendre dans ce domaine des décisions identiques à celles des secteurs dans lesquels il intervient traditionnellement. L'absence notable de la mise en place d'une aide à la formation des musiciens dénote une volonté de se saisir progressivement des problématiques liées aux musiques amplifiées, en intériorisant les discours d'un certain nombre d'acteurs du secteur. Ces derniers soutiennent en effet qu'une prise en charge trop importante de l'Etat porterait atteinte à l'intégrité, à l'authenticité de ces musiques qui, selon eux, ne peuvent s'apprendre que « sur le tas ». Une explication plus terre à terre consisterait à voir dans le manque des moyens consacrés à ces musiques la raison principale de l'engagement mesuré du ministère.

²⁴ Il en subsiste aujourd'hui une soixantaine

Les changements opérés à la suite du rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles

La nomination en 1997 de Catherine Trautmann au poste de ministre de la Culture va accentuer le processus de reconnaissance des musiques amplifiées au sein du ministère : « *Le moment est venu de reconnaître l'importance des musiques actuelles qui, jusqu'à maintenant, n'étaient pas, ou étaient insuffisamment prises en compte, dans les politiques publiques. [...] le terme de "reconnaissance" est un des mots clé qui court tout au long du rapport. Et ce mot, je le fais mien* ». ²⁵ Une façon renouvelée d'appréhender les musiques amplifiées se fera jour à la suite de la publication d'un rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles (CNMA)²⁶. Ce rapport permet, pour la première fois, une concertation nationale entre toutes les branches du secteur et établit un état des lieux général de la situation. En outre, les auteurs du rapport semblent regretter l'accent mis par les politiques des musiques amplifiées sur le « socioculturel » ou le poids économique de l'industrie au détriment des dimensions esthétiques et des ambitions créatives des musiciens.²⁷

²⁵ Extrait du « *Programme d'action et de développement en faveur des musiques actuelles* », discours de Madame Catherine Trautmann, Ministre de la Culture et de la Communication, lundi 19 octobre 1998

²⁶ DUTILH Alex (président), VARRAUD Didier (rapporteur général) : *Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann, Ministre de la Culture et de la Communication*, septembre 1998

²⁷ L'ensemble du rapport de la CNMA est également marqué par un intérêt porté aux praticiens des musiques amplifiées, question qui n'avait été jusqu'alors que très peu traitée par les politiques culturelles. Nous reviendrons plus avant sur cette question dans notre partie 1.4.3

Ainsi, l'année suivante, les musiques actuelles ont bénéficié d'une enveloppe budgétaire supplémentaire, consacrée essentiellement au soutien des réseaux de diffusion, de la création artistique et des industries musicales.

Catherine Trautmann confie alors à Dominique Wallon la charge de conduire le rapprochement entre la Direction du Théâtre et des Spectacles et celle de la Musique et de la Danse. La fusion des deux directions au sein de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) s'est effectuée selon une logique de mise en commun des ressources administratives par grands domaines d'intervention. Trois sous directions voient alors le jour, chargée chacune d'appréhender des enjeux particuliers : la création et les activités artistiques, les enseignements et les pratiques artistiques ainsi que la formation professionnelle et les entreprises culturelles. Leur rôle consiste à veiller à l'adéquation de l'action de l'administration aux besoins et aux réalités des acteurs et à assurer un regard permanent sur l'actualité artistique de chaque discipline. Elles doivent également se tenir au courant des nouvelles procédures ou des changements d'orientations susceptibles d'avoir une incidence directe ou indirecte sur la dimension artistique de leur champ disciplinaire. Ces comités sont présidés par un directeur, animés et suivis par le conseiller de la discipline. Il est ici intéressant de noter qu'il existe deux conseillers pour la musique, dont un spécialement en charge des musiques actuelles et amplifiées.

Par ailleurs, on peut voir dans la diffusion d'une « *Charte des missions de service public pour le spectacle vivant* » la réponse à l'objectif de transparence exprimé tout au long du

rapport. Son objectif est de définir un cadre commun aux relations contractuelles entre le Ministère de la Culture et les organismes subventionnés par l'Etat dans le domaine du spectacle vivant. L'enjeu premier d'une politique contractuelle est la définition claire des objectifs à atteindre sur une durée déterminée. Elle rend possible une évaluation des organismes subventionnés par les DRAC avec l'appui de l'inspection de la création et des enseignements. Cette charte a pour vocation de fixer les principes de la responsabilité de l'Etat, ainsi que les responsabilités des équipes subventionnées et conventionnées. Ce document établit donc un cadre contraignant pour les directeurs de lieux de diffusion des musiques amplifiées financés par l'Etat.

Les recommandations souvent pertinentes exprimées dans le rapport de la CNMA (mise en place d'un Centre National des Musiques et d'un observatoire permanent de la musique ou l'instauration d'un prix unique du disque) ne seront pas retenues par le ministère. Une augmentation de 40% des crédits est néanmoins acquise dès 1999, ce qui correspond à 6 millions d'euros consacrés à de nouvelles mesures. Ces dernières concernent uniquement le renforcement du programme Scènes des Musiques Actuelles (SMAC)²⁸ et, pour comparaison, équivaut au montant de l'augmentation mécanique des crédits de l'Etat à l'Opéra National. Les musiques actuelles restent donc le parent pauvre de la DMDTS le budget consacré au rock, à la chanson et aux variétés ne représentant en 1999 que 3,4% de son budget global.

²⁸ Une circulaire (18 août 1998) incite à la création de nouvelles SMAC. Le ministère soutiendra alors 170 lieux pour des subventions variant de 7 500 à 350 000 €

Le rapport de la CNMA semble participer d'un effort de redéfinition des enjeux propres aux musiques actuelles. L'intérêt artistique de ces formes d'expression musicale semble alors définitivement reconnu, la représentation que les décideurs publics s'en font a profondément évoluée : on ne pense plus uniquement à aider ces musiques afin d'encadrer les débordements d'une jeunesse contestataire. Un effet de génération peut être considéré comme l'une des raisons de cette consécration tardive. En effet, les acteurs principaux du champ des musiques amplifiées ne sont plus des adolescents et ont intériorisé les pratiques visant à faire en sorte que les décideurs publics considèrent leurs revendications. Ils ont également assimilés les circuits et les modes de soutien aux arts : colloques, rencontres, organisation syndicale, regroupement en fédération²⁹, rapports officiels, commissions de travail « professionnels/pouvoirs publics ».

L'influence du rapport de la CNMA apparaît aussi dans la réorganisation administrative du ministère de la Culture apparaît clairement, mais il relève plus d'un catalogue de propositions intéressantes que d'une véritable remise en cause suivie d'effets de la politique menée par le ministère à l'endroit des musiques actuelles. Une illustration de cet état de fait peut être trouvée dans les orientations prises en 2002 par le ministre Jean-Jacques Aillagon. Elles sont détaillées dans un document de 43 pages où il n'est à aucun moment fait mention des musiques amplifiées, ni même des musiques actuelles (!). Aujourd'hui, les moyens

²⁹ La Fédurock est un exemple remarquable de ce processus. Elle se présente sur son site internet comme une « fédération de structures de diffusion et d'accompagnement artistique dans le secteur des musiques amplifiées/actuelles qui rassemble aujourd'hui 64 équipements répartis sur l'ensemble du territoire national et assumant un rôle déterminant sur le plan artistique et culturel, tant local que national ».

alloués à ces musiques par le ministère de la Culture restent faibles, qu'il s'agisse de moyens budgétaires (18 millions d'€ en 2006 soit 2,7% du budget que le ministère consacré au spectacle vivant) ou humains.

Les politiques culturelles locales à destination des musiques amplifiées

La question des origines : un aperçu de l'histoire des politiques culturelles locales

Le découpage de notre propos en deux parties distinctes, celle relevant de l'intervention de l'Etat dans le secteur des musiques amplifiées suivie de celle concernant les politiques culturelles locales, pose problème car il ne rend pas compte des interactions multiples qui existent entre ces deux niveaux dans l'articulation des politiques culturelles. En effet, l'idée selon laquelle le ministère de la Culture imposerait ses vues et ses politiques à des collectivités territoriales dont l'inertie n'aurait d'égale que l'illégitimité des élus à traiter des problèmes relevant des politiques culturelles est à écarter. Cette représentation issue de la tradition centralisatrice propre à la République française amène à considérer que les collectivités territoriales ne disposent que d'une légitimité faible à agir dans le domaine culturel et surtout à en définir les enjeux.

Pourtant, comme le souligne Vincent Dubois, « *Les politiques culturelles sont [...] loin de passer prioritairement par l'élaboration de grandes législations nationales* »³⁰. En effet, plusieurs municipalités se sont fortement engagées sur le terrain culturel, et ce bien avant l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture. Cet engagement pouvait prendre différentes formes, bien que fondamentalement marqué par une volonté d'encourager la démocratisation culturelle ainsi que l'accès du plus grand nombre à l'offre culturelle la plus variée. De nouvelles formes musicales font ainsi leur apparition au sein des catalogues des médiathèques municipales dès les années 1970, et les Maisons de la Jeunesse et de la Culture (M.J.C) ouvrent progressivement leurs portes à des groupes de rock amateurs. Cette évolution est liée à l'arrivée au sein du personnel politique et administratif local d'une génération fortement marquée par les « yés-yés » ainsi qu'à l'apparition de nouvelles formes d'expression musicale en France. Les municipalités ont en effet à faire face aux demandes et aux attentes d'un grand nombre de groupes amateurs se revendiquant de nouveaux styles musicaux tels que la new wave ou le punk. Ces derniers posent la question par leur simple existence du sous-équipement de nombreuses villes en salles de répétitions et lieux de concerts. Leurs attentes sont souvent relayées par des associations entretenant des relations étroites avec les municipalités. De nouveaux acteurs font également leur apparition à cette époque : de jeunes professionnels maîtrisant les tenants et les aboutissants du système administratif français et engagés dans un processus volontariste de promotion et de diffusion des musiques amplifiées. Les élus locaux, de par la proximité qui est la leur avec

³⁰ DUBOIS Vincent, *Introduction générale, Des querelles de clochers aux clochers d'une querelle*, in DUBOIS Vincent (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels, les clochers d'une querelle : XIX-XXèmes siècles*, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, La Documentation française

ces différents acteurs, vont être amenés à rapidement prendre en compte le phénomène émergent des musiques amplifiées au sein de leur politique culturelle, par le biais notamment de soutiens financiers aux associations.

Avec les lois de sur les « nouveaux rapports entre l'Etat et les collectivités territoriales » du 2 mars 1982, et celle sur les transferts de compétences du 7 janvier 1983 (loi Deferre), « *la vie culturelle et associative française connaît de nombreuses inflexions. Les collectivités territoriales prennent plus fortement conscience de l'importance de la culture dans le développement local et accroissent leur budget culturel en même temps que les montant des subventions qu'elles accordent et le nombre de leurs bénéficiaires* »³¹.

³¹ MOULINIER Pierre, *Les associations dans la vie et la politique culturelles*, Regards croisés, Paris, 2001

Les collectivités territoriales : concurrentes de l'Etat dans la définition des politiques culturelles ?

Si les interactions entre l'Etat et collectivités territoriales sont nombreuses, par l'intermédiaire des DRAC et des contrats de plan Etat/Région notamment, le rôle du ministère de la Culture semble plutôt relevé du symbolique, de l'établissement des cadres intellectuels dans lesquels se déploieront les mesures prises en faveur des musiques amplifiées. L'action des acteurs locaux est donc influencée par les représentations que le ministère promeut. Beaucoup reprennent en effet à leur compte les concepts d'intérêt général, de service public ou d'égalité devant la culture qui sont en général l'apanage du ministère, afin de bénéficier de l'apport en terme d'image que peut susciter la mise en place d'une politique culturelle à forte dimension symbolique ; « *La perspective du marché unique européen et la conscience de plus en plus aiguë de l'inéluctabilité de la concurrence internationale entre les grandes villes françaises et européennes, ont conduit de nombreux élus locaux à penser la culture au service de la ville en tant qu'élément essentiel de promotion. Et à l'objectif qui était d'enrichir la vie culturelle de la ville, ils ont substitué progressivement celui qui consiste à enrichir l'image culturelle de la ville.* »³² L'apparition du concept de « rayonnement culturel » des municipalités est à cet égard signifiant, et la bataille que se livrent actuellement plusieurs villes, dont Strasbourg, pour l'attribution du label « capitale européenne de la culture » en 2013 en est un exemple flagrant.

³² FRANCOIS-PONCET Marie-Thérèse, *Réflexion d'élue*, disponible sur www.foruma.fr

Les collectivités territoriales interviennent selon plusieurs modalités au sein du champ des musiques amplifiées : subventions aux associations œuvrant pour la promotion et la diffusion des groupes, soutiens financiers au festival, à des salles de concerts, mise en place de programmes de formation à la pratique de ces musiques. Leur montée en puissance au sein du champ des politiques culturelles peut être illustrée par le fait qu'elles prennent aujourd'hui en charge plus de 80% des dépenses en matière culturelle. Avec 4,1 milliards d'euros en 2002 (dont 3,3 milliards en fonctionnement), les communes se situent à un niveau de dépenses culturelles très au-dessus des autres collectivités :

- les départements ont dépensé 1,1 milliard d'euros et les régions 358,5 millions d'euros (respectivement 865 millions et 260 millions en fonctionnement)

- les établissements publics de coopération intercommunale (EPCI) ont réalisé près de 286 millions d'euros (dont près de 207 millions en fonctionnement).³³

Cette prépondérance dans le financement des politiques culturelles a amené certaines collectivités à entamer un processus de (re)légitimation de leur action dans ce domaine, notamment par la biais de la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture (FNCC). Exemple frappant du phénomène d'articulation entre les politiques culturelles nationales et territoriales, la FNCC regroupe 400 collectivités et constitue un lieu de rencontres et d'échanges entre les élus locaux et les professionnels de la culture. En 1997, elle crée une commission « musiques amplifiées » qui publie un rapport dont l'objectif est

³³ DEPS, *Les dépenses culturelles des collectivités locales en 2002*, juillet 2006

d'aider les collectivités territoriales et leurs élus à mieux appréhender ce phénomène. Partant du constat que l'effort financier en matière de politique culturelle repose davantage sur les collectivités, la FNCC se montre critique à l'égard de l'action de l'Etat et revendique clairement une augmentation des crédits dans ce domaine ainsi qu'une meilleure prise en compte de l'activité des collectivités territoriales. Les différents travaux publiés par la FNCC font souvent preuve d'une analyse poussée et pertinente des enjeux liés aux musiques amplifiées, ainsi que d'une volonté de légitimer l'action particulière des collectivités territoriales dans ce domaine :

« Elles [les collectivités territoriales] s'engagent d'abord et en priorité au nom d'enjeux politiques: répondre à des demandes (qui sont souvent sous-jacentes) et pour toucher - à égalité de dignité et d'exigence - des populations peu concernées par les autres aspects de la vie culturelle. Elles ont conscience qu'il s'agit d'un domaine difficile : ces musiques sont liées à de profondes évolutions de la société ; elles en sont le révélateur et l'expression de la contestation. A contrario, les politiques conduites par l'Etat jusqu'à présent ont accordé une priorité à la logique économique et au soutien direct ou indirect au secteur marchand (spectacle vivant, industrie du disque), elles n'ont guère pris en compte l'intérêt de ces musiques dans les politiques culturelles publiques. Aucun dialogue partenarial n'a été engagé entre l'Etat et les collectivités territoriales. »³⁴

³⁴ FRANÇOIS-PONCET Marie-Thérèse, WALLACH Jean-Claude : *Rapport général de la Commission musiques amplifiées de la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture*

Vers l'affirmation d'une transversalité des décisions dans le domaine des musiques amplifiées : la mise en place du CSMA

L'évolution des politiques culturelles se traduit donc par un développement progressif de la contractualisation entre collectivités locales et Etat, et, selon les cas, les professionnels du secteur des musiques amplifiées. Le dispositif des SMAC, évoqué précédemment, constitue un bon exemple de cette évolution. L'accumulation des niveaux de décision et de procédures contractuelles mène à un besoin de clarification des responsabilités pour les acteurs impliqués dans le champ des politiques publiques à destination des musiques actuelles. Ces derniers sont en effet en concurrence perpétuelle pour l'imposition des normes propres au champ et multiplient les stratégies de différenciation. Cette « institutionnalisation du flou », selon l'expression de Vincent Dubois, conduit ces spécialistes à « *rechercher des « débouchés », « créneaux », et alliances sans cesse plus nombreux et variés, reliant l'action culturelle qui au tourisme, qui au développement économique, y intégrant qui la cuisine, qui le patrimoine ethnographique, la destinant qui aux personnes âgées, qui aux détenus à intégrer* ». ³⁵

L'importance d'un travail coordonné et mené par l'ensemble des acteurs engagés au sein du secteur des musiques amplifiées, qu'ils soient locaux ou nationaux, administrateurs ou

³⁵ DUBOIS Vincent, *La politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, op.cit.

associatifs, élus locaux, représentants du gouvernement ou professionnels du secteur, semble aujourd'hui être reconnue. C'est l'un des constats qui a amené, par arrêté du 4 janvier 2006, à la création du Conseil Supérieur des Musiques Actuelles (CSMA), dont l'acte fondateur réside dans la parution du rapport intitulé *Pour une politique nationale et territoriales concertées en faveur des musiques actuelles*. Le CSMA regroupe en effet des représentants des collectivités territoriales et des organisations professionnelles ainsi que des membres du ministère de la culture.

Les objectifs généraux de cette politique sont définis dans le rapport précité. Il s'agit de « *créer les cadres et les outils d'une co-construction, concertée et tripartite, entre l'Etat, les collectivités territoriales et les acteurs professionnelles, une co-construction s'inscrivant dans des échanges réguliers, « un jeu d'aller et de retour », entre les interlocuteurs. [...] Créer et consolider les conditions de développement et de structuration du champ des musiques actuelles, et l'inscrire comme une véritable dimension pérenne des politiques publiques sur le territoire national* ».

En outre, ce rapport consacre le principe de transversalité, ainsi énoncé en annexe: « *parce que les musiques actuelles interpellent divers domaines de politiques publiques de manière souvent transversale et pluri-sectorielle, qu'elles concernent divers acteurs, diverses fonctions et champs d'activité (création, enseignement, répétition, accompagnement, production, diffusion, pratiques amateurs, ...), les outils développés sur un plan national et territorial devront prendre en compte ce secteur au-delà du seul domaine culturel, dans les différentes dimensions des politiques publiques (emploi, économie, nouvelles technologies,*

aménagement du territoire, intérieur, éducation, jeunesse, social...). » Cette énumération traduit bien la volonté d'englober un ensemble de problématiques au sein des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées. La transversalité n'a donc pas seulement cours dans une nouvelle forme concertée de prise de décision, mais également dans l'extension des domaines pouvant se rattacher, de près ou de loin, aux musiques amplifiées.

Pour mener à bien ces objectifs sont créés le CSMA ainsi que les Concertations territoriales pour le développement des musiques actuelles. Ces dernières « *devront prendre en compte l'ensemble des courants esthétiques et des formes d'organisation des entreprises et des structures, dans un esprit d'ouverture et de diversité.* » Une composition indicative est fournie en annexe au rapport. Les premières réunions sont prévues pour octobre 2007.

Ces instances constitueront uniquement des espaces de mise en commun, de concertation et de suivi des politiques culturelles. En institutionnalisant les pratiques de compromis et en essayant d'apporter une clarification à la complexité des décisions, elles contribuent à l'établissement d'une légitimité nouvelle, fondée sur le compromis entre les différents acteurs et la mise en commun des ressources. Officialisant par là même l'évolution récente du champ des musiques amplifiées, cette initiative met à jour la volonté de l'ensemble des acteurs d'établir des cadres cohérents et simplifiés pour l'établissement des politiques culturelles, structurant de manière formelle le secteur des musiques amplifiées. Pour autant, est-ce que ce qui revient finalement à créer un échelon supplémentaire dans la prise de décision favorisera l'émergence d'« *un environnement propice à la mise en place d'un*

cadre innovant et spécifique de définition de politiques publiques ?»

Reste également à savoir si les recommandations qu'établira le CSMA seront suivies d'effets, notamment au niveau budgétaire. En effet, pour le moment, un effort de chacun est demandé afin de financer les activités de ces nouvelles instances. Des « pré-concertations » ont actuellement lieu dans la moitié des régions françaises.

Des pratiques alternatives insaisissables par les institutions ? Le champ des musiques amplifiées dans le champ du pouvoir

Nous avons jusqu'ici traité les musiques amplifiées sous l'angle de l'intervention publique visant à favoriser leur développement. La théorie des champs développée par Pierre Bourdieu constitue un outil conceptuel essentiel dans l'appréhension des processus de professionnalisation des musiciens.

Les musiciens des musiques amplifiées sont engagés dans des processus de création au sein d'un champ particulier dans lequel les définitions consacrées de l'art et de l'artiste sont influencées par des représentations imposées de l'extérieur du champ, notamment par le champ du pouvoir. Selon Pierre Bourdieu, *« le champ du pouvoir est l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital*

nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique et culturel notamment). Il est le lieu de luttes entre les détenteurs de pouvoirs (ou d'espèces de capital) différents qui [...] ont pour enjeu la transformation ou la conservation de la valeur des différentes espèces de capital qui détermine elle-même, à chaque moment, les forces susceptibles d'être engagées dans ces luttes. »³⁶

L'enjeu de la lutte menée par les acteurs du champ des musiques amplifiées est dès lors d'imposer les limites propres à leur champ ainsi que la définition des conditions de l'appartenance véritable au champ. Evoquées tout au long de notre étude des politiques culturelles en faveur des musiques amplifiées, les luttes pour la définition symbolique de ce que sont ces musiques et leur intégration progressive dans le champ des politiques culturelles sont des exemples frappants des interactions dynamiques entre les différents champs.

Les musiques amplifiées présentent des caractéristiques qui en font un champ difficilement saisissable par les institutions. En perpétuelle évolution, se plaisant à détourner les classifications établies (notamment en terme de genre), mettant en avant l'autonomie, l'indépendance, militant pour des formes de reconnaissance alternatives au seul succès économique, les musiques amplifiées ont du lutter contre l'encadrement de leurs pratiques par les pouvoirs publics. Des exemples de cette lutte peuvent se trouver dans le

³⁶ BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, 1992

militantisme des premiers militants du rock revendiquant le développement d'un modèle en dehors du champ économique ou encore dans les prises de positions récentes d'un certain nombre d'acteurs du mouvement des *free parties* réticents à l'encadrement de leurs activités par les pouvoirs publics. Le fait que de nombreux praticiens de ces musiques se réclament de genres musicaux ou de principes de fonctionnement « alternatifs », qui ne considèrent pas la reconnaissance du plus grand nombre et le succès économique comme des formes de consécration, amène à penser qu'ils font par là même montre d'une volonté de ne pas se conformer aux représentations imposées de l'extérieur. Les musiques amplifiées disposent donc d'un principe de hiérarchisation interne, c'est à dire le degré de consécration spécifique qui « [...] favorise les artistes qui sont connus et reconnus de leur pairs et d'eux seuls (au moins dans la phase initiale de leur entreprise et qui doivent, au moins négativement, leur prestige au fait qu'ils ne concèdent rien à la demande du « grand public » ».³⁷

L'analyse de l'importance croissante des champs du pouvoir dans la définition du *nomos* (« principe de vision et de division légitime permettant de faire le départ entre l'art et le non-art »³⁸) propre au champ des musiques amplifiées nous permet d'envisager l'évolution des représentations majoritaires du musicien praticien de ces musiques. La multiplication des interventions publiques dans le secteur des musiques amplifiées a pris une grande part à cette évolution. En effet, les représentations dominantes sont passées progressivement d'agitateurs à encadrer (on se souvient des cordons de C.R.S encadrant les concerts du

³⁷ BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, op.cit

groupe *Trust*) à la figure d'un professionnel dont l'activité doit être encouragée et contrôlée, par le biais, comme nous l'avons vu, d'une politique concertée entre tous les intervenants se définissant comme spécialistes de ces musiques³⁹.

Les positions et prises de position des musiciens sont ainsi influencées par des luttes au sein même de leur champ propre et par des visions hétéronomes, imposées de l'extérieur. Quelles sont les modalités, tant symboliques que concrètes, de leur activité ? Comment envisagent-ils leur profession et ses spécificités ?

³⁸ BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, op.cit

³⁹ Certains hommes politiques, comme Jean-Paul Huchon, vont même jusqu'à tenir des discours sur la qualité purement artistique de certains groupes de rock ou d'électro. Cf. Annexe 1

2. Politiques culturelles et professionnalisation des musiciens

La professionnalisation décrit le passage de l'univers amateur vers le champ professionnel. Ce processus n'est pas obligatoire, mais il est éminemment constitutif des musiques amplifiées pour lesquelles la frontière entre ces deux mondes reste très perméable. Un espace d'organisation intermédiaire s'est donc constitué en développant ses propres logiques concourant toutes à permettre à l'amateur de devenir professionnel. Nous étudierons dans la partie qui suit ses logiques, en partant de la distinction entre amateur et professionnel pour arriver aux politiques culturelles mises en place afin d'encadrer la professionnalisation des musiciens.

2.1. Professionnel et amateur, une distinction valable ?

Les « pratiques amateur », la « professionnalisation », les « professionnels du secteur » sont des termes institutionnels et administratifs. Cette catégorisation floue et mobile souffre, y compris quand elle est manipulée par des spécialistes, d'une confusion entre deux acceptions, l'une se rapportant à un niveau de compétence et l'autre au statut social.

Les compétences spécifiques des musiciens des musiques amplifiées ne sont pas objectivées par des marqueurs stables dans la mesure où elles sont en fait constituées d'un mélange de maîtrise technique d'un instrument (selon des modalités très différentes en fonction des genres musicaux), de qualités de représentation, de sociabilité et de sérieux ou

de bonne volonté dans le métier. Dès lors, on trouve régulièrement des « niveaux » de technique instrumentale assez hétérogènes au sein même des groupes, les affinités interindividuelles, la capacité de chacun à trouver un « style » propre, et finalement à trouver sa place étant les facteurs déterminants des appariements « professionnels ».

Il n'existe pas non plus de marqueur objectif d'un statut professionnel pour ces musiciens, mis à part le statut d'intermittent⁴⁰ qui représente un statut professionnel par défaut, puisqu'il se définit par la discontinuité des situations d'emploi. Les postes de musicien salarié permanent sont totalement inexistantes en dehors des orchestres classiques, le régime d'assurance chômage des intermittents est caractérisé principalement par son instabilité puisque près de 50 % des indemnisés entrent ou sortent du dispositif d'une année à l'autre⁴¹. Les musiciens des musiques amplifiées sont très nombreux parmi ces intermittents de l'intermittence et il apparaît insuffisant de se contenter de penser ce phénomène en termes de professionnalisation/déprofessionnalisation. La précarité de leur situation, la spécificité de leur pratique musicale dans la flexibilité de ses conditions d'exercice (les infrastructures requises se résument souvent à une prise de courant et un bar) font structurellement de ces musiciens des intermittents parmi les plus fragiles. Il est en effet plus facile et plus rentable, pour beaucoup de musiciens, de se produire fréquemment sans

⁴⁰ On appelle intermittents les travailleurs dont l'activité s'exerce, en raison même de sa nature, d'une manière nécessairement discontinue, sous contrat à durée déterminée. L'intermittence se caractérise par un faisceau d'indices : la brièveté des contrats de travail, la multiplicité d'employeurs et l'alternance entre des périodes de travail (sous contrat à durée déterminé d'usage ou non) et des périodes d'inactivité. Mais la multiplicité d'employeurs n'est pas toujours respectée : un certain nombre d'intermittents n'ont de fait qu'un seul et même employeur.

être déclarés que d'essayer d'obtenir des contrats leur permettant de cumuler le nombre d'heures nécessaire à la pérennisation de leur statut d'intermittent.

La présence massive, notamment au sein des scènes locales, de musiciens ayant renoncé à l'intermittence et pratiquant l'ensemble de leur activité au noir est à cet égard signifiante. On rencontre donc une hétérogénéité de situations bien trop importante pour être réduite à la seule alternative « amateur vs professionnel » : étudiants, RMIstes, intermittents précaires et double actifs sont indistinctement présents sur les scènes locales, jouant souvent ensemble au sein de mêmes groupes.

Cette indétermination du caractère « professionnel » ou non des pratiques musicales actuelles est évidente quand on entreprend d'analyser les différentes conceptions de ce qu'est un musicien professionnel selon que l'on se place du côté des institutions ou des musiciens eux-mêmes. On notera que parmi les musiciens, le terme « professionnel » n'est jamais utilisé autrement que pour désigner un comportement reflétant des qualités de « sérieux », d'expérience acquise ou de bonne volonté dans le métier alors que l'expression la plus couramment employée pour affirmer son engagement dans la vie musicale reste à peu près invariablement « ne faire que ça » ou « faire autre chose à côté ».⁴²

⁴¹ Chiffres issus d'un rapport de l'Inspection Générale des Affaires Sociales (IGAS) et de l'Inspection Générale des Affaires Culturelles (IGAC) de 2002.

⁴² Nous détaillerons les positions prises par notre échantillon à ce sujet ainsi que les modalités d'entrée dans la vie d'artiste dans la deuxième partie de notre travail

L'étude de Philippe Coulangeon⁴³ portant spécifiquement sur les musiciens interprètes établit une typologie utile pour l'analyse des musiciens des musiques amplifiées qui va dans le sens d'une difficulté à saisir les problématiques liées à la professionnalisation des musiciens selon l'angle unique de la distinction amateur/professionnels. Dans cette enquête, il distingue en effet précaires (intermittents non indemnisés et double actifs), périphériques, quasi-permanents et multi-insérés (intermittents indemnisés). Le phénomène de passage d'un de ces statuts à l'autre va certainement s'accroître avec le protocole du 18 avril 2006⁴⁴ qui favorise ceux qui ont des employeurs et des salaires réguliers et précarise les périphériques et même certains multi-insérés.

La précarité structurelle et l'indétermination statutaire d'une grande partie des musiciens doit nous amener à considérer le champ des musiques amplifiées comme une nébuleuse de pratiques alternatives complexes, et difficile à saisir ou à catégoriser de manière définitive. La catégorisation amateur/professionnel présente donc certaines limites mais structure néanmoins les représentations des acteurs du champ des musiques amplifiées, en cela que le professionnel est avant tout celui qui a choisi de vivre de sa musique.

⁴³ COULANGEON, Philippe, *Les musiciens interprètes*, Paris, Ministère de la Culture, DEP, 2003

⁴⁴ Le nouveau texte conserve la période de référence qui à l'heure actuelle, donne accès au statut d'intermittent et à l'allocation chômage y afférent: 507 heures de travail en 10 mois et demi pour les artistes. Avant 2003, les intermittents devaient avoir effectué leurs 507 heures sur une période plus longue de 12 mois, et leurs droits étaient revus périodiquement, à une date-anniversaire fixe. Le changement introduit dans le

2.2 Qu'est ce qu'un musicien professionnel ?

Différentes sources recensent les artistes interprètes en France : le Groupement des Institutions Sociales du Spectacles (GRISS), l'UNEDIC⁴⁵, ou encore l'ANPE. Seuls l'INSEE et la Caisse des congés spectacles s'appuient sur une nomenclature des professions suffisamment précise pour que les musiciens interprètes puissent être distingués des autres catégories d'artistes. La profession de musicien interprète compte aujourd'hui près de 25 000 individus selon les chiffres de la Caisse des Congés Spectacles, qui répertorie chaque année l'ensemble des personnes ayant déclaré au moins un cachet comme artiste interprète de la musique ou du chant, ce qui peut donc inclure des musiciens recensés par l'INSEE au titre d'une autre activité professionnelle exercée à titre principal (professeurs de conservatoire ou d'école de musique, mais aussi d'autres professions n'ayant aucun lien avec la musique). Sur ces 25 000 personnes, 71% exercent leur activité au sein du champ des musiques amplifiées, soit 17 500 individus.

Alors que l'économie du domaine musical est aujourd'hui principalement une économie de la musique enregistrée, l'industrie du disque procure paradoxalement de moins en moins d'emplois à ces musiciens et le spectacle vivant représente plus de 75 % de leur activité.⁴⁶

Les années 1980 et 1990 ont été marquées par une très forte augmentation des musiciens

nouveau texte va mécaniquement réduire le nombre d'individus concernés, en commençant par les plus précaires.

⁴⁵ Union Nationale des Employeurs de l'Industrie et du Commerce, organisme paritaire qui prévoit dans les annexes VIII et X de sa convention nationale un régime spécifique d'indemnisation du chômage des artistes, ouvriers et techniciens du spectacle vivant et de l'audiovisuel, dit des « intermittents du spectacle »

interprètes en France, cette croissance n'étant pas compensée par une augmentation proportionnelle du volume d'emploi. Ainsi, un nombre sans cesse croissant de professionnels ou de candidats à la professionnalisation se partagent, de manière très inégalitaire, un volume total de travail en progression bien moins rapide, et qui travaillent de manière beaucoup plus fragmentée pour des durées cumulées d'emploi dont la moyenne n'a cessé de décliner. En conséquence, « *ce type de protection sociale, destiné à couvrir les professionnels des métiers du spectacle, a joué comme un formidable accélérateur de la flexibilité de l'emploi et des inégalités dans le monde artistique* ». ⁴⁷

Choisir d'être intermittent c'est donc choisir une situation précaire, sur un marché du travail saturé et constamment soumis à la pression des nouveaux entrants. Selon les chiffres utilisés par Pierre-Michel Menger, « *en 1980, le travail de l'ensemble des intermittents représentait 3,2 millions d'équivalents jours travaillés et rémunérés, et les périodes de chômage pour les intermittents indemnisés représentaient 1,7 millions de journées; en 1985, ces valeurs sont respectivement de 4,9 millions et 3,4 millions; en 1990, le rapport s'est inversé, puisque le volume agrégé de travail déclaré et rémunéré vaut 6,4 millions d'équivalents jours et le chômage indemnisé porte sur 7,5 millions de journées. En 1992, le déséquilibre s'est encore accéléré : l'emploi intermittent correspond à 6,7 millions de jours de travail et le chômage indemnisé à 11,2 millions de jours* ». ⁴⁸

⁴⁶ COULANGEON, Philippe, *Les musiciens interprètes*, op.cit.

⁴⁷ MENGER, Pierre-Michel, *Intermittence : Exception culturelle, exception sociale*, La République des Idées, Document de travail, 2003

Le critère « être musicien intermittent du spectacle » reste pourtant un des indicateurs pertinents du degré de professionnalisation et représente un élément de reconnaissance des musiciens entre eux. Selon l'étude menée par Philippe Coulangeon, 91% des artistes des musiques actuelles tentent d'être intermittents.

Les musiciens qui gagnent leur vie par la musique enregistrent, éditent des disques et font des concerts. Investis dans un projet collectif, nombre d'entre eux adoptent la forme d'emploi intermittente, cherchant à obtenir le nombre d'heures nécessaire à une indemnisation « Assedic » du temps chômé. D'autres, bien que partageant souvent les mêmes scènes que les premiers, possèdent des sources de revenu externes à la musique et l'abordent comme une pratique de loisir. D'autres enfin sont dans une sorte d'entre-deux, cherchant à devenir professionnel, il consacre un temps important à la musique sans parvenir à gagner leur vie par ce moyen.

On peut en déduire deux phénomènes. Premièrement, les musiciens de musiques populaires peuvent, concernant leur pratique, être titulaires de statuts très différents. Secondement, et de manière liée, il n'y a pas de coupures nettes entre ce qui est qualifié d' « amateur » et de « professionnel ». D'ailleurs, les groupes débutants eux-mêmes ne se définissent en général pas comme amateurs

⁴⁸ *ibid.*

2.3 Politiques culturelles des musiques amplifiées et professionnalisation : une « culture du projet »

La professionnalisation des musiciens constitue l'un des aspects des politiques culturelles à l'égard des musiques amplifiées. L'expansion du champ d'intervention des politiques publiques a joué un rôle fondamental dans la manière dont les musiciens perçoivent leur activité, mais également dans les stratégies qu'ils vont déployer afin d'atteindre le statut tant attendu de musiciens professionnels. Il apparaît également que la mise en avant des musiques amplifiées par les acteurs publics a contribué à la précarisation des professionnels du secteur. Ainsi, et encore selon Pierre-Michel Menger : *« Le développement de la politique culturelle publique, avec le doublement du budget du ministère de la Culture au début des années 1980, et ses effets d'entraînement sur les dépenses des collectivités locales, a surtout conduit ici à la multiplication des structures associatives légères, des « organisations par projet » et des manifestations saisonnières et événementielles. La très grande majorité de ces structures recourt, exclusivement ou principalement, à l'embauche occasionnelle et au coup par coup, l'emploi d'intermittents constituant alors la formule la plus utilisée. Le maillage décentralisateur s'est par ailleurs déployé sous une double forme : création de structures selon le principe d'une cartographie déclinant localement le principe du catalogue rationnel des équipements culturels ; financement, par l'intermédiaire de ces structures, d'organisations plus réduites, par le jeu des coproductions, du partage de ressources et des soutiens logistiques. Ensemble, ces deux évolutions ont trouvé à se coordonner à travers de nouvelles formes d'irrigation financière*

du secteur du spectacle vivant par les soutiens directs et indirects, avec un effet de levier sur l'emploi culturel presque exclusivement limité à l'embauche en CDD d'usage». ⁴⁹ Les politiques culturelles auraient donc eu comme effet pervers le renforcement des effectifs d'un champ intermédiaire constitué d'individus en voie de professionnalisation tentant par tous les moyens, et majoritairement par la débrouille, d'accéder à la vie d'artiste.

L'analyse semble pertinente et met l'accent sur la « culture du projet », véritable pivot de la politique culturelle en matière de professionnalisation. C'est en effet selon cet axe que les aides à la professionnalisation seront accordées ou non. L'établissement d'un projet sérieux sur le plan financier et cohérent sur le plan artistique constitue ainsi la condition *sine qua non* de l'octroi de subventions par les structures publiques œuvrant à la professionnalisation des musiciens. Si en plus un aspect social ou de développement culturel du territoire dans lequel le projet se déploie y est inclus, c'est l'assurance presque complète de l'obtention des crédits. Ce conditionnement de l'aide à un projet considéré comme viable a amené beaucoup de musiciens à se structurer ou à adhérer à des associations spécialement conçues à cet effet. L'univers associatif est donc particulièrement présent au cours du processus de professionnalisation des musiciens.

Analyser les politiques culturelles sous le prisme de la professionnalisation des musiciens permet de souligner, une fois encore, les difficultés que connaissent les acteurs publics à se saisir de ce champ complexe. Selon les dispositions de chacun des intervenants et leur

⁴⁹ MENGER, Pierre-Michel, *Intermittence : Exception culturelle, exception sociale*, op.cit.

domaine de prédilection (social, artistique, développement du territoire), les tentatives de définitions et les représentations du musicien professionnel varient, mais chacun met en avant cette « culture du projet ».

Ainsi, on trouve dans le rapport du CNV⁵⁰ traitant de ses problématiques le mot « projet » à 31 reprises sur un total de 23 pages. Au-delà de la statistique anecdotique, ce document est intéressant puisqu'il détaille le parcours « idéal » du musicien amateur sur le chemin de la professionnalisation. Après avoir pris acte de l'évolution du secteur et des difficultés inhérentes à la pratique, les auteurs proposent une définition large et ouverte du musicien professionnel : « *l'artiste interprète, en pleine possession de son art, vit des revenus de la musique et est en capacité d'assumer les coûts économiques de son activité artistique. Il se produit sur scène et exerce dans des lieux professionnels. Enfin, il est salarié d'entrepreneurs de spectacles (producteurs, diffuseurs, salles), et il évolue au sein de réseaux professionnels* ». ⁵¹ Pour atteindre cette situation, le musicien doit suivre un parcours jalonné d'étapes, que le rapport divise en quatre : porter un projet artistique (la création), partir sur la route (rencontrer le public et se faire connaître), en parallèle (des activités complémentaires) et enfin vendre son projet (la bonne rencontre improbable).

L'enseignement d'un instrument semble être une question peu prise en compte par les acteurs publics. Pourtant, des tentatives d'intégration de musiques amplifiées aux circuits

⁵⁰ CNV, Table ronde : *La formation professionnelle des artistes (chanteurs et musiciens)*, op.cit.

⁵¹ CNV, Table ronde : *La formation professionnelle des artistes (chanteurs et musiciens)*, op.cit.

classiques de l'enseignement musical ont eu lieu. Ceci pose problème puisque les musiques amplifiées connaissent des voies d'apprentissages différentes des musiques traditionnellement enseignées dans les conservatoires ou les écoles de musique. C'est en effet l'autodidaxie qui domine largement l'apprentissage des musiques amplifiées. Comme le souligne Olivier Donnat, l'autodidaxie était, au milieu des années 1990, le mode principal d'accès aux instruments de prédilection des musiques amplifiées : « *Les guitaristes sont plus nombreux à avoir ainsi découvert la musique : 37% l'ont apprise seuls, 32% avec des amis* ». ⁵² Si ces chiffres sont toujours d'actualité, la naissance en régions de pôles d'enseignement spécialisés dans les musiques amplifiées ainsi que l'intégration de classes dans les conservatoires ou les écoles de musique va certainement influencer sur l'évolution des processus d'apprentissage de ces musiques, dénotant une nouvelle fois leur institutionnalisation. Le *rapport sur le soutien de l'Etat aux musiques dites actuelles* ⁵³ paru en mai 2006 met en avant les résistances des institutions et de leurs professeurs d'un côté et celles des acteurs des musiques amplifiées de l'autre. On trouve dans le texte l'affirmation selon laquelle certains acteurs, « *convaincus que le talent ne se travaille pas* » auraient en effet choisi « *des modèles d'apprentissage plus empiriques* ». Il semble pourtant que ce n'est pas tant le fait de considérer que le talent ne se travaille pas mais plutôt la volonté de développer sa pratique musicale en dehors des cadres établis par les institutions qui pousse les musiciens des musiques amplifiées à favoriser l'autodidaxie.

⁵² DONNAT Olivier, *Les amateurs, Enquête sur les activités artistiques des Français*, Ministère de la culture, DAG, Département des études et de la prospective, 1996

⁵³ BERTHOD, WEBER, *Rapport sur le soutien de l'Etat aux musiques dites actuelles*, op. cit.

Nous verrons lors de l'analyse des entretiens effectués que la professionnalisation des musiciens passe effectivement par le franchissement d'étapes symboliquement importantes mais que la linéarité de ce parcours idéal est à remettre en cause. En effet, les étapes s'entremêlent, se complètent, se confondent. L'ensemble du processus est également marqué par l'indétermination par rapport à l'avenir et la crainte d'une relégation sociale rapide, synonyme d'échec pour des individus qui avouent pour la plupart « *ne rien pouvoir faire d'autre* »...

2.3.1 La mise en place des dispositifs d'accompagnement des musiciens

Ils sont issus de l'application des missions de service public liées au développement des musiques amplifiées, et leur apparition progressive s'est déployée le plus souvent dans un cadre territorial. *La charte des missions de service public pour le spectacle*, document politique fondamental par lequel Catherine Trautmann a voulu que soient définis les principes généraux de l'Etat en faveur du spectacle vivant, met clairement en avant l'engagement du Ministère pour le développement des pratiques artistiques : « *favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de développer les pratiques artistiques* ». La charte insiste en ce sens sur le développement de la permanence artistique au sein des lieux du spectacle vivant. Même si ce sont les scènes nationales qui sont ici vraisemblablement

visées, il apparaît aujourd'hui que cette charte puisse être étendue aux lieux d'expression musicale et plus précisément aux lieux consacrés aux musiques amplifiées.

Si la notion de service public n'a pas foncièrement présidé à la construction locale des dispositifs d'accompagnement, ils en intègrent aujourd'hui les missions dans leurs projets, de sorte que les organismes régulièrement subventionnés sont tenus de mettre en place des moyens d'accompagner les praticiens qui le souhaitent vers une professionnalisation.

D'après un document de la Fédurok, *« au cours de ces 15 dernières années, 90% des lieux adhérents ont progressivement intégré à leur projet artistique et culturel, au-delà de leur vocation première de diffusion, diverses actions d'aide à la création en direction des artistes (formation, information, répétition...) développant ainsi des réponses qui ont toutes pour objectif le développement artistique, les moyens mis en oeuvre pouvant être regroupés sous le terme d'accompagnement »*.⁵⁴ Selon cette étude de la Fédurok, le développement de ces dispositifs s'est appuyé sur *« des constats et des besoins repérés dans le quotidien des lieux au travers d'une écoute des populations accueillies, de l'ancrage territorial et de l'ouverture sur le national à travers la diffusion »*. Les premières actions vont donc s'orienter vers une aide à la diffusion. Ces petites interventions non structurées sur le droit d'auteur ou l'aide à la répétition ont été suivies d'une véritable inflation des domaines dans lesquelles les structures soutenues par les pouvoirs publics.

⁵⁴ *Développement et accompagnement artistiques*, Fédurok, 22 novembre 2001

L'accompagnement à la réalisation d'un projet

Comme nous l'avons vu, l'aide à la professionnalisation des musiciens passe principalement par une aide à un projet défini, le plus souvent qualifiée « d'accompagnement ». Le rapport de la Fédurok définit l'accompagnement comme un processus qui repose sur trois éléments de base cumulatifs :

- La subsidiarité : celui qui accompagne reste secondaire de celui qui est accompagné ; il apporte conseil et soutien ; cela implique une responsabilisation de celui qui est accompagné. Le principe de subsidiarité est très important parce qu'il permet d'éviter que les structures accompagnatrices glissent de l'accompagnement vers l'assistanat.
- La dynamique : il y a mouvement (partir d'un point pour aller à un autre) et construction progressive ; ceci induit de savoir d'où on part et le cap fixé.
- L'écoute : cela suppose une attention et une compréhension de l'autre (situation, histoire ...) et un renvoi sans formats préconçus et préalables.

L'objectif poursuivi par l'accompagnement est donc le suivant : « *La démarche de l'accompagnement entend responsabiliser les artistes et leur donner les éléments de lecture du secteur professionnel* ». ⁵⁵

⁵⁵ *Développement et accompagnement artistiques*, op. cit.

Les moyens pour atteindre cet objectif résident pour le moment essentiellement dans le conseil artistique, technique et/ou administratif, dans l'information, la mise à disposition de locaux pour des répétitions ou des créations, et dans l'investissement de moyens humains, techniques et financiers.

Les premières structures à proposer un accompagnement ont été les lieux dédiés aux musiques amplifiées. La Fédurok représente un nombre important de ces structures et c'est sur le travail de terrain effectué par ces dernières qu'elle se base pour rédiger des documents de travail et de synthèse. Lieux dédiés aux musiques actuelles labellisés SMAC ou non par les pouvoirs publics, ces structures, en contact permanent avec les artistes en voie de professionnalisation, ont développé différentes modalités d'accompagnement. D'abord informelles, sous la forme de conseils, ces actions se sont petit à petit structurées, devenant peu à peu des dispositifs. Aujourd'hui, on trouve au sein de ces structures des dispositifs tels les Centres d'Information Pop, Rock, Chanson, Hip Hop et Musiques électroniques (CIR) mis en place par le Centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles (IRMA). Se fondant sur les pôles régionaux des musiques actuelles, les CIR sont aujourd'hui au nombre de 24. En 1996, un projet de texte émanant de la DMDTS précise la définition et les missions des pôles régionaux. Ces derniers se voient donc confier des domaines relevant de l'information (lettres d'information, guides annuaires), de la formation (stages pré-professionnels, formations de formateurs), de la diffusion/production (spectacle vivant et audiovisuel). Selon le *Rapport d'enquête sur les pôles régionaux de musiques actuelles*, « dans le domaine de la formation, ce sont celles destinées aux

*amateurs et pré-professionnels (administratives et artistiques) qui forment la ressource la plus présente dans les structures ».*⁵⁶

L'accompagnement administratif s'articule autour de nombreux sujets : l'autoproduction, le monde de la musique, l'activité et le statut du manager, l'intermittence du spectacle, la création d'une forme juridique (association, SARL...), le rôle du régisseur, de l'ingénieur son ou lumière, les contrats du monde de la musique, trouver un distributeur, un tourneur, démarcher les salles, le rôle du tourneur, de l'éditeur phonographique ou encore du producteur. Concrètement, les groupes ou leurs représentants bénéficient de réunions ou de rendez-vous au sein des structures assurant l'accompagnement. Ces dernières mettent en place des rendez-vous de sélection avec les groupes pour connaître leurs projets et définir leurs attentes.

Une réponse à des attentes spécifiques ?

La justification principale de la mise en place des dispositifs d'accompagnement est qu'ils constituent une réponse à des attentes formulées par les musiciens, ou les associations qui les accompagnent. Cette vision d'une politique de l'offre répondant à une demande

⁵⁶ SAUTREAU Jean-Louis, *Rapport d'enquête sur les pôles régionaux de musiques actuelles*, DMDTS, 2001

distinctement formulée présente certains problèmes. En effet, il semble clair que si les dispositifs de soutiens peuvent soutenir un projet artistique particulier et attribuer « au coup par coup » des subventions, des fonds, ou quelques dates de concerts, c'est avant tout aux musiciens eux-mêmes de développer de façon cohérente un projet sur le long terme. Les dispositions prise par les politiques culturelles au regard de la professionnalisation des musiciens touchent également ceux qui, autour du groupe, organisent des concerts et s'improvisent par là entrepreneur de spectacles. C'est donc plutôt dans le cadre d'une volonté de structuration du secteur des musiques amplifiées, et particulièrement de ce secteur intermédiaire si particulier caractérisé par la présence d'individus en voie de professionnalisation, que se déploiera l'action publique.

2.4 La volonté de favoriser l'insertion professionnelle des musiciens, composante d'un discours dominant plus général revendiquant la nécessaire « structuration » du secteur

La volonté pour les acteurs du champ des musiques amplifiées d'encourager la professionnalisation des musiciens s'intègre parfaitement dans les revendications visant la nécessaire structuration du secteur. Caractérisé pendant longtemps par la revendication d'une indépendance par rapport aux champs du pouvoir, ce champ sera dorénavant considéré comme professionnel et son action, repérée, entrera dans le cadre des prérogatives du ministère de la Culture. Outre une volonté politique de démocratie culturelle, un objectif sous-jacent de l'Etat est d'opérer une régulation au sein d'un secteur, celui des musiques amplifiées, dont le fonctionnement aux frontières des cadres légaux est une des caractéristiques historiques. Ainsi, au cours de la première moitié des années 1980, de nombreuses affaires impliquant les organisateurs de spectacle avaient été portées devant les tribunaux. Elles pouvaient concerner un déficit de déclarations à la SACEM⁵⁷ des répertoires interprétés ou l'absence de contrats de travail pour les musiciens. Au respect des textes sur la propriété intellectuelle ou la réglementation du travail, s'ajouteront d'ailleurs au cours des années 1990 d'autres conditions complexifiant l'exercice de la musique et sources de litiges potentiels, telles que les normes de sécurité d'accueil du public ou encore la gestion de l'intensité sonore. Pour les tutelles publiques, encadrer les pratiques liées aux

⁵⁷ La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) est une Société de gestion des droits d'auteur. C'est une entreprise privée chargée par l'Etat français d'une mission de service public. Créée en 1850, elle a pour objectif la gestion collective de la collecte et de la répartition des droits d'auteurs d'œuvres

musiques amplifiées doit, dès les années 1980, amener une meilleure lecture du fonctionnement du secteur en termes de production et, notamment, valoriser son impact économique en termes de chiffre d'affaire et d'emplois potentiels.

Les professionnels des musiques amplifiées participent également de ce mouvement de structuration du secteur, notamment par le biais des ForuMa (Forum national des Musiques Actuelles). Il s'est tenu en octobre 2005 à Nancy, accueillant près d'un millier de personnes pendant trois jours. Cette manifestation s'inscrivait dans la lignée de colloques à dimension nationale ayant précédemment réuni dans d'autres villes de province, notamment à Agen (1995) et Nantes (1998), les acteurs des musiques actuelles sous l'égide de la Fédurock. Ces rassemblements étaient principalement destinés aux individus et organisations participant au développement d'activités et de projets désormais inscrits parmi les politiques publiques de la culture. Ces grands « meetings » à relativement forte visibilité ne restituent que partiellement la mobilisation des acteurs de ce secteur. En effet, depuis près d'une décennie, c'est tout au long de l'année et dans différents lieux, que des réunions, tables-rondes, journées, forums, colloques, etc. se déroulent sur ce thème. Témoignant de la professionnalisation de leurs organisateurs, ces événements rendent aussi compte d'un besoin de donner de la visibilité à leurs activités, d'interpeller les autorités politiques, mais aussi d'échanges, de confrontations et de formation mutuelle dans un contexte marqué par la pluralité des intérêts en cause et, surtout, par une forte hétérogénéité des situations vécues.

musicales qui sont perçus lors d'une diffusion en public ou lors de leur reproduction sur différents supports.

Le ForuMa a eu pour thème récurrent la nécessaire structuration du secteur. Cette notion ne fait pas l'objet d'une définition précise puisqu'elle caractérise tant un processus, dont ces rencontres font partie, qu'un objectif à atteindre, celui de constituer un réseau capable d'influer sur les politiques culturelles. Participant de la construction d'une identité professionnelle au sein du champ des musiques amplifiées (pour les musiciens comme pour les professionnels qui les encadrent), ces réunions permettent aussi l'expression des conflits internes au champ dans la définition des enjeux et l'accapatement des ressources publiques. Le ForuMa a été le point d'orgue d'un travail de longue haleine déjà évoqué précédemment, et qui a abouti à la création du Conseil Supérieur des Musiques Actuelles (CSMA), dont l'apport dans la manière d'élaborer les politiques culturelles reste encore à démontrer.

Pourtant, il existe toujours, selon l'expression de Gérôme Guibert, une « nébuleuse intermédiaire », au cœur de laquelle circulent les musiciens des scènes locales, et où existe une grande indétermination des statuts d'emplois, les situations étant fréquemment précaires et réversibles. Ce sont des musiciens évoluant au sein d'une nébuleuse de ce type que nous nous proposons d'analyser dans notre deuxième partie.

DEUXIEME PARTIE : LA DELICATE ENTREE

DANS LA VIE D'ARTISTE

ETUDE DE LA SCENE STRASBOURGEOISE

Nous l'avons vu, des politiques culturelles qui se déploient dans un cadre local, ce sont les municipalités qui y participent de la manière la plus active. Pour autant, elles sont loin de toutes le faire de la même manière. En effet, « *les interventions municipales en matière de culture sont très différenciées selon qu'on considère la taille de la ville, son assiette financière, son rôle administratif et son contexte urbain* ». ⁵⁸ Strasbourg fait partie des villes qui consacrent une part très importante de leur budget de fonctionnement, en l'occurrence autour de 25%, ce qui représente quelques 185 millions d'euros pour l'année 2000. C'est dire l'importance de la culture pour les équipes municipales se succédant à la tête de la mairie, Catherine Trautmann ayant fait de la culture une priorité de sa mandature. Aujourd'hui, du tandem dirigeant la ville, c'est Robert Grossmann qui préside aux

⁵⁸ LE MOIGNE Philippe : « Les politiques municipales de la culture : du développement culturel au conditionnement public (1977-1990) » in POIRRIER Philippe, *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, Comité d'histoire du ministère de la culture, 1995

destinées de la politique culturelle menée par la capitale alsacienne. Il en fait même son cheval de bataille dans la lutte pour l'obtention du label « Capitale Européenne de la Culture 2013 » accordé par l'Union Européenne. Le maire délégué de Strasbourg mobilise ainsi la dimension culturelle de la ville de manière importante, notamment en se qualifiant de « militant de la culture ». ⁵⁹ Il est vrai que Strasbourg dispose d'institutions prestigieuses tels que l'Opéra du Rhin ou encore le Théâtre National, qui est un des seuls théâtres nationaux en région. Récemment, la construction de la Cité de la Musique qui abrite le conservatoire, celle du Zénith, ainsi que la montée en puissance du festival *Musica* témoignent de cette volonté d'afficher un dynamisme culturel marqué. Pour autant, on peut s'interroger sur la place accordée aux musiques amplifiées dans les politiques culturelles de la ville. La municipalité de Strasbourg illustre parfaitement la posture d'une métropole régionale qui mène une politique traditionnelle de soutien aux « beaux-arts », au patrimoine et aux politiques à forte dimension « identitaire », telle que la réouverture en grandes pompes du musée historique. Le soutien de la municipalité aux musiques amplifiées se fait donc plus discret. Il se cantonne majoritairement à l'attribution de subventions à des associations œuvrant dans ce domaine ainsi qu'à la mise en avant de la Laiterie comme symbole du soutien de la ville aux musiques amplifiées. Nous étudierons plus avant cette dimension dans le premier point de cette partie, qui vise à présenter la structuration de la scène des musiques amplifiées à Strasbourg par le biais de la notion de scène locale. Après quoi, nous tâcherons de réduire encore la focale par l'analyse des données fournies par

⁵⁹ GROSSMANN, Robert, *Je suis un militant de la culture*, texte disponible sur le site www.unionpourstrasbourg.fr. On peut trouver dans cet article l'illustration de nos propos antérieurs sur l'instrumentalisation des politiques culturelles par les élus locaux, l'auteur n'hésitant pas à associer la culture

l'échantillon, qui nous permettra de nous pencher plus avant sur les situations que connaissent les jeunes musiciens des musiques amplifiées au sein de la scène strasbourgeoise. Enfin, nous nous emploierons à comprendre ce qui caractérise la position délicate de jeunes individus en voie de professionnalisation au sein d'un champ si particulier.

3. Structuration de la scène des musiques amplifiées à Strasbourg

1.3 La notion de scène locale

Développée par Gérôme Guibert dans plusieurs de ses publications⁶⁰, la notion de scène locale permet une approche intéressante du champ constitué localement par les acteurs des musiques amplifiées. L'auteur définit la scène locale en opposition à ce qu'il appelle la scène globale : « *Le terme 'global' est donc ici à rapprocher de l'ensemble de l'activité des industries culturelles en France. Par contraste, le terme 'global' s'oppose à 'local' qui se focalise sur chaque partie du territoire pris comme un microcosme original dans sa réception du global et potentiellement capable de générer des pratiques et productions de musiques amplifiées* ». ⁶¹

à « un plus grand rayonnement de Strasbourg » et à ériger les politiques culturelles comme « facteur de développement ».

⁶⁰ GUIBERT Gérôme : *Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles*, Réseaux, février 2007, n° 141 et *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France*, op.cit.

⁶¹ GUIBERT Gérôme, *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France*, op.cit.

La construction d'alternatives à une économie de la musique centralisée et unidirectionnelle doit ainsi beaucoup à l'ancrage territorial de *scènes locales*. La structuration du mouvement « rock alternatif » au cours des années 1980 a pu avoir lieu grâce au dynamisme et à la mise en relation de différentes scènes locales dans des villes comme Rouen, Angers, Clermont-Ferrand ou encore Strasbourg. On peut, avec G r me Guibert essayer d'établir « une génèse-type » des scènes locales en soulignant les points communs de chacune d'entre elles : « *on trouve souvent un disquaire indépendant passionné par un style musical, ou, pour le moins, lisant l'histoire et l'actualité de la musique au travers d'un prisme singulier et incarné. Ce leader d'opinion, qui fonde la plupart du temps son aura sur une différence d'âge de quelques années avec nombre de ses clients, transmet son goût pour un style ou une posture à une communauté de jeunes. On peut trouver d'autres personnalités permettant le développement de ces scènes locales dans des lieux de sociabilité comme des cafés ou des lieux de concerts.* »⁶² Dans la phase qui suit, de jeunes musiciens s'essayent à reproduire les exploits musicaux et scéniques des modèles dont ils s'inspirent. De répétitions en échanges des groupes se forment, soutenus par des associations (qui organisent des concerts) et par la parution de nombreux fanzines spécialisés par styles. G r me Guibert insiste d'ailleurs à ce sujet sur l'importance de l'apparition massive des photocopieuses, qui permet à de nombreux fanzines d'être distribués gratuitement. Le soutien de lieux culturels à l'économie hybride, comme les SMAC, les studios de répétition ou les « centres information musiques actuelles », peut aussi favoriser cette dynamique. Les groupes qui émergent sur les scènes locales peuvent ensuite bénéficier des réseaux

⁶² GUIBERT G r me : *Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles*, op.cit.

constitués entre les différentes scènes locales, et ainsi se produire dans de nombreuses villes, développant par là même un modèle différent de celui imposé par l'industrie musicale. Les transformations dans la pratique de la musique ont ainsi sérieusement pu remettre en cause la réalité des « pratiques amateurs ». Ces mutations n'ont pas été prises en compte par l'industrie musicale qui s'arroge le droit de coopter des artistes, de les « découvrir » en les faisant signer et en les « lançant » sur le marché à l'aide de l'ensemble des réseaux de diffusion dont elle dispose.

Alors que l'Etat, comme nous l'avons vu, intégrait *via* certains lieux de diffusion, de répétition et/ou d'information les musiques amplifiées dans le champ de la culture, leur donnant les moyens d'une première existence institutionnelle, la frontière pouvant exister entre sphère professionnelle et sphère amateur était renforcée, notamment par des actions législatives. La montée des pratiques liées aux musiques amplifiées par l'intermédiaire des scènes locales a généré une importante « nébuleuse intermédiaire », dotée de problématiques propres qui se situent en dehors du secteur professionnel de la musique, mais n'entrent pas non plus en adéquation avec la conception traditionnelle des « pratiques amateurs ». L'Etat (avec l'appui des syndicats d'employeurs) tente de régulariser ces activités en augmentant les contrôles législatifs et en cherchant à préciser les contours d'un statut amateur. Les acteurs de l'industrie de la musique sont eux-mêmes ambivalents car, tout en dénonçant une concurrence déloyale et l'absence de viabilité d'un secteur informel, ils profitent d'une externalisation de leurs coûts en recherche et développement qui sont portés par ces scènes locales.

La scène strasbourgeoise illustre parfaitement ce processus d'émergence d'une scène locale. Bénéficiant d'une population plus jeune que la moyenne nationale (36% contre 30,9%), Strasbourg dispose également d'un nombre important de professionnels des arts et des spectacles (2472 individus) ayant augmenté de plus de 50% durant les 10 dernières années.⁶³ Cette situation permet un dynamisme encouragé par les professionnels qui n'hésitent pas à se saisir de la notion de scène locale. Ainsi, le responsable du centre de ressources musiques actuelles mise en place par la Laiterie, Jean-Luc Gattoni, nous confiait que « [...] l'objectif c'était de montrer que cette scène de Strasbourg, c'était quelque chose de structuré, et de participer à cette structuration. Un de nos travaux a été de faire en sorte qu'on arrive à identifier la notion de label strasbourgeois ». ⁶⁴ Ce travail semble d'ailleurs avoir porté ces fruits, puisque l'un des hebdomadaires de référence en matière culturelle a consacré un article à l'un des groupes phares de la scène strasbourgeoise, *Crocodiles*, dans lequel le dynamisme de la scène strasbourgeoise est évoqué.⁶⁵

⁶³ Chiffres issus d'un rapport de l'Observatoire Régionale Emploi Formation (OREF) Alsace et qui traduit parfaitement le processus de professionnalisation de l'action culturelle évoqué précédemment.

⁶⁴ Entretien avec Jean-Luc Gattoni

1.4 Groupes et acteurs de la scène strasbourgeoise : culture du réseau, réseaux de la culture

1.4.1 Une structure dualiste en évolution

Le champ strasbourgeois des musiques amplifiées se présente sous la forme d'une structure dualiste. La phase initiale du champ est marquée par l'existence de deux pôles extrêmes qui laissent peu de place aux positions intermédiaires : un pôle autonome, se revendiquant des valeurs internes à l'esthétique punk (l'anti-institutionnalisation, le *do it yourself*, la fête), très faiblement codifié du fait de l'homogénéité des *habitus* des individus qui le composent, et un pôle organisé progressivement autour de la Laiterie et de l'association Artefact. Les deux lieux autour desquels se structurent ces pôles sont tous deux situés dans le quartier de la gare. Il s'agit de la Laiterie et du Molodoï.

La Laiterie

Jusqu'en 1980, les 13 000 m² de bâtiment situés entre autoroute et voie ferrée, à la limite du centre ville, abritaient la laiterie centrale de Strasbourg. Héritage bismarckien, l'usine qui collectait et transformait le lait de toute l'Alsace a été transférée à Hoerdt en 1986. Après quelques années d'études et d'incertitudes sur le devenir du site, les projets de promotion immobilière sont écartés au bénéfice d'un projet culturel devant être dédié aux « cultures

⁶⁵ cf. Annexe 2

émergentes ». Dès 1992, à la demande de Norbert Engel, élu à la Culture de la ville de Strasbourg, Jean Hurstel est chargé de la conception et de la direction du projet qui ouvrira son activité en 1993 avec l'opération Squatt'art, suivi par une période de résidence croisée avec dix jeunes artistes. La programmation du site va se faire par étapes, avec la mise aux normes d'un premier bâtiment de 800 m² comprenant une salle d'exposition et une salle de spectacle de 200 places. L'évolution du projet, et les choix de la municipalité vont également orienter l'avenir du site. En 1994, un arbitrage municipal attribue la salle des musiques nouvelles à l'association strasbourgeoise Artefact. L'association était composée de personnes agissant depuis plusieurs années dans le champ des musiques actuelles, dont Thierry Danet, toujours président d'Artefact. Après l'investissement de la salle la Marseillaise en 1993, son association candidate à la gestion du lieu des musiques actuelles de la Laiterie. La municipalité fait le pari de leur attribuer la gestion de ce lieu faisant partie du dispositif Scène de Musiques Actuelles. Quatre personnes constituent aujourd'hui la direction collégiale des deux structures productrices, Artefact et 4.4.0, qui salarient 8 personnes et des intermittents et réalisent un chiffre d'affaires consolidé de 2,7 millions d'euros pour 65 000 euros de subvention municipale et 77 000 euros d'autres financements publics. La Laiterie est la scène de musiques actuelles à réaliser le plus grand nombre de dates à l'année puisque plus de 200 concerts y sont diffusés auxquels s'ajoutent deux festivals, soit plus 600 artistes programmés. « Lieu de grande diffusion » avec sa capacité de 900 places, la Laiterie est également le deuxième débit de bière de l'agglomération avec ses 100 000 spectateurs annuels. Pourtant derrière cette liste de chiffres quelques peu réducteurs se dissimule une réalité plus complexe. Les équipes d'Artefact et de 4.4.0 tentent en effet de se dégager de l'image « d'institutionnels » liée à

ces subventions multiples. Ils produisent pour ce faire des actions ayant leur propre identité, comme le festival « les Nuits de l'Ososphère », consacré chaque fin de mois de septembre aux musiques électroniques. La situation privilégiée dont la Laiterie dispose par rapport aux musiciens des musiques actuelles provient du fait qu'elle est la seule salle strasbourgeoise dotée d'un matériel sonore et d'un encadrement professionnel à les accueillir de temps à autres. Certains groupes bénéficient en effet du dispositif « Scène d'ici », qui permet à de jeunes formations de jouer dans le « Club », la plus petite des deux salles de la Laiterie. De plus, certains peuvent effectuer la première partie de concerts d'artistes d'envergure internationale, ce qui encourage leur exposition. Les salariés des associations Artefact et particulièrement Jean-Luc Gattoni, qui est en contact constant avec la majorité des groupes strasbourgeois du fait de sa position de directeur du centre de ressources musiques actuelles, constituent donc le pôle institutionnel du champ des musiques amplifiées à Strasbourg⁶⁶. Cette citation de Jean-Luc Bredel, ancien directeur régional des affaires culturelles en Alsace, va dans le sens de cette analyse : « *Pour moi, un lieu dit intermédiaire est un lieu non institutionnel, aux marges de l'institution et dont le propos est d'être attaché à un public qui n'est pas celui des établissements habituels. Un lieu porté par la base qui n'est pas labellisé, ce qui ne veut pas dire pas aidé financièrement. La Laiterie est bien un lieu institutionnel, incontournable, porté à bout de bras depuis un bon moment* ». ⁶⁷

⁶⁶ Sur cette question, Jean-Luc Gattoni dit d'ailleurs : « *on a une position ambiguë puisque pour les institutions on peut encore apparaître comme des rebelles, anticonformistes etc. Et pour les acteurs proprement dit, on est institutionnalisé.*

⁶⁷ in. LEXTRAIT Fabrice (dir.) : *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport commandé par le secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, 2001

Le Molodoï

La structure qui, en opposition avec ce que nous avons appelé le pôle institutionnel, structure le pôle autonome est la salle de concerts du Molodoï. C'est en 1991 que l'association Molodoï, créée en 1988 dans le but d'éditer un fanzine et d'animer une émission sur Radio Bienvenue Strasbourg (RBS), signe un bail emphytéotique de 18 ans pour occuper un ancien local de l'entreprise Alsace Lait. Elle obtient ainsi de la part de la municipalité la gestion du Centre Autonome Jeune. Les travaux de mise aux normes du bâtiment sont effectués par les membres de l'association et financés à hauteur de 185 000 euros dont la moitié provenait du ministère de la Culture dans le cadre du programme « café-musique », et l'autre moitié de subventions du service de l'action sociale de la ville et de jeunesse et sport. Très fortement marqué par le modèle « *do it yourself* » issu de la mouvance punk, les membres de l'association tentent immédiatement de se défaire des liens avec les institutions en augmentant la part d'autofinancement dans leur budget. Aujourd'hui, la seule subvention accordée à l'association provient de la Ville de Strasbourg et est destinée à couvrir les dépenses en électricité. Nous n'avons pas pu obtenir le montant de cette subvention ni le budget de l'association. Composée uniquement de bénévoles, dont le noyau dur comporte cinq personnes, l'association fonctionne d'une façon particulière. En effet, aucun des membres ne dispose d'un statut particulier (président, trésorier, ou vice-président) mais les rôles s'échangent et se partagent au sein d'une structure collégiale. La scène du Molodoï est ouverte à tous les styles musicaux et dispose d'un matériel de sonorisation qui, selon les musiciens, est correct. L'attribution des dates de soirées se fait au cours d'assemblées générales épiques qui ont lieu tous les premiers et

troisièmes mercredis de chaque mois et qui durent souvent jusqu'à plus de trois heures du matin. Il est intéressant d'observer ces assemblées, où chaque association présente son projet de soirée ou le bilan d'une soirée précédente. Cette présentation du bilan est l'une des seules obligations imposées aux associations pour organiser leur soirée, avec celle de rendre la salle propre. Il n'existe pas de tarifs de location de la salle, chacun donnant selon les bénéfices réalisés sur les entrées au cours de la soirée, lors de laquelle les organisateurs gèrent le bar, le vestiaire et la sécurité, aidés en cela par un « référent » de l'association Molodoï. S'étant rendu compte des difficultés occasionnées par un tel mode de fonctionnement (absence de prévisions à long terme, difficulté à boucler les budgets), l'association a décidé de limiter à une vingtaine le nombre des associations susceptibles d'organiser leurs soirées dans la salle et qui, selon l'un des musiciens interrogés « *sont à peu près dans le même courant que eux, c'est-à-dire un peu l'alternatif* ». ⁶⁸

Une structure en évolution : un processus en train de se faire

La structure dualiste que nous venons de décrire sommairement est en constante évolution. L'une des caractéristiques des scènes locales est qu'elles constituent des champs dont les enjeux sont en perpétuel redéfinition. De plus, les prises de position des agents agissant aux seins de ces champs sont constamment travaillées par des enjeux hétéronomes, imposés de l'extérieur du champ. Ainsi, l'intervention progressive de l'Etat et des collectivités territoriales dans le champ des musiques amplifiées a eu un impact conséquent sur la

⁶⁸ Entretien Jerri Hummel

structuration de la scène strasbourgeoise. En effet, le pôle autonome ouvre de plus en plus ses frontières aux exigences politico-administratives. Au cours des assemblées générales du Molodoï ont été en effet évoqué de nombreuses fois la pression des institutions, qu'elle se manifeste par des contrôles inopinés des agents de la SACEM ou par l'évocation des rapports tendus entretenus avec l'équipe municipale et les agents des forces de l'ordre. Le Molodoï et son mode de gestion si particulier fait l'effet d'un dernier bastion militant de résistance à la professionnalisation des agents œuvrant dans le champ des musiques amplifiées. Souvent critiquée par les jeunes musiciens, comme nous le verrons, cette prise de position atypique est aujourd'hui mise à l'épreuve par l'institutionnalisation de nouvelles positions dominantes, ces dernières étant caractérisée par l'incorporation de nouvelles normes hétéronomes: culturelles, techniques et politico-administratives. L'importance des agents dotés de ces dispositions et qui les mettent en avant dans leurs interactions avec les musiciens est à souligner. L'action de la Laiterie et particulièrement de son centre de ressources contribue à l'intériorisation de ces nouvelles règles par les plus jeunes d'entre les musiciens. Ce rapport éducationnel aux groupes de musique locaux peut être illustré par les propos de Jean-Luc Gattoni, qui, même si il rejette dans un premier temps l'idée d'imposer un quelconque parcours de professionnalisation aux groupes, précise tout de même: *« on s'est dit qu'en formant des gens qui puissent apprendre aux groupes à avoir un fonctionnement structuré du début à la fin, c'est-à-dire de l'idée du disque à sa réalisation en passant par la promotion et la diffusion, en formant ces gens là,*

*en apportant des réponses à ce niveau là de réflexion, on allait faire en sorte que les groupes puissent se développer plus facilement ».*⁶⁹

1.4.2 Les autres acteurs de la scène strasbourgeoise

Il serait schématique de dire que l'ensemble des associations et des individus agissant au sein du champ des musiques amplifiées à Strasbourg sont obligés de se situer par rapport aux deux pôles décrits précédemment. Pour autant, il advient toujours un moment où chaque groupe doit adopter des positions dépendantes de celles que défendent le pôle institutionnel et le pôle autonome. S'inscrire au sein d'un projet développé par le centre de ressources ou tenter d'accéder au dispositif « Scène d'Ici » ou à une première partie à la Laiterie contraint les groupes ou associations à s'engager dans un processus normé, de respecter un cadre légal plus stricte que dans le cadre du Molodoï ou des autres salles dans lesquelles il est encore possible de jouer sa musique à Strasbourg. Le nombre de groupes est extrêmement difficile à quantifier puisqu'il s'en forme très régulièrement. Certains existent mais ne font pas de concerts, d'autres répètent en attendant de trouver leur prochaine dates, d'autres encore se séparent ou s'échangent leurs membres. Néanmoins, en recoupant différentes estimations et en compulsant les documents tels que *Musique en stock*, on peut évoluer le nombre de groupes actifs (se produisant plus d'une fois par mois sur scène) à plus de 500 à Strasbourg. Ces groupes peuvent profiter de plus d'une dizaine

⁶⁹ Entretien Jean-Luc Gattoni

de studios d'enregistrement sur l'ensemble de l'agglomération ainsi que de trois studios de répétition à louer.

Les bars et cafés-concerts

Leur nombre a considérablement diminué depuis quelques années. Les réglementations antibruit et l'attention portée par la mairie aux plaintes des riverains gênés par les « sorties de bars » souvent bruyante qui suivent les concerts ont en effet mené à une diminution du nombre de bars autorisés à organiser des concerts. Les autorisations sont accordées ou renouvelées avec parcimonie et il ne reste plus que quelques lieux dans lesquels les groupes peuvent jouer dans des conditions raisonnables. Des quelques vingt bars dans lesquels les groupes pouvaient se produire gratuitement il y a encore cinq ans, il en reste aujourd'hui treize, dont six organisant des concerts plus d'une fois par semaine. Maeva fait une analyse claire de cette situation : « À Strasbourg, le problème c'est que t'as le Rhénus, la Laiterie, le Molodoï et la Grotte. Donc soit t'es super underground et tu t'en fous si t'es pas rémunéré... La Laiterie faut avoir un set, être organisé et tout. Le Molodoï est un bon compromis parce que les prix sont échelonnables mais faut passer par l'associatif. Mais en fait, y'a pas d'intermédiaires, il manque des salles de spectacles pour les petits groupes. Y'a eu une réduction de l'offre alors que la demande continue d'augmenter. En tant qu'artiste pour accéder à une salle y'a pas beaucoup d'intermédiaires, c'est beaucoup de bouche à oreille et de relationnel en fait. »⁷⁰

Il existe également deux salles qu'il est possible de louer afin d'y organiser des concerts, et quelques douze centres socioculturels dont la moitié ouvre régulièrement ses portes à des groupes locaux. Il est important de noter ici que les musiciens ne sont pas particulièrement enclins à se produire très régulièrement dans ces endroits dont l'acoustique semble poser problème. Julien évoque ce problème à propos de La Grotte, un nouvel endroit entièrement consacré aux musiques amplifiées ouvert il y a deux ans : « [...] *Il reste plus que le*

⁷⁰ Entretien Maeva Heitz

*Molodoï à Strasbourg. La Grotte, j'y ai joué personnellement une fois pour voir et jamais. Plus jamais. Je veux plus jamais jouer là-bas, je veux jamais organiser là-bas y'a pas moyen quoi. Le son est immonde et je m'entendais chanter sans jouer et le mec me dit 'baisse ton ampli' et je pouvais pas quoi... Donc maintenant on fait une soirée par mois au Molodoï et on va au Tigre à Sélestat ».*⁷¹ Samuel, qui fait partie de l'association qui gère la Grotte, fait également allusion à ce problème : « *C'est vrai que quand on fait venir des groupes qui tournent beaucoup et qui ont une certaine renommée, je me dis que les mecs doivent parfois être déçus par la qualité du son... Mais bon, on a essayé d'améliorer le tout, on a changé la salle de disposition, on a acheté du meilleur matos. Maintenant ça va mieux qu'au début quand même !* »⁷² Il semblerait donc que seuls le Molodoï et la Laiterie puissent offrir une sonorisation de qualité aux musiciens qui font preuve d'exigences particulières à cet égard.

Les associations

L'importance du phénomène associatif est également à souligner. Nous avons recensé plus de quarante associations organisant plus d'un concert par mois à Strasbourg ou dans la région, sans compter les associations constituées uniquement autour d'un groupe particulier. Certaines d'entre elles prennent une dimension toute particulière au fil des années, en diversifiant leurs actions. C'est le cas de Riddim Village, qui propose des studios de répétition, des studios d'enregistrement, de l'aide à la production ainsi qu'un

⁷¹ Entretien Julien Hohl

réseau de plus en plus élargi de contacts dans différentes salles de France. L'association les Sons d'la Rue a connu un développement similaire depuis sa création autour du groupe la *Ruffneck Smala* en 1996. Spécialisée dans le hip-hop, elle gère aujourd'hui un label (Ouest), dispose d'un studio d'enregistrement et propose quelques formations aux musiciens, notamment en ce qui concerne l'écriture ou la musique assistée par ordinateur. Ces deux associations actives et emblématiques sont soutenues par des subventions municipales, notamment parce que leurs actions visent à encadrer l'activité des jeunes musiciens, et leur parcours vers une professionnalisation hypothétiques.

Les structures d'aide à la professionnalisation des musiciens

En dehors de ces associations et de quelques autres, le centre de ressources de la Laiterie propose différentes formations à destination des musiciens et de ceux qui les entourent. L'un des cycles de formation proposé s'intitule « Formation vers les acteurs en voie de professionnalisation » et compte à son programme une session « Profession manager d'artistes ». Les autres cycles de formation sont divisés en plusieurs thèmes principaux tels que les « Sessions individuelles d'information vers les musiciens » (aide au financement de projet, promotion d'un projet, organiser une tournée, réaliser un disque), les « Sessions individuelles d'information vers les associations et les nouveaux acteurs » (créer et gérer son association, organiser un évènement de diffusion, s'orienter vers une carrière dans le milieu musical : ce qu'il faut savoir) ou bien encore les « Sessions collectives vers tous les

⁷² Entretien Samuel Klein

publics » (les dispositifs de soutien de la SACEM ou les droits d'auteurs). L'on voit bien à quel point le centre de ressources a assimilé les recommandations du ministère de la Culture concernant la professionnalisation des musiciens que nous avons évoqué précédemment. En partant de la notion de « projet », ils proposent ainsi une vision normée de ce que doit être le parcours parfait du musicien. Pour autant, nous avons pu nous rendre compte que ces différentes formations sont très suivies, et qu'une forte demande émane des musiciens en termes de formations concernant l'encadrement et le développement de leur activité.

A côté du centre de ressources, l'association OGACA, soutenue par la DRAC, la municipalité de Strasbourg et la Région Alsace, propose des sessions d'information collectives telles que : « Comment créer et gérer une association culturelle ? » « Le cadre juridique et réglementaire du spectacle vivant » ou encore « Quel cadre juridique pour votre projet culturel ? ». De plus, elle propose des formations agréées par le Fonds d'Assurance Formation des secteurs de la culture, de la communication et des loisirs (AFDAS)⁷³ et destinées aux demandeurs d'emplois ou aux intermittents.

Enfin, au niveau du département du Bas-Rhin, l'Association départementale d'informations et d'actions musicales propose des formations qui préparent à l'obtention du Diplôme d'Etat (DE) de musique, nécessaire pour pouvoir enseigner la musique.

⁷³ En matière de formation professionnelle, l'AFDAS dispose d'une exclusivité nationale pour la gestion des contributions formation des employeurs relevant du spectacle vivant, du cinéma, de l'audiovisuel, de la

1.2.3 Des milieux d'interconnaissance facilement identifiables

Notre étude s'articule principalement autour des dix entretiens approfondis effectués auprès de jeunes musiciens strasbourgeois. Tout au cours de l'année des conversations ont pu être engagées avec plusieurs musiciens et ce dans de nombreux lieux qui constituent des espaces de socialisation importants. Plusieurs bars sont ainsi régulièrement fréquentés par beaucoup d'entre eux, même si c'est lors des « Jam Sessions » les mardis soirs à la Grotte que nous nous sommes rendu compte de l'extrême facilité avec laquelle il était possible d'analyser, simplement par l'observation, les différents milieux d'interconnaissance établis à Strasbourg. En relation constante les uns avec les autres, ils sont constitués d'un groupe d'individus dont le nombre oscille entre dix et trente. Souvent soudés autour d'un groupe ou d'un style musical particulier, ils font preuve d'attitudes, de comportements et de rapports aux institutions différents. Les individus qui fréquentent régulièrement ces « Jam Session », au cours desquelles chacun peut prendre son instrument et monter sur scène, sont majoritairement en lien avec des groupes pop-rock tels que *Enneri Blaka* (dont deux des membres gèrent la salle), *Monsieur Koala*, *Question d'Humeur*, *Laréosol*, *In Ex*, *Superdog*, *Ozma* ou encore *L'Hijaz'Car*. D'autres groupes (*Loyala*, *Buggy*, *Drey*, *T*) se retrouvent au sein du label Herzfeld, très actif sur la scène strasbourgeoise. Les groupes de métal et hard-rock (*Dirty 8*, *Housebound*, *S-Core* ou *Sikh*) sont quant à eux pris en charge par le collectif Dirty 8, qui dispose de son propre label et organise des tournées pour ses musiciens. Les groupes de reggae, ragga ou ska fonctionnent majoritairement sur le modèle associatif,

publicité, des loisirs et de la distribution directe.

tandis que la scène électro dispose des soirées *Clubbing* (les vendredis et samedis soirs) à la Laiterie ainsi que de l'Elastic Bar pour proposer leurs performances scéniques. La scène hip-hop, structurée par l'association les Sons d'la Rue évoquée précédemment, est très active mais semble relativement peu insérée au sein des différents ensembles précités. Les dispositions et prises de positions plus radicales dont peuvent faire preuve ses membres constituent parfois des points de rencontre avec d'autres associations militantes, et de plus en plus de soirées proposent un mélange des genres caractéristique des musiciens les plus jeunes. En effet, bien qu'ils se retrouvent au sein de petits groupes d'interconnaissance facilement identifiables, la plupart des musiciens ne se laissent pas catégoriser dans un genre particulier et fréquente plusieurs de ces groupes, qui échangent, communiquent et établissent des projets communs. Ce sont ces relations multiples et protéiformes qui créent une dynamique au sein du champ strasbourgeois des musiques amplifiées. L'ensemble de ce que l'on a choisi d'appeler la scène strasbourgeoise est donc constitué de groupes d'individus pratiquant la musique ou accompagnant les musiciens dans leurs différents projets en tant qu'organisateur ou que public. Ces groupes fonctionnent le plus souvent sur le mode du réseau, en utilisant notamment les possibilités offertes par internet.

L'importance d'être intégré dans ces différents réseaux est soulignée à de nombreuses reprises dans les entretiens. Ainsi, pour Nicolas, la scène strasbourgeoise : « *C'est du copinage, les gens que tu rencontres, le carnet d'adresse que t'as* ». Julien, qui vient de Thionville et étudiait auparavant à Metz, remarque qu'il a pu faire progresser son association : « [...] *parce que dans Strasbourg là [il] connai[t] à peu près tout le monde et que ça, c'est cool* ». Maeva souligne quant à elle la relative facilité avec laquelle les musiciens peuvent rencontrer les individus qui comptent sur une scène locale aux

dimensions réduites : « *Ce qui est bien à Strasbourg c'est que ça fait 12m² donc si tu as des connexions, tu peux passer par les musiciens eux-mêmes, pour qu'ils te lâchent une première partie* ». Les jeunes musiciens sont souvent intégrés à plusieurs de ces milieux, et constituent ainsi un ensemble hétéroclite travaillé par des logiques diverses, dont nous allons présenter les principales caractéristiques dans la suite de notre travail.

3. Etude des jeunes musiciens de la scène strasbourgeoise des musiques amplifiées

Nous avons choisi d'orienter notre étude sur l'analyse d'entretiens effectués auprès de dix musiciens âgés de 20 à 27 ans, pratiquant leur musique régulièrement (plus d'un concert par mois) et ayant pour objectif de vivre de leur musique ou par la musique. Le but de notre analyse était au départ d'établir les liens existants entre les dispositions de ces jeunes musiciens et l'intervention des pouvoirs publics visant à faciliter leur entrée dans la vie d'artiste. Nous avons pu mesurer l'étendue de l'impact des nouvelles conditions de production introduites par la redéfinition des enjeux propres au champ sur les pratiques des musiciens locaux. Il est ici important de souligner que ce que nous avons analysé précédemment (l'introduction de la notion de « projet », la volonté de structuration du secteur par les acteurs des champs du pouvoir, la définition délicate du statut de professionnel) touchent les musiciens locaux mais de manière différente selon la génération. Alors que la nouvelle génération des musiciens tend à se familiariser avec cette

nouvelle structure, pour la génération précédente (de 10 ans à peine) cette restructuration du champ apparaît comme une fermeture de l'espace des possibles réalisables C'est que la nouvelle génération des musiciens tend à imposer une nouvelle définition de la posture musicienne, notamment dans son rapport de plus en plus intime aux structures officielles et à leurs actions, comme la formation musicale. Nous allons mener une analyse des formes que peut prendre le processus de professionnalisation dans lequel ces jeunes musiciens s'inscrivent.

Présentation de l'échantillon⁷⁴

2.1.1 Qui sont les musiciens interrogés ?

Les dix musiciens interrogés sont âgés de 20 à 27 ans et résident tous à Strasbourg. Ils proviennent de milieux sociaux divers et connaissent des situations sociales différentes : trois sont salariés (deux en CDI, l'un en CDD), trois sont intermittents en tant qu'artiste et un en tant que technicien, deux sont étudiants en musicologie, et l'un nous dit qu'il n'a « *aucun statut social* »⁷⁵ mais essaye en réalité d'obtenir le statut d'intermittent du spectacle tout en travaillant au noir. Ils ont tous un niveau de diplôme supérieur au baccalauréat : trois ont un DEUG, cinq une licence et deux un niveau master. Ils font tous partie d'un groupe avec lequel ils font plus d'un concert par mois, mais tous ne connaissent

⁷⁴ Pour une présentation des entretiens sous forme de tableau, cf. Annexe 3

⁷⁵ Entretien Nicolas Constant

pas la même rémunération par prestation, celle-ci pouvant varier entre 50 et 500 euros. Parmi les intermittents du spectacle, seul Grégory dispose d'un revenu suffisant pour vivre de sa musique, tandis que Maeva et Samuel essayent d'obtenir suffisamment de cachets pour pouvoir continuer à bénéficier du versement des allocations lié au statut d'intermittent.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la catégorisation binaire professionnels/amateurs ne permet pas de faire apparaître l'ensemble des positions possibles au sein du champ des musiques amplifiées. Tous les musiciens rencontrés au cours de notre recherche semblent pouvoir être différenciés en fonction des discours qu'ils tiennent sur leur pratique et des représentations qu'ils s'en font, ainsi que de critères objectifs tels que le temps consacré à la pratique musicale ou la forme et le nombre des activités musicales rémunérées au cours des douze derniers mois. Pour autant, établir une typologie pertinente pour évaluer le rapport des groupes à la professionnalisation à partir de dix entretiens semble délicat. Après plusieurs essais infructueux, nous avons décidé d'éviter d'établir une typologie précise des musiciens interrogés. Nous avons pu néanmoins relever que deux groupes connaissent des situations différentes par rapport au processus de professionnalisation. L'essentiel des musiciens interrogés étant en cours de professionnalisation et ne vivant pas complètement de leur musique (mis à part Grégory et Maeva), nous avons décidé d'établir deux groupes distincts. L'un de ces groupes est constitué d'individus consacrant la majeure partie de leur temps à leur activité musicale, ne disposant pas d'autres sources de revenus déclarées et ayant pour objectif clair d'obtenir le statut d'intermittent s'ils ne l'ont pas déjà obtenu. Il s'agit de Grégory, de Samuel, de Maeva, de Nicolas, de Ierri et de Julien. Ils constituent le groupe des musiciens en voie de

professionnalisation : inscrits dans des réseaux déterminés, ils connaissent ou ont connu un parcours que l'on peut qualifier de normé, ce qui les a conduit à adopter des positions et à acquérir des dispositions propres à ce qu'un musicien professionnel doit être selon eux. Le deuxième groupe d'individus connaît des trajectoires moins évidentes, liées à des profils socioculturels différents, et au fait que la majeure partie de leurs revenus provient d'une activité autre que celle liée à la pratique de la musique. En effet, trois sont salariés (Karim, Thibault et Renaud) et l'un est au chômage sans pour autant avoir pour objectif principal de « vivre de sa musique » (Benjamin).

La différence entre ces deux groupes consiste principalement en ce que les individus qui semblent avoir suivi un parcours normé ont fait le choix de vivre de leur musique afin de se démarquer des amateurs, qui pratiquent la musique comme loisir et qui tirent leurs moyens principaux d'existence d'une autre ressource ou d'une autre activité professionnelle. Pour autant, les membres du deuxième groupe ont également essayé de vivre pleinement de leur musique, sans pour autant y parvenir (Karim, Renaud) ou hésitent encore à effectuer pleinement ce choix (Thibault, Benjamin). Cette question du choix apparaît fondamentale dans le processus de professionnalisation des musiciens, et nous y reviendrons dans notre partie traitant des conditions de réalisation d'une carrière musicale. Nous tâcherons auparavant d'analyser les rapports ambigus qu'entretiennent les musiciens interrogés avec le marché et les institutions, révélateurs de dispositions propres au champ des musiques amplifiées.

2.1.2 Un rapport ambivalent au « commercial » et aux institutions

Le champ des musiques amplifiées, comme nous l'avons vu précédemment, est soumis à l'influence des champs du pouvoir qui tentent d'y introduire des logiques hétéronomes. L'opposition entre « commercial » et « non-commercial » se retrouve ainsi dans le champ des musiques amplifiées comme dans la plupart des univers artistiques. Les formes de consécration introduites par les industries culturelles ne sont pas celles qui sont le plus recherchées, il s'agit plutôt d'être considéré comme professionnel par ses pairs et d'obtenir ainsi une légitimité, à tout le moins dans un premier temps. Ainsi Maeva, qui a été engagée en tant que choriste par la chanteuse *Diam's* lors de sa dernière tournée, nous précise d'emblée que « *ce qu'il y a de bien dans toute cette histoire c'est [qu'elle ne s'est] pas vendue* ». ⁷⁶ Le plus souvent, il s'agit pour les musiciens de revendiquer une certaine forme d'autonomie par rapport au « marché » et à la manière dont les industries culturelles imposent des styles, des modes, et des courants auxquels les musiciens n'accordent aucune légitimité. Samuel développe cette idée : « *Franchement, je ne comprends pas comment, avec le nombre de petits groupes talentueux qui existent et le public qu'ils peuvent avoir... comment c'est possible que tout ce qu'on entend à la radio ça soit aussi pourri* ». Julien, le plus jeune des musiciens interrogés (21ans), évoque également au cours de la conversation certains groupes de rock français bénéficiant d'une importante couverture médiatique et qui, selon lui, ont été « *montés de toutes pièces* » ce qui leur retire toute légitimité. Pour autant, quand je lui demande si l'un des morceaux de son nouveau groupe pourrait être diffusé à la radio, il me répond que oui, avant de préciser : « *Je dis pas que c'est plus*

⁷⁶ Entretien Maeva Heitz

commercial ce groupe mais c'est plus accessible à tous. Avant on était plus hardcore et ce groupe là c'est vachement euh... c'est rock. Ca sonne rock'n'roll ».

Alors qu'il évoque les liens qui unissent la scène rap et certaines associations strasbourgeoises, Karim met en avant des valeurs communes : *« on se rejoint sur plein de plans au niveau de la musique au niveau du respect de la musique, de... d'indépendance quoi en quelque sorte ».*⁷⁷

Indépendance et autonomie sont donc des valeurs propres au champ que les musiciens mettent en avant selon des modalités différentes. En fonction de leur âge et de leur situation au sein du champ, la mise en avant de ces valeurs prend en effet des formes et une intensité différentes. Le discours de Renaud semble illustrer ce constat. Agé de 27 ans, il gère un effet une association en charge d'un label, et doit de ce fait composer avec les attentes des groupes (qui ont besoin de vendre leurs albums et de diffuser au mieux leurs œuvres) et la volonté d'indépendance à l'origine de la création du label :

« Q : Tu me parlais des problèmes à trouver des distributeurs, quels rapports vous entretenez avec le marché global du disque ?

R : Je me fais pas de films sur ce qu'on fait. Ce qu'on fait c'est une entreprise. Et qu'on mette ça sous le nom d'une association et tout ça... on fait une entreprise et on vend des

⁷⁷ Entretien Karim Moula

*disques. Peut être que si j'avais cinq ans de moins j'aurais certainement tenu un autre discours mais en fait concrètement, on vend des disques et on est sur un marché. Après voilà, je vais pas lever le poing en l'air et... Mais après quand même ce qu'on fait dans les faits c'est que les disques sont moins chers que normalement, entre 10 et 12 euros, les prix d'entrée qu'on faisait à nos concerts c'était un euro... Après y'a une façon constructive de... quand y'a un groupe on le traite pas comme de la merde euh... on accueille un groupe qu'on aime bien, on le fait dormir chez nous, on lui fait à manger sympa. Après ce qu'on fait c'est une entreprise qui fabrique des disques et qui en vend, qui s'adresse à la presse pour faire des chroniques, qui fait de la com... Enfin, je me fais pas de... je suis pas dans le trip extrême gauche on fait un truc super subversif... On est une maison de disque quoi... Au niveau microscopique mais... Y'a pas vraiment de rapport entre ce que moi je pense et ce que je fais. Je sais ce que fais je suis pas débile ».*⁷⁸

Comme le souligne Renaud dans cet extrait, les musiciens des musiques amplifiées sont confrontés, à un moment ou un autre de leur parcours, aux exigences imposées par l'industrie du disque, que ce soit en termes de communication, de distribution ou même de façon de se représenter le métier de musicien.

On pourrait penser que l'intervention de l'Etat ou des collectivités locales est considérée par les musiciens comme un moyen de garantir une certaine forme d'indépendance, en ce sens où ils pourraient continuer à produire leurs œuvres sans avoir besoin de se conformer

⁷⁸ Entretien Renaud Sachet

aux attentes du marché. Pour autant, on ressent une défiance à l'égard des institutions chez la plupart des musiciens interrogés.

Julien, après nous avoir précisé que l'association qu'il a fondée est « *vraiment, comme on dit, une do it yourself association* », définit sa position par rapport au fait de demander des subventions à la ville de Strasbourg :

« *R : [...] J'aurais pu demander à la base un soutien de la Ville avec ce projet parce qu'il était assez énorme mais on a rien demandé on a tout fait comme ça !*

Q : Mais c'est une volonté de votre part ?

R : A la base c'est une volonté ensuite y'a le dossier c'est vrai que c'est assez euh... faudrait un jour que je fasse un dossier béton pour présenter l'asso mais c'est vrai que c'est assez... je pense que ça se fera mais je sais pas ça me déplaît un peu... de demander à la ville et tout... »⁷⁹

La recherche ou l'acceptation de subventions municipales constitue également un sujet de débat pour les membres de l'association dont fait partie Renaud :

« *Et puis en plus entre les membres fondateurs il y a aussi ces débats, est-ce qu'on doit*

⁷⁹ Entretien Julien Hohl

accepter euh... les subventions, est-ce qu'on doit être à la recherche de subvention. J'ai fait par exemple une demande à la ville pour savoir si on pouvait pas avoir de bureaux au Remparts là bas mais je l'ai fait sans en référer aux autres et y'en a qu'ont tiqué parce qu'on faisait appel à la ville quoi et visiblement c'était un truc qu'était un peu tabou. Alors qu'en fait, Molodoï et Artefact c'est la même... »⁸⁰

Pour Grégory, qui est intermittent depuis deux ans, le soutien des institutions apparaît essentiel :

« Q : Est-ce que à un moment donné vous avez été en relation avec des institutions publiques ?

R : Ouais, c'est indispensable. En fait, tous les grands partenaires c'est ceux qui sont vraiment spécialisés dans la musique. C'est-à-dire le Bureau Export, qui nous aident financièrement, nous donnent des conseils et nous met en relation avec d'autres institutions. Après toutes les euh... les caisses d'artistes comme l'ADAMI⁸¹, la SPEDIDAM⁸², la SACEM, qui nous ont énormément aidé ces dernières années ». ⁸³

On peut dès lors émettre l'hypothèse qu'à partir du moment où les musiciens sont amenés à déployer leur activité en dehors des scènes locales et qu'ils sont intermittents du spectacle,

⁸⁰ Entretien Renaud Sachet

⁸¹ Société civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes

⁸² Société civile de Perception et de Distribution des Droits des Artistes Interprètes de la Musique et de la Danse

ils font l'expérience de formes d'aide dont ne bénéficient pas les musiciens en voie de professionnalisation. Ce contact permanent avec les sociétés de gestion des droits d'auteur, même si ce sont des sociétés civiles, permet d'appréhender différemment le rôle de l'Etat dans le soutien à la création.

2.1.3 Des difficultés à se conformer au cadre légal

Pour les musiciens des scènes locales, faire l'expérience des premiers contacts avec un cadre légal auquel il faut se conformer peut apparaître difficile. La constitution en association est le plus souvent la résultante d'une demande des institutionnels qui, pour pouvoir engager un groupe pour un concert ou lui attribuer des subventions, exigent la création d'une personne morale.

« Q : Et donc quand vous jouez c'est toujours au black ?

*R : Ah... oui, oui, oui, ouais ouais. Sauf quand on a affaire à des structures euh... bah par exemple on a joué pour le Conseil Général du Bas-Rhin, non du Haut-Rhin à Colmar et là par contre on essaye de... tout est légal. On a joué pour la prison de l'Elsau ou la BMS donc là, quand on a affaire à des structures de type institutionnel... bah... on se débrouille avec ce qu'on nous propose ».*⁸⁴

⁸³ Entretien Grégory Pernet

⁸⁴ Entretien Renaud Sachet

Cette conformité au cadre légal est également encouragée par le centre de ressources et son directeur, ce qui indispose parfois Julien :

« Jean-Luc Gattoni a voulu faire un spot pour les Défrocksés donc pour les deux ans de l'association en mars et donc on a fait ça le 16 mars. Donc bon, il est sympa Jean-Luc quoi... mais c'est un mec de la Laiterie. Donc avant il m'a un peu cassé les couilles niveau paperasses et tout et c'était vraiment chiant mais en même temps ça m'a appris plein de choses ça m'a appris par exemple quand je voudrais démarcher d'autres trucs... Je crois que c'est aussi pour ça qu'il l'a fait il a voulu m'aider il a voulu me faire comprendre... c'était aussi le but hein de toutes façons... je pouvais travailler avec des professionnels pour une fois ».

La gestion de l'association est souvent considérée comme une perte de temps par les musiciens interrogés mais on remarque tout de même que le fait de « faire un spot » à la Laiterie, c'est-à-dire avoir l'opportunité d'y jouer, constitue une forme de consécration pour la majorité des groupes strasbourgeois, et que même si le passage obligé par le centre de ressources peut apparaître contraignant, il n'est pas totalement dénué d'intérêt. L'ensemble des musiciens connaissent ou ont connu les « plans à l'arrache », situations à la limite de la légalité, ou les groupes ne sont pas déclarés et payés au noir. Samuel nous dit ainsi : *« A une époque c'était dingue, on gagnait plus au black qu'en déclaré et moi, je me rendais pas compte. Tu vois, je me disais c'est cool, je vais pouvoir m'acheter des clopes, des cymbales... alors que bon, pour la retraite ou simplement le calcul des heures pour garder*

mon statut, c'est essentiel d'être au clair maintenant ». L'acquisition ou la volonté d'obtenir le statut d'intermittent constitue donc un élément incitatif important à respecter le cadre légal fixé par les institutions. L'absence d'information ou de compétences spécifiques nécessaires à la gestion d'une association peut rendre difficile la mise aux normes des pratiques :

*« Y'a un côté aussi... la légalité au niveau de l'assoce c'est vraiment vraiment difficile... Après faut avoir des licences d'organisation de spectacles. Franchement tu fais un spectacle faut que t'envoies une lettre à la mairie pour pouvoir vendre des boissons tu vois... tu peux pas faire tout ça ! Bon tu peux faire un minimum mais c'est tout quoi».*⁸⁵

Cette difficile conformisation aux règles est parfois la résultante d'une revendication d'autonomie par rapport aux institutions. C'est notamment le cas de Jerri :

« Q : Donc là vous êtes pas subventionnés ?

R : Non, non, non. Pour la simple et bonne raison qu'on n'est pas d'accord avec l'Etat pour l'instant et que... euh... certains et la plupart ne veulent pas le petit logo Alsace, Conseil Régional et tout ça ».

Les questions posées aux musiciens concernant leur rapport à la légalité met en évidence le

⁸⁵ Entretien Julien Hohl

décalage entre pratiques et normes de régulation. Alors que seuls deux des musiciens interrogés signent toujours des contrats lors des concerts, ils sont six à ne jamais en signer (si ce n'est pour le compte d'une association), preuve que les concerts se déroulent en majorité en dehors de la légalité. Pourtant, l'enquête prouve que dans la grande majorité des cas, les acteurs des musiques amplifiées n'ont pas pour but de contourner la loi. Lorsqu'une manifestation peut être réalisée selon les règles en vigueur, ces dernières seront respectées. Dans le cas contraire (budget trop restreint par exemple), c'est la réalisation du concert qui sera privilégiée, le fait de jouer étant l'objectif premier. De plus, respecter l'ensemble des législations en vigueur peut apparaître comme un véritable tour de force, tant elles se superposent et sont nombreuses. La création du Guichet Unique pour le Spectacle Occasionnel (GUSO) constitue une simplification dans les faits des procédures permettant de déclarer les artistes intermittents mais est essentiellement utilisable par les personnes morales n'ayant pas pour activité principale la production ou la diffusion de spectacles.

Des relations limitées avec les dispositifs de soutien à la professionnalisation

Sur les dix musiciens interrogés, seuls quatre ont bénéficié d'une formation, ou d'une session d'information proposée par les structures d'aide à la professionnalisation. Julien a assisté à une formation à l'OGACA et Samuel au centre de ressources, Benjamin a pu bénéficier du studio d'enregistrement de RiddimVillage et Maeva d'une formation concernant la musique assistée par ordinateur au sein des Sons d'la Rue. Malgré

l'indépendance revendiquée, beaucoup regrettent le manque d'aide à la professionnalisation :

*« Le problème aussi de la scène rap à Strasbourg c'est que c'est les MJC qui organisent ça... ou c'est des gens qui sont pas professionnels donc euh... bah derrière y'a... tu sens que c'est bancal. Quand y'a pas de structures pour pouvoir t'aider c'est difficile de devenir professionnel ».*⁸⁶

La fermeture du CRICA (Centre de Ressource des Initiatives Culturelles et Artistiques) en 2004 est évoquée par Karim et Maeva comme exemplaire d'une certaine forme de désengagement des institutions dans le domaine de la professionnalisation des musiciens. L'information sur le travail que fournissent ces dispositifs de soutien semble insuffisante, nombre de musiciens n'ayant jamais entendu parler du centre de ressources. De plus, la difficulté de mettre en cohérence une pratique souvent à la limite de la légalité et un discours qui revendique une certaine forme d'autonomie avec la conformité au cadre légal qu'exigent les institutions est souvent évoquée en creux. Les musiciens interrogés semblent alors contraints de développer d'abord leur activité au sein de la « nébuleuse intermédiaire » que constitue la scène locale, activité constamment travaillée par les représentations dominantes des institutions et du marché structuré des industries culturelles. Les musiciens des musiques amplifiées agissent donc au sein d'un champ dont les enjeux sont en perpétuelle redéfinition. Pourtant, l'on remarque que pour accéder à la vie d'artiste,

⁸⁶ Entretien Karim Moula

certaines conditions apparaissent nécessaires à l'ensemble des musiciens des musiques amplifiées, conditions que nous nous proposons d'analyser dans notre dernière partie.

4. Les conditions de réalisation d'une carrière musicale

L'accès à la vie d'artiste peut en effet s'analyser comme un processus dont certaines modalités sont communes à l'ensemble des musiciens des musiques amplifiées. Si l'on peut parler de « conditions » de réalisation d'une carrière musicale, il apparaît clairement qu'elles ne sont ni clairement exprimées, ni cumulatives. L'analyse de ces conditions s'effectue dans le cadre de la théorie bourdieusienne des champs, qui permet d'appréhender le processus de professionnalisation des musiciens à l'aide de concepts facilitant sa compréhension. Il en est ainsi de la croyance en l'« *illusio* » du champ, ainsi que de l'acquisition d'un capital spécifique propre à ce dernier. Ainsi, selon Gérard Mauger, « *l'entrée dans le jeu suppose, en effet, à la fois un investissement en temps, en efforts, pour acquérir assez de capital spécifique pour être en mesure de jouer, mais aussi pour reproduire la croyance dans sa capacité de jouer et dans la valeur du jeu* ». ⁸⁷ Nous verrons également dans cette dernière partie de notre travail que, même si un musicien suit un processus de professionnalisation jalonné d'étapes importantes, sa situation reste caractérisée par une très forte instabilité.

⁸⁷ MAUGER Gérard (dir.) : *L'accès à la vie d'artiste, sélection et consécration artistiques*, Editions du Croquant, 2006

La nécessaire croyance en l' « illusio » du champ

Se considérer comme artiste

Le premier des droits d'entrée que les nouveaux entrants doivent payer pour entrer dans le champ consiste dans la reconnaissance de la valeur du jeu. « *La vie au présent 'sans penser au lendemain' démarque les artistes de la vie 'ordinaire' des gens 'ordinaires' ; le désintéressement (le déni de l'économie) oppose les gratifications symboliques aux rétributions financières et fait de la pauvreté un stigmaté électif, le sacrifice consenti à l'art apparaissant comme un indice d'engagement total, une preuve du caractère incoercible de la vocation (le caractère total de l'engagement artistique dévalue les capitaux autres que le capital artistique) ».*⁸⁸

La relation au « commercial » des musiciens interrogés ayant déjà été étudiée, nous allons nous intéresser ici à la vocation initiale et à son corollaire, le fait de se considérer comme artiste. Ainsi, après avoir précisé que les candidats de la *Star Academy* ne remplissaient pas les critères permettant de les considérer comme artiste, Nicolas nous donne la définition de ce qui constitue pour lui le fait d'être artiste :

« Mais le fait d'être artiste c'est de penser à soi-même, c'est essayer d'être fidèle à sa sensibilité, de suivre ses sens sans démarche commerciale ou sans... je pense que l'artiste c'est quelqu'un qui s'assume. Qui s'assume totalement et qui fait ce qu'il aime même si on

⁸⁸ MAUGER Gérard (dir.) : *L'accès à la vie d'artiste*, op.cit.

*lui dit que c'est pas bien. Bon, c'est sûr c'est tout de suite beaucoup plus facile quand on a un public quoi. [...] Mais d'un autre côté, quand tu choisis de faire ta vie dans le domaine artistique, tu choisis aussi de vivre de ta passion, et pas des revenus que vont t'accorder ta passion aussi quoi. Mais y'a un minimum. Moi le SMIC me conviendrait, mais j'en suis pas du tout là ».*⁸⁹

Plusieurs musiciens définissent le fait d'être artiste par la vie qu'ils mènent, en insistant sur le fait que le fait de bien gagner sa vie n'y tient pas une place importante :

*« C'est la vie que je mène quoi. Je suis un branleur. Je me prône pas artiste mais par ce que je fais, mes actes, on peut dire que je le suis. Ça me dérange pas, j'ai aucun problème avec ça. Il y a des gens ça peut les déranger de pas être sûr de ce qui va leur arriver mais moi ça me pose vraiment pas de problème. Tant que je sais que je vais faire ce qu'il me plaît tout va bien. Tant que c'est lié à la zique ».*⁹⁰

Le terme « artiste » semble poser problème à certains musiciens, tant la définition de l'artiste est constamment remise en cause par les médias dominants, qui proclament « artiste » tout individu connaissant un succès commercial important. On passe ainsi pour Benjamin de « veau d'or en veau d'or ». On ressent ainsi une certaine gêne à se définir

⁸⁹ Entretien Nicolas Constant

⁹⁰ Entretien Julien Hohl

comme artiste de la part de certains des musiciens interrogés, le terme « musicien » étant plus acceptable. Maeva utilise d'ailleurs le terme « artiste » sur un ton ironique, mais précise que, par la façon dont elle vit actuellement, elle se considère comme tel. Thibault insiste quant à lui sur le caractère inné de la chose, qui relève plus d'un état d'esprit :

« Q : Et par rapport à la manière dont on considère le musicien... Tu te considères comme un artiste ?

R : Ca dépend des jours en fait. Moi c'est un peu spécial mais ca dépend principalement de mon état d'esprit mais je pense qu'au fond, ouais, je crois que je suis un artiste mais c'est pas un truc qui se mérite. En fait, tu l'es ou tu l'es pas et c'est comme ça... Portée aux nues un mec parce qu'il se dit artiste c'est comme portée aux nues un mec parce qu'il a les cheveux bruns ou parce qu'il a les cheveux blonds. C'est complètement con c'est une question de nature humaine, c'est juste que pour moi y'a des choses qui sont plus importantes que d'autres. Par exemple moi les ptits détails de la vie quotidienne j'en ai rien à foutre alors que y'a des gens pour qui ca va être super important et c'est quelque chose que je comprends trop quoi. Je comprends que pour quelqu'un qui n'a pas un état d'esprit euh.... justement artistique, le fait d'écrire une chanson et de retirer une satisfaction du fait que t'as écrit une chanson bah... ca le dépasse complètement. C'est un truc qui peut pas être atteint par tout le monde. Tout comme moi je peux pas comprendre la satisfaction qu'on peut avoir à être rentré en 25 minutes au lieu de 27 parce qu'on a une grosse bagnole avec plein de cylindres tu vois, personnellement j'men fous un ptit peu tu

*vois. Voilà, c'est principalement une question d'état d'esprit ».*⁹¹

La réponse de Grégory à la question de savoir si il se considère comme artiste, (« *Je me considère comme artiste parce que c'est mon métier* »), laisse entrevoir le fait qu'il est beaucoup plus aisé pour un musicien de se considérer comme artiste et de le revendiquer à partir du moment où, son processus de professionnalisation achevé, il parvient à vivre de sa musique. Pour continuer l'analyse de l'« *illusio* » propre au champ des musiques amplifiées, il convient également de noter l'importance d'une implication totale dans la pratique de son instrument, ce qui revient souvent dans les entretiens sous le terme de « *ne faire que ça* ».

Un choix difficile : « *ne faire que ça* »

Ainsi, la vocation première ne suffit pas, et arriver à vivre de sa musique a pour corollaire le fait de se consacrer entièrement à la pratique musicale. Les musiciens de l'échantillon qui sont déjà intermittents ou qui souhaitent le devenir consacrent ainsi en moyenne plus de 30 heures par semaine à des répétitions, à des concerts ou à la pratique de leur instrument. Le fait que les heures de répétition ne soient pas prises en compte dans le calcul des heures effectuées pour l'obtention du statut d'intermittent est de ce fait critiqué par Samuel : « *Franchement, c'est assez stupide. Parce qu'en ce moment, je répète le lundi et le mardi pendant 4 heures avec un groupe et le vendredi et samedi pendant au moins 5 heures avec l'autre. Si je pouvais déclarer ça, j'aurais aucun problème à garder mon statut tout les*

⁹¹ Entretien Thibault Fassler

mois ! Mais non, tu dois aller sur les routes, trouver des dates déclarées... c'est épuisant... »⁹²

Nicolas affirme également ce point de vue : « [...] *il faut pas dire qu'un musicien, un peintre ou un acteur joue que 50 fois dans l'année à raison de deux ou trois heures, et qui en terme de fiche de paye fait beaucoup moins que le cadre ou la caissière, mais il a quand même son instrument à travailler, ou son texte à travailler. C'est quelque chose de difficilement calculable mais moi je fais entre 4 et 6 heures de musique tous les jours... dimanche et jours fériés compris. [...] je suis tout à fait OK pour... pour pas gagner beaucoup. Si c'était facile d'être artiste tout le monde serait artiste, franchement. Après faut accepter aussi le fait que la profession soit particulière et qu'elle demande beaucoup sur soi mais qu'elle apporte aussi beaucoup. Moi je suis content aussi d'avoir tous ces échanges avec des musiciens, de pouvoir créer de la musique et faire partager ça à un public, je suis super content de le faire. Et ça vaut pas tout l'or du monde tout ça. Et après faut faire un choix ».⁹³*

⁹² Entretien Samuel Klein

L'intériorisation « sur le tas » d'un habitus professionnel

Le concept d'habitus nous permet de saisir au mieux les dispositions structurant le rapport au monde des musiciens des musiques amplifiées. Par l'incorporation de différentes expériences et l'acquisition d'un capital spécifique, ressource propre au champ, les musiciens vont pouvoir se situer au sein du champ et prendre part à son fonctionnement. La valeur de ce capital spécifique dépendant des schèmes de perception et d'appréciation dans l'univers étudié, il s'agit de définir ce qu'il en est pour le champ des musiques amplifiées.

Apprentissage « sur le tas » et acquisition de compétences spécifiques

L'apprentissage des capitaux spécifiques nécessaires à l'exercice du métier de musicien se fait le plus souvent « sur le tas », comme le résume Karim : « *Y'a pas de grosses structures qui sont en place et t'apprends le métier sur le tas* ». ⁹⁴ Cet apprentissage passe en premier lieu par l'écoute d'un certain nombre de groupes qui constitueront plus tard des références pour le musicien. Le point de départ est donc l'imitation des groupes préférés, et la réunion de musiciens différents au sein d'un groupe est souvent liée au partage des mêmes références. Selon le style préféré du musicien, il adoptera une *hexis* corporelle et des comportements différents. Par la multiplication des répétitions ou l'apprentissage au sein d'une structure particulière, comme le conservatoire, les musiciens acquièrent puis

⁹³ Entretien Nicolas Constant

⁹⁴ Entretien Karim Moula

développent une compétence technique particulière. La reconnaissance de la compétence technique des musiciens entre eux ne se fonde pas sur une hiérarchie dont le plus haut niveau serait occupé par les musiciens ayant obtenus un diplôme sanctionnant leur capacité technique. Ainsi, le fait d'avoir ou non appris la musique au conservatoire ou en autodidacte ne constitue pas un élément de classement dans la représentation que les musiciens se font de la compétence technique. Celle-ci sera ainsi appréciée en fonction de la manière dont le musicien utilisera ses compétences au sein du groupe, et particulièrement sur scène. Certaines dispositions sont pourtant particulièrement valorisées par les musiciens pour qui la compétence technique représente un élément important. Il en est ainsi de la rapidité d'exécution pour les guitaristes et plus généralement du fait « d'être en place », c'est-à-dire de pouvoir jouer sans sortir du tempo imposé, et ce sur différents rythmes. Une compétence spécifique peut également être trouvée dans la connaissance des caractéristiques techniques des différentes marques de guitares ou d'amplis. Thibault, qui est vendeur dans un magasin d'instruments de musique, présente ainsi un profil de technicien particulièrement apprécié par ses pairs.

Certaines ressources informelles peuvent également constituer un capital spécifique au champ dans lequel évoluent les musiciens étudiés. Ainsi, comme nous l'avons vu, l'inscription dans un réseau social particulier est un élément primordial dans le processus de professionnalisation des musiciens. C'est en effet par la fréquentation d'endroits et de réseaux particuliers que peuvent s'effectuer les rencontres qui permettra au musicien de trouver de nouvelles dates de concert et, dans le meilleur des cas, de signer sur un label. Cette rencontre improbable qui sanctionne le travail du musicien est évoquée dans de

nombreux entretiens, comme une éventualité attendue le plus souvent. Le parcours de Maeva est à cet égard significatif. Elle a en effet intégré la scène hip-hop strasbourgeoise par sa rencontre fortuite avec un membre d'un des groupes de rap les plus influents de la scène strasbourgeoise puis avec Sévère au sein des Sons d'la Rue. Ayant participé à un projet avec cette dernière, elle a alors été « repérée » par *Diam's*, qui, quelques semaines après, l'engageait en tant que choriste sur l'ensemble de sa dernière tournée. Ce type de rencontres n'ayant pas lieu régulièrement, il s'agit avant tout pour les musiciens des musiques amplifiées d'effectuer le maximum de concerts possibles avant d'enregistrer un album.

Les dispositifs d'encadrement mis en place par les politiques culturelles tentent d'imposer l'acquisition d'un autre capital spécifique comme ressource indispensable au sein du champ. Les musiciens doivent ainsi être en mesure de développer un projet cohérent, en étant informés de l'ensemble des contraintes réglementaires qui pèsent sur leur activité. La constitution d'une association, qui, comme nous l'avons vu, est un élément essentiel pour l'octroi de subventions par les institutions, constitue une première étape dans l'apprentissage de ces compétences. Cet apprentissage peut prendre différentes formes, mais ne fait pas l'objet d'une reconnaissance spécifique au sein du champ. En effet, la plupart des musiciens interrogés estiment que ce n'est pas leur rôle de prendre en charge les aspects administratifs ou communicationnels de leur activité, ce rôle étant dévolu à des acteurs spécialisés comme les managers, les « boîtes de production » ou les éditeurs. Pour autant, le parcours de Grégory et de son groupe *Léoparleur* va à l'encontre de cette vision de la répartition des tâches entre le musicien et ceux qui l'entourent. En effet, les membres

du groupe fonctionnent encore en association et gèrent toute la partie administrative liée à l'activité du groupe.

3.2.2 La nécessaire maîtrise d'un vocabulaire particulier

On peut également souligner l'importance de la maîtrise d'un vocabulaire particulier marquant l'appartenance au champ des musiques amplifiées. Si l'on se cantonne au champ lexical ayant rapport avec la technique, plusieurs vocables apparaissent selon les instruments. Ainsi, pour les guitaristes, différentes appellations font référence à différentes techniques de jeu comme les arpèges, le picking, les harmoniques, le tapping, le slap ou encore les « cocottes » ou aller-retour. Chaque instrument dispose ainsi de son propre champ lexical ayant trait aux différentes techniques de jeu ou aux caractéristiques des différents instruments.

Les musiciens des musiques amplifiées se définissent également le plus souvent comme des « musicos » et, lorsqu'ils font partie d'une association, utilisent le plus souvent les abréviations « asso » ou « assoce » pour la désigner. Beaucoup de termes empruntés à l'anglais sont également utilisés tels que « booking » pour désigner la réservation d'une date de concert ou « spot » pour qualifier une date de concert. Le « line up » est la composition d'un groupe, le « roadie » désigne l'individu qui suit les groupes sur une tournée et s'occupe du matériel et l'« endorsment » qualifie la signature d'un contrat entre un musicien et une marque d'instrument.

Des trajectoires multiples et protéiformes caractérisées par une instabilité permanente

Selon les chiffres du DEPS, l'érosion la plus forte des effectifs des artistes interprètes s'effectue la première année : entre 36 % et 51 % des entrants quittent le secteur dès la première année. Les premières années d'insertion apparaissent donc comme des années probatoires, au cours desquelles se fait l'essentiel de la sélection entre ceux qui vont se maintenir sur le secteur et ceux qui n'y feront qu'une courte incursion. La situation des musiciens rencontrés est donc particulièrement précaire, non seulement parce que la plupart d'entre eux n'arrive pas à vivre de la musique, mais également parce que ceux qui souhaitent y parvenir sont conscients des difficultés inhérentes à ce choix.

Les musiciens des musiques amplifiées évoluent dans un champ au sein duquel ils acquièrent des compétences spécifiques qu'ils mettent en œuvre tout au long de leur carrière. Le processus de professionnalisation des musiciens, nous l'avons vu, a pour objectif final celui qui consiste à pouvoir vivre de sa musique. Pour ce faire, les musiciens ne suivent pas le parcours normé défini par les institutions publiques, et ne connaissent pas tous les facilités liées à la signature sur un grand label. Leurs parcours se conçoivent ainsi comme des successions d'étapes importantes à franchir, dont l'aboutissement escompté consiste le plus souvent en l'obtention du statut d'intermittent. Les musiciens rencontrés sont ainsi contraints à envisager d'autres alternatives qui leur permettent de continuer à vivre de leur musique, sans forcément passer par l'intermittence. Nicolas envisage ainsi d'enseigner la musique au sein d'une école spécialisée :

*« En fait, je vais passer un agrément pour enseigner en école de musique parce qu'en théorie tout le monde peut enseigner en école de musique. Ils peuvent engager n'importe qui mais quand quelqu'un est agréé, on appelle ça comme ça, c'est pas un concours, c'est un examen et ça confirme tes aptitudes à la musique. En fait donc, c'est quelque chose avec une partie théorique, pratique euh... y'a un programme tu le passes dans la section que tu veux, si t'as envie d'enseigner du jazz tu peux passer un truc pour le jazz. Et puis j'ai déjà des contacts pour enseigner dans une école de musique ».*⁹⁵

La possibilité de se salarier au sein d'une association constituée autour du groupe est également évoquée, notamment par Ierri :

*« C'est ce qu'il faut, faut avoir de la pratique. Et pour ça, soit être prof, ce que sont par exemple un tiers des gens dans Enneri Blaka, ils donnent des cours pour subvenir à leurs besoins. Et... voilà, c'est ça, être musicien de nos jours c'est difficile. Ou alors trouver des plans dans des bars et... Faut trouver des intendants qui te font ça. De la gestion. Et le moyen le plus efficace c'est de constituer sa propre association mais attention, la constituée sans être dans le bureau pour pouvoir se reverser des salaires en passant par un agent comptable, je vais étudier ça bientôt ».*⁹⁶

Julien envisage quant à lui de trouver un travail en rapport, même lointain, avec la musique. Maeva est confrontée aux difficultés liées au fait de devoir effectuer des heures déclarées, les associations avec lesquelles elle est le plus souvent en contact « *tournant à vide* ».

⁹⁵ Entretien Nicolas Constant

⁹⁶ Entretien Ierri Hummel

Thibault envisage quant à lui de passer un diplôme dans une université américaine :

*« Disons qu'avec ce diplôme là j'ai plus de crédibilité, d'une part au niveau professionnel si je veux devenir intermittent et même si je voulais me reconvertir en prof de gratte ».*⁹⁷

L'évocation de ces différentes stratégies de reconversion, déjà envisagée pour certains musiciens avant même d'avoir obtenu le statut d'intermittent du spectacle, traduit bien l'inquiétude par rapport à l'avenir résultant de l'instabilité latente dans laquelle sont placés les musiciens des musiques amplifiées. Un effet générationnel est ici à souligner, les musiciens les plus jeunes n'entretenant que très peu d'illusions par rapport au rêve originel, celui de monter un groupe avec ces amis de lycée et d'atteindre ensemble les sommets de la consécration musicale. Engagés au sein d'un champ traversé de logiques hétéronomes, conscients des enjeux que comportent le choix difficile de vivre de leur musique, les musiciens que nous avons eu l'occasion de rencontrer constituent donc un ensemble d'individus hétéroclites évoluant au sein d'un champ particulier ils sont soumis aux mêmes contraintes.

⁹⁷ Entretien Thibault Fassler

CONCLUSION

Les politiques culturelles à destination des musiques amplifiées, et particulièrement celles ayant pour objet de favoriser l'intégration des musiciens au marché professionnel ne sont donc pas forcément en adéquation avec la manière dont les musiciens pensent et vivent leur pratique. Les relations complexes et interdépendantes entre les champs du pouvoir et celui des musiques amplifiées donnent lieu à une pluralité d'intervention visant à encadrer l'activité des musiciens. Ces derniers sont donc soumis à des contraintes diverses qui influenceront sur leur processus de professionnalisation, tant en ce qui concerne l'encadrement légal de leur activité que les représentations dominantes de ce qu'est un musicien professionnel. La mise en relation de l'historique des interventions étatiques ou des collectivités locales avec la réalité vécue par les musiciens de la scène strasbourgeoise nous a donc permis d'entrevoir la difficulté avec laquelle les pouvoirs publics appréhendent le champ des musiques amplifiées et ses pratiques. Il apparaît clairement que les caractéristiques du champ des musiques amplifiées, comme l'affirmation de l'autonomie à l'égard des sphères politiques ou économiques, jouent un rôle fondamental dans la manière dont se vit l'activité de musicien. Pour autant, la structuration de ce champ apparue récemment et les enjeux définitionnels qui lui sont attachés sont en constante évolution. Les pratiques des militants associatifs encadrant les musiciens et des musiciens eux-mêmes tendent à développer de nouvelles formes d'action, comme ce que les pouvoirs publics ont décidé de nommer « les nouveaux territoires de l'art » : squats d'artistes, friches industrielles reconverties en lieu de concerts et d'expositions etc. Les nouvelles formes d'interventions des décideurs dans le champ des musiques amplifiées, qui mettent en avant

la nécessité de dispositifs concertés entre l'ensemble des acteurs agissant au sein du secteur dans un cadre territorial réduit, amèneront-elles à une redéfinition des enjeux et à une normalisation des pratiques et des processus de professionnalisation ? Il est permis d'en douter, tant certaines activités liées aux musiques amplifiées restent insaisissables par les pouvoirs publics, comme le montre l'exemple des multiples tentatives d'encadrement des *free parties* qui n'ont pas conduit à la disparition escomptée de ces formes de concerts sauvages.

La précarité des situations que connaissent les musiciens semble ne pas devoir évoluer, tant l'instabilité qui caractérise l'accès au marché du travail, institutionnalisée dans le statut d'intermittent du spectacle, est consolidée par l'évolution du marché du disque. En effet, les musiciens qui intègrent le champ ne peuvent plus compter sur les ventes de leurs disques comme source principale de revenus, mais devront effectuer un nombre très important de concerts afin de pouvoir vivre de leur musique. La multiplication des festivals d'été est à cet égard significative.

Engagés au sein d'un processus de professionnalisation soumis à la double influence de l'évolution d'un marché du disque en crise et de politiques culturelles cherchant encore la manière la plus efficace d'encadrer leur activité, les musiciens des musiques amplifiées sont donc dans l'obligation perpétuelle d'adapter leur pratique afin de pouvoir vivre de leur musique.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BOURDIEU Pierre, *La distinction*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, 1992

COULANGEON Philippe, *Les musiciens interprètes en France, portraits d'une profession*, Paris, La documentation Française, coll. « Questions de culture », 2004

DONNAT Olivier, *Les amateurs, Enquête sur les activités artistiques des Français*, Ministère de la culture, DAG, Département des études et de la prospective, 1996

DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, Dep, Ministère de la culture et de la communication/La Documentation française, 1997

DUBOIS Vincent (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels, les clochers d'une querelle : XIX-XXèmes siècles*, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, La Documentation française, 1998

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999

GUIBERT Gêrôme, *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France*, Irma éditions/ Mélanie Sêteun, 2006

LUCAS Jean-Michel, « Les relations entre les décideurs publics et les musiques amplifiées : un ballet en sept figures », in *Territoires de musiques et cultures urbaines*, LAFFANOUR A., L'Harmattan, Paris, 2003

MARESCA B. et POUQUET L. (CREDOC), *Les dépenses culturelles des français dans les années 1990*, Paris, dep, Ministère de la culture, coll. « Les Travaux du Dep », 2000

MAUGER Gérard (dir.) : *L'accès à la vie d'artiste, sélection et consécration artistiques*, Editions du Croquant, 2006

MENGER Pierre-Michel., *Profession artiste, Extension du domaine de la création*, Paris, Textuel, 2005

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992

POIRRIER Philippe, *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, Comité d'histoire du ministère de la culture, 1995

RENARD Jacques, *L'élan culturel : La France en mouvement*, PUF, col. Politiques d'aujourd'hui, Paris, 1987

TOUCHE Marc, *Connaissance de l'environnement sonore urbain, L'exemple des lieux de répétitions*, rapport de recherche CRIV-CNRS, 1994

Rapports

CNMA, *Pour des politiques nationale et territoriales concertées en faveur des musiques actuelles*, 2006

CNV, Table ronde : *La formation professionnelle des artistes (chanteurs et musiciens)*, *Musiques actuelles*, 31 janvier 2006

DEPS, *Les dépenses culturelles des collectivités locales en 2002*, juillet 2006

DUTILH Alex (président), VARRAUD Didier (rapporteur général) : *Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann, Ministre de la Culture et de la Communication*, septembre 1998

FEDUROCK, *Développement et accompagnement artistiques*, 22 novembre 2001

FRANÇOIS-PONCET Marie-Thérèse, WALLACH Jean-Claude : *Rapport général de la Commission musiques amplifiées de la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture*

HURSTEL Jean : *Jeunes au bistrot, cultures sur macadam*, Ten Syros, 1984

LEXTRAIT Fabrice (dir.) : *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires...Une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport commandé par le secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, 2001

SAUTREAU Jean-Louis, *Rapport d'enquête sur les pôles régionaux de musiques actuelles*, DMDTS, 2001

Articles

MENGER, Pierre-Michel, *Intermittence : Exception culturelle, exception sociale*, La République des Idées, Document de travail, 2003

MOULINIER Pierre, *Les associations dans la vie et la politique culturelles*, Regards croisés, Paris, 2001

DJIAN Jean-Michel, *Actes de l'Université d'été « les musiques des jeunes »*, CENAM, 1987

ANNEXE 1 : Article paru dans *Le Monde* du 24/08/2007

ANNEXE 2 : Article paru dans *Les Inrockuptibles* du 11/04/2007

**LES ANNEXES 1 et 2 NE PEUVENT
ETRE REPRODUITES ICI**

ANNEXE 3 :

Entretien Nicolas Constant, pianiste, 26 ans

Q : Tu es venu comment à la musique ?

R : Euh... par une éducation bourgeoise (*rires*). J'ai eu des cours de piano dès ma septième année et... j'ai pas lâché et voilà. Et donc j'ai fait du piano, j'ai fait de la guitare quand j'étais ado et puis j'ai continué le piano. Je me suis beaucoup intéressé au jazz et bon bah... arrivé à un moment quand j'ai rencontré d'autres musiciens j'ai joué avec d'autres musiciens et voilà, c'est venu comme ça.

Q : Quand est-ce que tu as commencé à jouer avec d'autres musiciens ?

R : Ca a commencé euh... en fait quand j'étais à la fac parce que bon j'ai pas mal joué du piano tout seul chez moi et seulement chez moi. Et euh... quand je suis arrivé à la fac, j'étais encore à Nantes en fait, j'avais une copine que j'ai rencontré dans un bar et qui chantait. Et puis on a eu un saxophoniste et puis un guitariste. On s'est mis à buffer ensemble et puis a... répéter un peu mais euh... le saxophoniste et le guitariste nous énervaient un peu et donc on a fait un duo et on a tourné pendant un peu plus d'un an sur Nantes. Dans les bars, les hôtels restaurants, les pizzerias enfin... tout les endroits où y'a un

piano quoi. On était rémunérés au black et quand on a voulu se déclarer par contre là c'était beaucoup plus difficile... parce les gens voulaient plus nous engager c'était carrément plus possible. Et puis quand je suis arrivé à Strasbourg, il y a quatre ans et demi, j'ai pas rencontré de musiciens tout de suite parce que je me suis plongé dans les études...

Q : Tu étudiais quoi ?

R : L'histoire, l'archéo et les lettres classiques. Enfin, le magistère sciences de l'Antiquité qui a été supprimé l'année où je suis arrivé sauf qu'ils ont oublié de me le dire... enfin... un mois après m'avoir recruté, j'ai appris ça par un bruit de couloir... La nana qui s'occupait de ce truc m'avait jamais rien dit quoi ! Et en plus je bossais comme un malade, ma copine m'a quitté et puis donc j'ai réussi à rencontrer des musiciens. J'ai rencontré des gens, formé des groupes, j'ai pu avoir des projets ce qui m'a permis de quitter la fac et de ma lancer là dedans.

Q : D'accord... C'était une décision facile ?

R : Bah y'avait un stage qui s'était moyennement bien passé et j'avais grillé pas mal de relations avec certains profs... (*il hésite*) pour des questions d'éthique on va dire. Et euh... je me voyais mal me faire chier à passer l'agrégation pour espérer avoir l'école française d'Athènes sachant que... bah déjà faut être une brute en latin-grec, en céramique, en architecture tout ça... enfin toutes les spécialisations. Et... en fait je me voyais mal passer l'agrégation et tenter de faire ça alors que c'est les normaliens normalement qui ont le

concours. C'est assez rare que... qu'ils soient pas normaliens. Les places se sont resserrées en plus... Enfin je me voyais mal passer des années à étudier ça, à me faire chier à étudier des matières qui ne m'intéressent pas pour finir petit prof d'histoire-géo dans un collège lycée alors que j'ai même pas la vocation d'enseigner à la base. Moi ce qui m'intéressait c'est la recherche mais c'est bouché donc c'est pas...

Q : Donc ta décision de te focaliser sur la musique c'est liée à cette réflexion là ?

R : Oui... Voilà et puis en plus quand tu bosses sur des concours comme ça t'as plus trop le temps pour la musique et ça, ça me faisait bien chier aussi.

Q : Ta pratique musicale c'est quotidiennement ?

R : Ouais, même si à la base j'étais très content en amateur quoi, mais pas pouvoir toucher à mon piano dans la semaine euh... voir dans la journée, je voulais pas. J'étais pas mal impliqué dans des groupes aussi.

Q : Et là, tu veux passer un concours pour valider un peu ta pratique, ton niveau ?

R : Non. Ca j'ai tenté le conservatoire... j'ai essayé de faire une percée à Nantes quand j'avais 18 ans mais ça a pas marché parce que j'avais pas le niveau... et puis le niveau à force de bosser avec des groupes... Quand j'avais été dans ce conservatoire euh... d'ailleurs c'est là bas que j'ai appris le jazz parce que j'avais été pris dans le Big Band mais

pour avoir une formation complète je m'étais renseigné et je voyais les mecs qui avaient 14 ans qui avaient commencé à faire... moi j'avais une formation classique quoi... et puis même j'avais pas assez bossé... Donc j'ai... j'ai bossé beaucoup à l'oreille, j'ai rattrapé des trucs au fur et à mesure et puis bah... Là dernièrement je l'ai retenté mais l'âge pose un problème... Même si officiellement j'ai le droit ils prennent plutôt des gens qui sont déjà dedans et puis t'as beau faire un bon concours... quand ils t'aiment pas ils t'aiment pas et voilà... Et puis ils essayent de former des gens et quand ils voient quelqu'un qui arrive et qui a déjà un niveau, qui connaît déjà plein de trucs... voilà, ils se disent c'est peut être pas la peine.

Q : Donc l'alternative c'est de passer un autre diplôme ?

R : En fait, je vais passer un agrément pour enseigner en école de musique parce qu'en théorie tout le monde peut enseigner en école de musique. Ils peuvent engager n'importe qui mais quand quelqu'un est agréé, on appelle ça comme ça, c'est pas un concours, c'est un examen et ça confirme tes aptitudes à la musique. En fait donc, c'est quelque chose avec une partie théorique, pratique euh... y'a un programme tu le passes dans la section que tu veux, si t'as envie d'enseigner du jazz tu peux passer un truc pour le jazz. Et puis j'ai déjà des contacts pour enseigner dans une école de musique. D'ailleurs j'ai eu l'information de ce diplôme grâce à ça. C'est les gens qui m'ont dit : « voilà, on ouvre une école de musique, y'aura peut être possibilité, renseigne toi pour l'agrément ». Sachant que c'est pas un examen que tu peux passer tous les ans parce que c'est un instrument par an, donc je peux attendre longtemps.

Q : Alors, par ailleurs tu fais partie de Jamazar, est-ce que c'est toi qui est en charge de l'association ou... ?

R : C'est un peu tout le monde hein... mais moi ça me prend pas mal de temps en tous cas, y'a des gens dans le groupe qui sont peut-être un peu moins impliqués sur ce domaine là hein. Mais bon le principe d'un groupe c'est que tout le monde fonctionne un peu ensemble. Mais c'est clair pour les trucs administratifs et tout ça on est pas tous à faire de l'administratif c'est un peu centralisé, on est trois quatre à faire ça... en masse. Et puis le siège de l'association est chez nous puisque je suis en collocation avec l'accordéoniste, Arthur, qui lui était au conservatoire de Mulhouse et puis de Strasbourg. Et euh... donc on reçoit le courrier pour les démarches, c'est un peu plus facile.

Q : Et ça fait combien de temps que Jamazar existe ?

R : Ca fait un petit peu plus de deux ans, et l'association a été créée en même temps.

Q : Et au niveau des démarches, de tout ce qu'il y a à mettre en œuvre maintenant, tu sais ce qu'il faut faire ?

R : Oui oui, je euh... je sais comment ça marche. Le plus difficile en fait, c'est pour être payé effectivement. Là on a une association, on récolte des sous qui vont dans cette association, des sous qu'on a pas pu toucher concrètement pendant très longtemps parce que bon, l'association on l'a faite nous alors que normalement une association peut pas

subventionner son bureau, enfin les membres qui font l'administration et tout ça, ça doit être des personnes différentes. Alors maintenant on a changé de bureau, on a des amis, des parents, qui font fonctionner l'association à notre place sachant que bon, bah évidemment pour les démarches administratives on leur file un coup de main euh... évidemment puisque on est au fait de tout ça. Et euh... donc on a du changer le bureau pour pouvoir être salariés par l'association sachant que l'Etat prend beaucoup quand on se rémunère, chose qu'on a pas encore faite d'ailleurs. Faut se déclarer, s'inscrire à l'URSAAF tout ça, ça prend énormément de temps... pour l'instant on a beaucoup de problèmes avec notre banque, dont je tairais le nom. J'ai attendu pendant deux semaines confirmation de rendez-vous en téléphonant et en passant, que je n'ai jamais eu.

Q : Donc l'objectif à terme c'est d'être salarié dans l'association ou... ?

R : L'objectif à terme c'est d'être intermittent du spectacle même, pour beaucoup d'entre nous qui sont dans le groupe. Bon, pas tout le monde. Mais pour ça faut plus de 50 cachets en 10 mois, ce qui va passer en 8 mois je crois. En plus, certains politiques veulent qu'en plus, parce qu'évidemment un musicien ou un acteur tout ça quand il cachetonne pas il fout rien, il dort jusqu'à midi et il fait la fête tous les soirs, évidemment il travaille jamais son instrument ou quoi que ce soit... et donc comme c'est le cas on devrait travailler dans des écoles ou dans des associations comme ça, gratuitement et sans que ça compte pour des cachets ! La pratique d'un instrument c'est plus qu'un temps partiel, c'est presque un temps plein...

Q : D'ailleurs toi, dans ta pratique, tu prends combien de temps par semaine ?

R : Moi je travaille quatre instruments aussi... le piano, la trompette et quand j'ai le temps la guitare et le cymbalon. Ca me prend à peu près 35 heures par semaine, seul, sans compter les répétitions et les week-ends.

Q : Et donc toi ton objectif ?

R : Le statut d'intermittent est difficile à atteindre si on a pas des plans réguliers etc... C'est pour ça qu'on peut pas simplement compter sur le groupe *Jamazar*... Faut cachetonner dans d'autres groupes etc... faut trouver des plans. On peut aussi déclarer 50 heures de cours par an je crois, ça peut jouer si il manque un peu d'heures etc. Maintenant qu'on a l'album on essaye de faire du promotionnel quoi, on envoie des albums aux festivals, aux salles de spectacle. Alors ça aussi c'est un bordel parce qu'il faut les envoyer au bon moment. Pour les festivals d'été là par exemple c'est un peu trop tard... Pour ceux de la fin d'été ça va encore, genre août ou septembre. Donc là, c'est encore possible et là va falloir que dans un an on envoie l'album pour les festivals, pour qu'ils nous joignent à leur programmation. Mais le timing est important. Maintenant on a un album mais comme on est pas connu, que c'est notre premier album et qu'on a principalement tourné dans la région, y'a pas de gens qui nous connaissent et qui directement veulent nous mettre sous label ou nous distribuer ou nous produire. Et c'est pour ça qu'on a fait ça à compte d'auteur, sans même déclarer les morceaux à la SACEM parce que ça offre des avantages mais ça oblige les salles de spectacles à donner des sous qui nous reviennent après mais

c'est moins intéressant... On a déjà un support qui fait preuve d'antériorité donc personne ne va se risquer à reprendre nos morceaux sachant que n'importe quel huissier pourra constater que... donc là on est un peu tranquille là-dessus. Enfin maintenant qu'on a l'album, bah on peut démarcher pour être distribués ou pour être produits même si il faut represser ou... éventuellement faire un deuxième album.

Q : En moyenne sur l'année, vous faites combien de représentation ?

R : C'est assez difficile à dire parce que parfois on tourne en formation réduite, parfois on joue gratuitement mais bon, on va dire une cinquantaine par an. Et puis pour les scènes, on joue partout : dans des bars, à l'Illiade, dans des fêtes de quartiers tout ça, où d'autres associations nous emploient.

Q : Et les projets pour l'année prochaine ?

R : Là on parle beaucoup d'une tournée vers Grenoble... dans le Sud. Pour tenir dix jours avec une date tous les soirs si on peut. Pour promouvoir le groupe un petit peu ailleurs. Sinon, fin août, l'agence passe-muraille nous a proposé de jouer pour l'inauguration du tramway... on avait déjà été contacté par eux pour un congrès de communauté de communes au Palais des Congrès... sur une thématique de diversité, d'échanges. Mais se déplacer à neuf avec les instruments et le matos ça craint un peu. On va bosser aussi dans des mariages en formation réduite aussi. On a aussi fait une grosse demande de subvention pour le festival Strasbourg-Méditerranée, subvention qui a l'air d'aboutir... par contre, là

ce sera un spectacle complet, avec d'autres associations de danse orientale, contemporaine et tout... ce serait subventionné par la CUS, le conseil général et tout. Mais c'est pas nous qui nous sommes occupés de la demande de subvention, c'est l'association Strasbourg Méditerranée qui s'est occupée de tout.

Q : Vous avez déjà demandé des subventions pour autre chose ?

R : Non... non. On avait un concept de festival mais c'est tombé à l'eau. C'était en lien avec Musica Libre, Pelpass et tout ça.

Q : Qu'est ce qui à ton avis constitue le fait d'être artiste ?

R : Tout le monde est artiste en quelque sorte... C'est pas un statut social, c'est pas ça qui fait que tu existes socialement quoi. Les artistes qu'on montre à la Star'Ac, c'est peut être des artistes mais ils nous montrent pas quelque chose d'artistique, il nous montre une grosse machine etc... Mais le fait d'être artiste c'est de penser à soi-même, c'est essayer d'être fidèle à sa sensibilité, de suivre ses sens sans démarche commerciale ou sans... je pense que l'artiste c'est quelqu'un qui s'assume. Qui s'assume totalement et qui fait ce qu'il aime même si on lui dit que c'est pas bien. Bon, c'est sûr c'est tout de suite beaucoup plus facile quand on a un public quoi. Mais il faut pas que ça parte d'une démarche « je vais penser au public d'abord ». Je pense qu'il faut faire ce qu'on aime et puis si la sauce prend tant mieux. La sauce prendra peut être après sa mort quoi, c'est arrivé dans beaucoup de cas... Et si ça fonctionne un peu comme ça, c'est-à-dire si les gens sont pas connus de leur

vivant... c'est qu'ils ont poursuivi leurs idées, leur sensibilité à fond des choses. Je pense aussi que l'art c'est pas quelque chose qui doit être forcément engagé politiquement, qui doit véhiculer des idées... Non je pense que l'art c'est jouer avec les émotions, c'est quelque chose de beaucoup plus sensoriel... De beaucoup moins euh... comment dire... c'est pas une démarche intellectuelle l'art. Enfin, pas tout à fait. Ca peut l'être par exemple dans le cas de la littérature y'a beaucoup de choses qui partent de démarches intellectuelles mais ce qu'on retient de la littérature c'est comment les mecs écrivent, comment ils décrivent, c'est pas les idées qu'ils transmettent en fait, c'est les émotions qu'ils font paraître. Alors c'est sûr qu'il y a toujours un côté intelligible comme ça... mais c'est pas la base du truc je pense. C'est vraiment secondaire. Dès fois, c'est un peu difficile de séparer les deux, tu ne peux pas jouer que sur des émotions, t'es obligé d'intellectualiser un peu. En musique aussi, t'es obligé de travailler des trucs euh... vachement... carrés, vachement techniques qui découlent d'un enseignement technique, d'une réflexion sur la musique etc... sur des gammes, des problèmes d'harmonisation etc... qui, on retrouve un peu des maths là dedans aussi. C'est sûr il faut travailler ça mais après quand on fait de la musique, quand on crée de la musique... il faut pas faire ça parce que y'a des règles précises qui disent ça. De toutes manières on les a travaillé donc on les entend... Mais justement, ces choses là elles servent à nourrir les émotions et pas l'inverse. Voilà, je pense avoir répondu à peu près à la question.

Q : Et tu disais, par rapport au statut social que ça implique ?

R : Bah c'est pas parce qu'on est intermittent du spectacle qu'on est artiste. C'est quelqu'un

qui travaille dans le spectacle. Alors c'est normal qu'il y ait des artistes qui travaillent dans le spectacle aussi et... Mais d'un autre côté, quand tu choisis de faire ta vie dans le domaine artistique, tu choisis aussi de vivre de ta passion, et pas des revenus que vont t'accorder ta passion aussi quoi. Mais y'a un minimum. Moi le SMIC me conviendrait, mais j'en suis pas du tout là. Là actuellement en ce qui me concerne j'ai aucun statut social, pas de couverture sociale... Enfin j'ai un numéro de sécu mais j'ai pas de mutuelle. Je travaille au black pour ainsi dire : je donne des cours, je suis défrayé pour les concerts que je donne, j'accorde des pianos à pas cher... Le mois dernier j'ai gagné 400 euros et j'étais très content. Voilà. Après je sais pas comment les politiques peuvent résoudre le problème mais il faut pas dire qu'un musicien, un peintre ou un acteur joue que 50 fois dans l'année à raison de deux ou trois heures et qui en terme de fiche de paye fait beaucoup moins que le cadre ou la caissière mais il a quand même son instrument à travailler, ou son texte à travailler. C'est quelque chose de difficilement calculable mais moi je fais entre 4 et 6 heures de musique tous les jours... dimanche et jours fériés compris... A part quand je peux me permettre de partir un peu en vacances. Mais euh... je suis tout à fait OK pour... pour pas gagner beaucoup. Si c'était facile d'être artiste tout le monde serait artiste, franchement. Après faut accepter aussi le fait que la profession soit particulière et qu'elle demande beaucoup sur soi mais qu'elle apporte aussi beaucoup. Moi je suis content aussi d'avoir tous ces échanges avec des musiciens, de pouvoir créer de la musique et faire partager ça à un public, je suis super content de le faire. Et ça vaut pas tout l'or du monde tout ça. Et après faut faire un choix.

Q : Et d'ailleurs ce choix, est ce qu'il a été soutenu, compris, validé par ton entourage ?

R : Curieusement, oui. Faut dire, j'ai fait des études que j'ai réussi pas trop mal avant donc je fais ce que je veux, je demande pas d'argent à mes parents, je suis indépendant.

Q : Et au sein du groupe la majorité des gens veut vivre de la musique aussi ?

R : Oui, on continue le chemin ensemble. C'est ça qui marche, sur le long terme parce que y'a une évolution entre les personnes, dans la musique, la manière de travailler.

Q : Est-ce que t'es au courant des structures qui proposent des formations ?

R : Bon y'a tout ce qui est école de musique, conservatoire tout ça... Y'a un certain nombre de choses mais je pense que l'artiste se construit en... Enfin, y'a toujours besoin de se spécialiser mais l'artiste se construit lui-même, y'a pas forcément besoin de formation pour être artiste. Si tu sors du conservatoire t'es musicien mais est ce que tu vas être artiste ? Moi je prétends pas être un artiste complet mais je suis dans une optique de création, d'improvisation, je me contente pas de reprendre des morceaux...

Q : Et par rapport à ton expérience à Nantes et à Strasbourg, l'organisation du secteur de la musique à Strasbourg, ça t'inspire quoi ?

R : Y'a pas d'organisation véritable quoi. C'est du copinage, les gens que tu rencontres, le carnet d'adresse que t'as. Eventuellement les associations, prendre contact avec les associations. Essayer de se produire un maximum pour se faire remarquer. Et sinon euh...

demander... On peut envoyer à des salles de spectacles. Moi je me souviens on a joué pas mal de fois à l'Illiade parce que au début l'un des nôtres connaissait quelqu'un qui connaissait le directeur... on aurait peut être pas joué là bas sinon. Y'a pas vraiment de système d'intérim pour les musiciens (*rires*). C'est pas facile en tous cas de se lancer là dedans. Surtout en ce moment, on l'a vu avec les présidentielles, c'est quelque chose dont on ne parle pas, qui semble inutile. Alors qu'on parle beaucoup d'identité nationale, tout le monde en a parlé, la droite comme la gauche comme le centre, tout le monde en a parlé. Alors qu'il suffit juste de promouvoir la culture et la recherche. Parce qu'en fait pour que les français se sentent fiers d'eux y'a pas forcément besoin de faire chanter des chansons ignobles à l'école.

Q : Et au niveau du public à Strasbourg ?

R : Y'a pas de problèmes. Le spectacle vivant c'est quelque chose qui a toujours marché. Ca marchait dans les sociétés premières euh... quand il y avait les musiciens des villages qui venaient jouer. C'est propre à toute société, à toute culture. Chacune à sa musique, un système de représentation artistique codifié... C'est le propre de l'homme. C'est quelque chose d'universel. Je connais personne dans mon entourage qui me dit : « j'aime pas la littérature, la peinture ou la musique ». On peut ne pas aimer lire...

Q : Tu penses quoi de l'évolution de l'industrie de la musique, avec les problèmes liés au téléchargement et tout ça ?

R : Bah y'a peu d'artistes qui vivent des ventes d'album. Un musicien il gagne des sous principalement par les concerts qu'il fait, les engagements qu'il a comme ça... heureusement ! Le CD c'est un truc qui permet de promouvoir la musique et c'est aussi agréable de figer un travail précis sur un support, c'est pas rien non plus, ça laisse une trace. C'est valable comme travail mais je pense que le travail le plus important c'est la communication. Même si il y a des traces, l'important c'est la communication directe que tu peux avoir sur scène, en jouant dans un endroit ou un autre, avec un public.

ANNEXE4 :

Entretien Julien Hohl, guitariste-chanteur, 21 ans

Q : Tu peux me présenter ton association ?

R : Bah les Défrockés c'est une association qui existe depuis 2 ans maintenant. On a fêté nos deux ans la semaine dernière justement le truc à la Laiterie on a fait un tremplin. C'est le seul truc dont je vais pouvoir te parler pour lequel on nous a aidé quoi. C'est vraiment, comme on dit, une « do it yourself association » c'est-à-dire que t'as les... pas de rentes... C'est venu de ... En fait avant j'avais un groupe, je me suis exporté. En fait je viens de Thionville et donc j'ai rencontré ici, je suis venu là pour mes études, pour faire musico, à

Strasbourg et j'ai rencontré un mec avec qui je me suis mis en colloc et qui avait aussi un groupe. On avait tous les deux un groupe de punk rock et on s'est rendu compte que c'était un peu galère pour jouer ici et je crois que ce qui nous a motivé tous les deux à faire l'asso c'est qu'à l'époque y'avait un bar... je sais pas si il existe encore, c'était le Zanzibar. Et pendant un an demi ça a été super productif, y'avait un mec qui s'occupait de faire tourner le tout, un ami à moi en fait. Et lui en fait il avait tourné pendant 6 ans avec un groupe et puis il avait arrêté enfin il était roadie pour un groupe qui s'appelle *Nashville Pussies*. Enfin vraiment des gros trucs donc dans le métier il connaît bien. Donc du coup il s'est dit qu'il allait faire un truc de tout ça et donc tous les soirs il faisait des trucs de fou. Il avait des contacts et pour pouvoir jouer là bas il fallait être constitué en asso et donc je crois que c'est ce qui m'a motivé à me lancer dans les papiers et tout... c'était un peu galère ça. Logiquement t'en as pour trois quatre mois quoi. Donc après voilà début 2005 c'est parti. Plutôt en flèche pour nous...

Q : Donc vous étiez deux à la base ?

R : Ouais on était deux. Ensuite pour faire une asso faut être sept donc euh on avait des potes, y'avait pas de problèmes quoi, on ramené les membres de nos groupes respectifs. On a rencontré deux autres groupes... euh avec qui on a formé l'association. On était quatre groupes et donc on est parti sur cette base en fait. A la base on était en tant qu'organisateur de spectacles et management pour des groupes, donc on s'occupait enfin moi je m'occupais de faire le booking des groupes en fait. Dans les statuts de l'assoce c'était organisation de spectacle et vente de produits dérivés et euh... management de groupe quoi. Donc on a tout

de suite eu des bons contacts avec les groupes ce qui fait que c'est un peu parti en flèche pour l'asso...quand tu commences à taper dans les gros groupes euh.... Parce que je les connaissais en fait, donc quand tu commences à taper dans les gros groupes en France, sur Lyon etc après ça parle très très vite. Maintenant j'ai 50 mails par jour il faut filtrer etc...

Q : Ah ouais ça se fait vraiment aussi rapidement que ça ?

R : Bah écoute j'ai des très bons amis à moi avec qui je fais une collaboration sur un prochain concert, ça s'appelle l'association Discorde, ils viennent de Colmar et eux ils ont commencé six mois après nous et ils se galèrent vachement. Ils trouvent pas de contacts et tout et je leur ai déjà dit mille fois « putain si vous voulez je vous file des mails ». Je sais pas nous on a eu de la chance au départ parce qu'on a eu les bons groupes quoi et depuis ça marche bien. En 2005 on faisait deux concerts par mois ce qui nous permettait de faire Zanzibar et puis Molodoï. Le Molodoï c'est une plus grosse organisation, Zanzibar c'était plus simple pour nous parce que c'est moins de frais, moins d'investissements moins d'engagements, donc voilà. En 2006 le Zanzibar a commencé à fermer on a fait quasiment que enfin nan y'avait encore... on commençait à tourner à 4 concerts par mois et là c'était vraiment chaud. Et en octobre 2006 on était en déficit en fait parce que à chaque fois quand tu fais un peu de bénéfice sur les entrées etc...Et on avait fait un gros gros concert à Colmar avec l'association Zone 51 je sais pas si tu connais ? Et on avait fait *Burning Heads* et *Uncommonmenfrommars* enfin des gros groupes français. Et là on s'est planté on a fait un déficit de 1000 euros à deux assos ce qui nous a fait 500 euros et nous on avait rien... C'est marrant on a jamais rien eu... Début 2006 on est arrivé à + 11 euros sur le compte c'était

assez incroyable (*rires*). Dans l'asso en fait j'ai oublié de te dire on devait être une douzaine à l'époque... Donc on s'est dit on a tous lâché 50 euros. Je te parle de ça parce que c'était pour te dire que j'aurais pu demander à la base un soutien de la Ville avec ce projet parce qu'il était assez énorme mais on a rien demandé on a tout fait comme ça !

Q : Mais c'est une volonté de votre part ?

R : A la base c'est une volonté ensuite y'a le dossier c'est vrai que c'est assez euh... faudrait un jour que je fasse un dossier béton pour présenter l'asso mais c'est vrai que c'est assez... je pense que ça se fera mais je sais pas ça me déplaît un peu... de demander à la ville et tout... et euh voilà. Donc là on s'était planté nous-mêmes ensuite on s'est dit qu'on allait un peu arrêter, maintenant on fait une soirée par mois d'autant plus qu'il reste plus que le Molodoï à Strasbourg donc... La Grotte j'y ai joué personnellement une fois pour voir et jamais. Plus jamais. Je veux plus jamais jouer là bas je veux jamais organiser là bas y'a pas moyen quoi. Le son est immonde et je m'entendais chanter sans jouer et le mec me dit baisse ton ampli et je pouvais pas quoi... Donc maintenant on fait une soirée par mois au Molodoï on va au Tigre à Sélestat... On a pas encore fait le Poussin Vert à Colmar, c'est un bar mais à Stras ça devient vraiment limité. On avait une programmation punk rock à la base mais là on s'est vachement diversifié depuis on est passé au rock alternatif un peu tu vois... Pas trop de ska parce que c'est vraiment trop facile et c'est juste pour faire du monde alors ça nan. Mais voilà donc on s'est un peu ouvert on a fait des bonnes soirées. Là par exemple on a fait des bonnes soirées.... On a fait une soirée totalement rock, bon, c'était un peu un facile mais on a fait des groupes qui nous plaisent genre *Toxic Kiss*, des

groupes qui tournent beaucoup et qui sont un peu connus sur Strasbourg ca fait venir du monde. Bon, quand je te dis monde on a fait 100 personnes quoi... c'est pas 500 personnes ou quoi... On a eu l'opportunité, ca faisait un peu plus d'un an que j'avais discuté avec Jean-Luc de la Laiterie, Artefact donc.

Q : Jean Luc Gattoni c'est ça ?

R : Ouais, c'est ça en fait lui, son rôle on lui a dit : « tiens toi tu t'occupes de la scène locale, t'essayes de regarder un peu ce qu'il s'y passe » donc il m'a contacté. Et avec mon groupe qui s'appelle *Kuru* il m'a dit « ouais je sais ce que tu fais vous avez une bonne actualité, les Défrockés ca marche bien et tout... on veut bien vous faire un « spot ». Faut que vous ayez quelque chose à me présenter, une sortie d'album ou quoi que ce soit », entre temps moi en 2006 j'ai eu un autre groupe où je suis batteur en fait, qui s'appelle + *Guests*. Donc on reste à 4 groupes en ce moment, y'a plein de groupes qui viennent et qui veulent faire partie de l'asso je leur dit ça sert à rien, on peut pas s'occuper de pleins de groupes ça sert vraiment à rien. Et donc voilà, Jean Luc Gattoni a voulu faire un spot pour les Défrockés donc pour les deux ans de l'association en mars et donc on a fait ça le 16 mars. Donc bon, il est sympa Jean-Luc quoi... mais c'est un mec de la Laiterie. Donc avant il m'a un peu cassé les couilles niveau paperasses et tout et c'était vraiment chiant mais en même temps ca m'a appris plein de choses ca m'a appris par exemple quand je voudrais démarcher d'autres trucs... Je crois que c'est aussi pour ça qu'il l'a fait il a voulu m'aider il a voulu me faire comprendre... c'était aussi le but hein de toutes façons... je pouvais travailler avec des professionnels pour une fois. C'est vrai que je fais beaucoup de choses à l'arrache en

général. Genre je paye les groupes au black et tout quoi... jusqu'au jour où... des trucs... genre de FISC pour les assos ils vont me tomber dessus et tout donc là on verra quoi. Notamment rien qu'au niveau de la SACEM par exemple...Rôôô putain je reçois des lettres tout le temps et chaque fois je les... *(il fait le geste de les jeter à la corbeille. Rires)*. Un jour ils nous sont tombés dessus, pour l'occasion j'étais saoul. On organisait une soirée l'année dernière et j'étais complètement saoul... Et le mec il est arrivé et mon ami qui s'appelle aussi Julien me prévient que y'a le mec de la SACEM. Donc moi j'arrive : « Euh.. binjour » et j'essayais de garder mon calme et il me dit tenez vous remplissez ça et je l'ai pris mais je l'ai jamais rendu... normal quoi. Y'a un côté aussi... la légalité au niveau de l'assocé c'est vraiment vraiment difficile... Après faut avoir des licences d'organisation de spectacles. Franchement tu fais un spectacle faut que t'envoies une lettre à la mairie pour pouvoir vendre des boissons tu vois... tu peux pas faire tout ça ! Bon tu peux faire un minimum mais c'est tout quoi. Voilà donc le spot de la laiterie vendredi... Donc lui Jean Luc était un peu sceptique, il pensait que ça marcherait pas et ben, il m'a dit « si ca marche pas la prochaine fois je ferais du ska ». On a quand même fait 200 entrées, et avec mon groupe ça a fait un tremplin énorme pour nous. Rien que sur les pages myspace, aujourd'hui on est obligés de passer par ça... euh notre page en deux jours y'a eu une cinquantaine de commentaires donc ça a vraiment bien marché ce concert là.

Q : Ca fait depuis combien de temps que tu pratiques un instrument ?

R : Ecoute ça fait 6 ans que j'ai *Kuru* donc le premier groupe où je suis guitariste-chanteur... Voilà c'est celui-là *(il tapote sur une affiche puis passe quelques minutes à*

chercher le programme de la Laiterie, pour absolument me le montrer). Notre photo elle est en tout grand dessus. On peut pas cracher sur la Laiterie à ce moment là parce qu'on sait très bien que c'est grâce aux programmes qu'ils ramènent du monde.

Q : Donc les 4 membres les plus actifs c'est les membres du groupe ?

R : Oui voilà c'est ça.

Q : Donc avant les Défrockés ton parcours ?

R : Je viens de Thionville, j'étais au lycée, j'ai rencontré des potes, on a fait un groupe. Un ami d'enfance a commencé la guitare alors j'ai commencé aussi. Du coup il m'ont pris et m'ont demandé si je pouvais pas être chanteur et j'ai dit « ouais ». Et puis j'ai commencé la guitare et je suis devenu meilleur que le mec qui en faisait depuis 4 ans. Donc petit à petit et contre ma volonté je suis devenu le leader du groupe en fait, j'écrivais toutes les chansons et tout et donc bah... j'ai appris mon rôle quoi. Je savais pas chanter tu sais, j'ai vraiment découvert la zique il y a 6 ans quoi.

Q : Donc pas de formation, pas de cours de solfège ?

R : Rien du tout, rien du tout. Je suis tombé là dedans j'ai pris une gratte et j'ai joué j'ai écouté des groupes punk rock et voilà. C'est vachement facile au lycée de faire un groupe, t'as que ça à foutre, on se voit tout le temps tu répètes le week end et tout. Après ça se

complice quand... je sais pas moi je suis parti à Strasbourg.

Q : Pour faire musico ?

R : En fait j'aurais pu faire musico à Metz mais ma copine est partie à Strasbourg pour faire Histoire de l'Art alors je l'ai suivi. J'ai bien fait parce qu'à Metz j'aurais rien fait quoi. Donc je suis content parce que Strasbourg ça m'a vraiment aidé. Je serais pas où j'en suis si j'étais allé à Metz. Je veux dire, je suis pas loin mais...

Q : Tu veux dire en termes de scène, de mouvement de...

R : De tout, de tout, de groupes, de scènes de... j'aurais pas pu... Je sais pas si j'aurais eu le besoin de monter une asso pour de la musique et tout parce que Metz c'est quand même une ville morte quoi... Pffff... laisse tomber. Je serais pas du tout là aujourd'hui à avoir rencontré tout ces gens, tout ce monde lààà et tout. Parce que dans Strasbourg là je connais à peu près tout le monde et ça c'est cool.

Q : Et t'es inscrit en musico là encore ?

R : Je suis en troisième année là, je repique. Voilà. Après j'ai appris plein de choses. Je suis rentré là dedans ils font des test de... niveaux en fait, d'aptitudes et donc selon ça moi j'étais au niveau zéro. J'ai quand même réussi à m'accrocher.

Q : Donc comment est ce que tu considères ton avenir là ?

R : Franchement je sais pas. En plus en ce moment je fais rien, je fais plus à la fac, et je sais pas trop. Y'a cinq ans je t'aurais dit que je voulais faire de la musique avec Kuru mais là on perd le guitariste en ce moment donc... on a pas de salle de répète. Mais je pense que ce que je vais faire c'est rien foutre au niveau du taffe. Enfin... avoir des boulots où... ça me dérange pas de faire un... de pas avoir de boulot précis en fait...de faire des trucs à droite à gauche... Bosser chez Stacco... Essayer de faire un truc au moins dans le monde du spectacle. Je sais pas si c'est une association ou juste un organisme en fait mais sa s'appelle OGACA et ils font des formations et j'avais déjà suivi des formations, au début juridiques pour l'association et donc là ca fait deux trois jours que je veux prendre une formation organisation spectacle. Voilà, je pense pas que je vais avoir boulot genre j'aurais fait six ans d'études euh... et voilà je pense que je vais faire ça et à côté continuer la musique à fond. De toutes façons, tout ce que je sais faire, c'est de la zique alors... ça va s'arrêter là. Ca va être un boulot à côté et la zique de l'autre et puis si ça marche tant mieux et si ça marche pas on continuera faire ce qu'on fait. C'est le cas de l'autre mec avec qui j'ai fait l'asso, il est dans le même cas que moi lui il bosse chez Guitar World Music à Neudorf en fait, et donc, il fait ça, c'est de la zique quoi c'est tout. Thibaut il est en socio mais si il fallait arrêter pour la zique il le ferait. Là je sais que c'est des gens motivés quoi. Avec *Kuru*, le groupe du lycée y'a un rêve qui... enfin c'est une désillusion mais bon là je suis reparti avec l'autre groupe. Et celui-ci on s'est dit qu'on allait changer d'instru et tout. Je dis pas que c'est plus commercial ce groupe mais c'est plus accessible à tous. Avant on était plus hardcore et ce groupe là c'est vachement euh... c'est rock. Ca sonne rock'n'roll.

Q : Ca pourrait passer en radio alors ?

R : Ouais y'a un morceau qu'on a fait qui pourrait aisément passer en radio. Le problème c'est le même problème pour tout le monde, y'a des groupes énormes que j'ai fait jouer qui font du rock'n'roll génial et qui passeront jamais parce qu'ils chantent pas en français. Et pendant que Philippe Manœuvre il fait passer les *Naast* et *Plasticines*... bah c'est incroyable ça !! Tu veux que je t'explique pourquoi ? Le truc c'est qu'ils ont montés des groupes de toutes pièces qui ressemblent à ce qui marche en Angleterre sauf que du coup ils ont dit pour que ça marche, faut qu'ils chantent en français, faut qu'on chante en français parce qu'il faut qu'on garde le patrimoine. Et du coup ils nous mettent un chanteur de 17 ans complètement débile qui quand il est interviewé n'arrive pas à aligner trois mois. Et ils sont en couverture de *Rock'n'Folk*, un magazine que j'ai toujours respecté... Pourquoi ils s'obstinent à ce que les gens chantent en français c'est dingue ça !!? Mais j'aimerais bien que y'ait des groupes français qui chantent en anglais comme ça qui sortent un peu ce serait bien. Les nanas de *Plasticines* c'est des filles, elles sont bonnes alors ça change un peu mais franchement c'est dur parce que tu sais tu te dis « je vis pour la zique, je vis pour ça et j'y arriverais jamais parce qu'on chante pas en français ! » Faut que je fasse quoi, faut que je m'exorte, faut que je parte en Allemagne. Voilà, c'est un pays qui est frontalier avec le nôtre et ils sont mille fois plus ouverts quoi ! C'est un pays, pour la musique comme on fait... Moi je me fais à organiser des concerts avec des groupes géniaux et j'ai 60 personnes et tu vas là bas, 300 400 personnes ! Le même groupe le lendemain !

Q : Tu pourrais me parler un peu de tes parents, de ton histoire avant d'avoir quitté

Thionville ?

R : Déjà mes parents sont divorcés depuis que j'ai 5 ans et... euh... Bah en fait elle était juste mère au foyer parce qu'on était trois gosses et je vis dans un village qu'est pas très genre y'a 500 habitants en fait. Mais on a toujours un peu galérés... alors je peux pas dire que j'ai eu une enfance malheureuse mais on n'avait pas de thunes quoi c'est tout. On n'avait pas de thunes et euh... et voilà. Maintenant elle retravaille maintenant qu'on est tous partis de la maison elle retravaille dans les assurances c'était son premier boulot. Sa mère la sortie de l'école a 14 ans et puis elle l'a virée de la maison à 16 alors... elle avait que son brevet quoi. Elle a fait plein de formations, elle a eu des boulots quoi. Mais elle a pas une santé énorme... Notre père ils nous a vraiment lâché comme des merdes tu sais y'avait le système à l'époque des weekends avec un weekend sur deux. Lui il nous avait carrément renié on s'est retrouvé dans la rue comme des cons quoi. Bon c'était pas facile mais moi j'men fous aujourd'hui hein ! Psychologiquement aujourd'hui ça m'est égal mais c'était jamais totalement simple et j'ai jamais eu trop de thunes...

Q : Et la musique dans tout ça ?

R : Bah j'ai découvert un truc qui m'a sorti de mon délire familial. Je voyais plus trop ma mère à partir de ces temps là. Elle a eu un copain, elle était plus trop là donc moi j'ai commencé à grandir et après... Bah au chômage avec trois enfants. J'ai appris à vivre avec 400 euros par moi, j'ai découvert le délire de CAF et tout ça. Ma mère elle m'aidait pas trop, c'était même plutôt l'inverse donc grâce aux bourses j'ai pu m'en sortir mais là c'est

la dernière année où j'ai la bourse, je le sais parce que je vais foirer mon année. Et là je sais que si je trouve pas de taffe à partir de cet été bah... je pourrais pas payer l'appart parce que la bourse tombera pas. J'ai pu passer mon permis seulement cette année... aujourd'hui j'ai fait un genre de prêt. Bref, là mon appart il est classe, j'ai réussi à faire ce qu'il fallait pour m'acheter du matos...

Q : Et tes frères et soeurs ?

R : En fait ils ont un peu le même mode de vie, ils sont tous les deux restés là bas et ils se sont mis à travailler très tôt. Mon frère il est entré en apprentissage à 18 ans, il a fait de la sérigraphie, il était apprenti, il a commencé à bosser au Lux, il faisait des floccages au black, enfin il bossait toute la journée. Donc il a monté sa propre boîte, il a 25 ans, il va avoir un gosse, il a acheté son appart à 21 ans. Il rentre totalement dans le mode familial... Et ma petite sœur elle est aide-soignante. Donc euh ils ont du taffe et moi je suis le saltimbanque.

Q : Tu te considères comme un artiste ou ?

R : Bah ouais je crois. C'est la vie que je mène quoi. Je suis un branleur. Je me prône pas artiste mais par ce que je fais, mes actes, on peut dire que je le suis. Ca me dérange pas, j'ai aucun problème avec ça. Il y a des gens ça peut les déranger de pas être sûr de ce qui va leur arriver mais moi ça me pose vraiment pas de problème. Tant que je sais que je vais faire ce qu'il me plaît tout va bien. Tant que c'est lié à la zique... Après si je trouve un taffe cool genre organisation de spectacles et tout c'est génial hein. Mais voilà.

Q : Et Dans l'assoce la répartition des rôles ça se passe comment ?

R : En fait on est une quinzaine en ce moment. Y'en a qu'on des rôles prédéfinis. Y'a un webmaster, moi je m'occupe des relations avec les groupes et puis je prends les décisions, voilà... Mais là dans les dernières soirées et les dernières organisations de concerts t'as quand même l'impression que c'est moi qui fait tout. Je suis le dernier à être là... Enfin... tu sais il faut qu'il y en ait un qui pense à tout.