UNIVERSITE TOULOUSE LE MIRAIL DEPARTEMENT DE GEOGRAPHIE Institut Daniel Faucher

L'EXPERIENCE TOULOUSAINE L'EXPERIENCE TOULOUSAINE

Mémoire de maîtrise présenté par

Julien NICOLAS

Directeurs de recherche:

Mariette SIBERTIN-BLANC Jean-Marc ZULIANI

REMERCIEMENTS

Explorer les musiques amplifiées par le prisme de la géographie fut certainement le travail le plus passionnant de mon cursus universitaire. Pour m'avoir donné cette chance sur un sujet encore peu commun dans notre discipline, je tenais à remercier mes deux directeurs de recherche, Mariette SIBERTIN-BLANC et Jean-Marc ZULIANI. Chaque réunion fut l'occasion d'approfondir le sujet à travers des critiques constructives. Ils ont su orienter ma réflexion tout en me laissant libre et en m'accordant leur confiance.

Le stage réalisé au sein de l'association Avant-Mardi fut l'occasion d'approcher au plus près le fonctionnement des musiques amplifiées. Je tiens à exprimer ma gratitude à l'équipe de l'association et plus particulièrement à Benoist LAWNICZAK, qui m'a apporté ses connaissances et son regard critique avec beaucoup de générosité.

Mais la rencontre de la création et de la production « rock » toulousaines et de ses acteurs reste assurément l'élément le plus enrichissant de cette année de recherche. Aussi, je souhaite adresser mes remerciements aux personnes qui m'ont consacré un peu de leur temps (parfois beaucoup), et notamment aux musiciens, sans qui ce mémoire n'aurait pas lieu d'être, et pour lesquels j'ai le plus profond respect.

Enfin, ce travail n'aurait pu se faire dans de bonnes conditions sans le soutien (parfois à distance) de mes amis et de ma famille, à qui j'exprime ma reconnaissance. Merci à Olivier.

SOMMAIRE

Remerciements	3
Sommaire	∠
Introduction	
Premiere partie: La culture, une lecture territoriale complexe	
Chapitre I : Culture, activités culturelles et géographie	13
1. La culture et ses enjeux territoriaux	
2. Une géographie socioéconomique des activités culturelles	
Chapitre II: Le secteur musical	37
1. La complexité d'une filière originale	38
2. Quelle légitimité pour le secteur des musiques amplifiées ?	
3. La création dans les musiques amplifiées	59
DEUXIEME PARTIE: LA CREATION ET LA PRODUCTION MUSICALES DANS L'AGGLOMER	RATION
TOULOUSAINE	
Chapitre III : Eléments méthodologiques et diagnostic territorial	
1. La méthodologie du recensement et les premiers constats	
2. L'inégale répartition géographique des structures musicales	
Chapitre IV: Les facteurs d'une inégale distribution territoriale	
1. Le contexte urbain bipolaire	
2. Les caractéristiques des musiques amplifiées	
3. Les politiques publiques municipales et les musiques amplifiées	
TROISIEME PARTIE: LES DYNAMIQUES SOCIOECONOMIQUES ET TERRITORIALES DES MUSIÇAMPLIFIEES	114
Chapitre V : L'approche économique de la création et de la production musicales	
1. Les potentialités économiques des lieux toulousains de création et de production	
2. La fragilité d'un secteur en mutation	
<u>Chapitre VI : Vers une structuration réticulaire du secteur</u> .	
1. Du local au global, quels territoires pour la creation et la production musicales ?	
2. Les dynamiques socio-spatiales d'un réseau organisé	
3. La territorialisation de la musique	
Chapitre VII: Les perspectives de projets musicaux, une réflexion multi-scalaire	
1. L'intervention municipale en quête de renouveau	
2. Une réflexion intercommunale	
3. Un aménagement à l'échelle régionale	
4. L'effacement de l'Etat ou le signe d'une recomposition territoriale dans l'action publique	175
Conclusion générale	
Bibliographie	
Liste des sigles et acronymes	
Liste des entretiens.	
Annexes	
Table des cartes, des figures, des tableaux et des encadrés	
Table des matières	2.1

Introduction

Le développement de l'écoute de musique individuelle, l'explosion des pratiques musicales amateurs, l'économie de l'industrie du disque et de la musique enregistrée, les manifestations festivalières, les concerts, la Fête de la musique, traduisent la progressive affirmation et l'omniprésence de cette activité artistique dans la société d'aujourd'hui. La géographie contemporaine s'est assez peu saisie de cette question. Pourtant « la musique se territorialise et prend sa place dans les débats et les pratiques de l'aménagement du territoire »¹. En avril 1997, les deux ministères de la Culture et de l'Aménagement du territoire organisaient à Dijon un colloque, dont l'un des thèmes s'intitulait « création, production, diffusion : du rayonnement local à l'action internationale ; les territoires en question ». Les activités musicales connaissent en effet des jeux d'échelles emboîtées qui structurent le territoire de manière différencié. Elles croisent les pratiques culturelles et des dynamiques économiques marquées par l'internationalisation : « un secteur économique basé sur la créativité culturelle a certainement des aspects géographiques originaux à révéler, à la frontière des mécanismes économiques traditionnels et des pratiques culturelles »². Deux modèles d'analyse géographique semblent alors se dessiner. La réflexion a tendance à porter soit sur l'organisation spatiale de l'industrie de la musique, soit sur une étude des pratiques musicales dans un cadre local prenant en compte l'ensemble des acteurs du « système musique », reprendre une expression de Mario d'ANGELO³.

Pour un terrain d'étude souple

La définition d'un périmètre d'étude pertinent est essentielle, afin d'établir la réflexion sur un espace intelligible et réceptif aux questions posées par l'activité musicale. Cette définition ne peut se faire *a priori*, mais après un premier travail exploratoire, qui permet une meilleure compréhension du système musical au sein de l'agglomération. Ainsi, le pôle urbain de Toulouse (soixante-douze communes, également appelé « unité urbaine » ou plus

¹ ROMAGNAN Jean-Marie, (2000), « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », in Géographie et Culture, n°36, p. 110.

² CALENGE Pierric, (2002), « Les territoires de l'innovation : les réseaux de l'industrie de la musique en recomposition », in Géographie, Economie, Société, n°4, p. 38.

³ ANGELO Mario (d'), (1997), Socioéconomie de la musique en France : diagnostic d'un système vulnérable, Paris : La Documentation française, coll. « Notes et études documentaires, p. 34.

communément « agglomération ») comme espace de réflexion, paraît être une échelle adaptée à l'étude, prenant en compte les mobilités et les relations des artistes et des professionnels du secteur. S'attacher au strict périmètre communal toulousain limiterait l'étude dans la mesure où les communes périphériques participent à l'activité musicale toulousaine. Armand MATTELART affirme que

« toutes ces échelles de la réalité, l'international, le local, le régional et le national, n'ont de sens que si on les articule entre elles, que si l'on met en relief les interactions, que si l'on refuse d'établir des dilemmes et des binarités pour rechercher des passerelles, les médiations et les négociations qui s'opèrent entre les diverses dimensions, sans négliger pour autant l'existence bien réelles des rapports de force entre elles »⁴.

Aussi, les interactions avec d'autres échelles d'analyse (régionale, nationale) ne doivent pas être négligées et le périmètre défini se doit d'être souple, afin de laisser apparaître des réalités plus complexes menant à un élargissement géographique du champ de recherche quand celui-ci s'impose.

La création et la production dans les musiques amplifiées

Dans un sujet abordant la question musicale, il convient de déterminer les musiques dont on parle. En effet, les logiques à l'œuvre diffèrent complètement selon le type de musique étudié; la musique classique de par son poids institutionnel, ne s'organise pas de la même manière que la musique traditionnelle par exemple. Ici, ce sont les « musiques amplifiées » qui sont au centre du travail. Cette expression, reprise du sociologue Marc TOUCHE,

« ne désigne pas un genre musical en particulier, mais se conjugue au pluriel pour signifier un ensemble de musiques et de pratiques sociales qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme éléments majeurs, entre autres, des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage). [...] Pour reprendre les catégories de classement en vogue, le terme de musiques amplifiées représente un outil fédérateur regroupant des univers musicaux qui peuvent être très contrastés : certaines formes des musiques de chansons dites de variétés, certains type de jazz et de musiques dites du monde, de fusions ; le jazz -

-

⁴ MATTELART Armand, (1999), La Communication-Monde, histoire des idées et des stratégies, Paris : La Découverte, p. 298.

rock, le rock'n'roll, le rock, le hard rock, le reggae, le rap, la techno, la house-music, la musique industrielle, la funk, la dance-musique... et tous les bricolages sonores non encore identifiés »⁵.

L'avantage du qualificatif « amplifiées » est qu'il renvoie directement aux problèmes liés à l'insertion de ces musiques dans la ville, causés par un fort volume sonore et des caractéristiques techniques contraignantes. D'autres expressions désignant le même type de musique existent; « musiques actuelles », « musiques populaires », « musiques jeunes »... Le ministère de la culture et de la communication a opté en 1998 pour la formule « musiques actuelles »⁶, mais celle-ci souffre d'un grand nombre d'inconvénients. Par exemple, elle désigne par sa terminologie, des genres musicaux récents et intègre pourtant le jazz et la musique traditionnelle⁷. Les collectivités territoriales à travers la Fédération nationale des collectivités pour la culture (FNCC) et l'action de l'élue agenaise Marie-Thérèse FRANCOIS-PONCET⁸, utilisent l'expression « musiques amplifiées », tout comme un grand nombre des professionnels du secteur, ce qui laisse penser qu'il est plus pertinent de travailler avec des termes semblent-t-il reconnus à la fois par les collectivités territoriales et les professionnels. Cependant, les artistes n'utilisent que très rarement ce terme pour désigner la musique qui les intéresse ; ils préfèrent parler de rock, de pop, etc., afin de mieux se situer dans le champ des musiques amplifiées, caractérisées par des esthétiques diverses.

Après avoir décrit ce que recouvraient les musiques amplifiées, il convient désormais de définir ce que l'on entend par création et production musicales. C'est le cheminement intellectuel et physique par lequel l'artiste crée son œuvre musicale, cheminement qui s'achève lors de la finalisation de son travail sur un support audio. Cette définition large ne fait tout de même pas l'amalgame entre les activités de création et les activités de diffusion, qui sont elles liés directement à la scène, au concert, au spectacle vivant. L'artiste est le centre de la création et de la production musicales, mais de nombreuses entités participent également à ce processus. Elles se matérialisent sous forme de lieux, le plus souvent privés ou associatifs; les locaux de répétition, les studios d'enregistrement, les labels phonographiques, les entreprises de pressage, permettent la construction de l'œuvre musicale par des processus parfois industriels (entreprises

⁻

⁵ TOUCHE Marc, (1996), « Les lieux de répétitions de musiques amplifiées », in Annales de recherche urbaine, n°70, p. 58.

⁶ DUTILH Alex (président de la commission), (1998), Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles, Paris : ministère de la Culture et de la Communication, p. 14.

⁷ TEILLET Philippe, (1999), « 2^{ème} rencontres nationales : politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles », in *La scène*, Hors série, p. 110

⁸ FRANCOIS-PONCET Marie-Thérèse, WALLACH Jean-Claude, (1997), Document de travail pour la commission « musiques amplifiées », Saint Etienne : Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture (FNCC), p. 6.

de pressage) où le sens artistique de l'œuvre n'a guère d'importance. Pour résumer, on peut scinder l'activité musicale en deux ; d'un coté l'activité de création et de production, et de l'autre l'activité de diffusion. Des liens existent toutefois entre création et diffusion, notamment au niveau des lieux musicaux qui proposent parfois ces deux activités⁹.

Vers une question de départ

Les méthodes de travail de Raymond QUIVY et Luc VAN CAMPENHOUDT, exposées dans le Manuel de recherche en sciences sociales, montrent l'importance de la question de départ. C'est cette question « par laquelle le chercheur tente d'exprimer le plus exactement possible ce qu'il cherche à savoir, à élucider, à mieux comprendre »¹⁰. Il paraît donc nécessaire dans un premier temps d'établir ce fil conducteur qui évoluera inévitablement au fil de la recherche.

Le secteur des musiques amplifiées constitue un objet d'étude exploratoire intéressant pour la géographie à plusieurs niveaux :

- Les musiques amplifiées envisagées sous l'angle économique sont susceptibles de révéler des logiques territoriales intéressantes. En effet, les modèles mis en place par la géographie des systèmes de production (district, système productif localisé, système régional, etc.) sont ici très utiles pour comprendre certaines de ces logiques, notamment concernant l'approche réticulaire du secteur¹¹.
- De plus, la musique se définit comme un objet social¹², révélant parfois des inégalités économiques et sociales (inégalité d'accès à la culture en général, exclusion sociale exprimée par la musique engagée, etc.) que l'on retrouvent également au sein des territoires (quartiers sociaux en difficulté, opposition entre centre et périphérie urbains).
- Enfin, l'intérêt que porte la géographie à l'action politique en tant qu'aménageur du territoire, peut là encore se montrer vif. Le secteur des musiques amplifiées fait en effet l'objet d'une prise en compte de plus en plus active par les politiques publiques¹³.

¹² ROMAGNAN Jean-Marie., (2000), Op. cit., p. 108.

⁹ CALOGIROU Claire, (1996), « Le Florida, lieu musical entre banlieue et centre-ville », in Annales de la recherche urbaine, n°70, p. 49.

¹⁰ QUIVY Raymond, VAN CAMPENHOUDT Luc, (1988), Manuel de recherche en sciences sociales, Paris : Dunod, coll. « Psycho sup », 2002, p.

¹¹ CALENGE Pierric, (2002), Op. cit., p. 39.

¹³ ADEM FLORIDA (ed.), (1997), Politiques publiques et musiques amplifiées, Agen: GEMA, pp. 50-53.

Ces quelques explications sur les relations entre la géographie et les musiques amplifiées conduisent désormais à la formulation d'une question autour de laquelle s'articulera la réflexion; comment la création et la production dans les musiques amplifiées participentelles à l'organisation du territoire de l'agglomération toulousaine ? Le champ de réflexion reste très vaste, mais des problématiques annexes semblent se dessiner et viennent ainsi enrichir cette question de départ; comment les lieux de création et de production dans les musiques amplifiées se répartissent-ils dans l'agglomération toulousaine? Quels aspects les caractérisent? Quelles origines peut-on trouver à ces localisations? Ces cultures émergentes sont-elles une source de distinction territoriale pour les municipalités, participant ainsi à une forme de fragmentation territoriale? Comment les groupes utilisent-ils le territoire toulousain pour la réalisation de leur projet musical? Face à un secteur relativement autonome, comment les gouvernements locaux abordent-ils les logiques commerciales caractéristiques du secteur? Les musiques amplifiées présentent des enjeux stratégiques forts, car elles se situent dans le champ des pratiques, notamment amateurs, qui réunit une partie de la population des communes de l'agglomération. De plus, en tant qu'activité artistique, elles devraient pouvoir intégrer les politiques culturelles locales. Mais qu'en est-il réellement pour la création et la production musicales?

Pour tenter de répondre à cet ensemble de questions, il convient dans un premier temps de cerner le cadre politique général dans lequel la culture et les industries culturelles s'insèrent. Il s'agit ici également de comprendre les logiques territoriales inhérentes aux activités culturelles. Le secteur musical fait ensuite l'objet d'une attention particulière et ses diverses facettes (industrie musicale, musiques amplifiées, création) permettent d'entrer dans le vif du sujet. Une fois le cadre théorique et conceptuel défini, la seconde partie s'attache au diagnostic territorial de la répartition des lieux de création et de production musicales dans l'agglomération toulousaine. Elle tente également d'éclairer les facteurs de localisation, à travers notamment une focalisation sur les caractéristiques des musiques amplifiées, et sur les politiques culturelles municipales des communes de l'agglomération. Ce diagnostic doit alors permettre de comprendre les dynamiques à l'œuvre dans le secteur. Pour cela, la dernière partie présente la situation économique de la création et de la production, qui explique en partie sa structuration réticulaire. Enfin l'intervention des pouvoirs publics dans le système musical toulousain laisse entrevoir l'émergence de territoires de projets.

Peu d'études concernent notre sujet, du moins dans l'agglomération toulousaine, ce qui demande un travail de terrain conséquent. Mais la constitution d'un *corpus* bibliographique conséquent sur cette thématique permet de dégager de grandes lignes et apportent parfois des points de détails très intéressants. Cette approche hypothético-déductive donne la possibilité de construire des hypothèses qui doivent ensuite être vérifiées sur le terrain.

Le premier travail consiste à identifier les unités de productions concernant la création dans les musiques amplifiées (studios de répétition, d'enregistrement, entreprise de pressage, labels, etc.). Ce secteur n'étant que peu institutionnalisé, il est difficile d'avoir accès à des listes d'établissements musicaux; la chambre de commerce et de l'industrie ne possède pas les établissements associatifs qui sont nombreux dans le secteur. Seule l'association Avant-Mardi, pôle régional des musiques actuelles dépendant du Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA), possède un listing important bien que non exhaustif. Il est nécessaire de croiser ces données avec d'autres. La plupart du temps, c'est par le biais d'Internet qu'il est possible de compléter ces listings. Mais certaines structures demeurent à peine visibles à l'échelle de l'agglomération; c'est le cas des micro-labels, qui ne peuvent être repérés qu'au fil des rencontres avec les acteurs du secteur. C'est donc au cours des entretiens que se complètera ce travail de recensement.

L'association Avant-Mardi s'organise autour de diverses activités : centre d'informations (importantes bases de données), formation professionnelle, mise en place d'aides à la diffusion. Elle fonctionne en réseau avec diverses structures régionales (salles de concert, studios, labels, etc.), et se positionne en organisme privilégié (tant pour les artistes que pour les acteurs privés et publics) concernant les questions posées par les musiques amplifiées à l'échelle de l'agglomération. Pour approcher de près le fonctionnement du système musical toulousain, un stage au sein de cette association a permis de mieux saisir les enjeux et la structuration du secteur. Ce stage s'est déroulé du 14 février au 25 mars 2005. Il reste un élément important de la méthodologie employée, dans le sens où il constitue une entrée dans le milieu musical.

L'élément méthodologique principal du mémoire reste cependant l'enquête par entretien, qui s'insère dans le cadre d'une démarche empiriste qui consiste à construire les hypothèses et les conclusions à partir du terrain. Elle donne à voir des réalités complexes, qui ne

s'adapteraient pas à une enquête par questionnaire. Plusieurs types d'acteurs différents ont été au cœur de ces entretiens; artistes, responsables de studios de répétition, responsables de studios d'enregistrement, dirigeants d'entreprises de pressage, dirigeants de labels, élus et professionnels de la culture dans les collectivités territoriales, responsables d'association, chercheurs universitaires, ou encore consultants pour des bureaux d'étude axés sur la thématique culturelle. De plus, des enquêtes téléphoniques succinctes ont été menées auprès notamment des studios d'enregistrement afin de recueillir certaines données (statut des structures, développement d'activités annexes, etc.). L'utilisation de sites Internet, ou d'articles de revues spécialisés offre des compléments d'informations non négligeables et comme le souligne Fabien HEIN « les objets produits par les acteurs livrent autant d'informations que les acteurs eux-mêmes »¹⁴.

¹⁴ HEIN Fabien, (2001), Les formes de la pratique Rock, Nancy: ERASE (Equipe de recherche en Anthropologie et sociologie de l'expertise), p. 9.

PREMIERE PARTIE

La culture, une lecture territoriale complexe

CHAPITRE I

CULTURE, ACTIVITES CULTURELLES ET GEOGRAPHIE

La culture marque des enjeux politiques, sociaux et économiques forts. La progressive territorialisation des politiques culturelles semble indiquer la prise en compte de réalités locales, et s'insère dans un processus de décentralisation. Penser la culture, c'est agir sur des pratiques, sur des lieux, sur des publics ; mais sa dimension symbolique lui ouvre des perspectives plus larges encore.

Face à ces contextes locaux, les industries culturelles et notamment l'industrie musicale, revêtent une forme tout à fait différente. Elles fonctionnent dans un système de mondialisation des marchés, où les productions culturelles sont échangées comme de simples produits marchands. La structuration de ce secteur révèle une organisation spatiale singulière, qu'il est nécessaire d'expliciter.

Plusieurs questions apparaissent alors. Dans quel paradigme culturel se place ce travail? Comment les politiques culturelles se territorialisent-elles? Quelles dynamiques socio-spatiales traversent l'économie culturelle? Quels liens existent entre d'une part les politiques publiques et d'autre part l'économie culturelle?

1. LA CULTURE ET SES ENJEUX TERRITORIAUX

1.1 Le concept contemporain de « culture »

Tenter de définir et d'encadrer le concept de « culture » est une délicate opération. Pourtant les écrits à ce sujet ne manquent pas, mais ils témoignent de la complexité et de la polysémie du terme. Afin de rendre intelligible l'approche dans laquelle se place ce travail, il convient en premier lieu de rendre compte de quelques définitions de la culture. Son contenu se singularise selon la discipline qui l'étudie ; Roger BRUNET affirme que « la culture, qui inclut l'information, les institutions, les habitus, les mythes et les modèles, les représentations, est l'un des déterminants fondamentaux des systèmes géographiques »¹.

Inhérente à la nature humaine, elle se place dans un schéma explicatif global (a). Le cadre sociologique témoigne des positions divergentes sur l'explication du lien entre la culture et la société (b). Enfin, les politiques culturelles territorialisées lui donnent encore un sens différent (c). Ces trois approches de la culture (a, b et c) développées par la suite, conduisent à un cadrage sémantique et théorique indispensable du terme « culture » dans cette étude.

Le champ culturel couvre un ensemble hétéroclite de notions parfois très proches ; entre culture et civilisation, les proximités sémantiques rendent la distinction difficile. Dans une acceptation générale, le concept de « culture » semble pouvoir se définir en ces termes :

« ... il apparaît que par culture on entend certes les activités de loisirs, cette plus-value accordée à une vie laborieuse et méritante et l'accès à une éducation. Mais on entend aussi l'ensemble du patrimoine mobilier (les œuvres) et immobilier qu'il s'agit de préserver pour en assurer, le cas échéant, la promotion. On entend aussi l'image, la perception et la compréhension du monde propres à un milieu social donné, capables d'organiser et de rationaliser l'expérience sociale des individus concernés ou encore l'ensemble des comportements, des institutions, des idéologies et des mythes qui composent les cadres de référence d'une société donnée et qui permettent de la distinguer d'une autre »².

¹ BRUNET Roger, (1997), Les mots de la géographie, dictionnaire critique, Paris : Reclus / La Documentation française, coll. « Dynamiques du territoire ». p. 139.

² TEISSERENC Pierre, (1997), « Le développement par la culture », in L'homme et la société, n°125, p. 108.

La référence aux loisirs et au patrimoine mobilier et immobilier dans le concept de « culture » émane de la période contemporaine. La seconde partie de la définition lui attribue un sens plus large et plus complexe, qui peut se retrouver dans la notion de civilisation. Le rapport de l'Homme à son environnement social, technique, politique, etc., présente pour Paul CLAVAL un élément central de l'approche culturelle : « La culture qui intéresse les géographes est [...] d'abord constituée de l'ensemble des artefacts, des savoir-faire et des connaissances par lesquels ils médiatisent leurs relations avec ce qui les entoure »³. La géographie et la culture semblent indissociables ; comment se questionner sur un territoire, appréhender sa logique, sans mettre en relation l'espace et les représentations des populations qui l'habitent ? La culture, en tant qu'objet de régulation des sociétés, mais également reflet de ses conflits, reste un socle pour les sciences humaines en général.

Le cadre sociologique aborde la culture en d'autres termes et d'autres logiques. Matthieu BERA et Yvon LAMY identifient la culture « comme un ensemble de « biens » significatifs matériels ou idéels »⁴. La relation entre ces biens et les autres composantes de la société fait débat; deux visions antagonistes, de deux époques différentes proposent des éléments de réflexion. L'autonomie de la culture se retrouve dans le discours de certains historiens de l'art (Joachim WINCKELMANN, Heinrich WOLFFLIN), qui séparent radicalement les productions culturelles de leur contexte socio-historique. A l'inverse, un déterminisme absolu tente d'expliquer les causalités d'une œuvre artistique. Le positivisme d'Hippolyte TAINE met en relation l'art et son milieu géographique et historique (sol, climat, moment, race). Cette hétéronomie, considérée comme excessive, demeure une étape majeure de l'approche sociologique de la culture. Une troisième position moins radicale conduit au « relativisme culturel » ; l'Ecole historique allemande, Max WEBER ou encore des proches d'Emile DURKHEIM ont privilégié une certaine forme de complexité dans la relation entre les productions culturelles et l'environnement social, qui rompt avec l'approche purement déterministe⁵.

Le XX^{ème} siècle aura été marqué par l'émergence de politiques culturelles d'envergure, organisées par l'Etat dans un premier temps, puis en concertation avec les acteurs publics

³ CLAVAL Paul, (2003), Géographie culturelle, Une nouvelle approche des sociétés et des milieux, Paris : Armand Colin, coll. « Collection U », p. 5.

⁴ BERA Matthieu, LAMY Yvon, (2003), Sociologie de la culture, Paris: Armand Colin, coll. « cursus sociologie », p. 16.

⁵ Ibid., p. 20.

territoriaux par la suite. Ce contexte politique donne lieu à de nouvelles réflexions quant au sens attribué à la culture :

« Dans une acceptation restreinte, caractéristique du domaine des politiques culturelles, la culture désigne l'ensemble des productions symboliques du domaine des arts et des lettres : ces biens et prestations sont destinées à satisfaire une demande sociale de délectation esthétique et d'épanouissement non utilitaire, et sont candidats au succès marchand et/ou à la reconnaissance publique de leur valeur et de leurs mérites. Ils sont conçus, évalués, sélectivement conservés et transmis selon les principes d'organisation d'un système de production spécifique »⁶.

La dimension socioéconomique présente dans cette citation (« demande sociale » et « système de production »), ne doit pas cacher les logiques socio-spatiales à l'œuvre. Les politiques publiques s'organisent à l'intersection des lieux et des pratiques culturelles, en proies à des changements majeurs⁷. La localisation des lieux culturels, l'implantation spatiale pérenne ou sporadique⁸, intéressent le géographe dans le sens où elles traduisent des logiques d'actions territorialisées. Ce cadre théorique paraît être le mieux adapté au développement d'un travail, ouvert à la fois sur les pratiques culturelles, les lieux, le système productif, et les politiques publiques.

1.2 L'émergence d'une politique culturelle en France

Les prémices d'une action culturelle nationale prennent place dans un contexte original, celui des années trente et du Front populaire. Cette période marquée par la montée des exigences démocratiques donne un large espace à la culture. Mais il faut attendre la fin de la deuxième Guerre Mondiale, pour voir se créer au sein du gouvernement dirigé par Paul RAMADIER, un ministère de la Jeunesse, des Arts et des Lettres. Neuf mois plus tard, lors du premier remaniement ministériel, cette initiative s'avère être un échec.

En 1959, André MALRAUX propose la création d'un ministère des Affaires Culturelles qui répond aux exigences de la planification. La culture se trouve ainsi inscrite au IV^{ème} Plan de modernisation économique et sociale. Durant dix années, A. MALRAUX poursuit une politique

⁶ WARESQUIEL Emmanuel (de) (ed.), (2001), Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, Paris : Larousse / CNRS, p. 180.

⁷ AUGUSTIN Jean-Pierre, LEFEBVRE Alain (eds), (2004), Perspectives territoriales pour la culture, Pessac : MSHA, coll. « Culture en région », p. 9.

⁸ BRUNET Roger, Op. cit., p. 139.

de modernisation, qui s'articule autour de cinq éléments majeurs : la création contemporaine (a), les « maisons de la culture » (b), la première politique musicale (c), le patrimoine monumental (d) et la déconcentration (e)⁹.

(a) Une véritable politique en faveur de la création artistique se développe, avec notamment la nomination de vingt deux « conseillers régionaux à la création artistique ». A. MALRAUX récupère également des services auparavant gérés par d'autres ministères ; c'est le cas du cinéma qu'il reprend au ministère de l'Industrie. (b) Dans un souci de démocratisation culturelle, le ministre et Gaëtan PICON, un de ses proches collaborateurs, imaginent dès 1937 les « maisons de la culture ». Elles doivent être un relais entre la création artistique et les citoyens; l'implantation départementale de ces « cathédrales », a pour objectif la réduction des écarts sociaux et géographiques entre les publics. Mais ce concept reste à l'état de projet ; seulement neuf villes se dotent d'une « maison de la culture ». (c) L'arrivée du compositeur Marcel LANDOWSKI à la direction de la musique, donne un nouvel élan à la politique musicale française. Dans cette vague de déconcentration, les conseils généraux prennent en charge une part importante du financement de la vie musicale. (d) L'action en direction du patrimoine monumental se traduit par la remise en état d'une quinzaine de très grands monuments par an, et par la création des « secteurs sauvegardés » dans les quartiers historiques des villes anciennes. (e) Enfin, l'implantation des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) confirme la volonté de déconcentrer la gestion culturelle. Trois premières DRAC sont créées au départ d'A. MALRAUX en 1969, et dix ans plus tard l'ensemble du territoire est couvert.

La déconcentration consiste à transférer des compétences de l'Etat vers des niveaux d'administration inférieurs, dans un souci d'efficacité et de proximité. Elle ne signifie pas pour autant l'émergence d'une réelle démocratie culturelle; au contraire les catégories sociales sensibilisées à la culture restent les mêmes, et reflètent les limites de la démocratisation dans ce domaine¹⁰. Le décalage entre le ministère et la réalité locale des municipalités rend le travail de concertation difficile.

Jacques Duhamel récupère le ministère des Affaires Culturelles, qu'il dirige durant quatre ans, accompagné de Jacques Rigaud, un de ses conseillers. Il s'inscrit dans une continuité, mais propose d'accentuer la démocratisation culturelle qui impose,

⁹ GIRARD Augustin, (2004), « les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : histoire d'une modernisation », in SAEZ Guy (ed.), Institutions et vies culturelles, Paris : La Documentation française, coll. « les Notices », pp. 14-15.

¹⁰ AUGUSTIN Jean-Pierre, LEFEBVRE Alain, Op. cit., p. 10.

« l'extension de la culture à tous, et d'abord à ceux qui sont victimes d'inégalités résultant du niveau d'instruction, du niveau de vie de l'habitat, car ce sont ces défavorisés qui subissent le plus fortement les contraintes d'un système dépersonnalisant et se trouvent en situation d'objets passifs ou de spectateurs ahuris »¹¹.

Pour cela, il adopte une politique originale à l'époque, qui consiste à se rapprocher au plus près des initiatives culturelles. Les acteurs publics territoriaux deviennent essentiels dans la mise en œuvre de cette politique. Le modèle de déconcentration culturelle associe les collectivités locales à l'administration centrale de la culture. Ce nouveau rapport au terrain culturel explique la position plus humaniste du ministre, davantage attentif aux artistes. Les communes développent alors la vie culturelle dans le cadre des politiques locales.

Six ministres se succèdent sous la présidence de Valéry GISCARD D'ESTAING, mais l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, marque une nouvelle époque de l'action culturelle, avec Jack LANG comme principal instigateur de ce renouveau culturel. Dès 1982, le budget du ministère double et passe ainsi à trois milliards de francs (le budget national s'élevant lui à 700 milliards de francs). Cette augmentation permet le développement actif sur le territoire national d'une action culturelle diversifiée; la titularisation des archéologues, l'émergence de « centres d'art contemporain », le subventionnement de nombreuses compagnies de théâtre et de danse, ou encore la modernisation des musées. Les lois Defferre de 1982-1983 participent à la décentralisation culturelle, même si elle demeure en retrait par rapport à d'autres actions ministérielles. Les DRAC voient leurs effectifs multipliés par dix en dix ans. La formation des spécialistes, l'éducation artistique en milieu scolaire, l'ouverture vers l'international, l'élargissement du champ d'action de la politique culturelle et l'insertion de la culture dans la modernité économique¹² constituent une révolution dans l'action culturelle étatique. La politique culturelle s'intéresse désormais à des pratiques moins considérées auparavant, comme les musiques populaires, la photographie, la mode, ou encore la bande dessinée. Cette ouverture signifie la prise en compte d'un public jeune et nombreux, ignoré jusqu'alors.

La portée territoriale de l'action culturelle gouvernementale depuis les années quatre-vingts transparaît dans la décentralisation :

¹¹ GIRARD Augustin, Op. cit., p. 16.

¹² Ibid., p. 18-19.

« [...] les collectivités locales ont pris une autonomie certaine et se sont de plus en plus impliquées dans les politiques culturelles ; le rôle croissant alloué aux DRAC notamment par le biais de leur budget en augmentation, a également beaucoup compté ; enfin, le système de contractualisation entre les différents partenaires illustre un processus d'ancrage territorial des actions culturelles, les réalités locales ne pouvant plus être ignorées par aucune des parties »¹³.

L'alternance gouvernementale en 1993, installe Jacques TOUBON au poste de ministre de la Culture et de la Communication. Sa politique s'articule autour de trois axes ; l'aménagement culturel du territoire, la formation et la sensibilisation de tous les publics à la culture, et enfin l'accroissement de l'action nationale à l'étranger¹⁴. Dans ce contexte de cohabitation, le président de la République ne soutient plus de la même manière la culture, et le resserrement budgétaire imposé par le ministère des Finances, condamne l'Etat à une action culturelle restreinte. Les dépenses culturelles locales diminuent de 3,34% entre 1993 et 1996, mais ce phénomène résulte d'une baisse des investissements, les dépenses de fonctionnement restant stables. Parmi les collectivités locales, les communes assurent la part la plus importante du financement de la culture (cf. tableau 1). Le remaniement gouvernemental lors des élections présidentielles de 1995, entraîne des changements dans la politique culturelle. Philippe DOUSTE-BLAZY, ministre de la Culture sous le gouvernement d'Alain JUPPE, reçoit le rapport Rigaud¹⁵ qui insiste sur la spécificité du modèle culturel français, dans lequel le service public joue un rôle majeur avec l'aide de l'Etat et des collectivités locales. Il tente également de « redéfinir les fondements et les limites de l'action publique à tous les niveaux » 16. Mais l'interruption de ces nouvelles orientations, due à la dissolution de l'assemblée nationale en 1997, fragmente encore un peu plus la politique culturelle française.

¹

¹³ SIBERTIN-BLANC Mariette, (2001), Les initiatives culturelles municipales dans la recomposition des espaces métropolitains, Toulouse, Thèse en Géographie et Aménagement, p. 34.

¹⁴ POIRRIER Philippe, (2004), «Le ministère de la Culture: entre «refondation» et désenchantement (1993-2004)», in SAEZ Guy (ed.), Institutions et vies culturelles, Paris: La Documentation française, coll. « les Notices », p. 21.

¹⁵ RIGAUD Jacques, (1996), Pour une refondation de la politique culturelle, Paris : La Documentation française, 201 p.

¹⁶ AUGUSTIN Jean-Pierre, LEFEBVRE Alain, Op. cit., p. 16.

Tableau 1. L'évolution du financement public de la culture

	1984	1987	1990	1993	1996
Ministère de la Culture	11,2	11	12,3	14,8	14,9
Collectivités locales	25,6	30,6	33,7	38,8	34,7
dont					
Communes	22,5	26,3	27,8	31,6	28
Départements	2,4	3,3	4,6	5,7	5,1
Régions	0,7	1	1,3	1,5	1,6
Ensemble	36,8	41,6	46	53,7	49,6

Source : DEP, 1996.

Catherine Trautmann, successeur de P. Douste-Blazy, tente de redonner au ministère un budget convenable; il s'élève à quinze milliards de francs en 1998. Deux de ses priorités concernent l'éducation artistique et culturelle et le développement des pratiques amateurs. Ancienne élue municipal de Strasbourg, elle engage aisément un dialogue ouvert entre le ministère et les collectivités territoriales. Un nouveau remaniement gouvernemental porte Catherine Tasca au poste de ministre de la Culture en 2000. Sa politique culturelle s'inscrit dans le prolongement de son prédécesseur, avec un approfondissement de la décentralisation culturelle. Le rapport Lextrait¹⁷ sensibilise les acteurs publics sur de nouveaux modes de création artistique, de nouveaux lieux culturels (les « nouveaux territoires de l'art »), et des pratiques émergentes en marge de l'institution.

Lors du second mandat présidentiel de Jacques CHIRAC, Jean-Jacques AILLAGON est nommé ministre de la Culture. La diminution de 4,3% du budget provoque chez les acteurs culturels une remise en cause de la politique culturelle. De plus, la confusion émane d'une déconcentration renforcée, qui porte la région au rang d'échelon de gestion le mieux adapté. De ce fait, l'Etat n'occupe qu'une place minime dans l'organisation des politiques publiques culturelles ; « les directions centrales du ministère ont davantage subi que souhaité ce renforcement du processus de territorialisation » ¹⁸.

¹⁸ POIRRIER Philippe, (2004), Op. cit., p. 23.

¹⁷ LEXTRAIT Fabrice, (2001), Une nouvelle époque de l'action culturelle, Paris : La Documentation française, 260 p.

Tableau 2. Crédits de l'Etat destinés à des dépenses d'ordre culturel

Dépenses civiles	Millions d'euros	
Affaires étrangères	1 107,600	
Culture et communication	2 486,850	
Ecologie et développement	2.261	
durable	2,201	
Economie, finances et industrie	292,746	
Equipement, transports,	0.034	
logement, tourisme et mer	0,034	
Intérieur, sécurité intérieure et	0.105	
libertés locales	0,103	
Jeunesse	22,465	
Enseignement scolaire	1 350,586	
Enseignement supérieur	300,670	
Recherche	8,311	
Justice	16,026	
Outre-mer	4,031	
Services du Premier ministre	584,103	
Sports	0,565	
Santé, famille, personnes	303,000	
handicapées et solidarité	303,000	
Total dépenses civiles	6 186,666	

Source : Ministère de la Culture, 2002

Philippe **FOREST** résume ainsi la métamorphose de la culture : « Hier, on considérait le plus souvent la culture comme un privilège à conquérir, voire à abolir; aujourd'hui on la tient essentiellement pour un bien menacé qu'il ne s'agit plus et de préserver » 19. Cette défendre que transformation se traduit par un financement multiple de la culture, qui n'est plus du ressort exclusif du ministère de la Culture. L'ensemble des ministères participe de près ou de loin à l'émancipation culturelle (cf. tableau 2). La position de l'Etat français suscite de vives réactions contre ce nouveau « tout culturel ». Marc FUMAROLI publie en 1992 L'Etat culturel, un pamphlet contre la politique culturelle de l'Etat des années quatre vingt. Il y dénonce l'instrumentalisation de la culture qui selon lui, se substitue à un traitement politique et

économique des problèmes sociaux (chômage, délinquance, etc.). Aujourd'hui, le ministère et les acteurs publics territoriaux se trouvent dans une situation délicate, dans la mesure où la dynamique de démocratisation culturelle semble être en panne, malgré l'existence d'une vitalité des initiatives culturelles, et d'une diversification des pratiques.

1.3 La territorialisation de l'action culturelle

1.3.1 L'aménagement culturel du territoire

A la fin de la seconde Guerre Mondiale, le ministre de la Reconstruction, Eugène CLAUDIUS-PETIT, définit l'aménagement du territoire en ces termes : « c'est la recherche, dans le cadre géographique de la France, d'une meilleure répartition des hommes en fonction des ressources

¹⁹ FOREST Philippe, (1993), « Le concept contemporain de culture », in Cahiers français, n°260, p. 3.

naturelles et des activités économiques »²⁰. Cette définition s'est difficilement enrichie de la dimension culturelle²¹. Cependant au fil du temps, une volonté de proposer un « égal accès au savoir et aux services publics sur l'ensemble du territoire »²² s'affirme. Une réflexion générale sur les déséquilibres culturels territoriaux a été menée dans les années quatre-vingt dix, et indique notamment un décalage entre Paris et la province.

A cette même période, J. Lang, ministre de la Culture, et Michel Delebarre, ministre de la Ville et de l'Aménagement du Territoire, confient une mission à Bernard Latarjet ayant pour objet d'analyser le rôle que joue la culture dans le développement équilibré du territoire. En 1992, la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR) publie les résultats de ces recherches. B. Latarjet relativise le « fossé culturel » entre Paris et la province. Le déséquilibre rural/urbain persiste et marque par la culture, des problèmes d'organisation du territoire plus larges. Enfin un troisième déséquilibre relève de la structure sociodémographique de la population, et doit selon l'auteur, mener à une politique d'aménagement culturel du territoire. Pour pallier ces faiblesses, il met en place une série de préconisations : la mise en réseau des activités à l'échelon régional, l'aménagement culturel du territoire par les réseaux de ville, ou encore l'aménagement culturel des villes et des quartiers²³.

Suite au rapport Latarjet, le Comité interministériel pour l'aménagement du territoire (CIAT) réuni à Troyes, fixe comme objectif culturel, une répartition plus équilibrée des équipements sur l'ensemble du territoire. Plus précisément le CIAT souhaite développer une « offre culturelle de proximité », dans un souci de rééquilibrage des territoires, de rapprochement géographique des populations des lieux culturels. La politique des « cafésmusiques » par exemple, coïncide avec ces objectifs de proximité culturelle. La mise en place de cette politique passe par la recherche d'une échelle d'intervention pertinente ; les dynamiques spatiales des artistes du spectacle s'insèrent principalement dans le cadre régional, qui semble être un territoire adapté à cette politique. Souvent cette politique consiste à la mise en réseau d'équipements, d'institutions culturelles, capables d'animer un ensemble d'acteurs culturels.

²⁰ WARESQUIEL Emmanuel (de), Op. cit., p. 17.

²¹ POIRRIER Philippe, (2000), « Le développement du partenariat entre l'Etat et les villes, 1959-1999 », in POIRRIER Philippe, RIOUX Jean-Pierre (eds), Affaires culturelles et territoires, Paris : La Documentation française, coll. « Comité d'histoire », p. 88.

²² Loi n°99-533, dite Loi Voynet.

²³ LATARJET Bernard, (1992), L'aménagement culturel du territoire, Paris: La Documentation française / DATAR, pp. 59-64.

Le 25 juin 1999, la Loi d'orientation pour l'aménagement et le développement durable du territoire (LOADDT) prévoit la mise en place de Schémas de services collectifs (SSC). Ces schémas doivent « anticiper et mettre en oeuvre les principales politiques publiques structurantes pour le développement des territoires et l'organisation des grands services collectifs »²⁴. Neuf schémas de services collectifs émergent de cette loi, dont un consacré au développement culturel. Le principal changement réside dans la notion de service; on ne s'adresse plus à un public, mais à des citoyens. De nouvelles priorités apparaissent, notamment la reconnaissance et la valorisation des pratiques artistiques en amateur, par les politiques publiques²⁵. Trois axes d'interventions principaux encadrent ce texte. Le premier concerne le maintien de la diversité culturelle, en facilitant la pratique et la rencontre artistiques. Le second s'attache à la réduction des inégalités d'accès à l'art et à la culture. Enfin, le rééquilibrage des territoires doit mener à une observation de la culture, au sein du cadre intercommunal, des communautés d'agglomération, ou des pays²⁶. La réflexion s'appuie sur les équipements culturels, mais également la question de la professionnalisation des acteurs de la filière. Le schéma culturel confirme les analyses et les constats du rapport Latarjet, soit un décalage entre l'Île-de-France et la province, mais également entre les centres urbains et le milieu rural. L'Ile-de-France concentre la majeure partie des industries culturelles (édition, disque, cinéma, multimédia). La Loi Voynet ne réduit pas les inégalités territoriales culturelles à la seule problématique des équipements, mais aborde les inégalités sociales en terme d'accès aux pratiques culturelles.

1.3.2 La culture au service du développement local et du marketing urbain

L'attractivité d'un lieu, sa compétitivité et son dynamisme, façonnent l'image d'un territoire et participent ainsi à son émancipation. La présence d'un équipement culturel structurant, d'une association culturelle ou d'un artisanat local au sein d'un territoire, peut rendre un lieu attractif et dynamique. Les productions culturelles se placent ainsi comme des leviers d'intervention concernant la représentation territoriale. Les ressources culturelles locales deviennent des objets d'exploitation et même lorsque ces dernières « sont limitées ou absentes, il est possible parfois de les créer, ce qui implique généralement la mise en œuvre de politiques

²⁴ AZEMA Ariane, (2002), Les schémas de services collectifs, Paris : La Documentation française, coll. « Territoires en mouvement », p. 4.

²⁵ Ibid., p. 12.

²⁶ Ibid., p. 72-73.

d'aménagement d'équipements culturels spécifiques »²⁷. Elles cherchent non seulement à revaloriser l'image d'un territoire, mais également à le dynamiser en termes d'emplois, d'activités, et de cohésion sociale²⁸. Elles participent au développement local du territoire.

Les liens entre la culture et le développement local se schématisent en deux approches. Généralement, on considère les activités culturelles comme un moteur pour l'emploi, capables de remplacer des activités industrielles vieillissantes. Mais depuis peu, on envisage le développement culturel de manière plus large ; favoriser la culture, ce serait encourager l'esprit de création, de projets, de réflexion, bien au-delà des activités culturelles²⁹. Les retombées en termes de représentation de l'espace, d'économie, de condition de vie, dans cette conception du développement local par la culture, revêtent un rôle tout à fait considérable dans l'organisation des modes de vie de la société.

Le développement par la culture se matérialise par la constitution d'un service spécifique au sein d'une collectivité territoriale, qui occupe une fonction d'administrateur et de gestionnaire. Le service culturel s'insère dans une logique politique commune « en étroite relation avec les autres services, qu'ils soient techniques, urbains ou sociaux »³⁰. La réhabilitation du patrimoine matériel ou immatériel sollicite la population locale, l'interpelle, et dynamise un territoire par la mobilisation des identités sociales.

La valorisation de l'image d'une métropole participe à ce processus de développement local, elle en est une de ses composantes essentielles. Depuis les années quatre-vingt, les grandes villes s'adonnent à une concurrence qui vise à mettre en lumière les atouts de leur propre territoire ; on parle alors de marketing urbain. Ce « marché des villes » produit du discours sur l'espace. La communication autour de projets de ville demande les compétences de professionnels, capables de rendre compte des dynamiques locales à travers notamment des techniques publicitaires.

Dans le discours produit sur l'urbain, « les évènements sportifs ou culturels destinés à asseoir la renommée de la ville sont un autre moyen de faire parler de la ville, une autre manière de dire la ville »³¹, et les municipalités l'ont bien compris. L'enjeu ici, consiste à attirer l'entreprise ou le cadre supérieur à s'installer dans un territoire dynamique, disposant d'une qualité de vie élevée, où la

²⁷ LERICHE Frédéric, SCOTT Allen John, (2005), « Les ressorts géographiques des industries culturelles : du local au global », in *L'Espace géographique*, à paraître.

²⁸ WARESQUIEL Emmanuel (de), Op. cit., p. 243

²⁹ GREFFE Xavier, (2004), « Le rôle de la culture dans le développement », in SAEZ Guy (ed.), *Institutions et vies culturelles*, Paris : La Documentation française, coll. « les Notices », p. 60.

³⁰ TEISSERENC Pierre, Op. cit., p. 111.

³¹ ROSEMBERG Muriel, (2000), Le marketing urbain en question, production d'espace et de discours dans quatre projets de villes, Paris : Anthropos, coll. « collection villes », p. 4.

vie culturelle ne manque pas. L'exemple d'une publicité montpelliéraine indiquant « Montpellier : 1ère ville dynamique, 1ère ville culturelle, 1er prix de la communication économique, 1ère ville entreprenante, 1ère ville universitaire » est significative de l'ampleur prise par la culture ; elle est comparée implicitement au domaine économique. La symbolique qu'elle véhicule reste un ancrage majeur pour la communication urbaine. Une enquête réalisée pour la revue *Echanges* en 2000, précise que près de trois quarts des français estiment que l'amélioration de l'image d'une municipalité passe par sa politique culturelle³³.

Cependant de nombreux facteurs décisionnels entraînent l'implantation d'une entreprise, ou l'installation d'un particulier dans une métropole. Les dynamiques économiques territoriales restent décisives; ainsi « la culture ne serait pas ce qui fait venir directement l'entreprise ou la population, mais son absence peut par contre desservir la ville qui n'aura pas su jouer la carte de la valorisation territoriale » ³⁴. Le développement local passe donc par une prise en compte du champ culturel, qui fait lui-même l'objet d'une politique de communication et de valorisation territoriale.

1.3.3 La politique de la ville et l'action culturelle

Dans l'enquête de la revue *Echanges*, la culture crée du lien social pour 64% des personnes interrogées. Ce lien recouvre l'ensemble des appartenances, des relations qui unissent les individus ou les groupes sociaux entre eux et qui les amènent à se sentir membres d'un même groupe. La qualité du lien social est à la base de la qualité de vie dans une société, au-delà des niveaux de richesse. D'où l'intérêt très vif que lui portent les acteurs politiques. L'action culturelle investit en effet le champ social. Les élus voient en elle un moyen de dynamiser des relations interpersonnelles, et de réduire l'exclusion, qui condamne une frange de la population. Dans les grandes métropoles, cette exclusion se territorialise en partie dans les quartiers dits « en difficulté ». Face aux contraintes sociales et économiques, ces espaces construisent des cultures propres, parfois reflet d'un malaise et d'une exclusion.

Jean-Pierre AUGUSTIN précise au sujet des équipements culturels, qu' « ils sont d'abord des lieux de socialisation où des apprentissages, l'acquisition de normes et l'acceptation de modèles de comportements

³² Ibid., p. 127.

³³ Collectif, (2000), « Les collectivités territoriales et la culture », in *Echanges*, n°32, pp. 110-113.

³⁴ SIBERTIN-BLANC Mariette, (2001), Op. cit., p. 47.

sociaux sont possibles »³⁵. L'échange se trouve au centre du processus de cohésion sociale. Ces lieux seraient ainsi des vecteurs de rencontres, et d'apaisement social. Ces considérations expliquent en partie la mobilisation de certains élus à l'égard de la culture, qui voit en elle, un outil de régulation sociale.

La structure spatiale de la culture en ville répond à un héritage marqué par la concentration de lieux culturels de prestige (les théâtres en particulier) dans les centres urbains. De ce fait, « la ville se structure selon un processus de spatialisation monoculturelle, fondé sur la ségrégation et l'isolement social » ³⁶. Pour équilibrer les différents territoires urbains, le volet culturel de la politique de la ville engage des actions au plus près des citoyens. « Depuis 1988, la politique de la ville a pris le relais des conventions de développement social de quartier (DSQ), lancées dès décembre 1981 » ³⁷. Souvent cela se traduit par l'animation socioculturelle de proximité. La culture s'insère dans un programme global où se retrouvent les questions de logement et d'emplois.

Mais l'évaluation du rôle précis de la culture dans l'action sociale territorialisée reste complexe. La politique en faveur des équipements rencontre désormais des limites financières, mais également sociales. « La fin des illusion du tout béton » marque une nouvelle époque de l'action culturelle dans les quartiers fragiles, qui se traduit par une polyvalence des activités, et un fonctionnement en réseau. L'efficacité de la démarche culturelle dans les territoires défavorisés ne peut faire l'objet d'un contrôle strict, et reste donc difficile à mesurer ³⁹.

Si la culture reste marquée par son insertion progressive dans les politiques publiques étatiques, et surtout locales, elle génère désormais des capitaux importants liés à l'explosion du commerce des biens culturels reproductibles. Quelles logiques géographiques émergent de cette organisation de la production culturelle ?

³⁵ AUGUSTIN Jean-Pierre, (1998), « Introduction », in AUGUSTIN Jean-Pierre, LATOUCHE Daniel (sous la dir.), Lieux culturels et contextes de villes, Pessac : MSHA, p. 13.

³⁶ SAEZ Guy, (2004), « La politique culturelle des villes », in SAEZ Guy (ed.), *Institutions et vies culturelles*, Paris : La Documentation française, coll. « Les Notices », p. 48.

³⁷ POIRRIER Philippe, (2000), Op. cit., p. 83.

³⁸ AUGUSTIN Jean-Pierre, (1998), Op. cit., p. 15.

³⁹ SIBERTIN-BLANC Mariette, (2001), Op. cit., p. 58.

2. Une geographie socioeconomique des activites culturelles

2.1 L'économie culturelle

Dans une conception simplifiée, les économistes contemporains appréhendent la culture comme un objet réceptif à des processus marchands. Pourtant, Adam SMITH ou David RICARDO considéraient les dépenses culturelles comme secondaires, ne contribuant pas à la richesse nationale. A. SMITH reconnaissait malgré tout le travail de l'artiste et l'investissement qui lui est attaché, justifiant ainsi sa rémunération. En 1893, Alfred MARSHALL affirmait que « la loi qui fait que plus on écoute de la musique, plus le goût pour celle-ci augmente » 40, ouvrant ainsi des perspectives quant à l'analyse des consommations artistiques. Mais c'est avec la théorie de

Encadré 1. La loi de BAUMOL

En 1966, William BAUMOL publie une analyse économique du spectacle vivant, dans laquelle il montre que ce secteur doit assumer des coûts en travail, impossible à réduire. En effet, le service vendu est celui de l'homme et de son talent. Dans ce cas, si les rémunérations s'alignent sur le reste de l'économie, la productivité plus faible du spectacle entraîne une augmentation des prix d'entrées. Face à ce phénomène, la demande baisse peu à peu. La conclusion de W. BAUMOL se résume au besoin d'un financement externe (mécénat, fonds publics).

William BAUMOL sur l'économie du spectacle vivant (cf. encadré 1) que se développe une véritable approche économicienne de la culture, avec pour fondement des notions telles que les effets externes, les investissements longs, les spécificités de la rémunération (fort degré d'incertitude), ou encore l'aide publique ou privée⁴¹.

La notion d' « industries culturelles » s'affirme à partir des années soixante dix, intègre peu à peu le champ de l'économie culturelle et se différencie de l'économie industrielle. Avant cette période, la conception capitaliste moderne de la culture était inenvisageable, tant l'esprit humain et l'œuvre d'art semblaient en parfaite opposition avec des approches économiciennes. Mais cet horizon qui domina le dix-neuvième siècle et une partie du vingtième, fut quelque peu bousculé notamment lors de l'avènement des moyens techniques de reproduction des biens culturels. La genèse de l'expression « industries culturelles », remonte aux années trente et se construit dans le cadre de l'Ecole de Francfort. Théodor ADORNO (1903-1969) mène alors une réflexion sur la domination du champ économique sur tous les autres champs de la société.

⁴⁰ BENHAMOU Françoise, (1996), L'économie de la culture, Paris : La Découverte-Syros, coll. « repères », 2004, p. 4.

⁴¹ Ibid., pp. 3-5.

Cette réflexion inclut bien évidemment le domaine culturel, qui selon T. ADORNO, produit des biens de l'esprit qui deviennent alors des marchandises à part entière. Il devenait nécessaire de nommer et d'identifier ces nouveaux acteurs économiques, qui intégraient peu à peu le champ des politiques culturelles.

« Ne sont des industries culturelles que des branches au sein desquelles le ressort de la production et de la consommation de masse est à l'œuvre : à savoir la possibilité de multiplier les produits ou d'étendre les audiences, ce qui permet de rentabiliser des productions très coûteuses à mettre au point auprès d'un vaste public et d'exploiter à fond les succès »⁴².

La prise de risque est inhérente à l'activité industrielle, dans le sens où la pérennité de la firme ou de l'entreprise dépend de quelques succès commerciaux irréguliers et difficilement prévisibles. Ce mode de fonctionnement pousse à la diversité et à la multiplication de l'offre afin d'augmenter les chances de réussite. Mais cette surabondance de produits culturels contraint les distributeurs à réduire le temps d'exposition des produits dans leurs magasins⁴³. Le disque n'existe que quelques mois, en dehors des succès majeurs. Pour le cinéma, une majorité des films produits ne bénéficient pas d'une exploitation en salle excédant les six semaines. Le caractère reproductif d'un objet artistique, le dévalue pour certains. Mais comme le souligne F. BENHAMOU, le processus de création qui se déroule en amont, reste le même. Ce n'est qu'en terme de diffusion et de distribution que s'opère le changement.

Si l'on se réfère à un travail réalisé par Allen John SCOTT et par Frédéric LERICHE, l'économie culturelle se rapporte autant à la sphère des services qu'à la sphère industrielle. Ceci indique l'étendue des activités couvertes par cette expression, et sa diversité. Les deux auteurs affirment que :

« les industries culturelles [...] partagent trois caractéristiques, une composante esthétique et sémiotique, un poids croissant dans la consommation selon la loi de (Ernst) Engels, et une organisation productive articulant le local (denses réseaux de producteurs agglomérés sous forme de district industriels) et le global (marchés éventuellement étendus au monde entier) »⁴⁴.

⁴² WARESQUIEL Emmanuel (de), Op. cit., p. 327.

⁴³ BENHAMOU Françoise, (2004), «Industries culturelles, mondialisation et marches nationaux», in SAEZ Guy (ed.), *Institutions et vies culturelles*, Paris: La Documentation française, coll. « les Notices », p. 140.

⁴⁴ LERICHE F., SCOTT A. J., Op. cit., à paraître.

L'agglomération de producteurs sous forme de districts industriels avancée par l'auteur, pose les bases d'une réflexion sur la spatialisation des activités culturelles. Ce point sera développé par la suite (cf. chapitre I, 2.3).

Si les industries culturelles s'imposent dans l'économie culturelle, le reflet de cette dernière ne peut être réduit à ce champ là. Les activités culturelles de service, à travers les pratiques, l'enseignement privé et publics ou encore le spectacle vivant, relèvent de l'économie culturelle dans le sens où chacune de ces activités génère des ressources et des emplois, et devient une cible d'intervention pour les politiques publiques territoriales. Confondre industrie culturelle et activité culturelle de service, revient à simplifier le schéma organisationnel de l'économie culturelle, et à gommer des logiques d'action singulières.

2.2 Le marché de l'emploi culturel en France

L'ensemble des activités culturelles crée des emplois, et participe à l'organisation du système productif. Le monde du travail artistique apparaît « comme un révélateur original de certaines tendances récentes dans l'évolution des modèles d'organisation économique de la production [...] et dans celle, corrélative, des comportements sur le marché de l'emploi »⁴⁵. La flexibilité, le recours à des emplois à durée déterminée ou encore l'alternance de périodes d'emploi et de chômage, reflètent à la fois la tendance générale actuelle, et le modèle de l'emploi culturel. Malgré une difficulté notable dans le dénombrement de l'activité culturelle, l'évaluation réalisée en 2004 sur l'emploi culturel indiquait qu'en France, environ 399 000 personnes occupaient un poste attaché à la culture (cf. tableau 3).

Tableau 3. Le nombre d'emploi dans les activités culturelles en France

Activités	Total
Professions de l'audiovisuel et du spectacle vivant	116 000
Profession des arts plastiques et des métiers d'art	121 000
Professions littéraires (journalisme, édition, auteurs)	39 000
Cadres et techniciens de la conservation et de la documentation	44 000
Professeurs d'art	38 000
Architectes	41 000
Total	399 000

Source: OEC, 2004.

⁴⁵ MENGER Pierre-Michel, (1994), « Etre artiste par intermittence. La flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle », in *Travail et Emploi*, n°60, p. 4.

Entre 1980 et 1991, l'emploi culturel s'est rapidement développé (37% sur cette même période). De 1990 à 1999, cette progression se confirme avec une hausse de 28% du nombre d'actifs dans les professions culturelles. Le fonctionnement même des projets culturels impose une réactivité et une souplesse des modes de recrutement. C'est dans ce schéma là que s'insère le recours à l'intermittence; 49 100 techniciens et 54 470 artistes sont concernés par ce régime⁴⁶. Cette flexibilité se traduit par des horaires et des jours de travail irréguliers, mais également une mobilité géographique accrue. Cette mobilité résulte soit du type d'activité qui impose un déplacement (tournée lors d'une pièce de théâtre par exemple), soit d'un changement fréquent d'employeur et par la même, de zone d'activité. L'intermittence concerne plus de 80% des musiciens, et près de 90% des comédiens. Ses exigences contradictoires résident dans la baisse des coûts de main d'œuvre, tout en permettant la mise à disposition permanente d'effectifs conséquents⁴⁷.

La part des emplois aidés reste très importante, et les contrats à durée déterminée (CDD) représentent un quart environ de l'emploi culturel⁴⁸. Sa fragilité entraîne une pratique de double emploi, afin de permettre aux acteurs de la filière de vivre convenablement (10% des « travailleurs culturels » sont concernés).

Des phénomènes de concentration de l'activité culturelle, répartissent l'emploi de manière inégale sur le territoire national. Paris et l'Île-de-France détiennent la moitié des emplois culturels du pays :

« Une tradition multiséculaire de centralisation économique et administrative a établi et enraciné dans l'agglomération parisienne, et même essentiellement dans les murs de Paris, la plupart des institutions majeures de formation, de production, de diffusion et de conservations artistiques, des activités de conception et de réalisation des produits de l'industrie culturelle [...], et d'une forte majorité des diverses catégories de professionnels de l'art »⁴⁹.

Les enquêtes sur l'emploi de l'Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE) permettent de mieux saisir *via* les chiffres, ce phénomène (cf. tableau 4). L'étude présentée a bientôt quinze ans, mais démontre deux choses : à la fois cette tendance à la

⁴⁶ BENHAMOU Françoise, (1996), Op. cit., pp. 19-20.

⁴⁷ MENGER Pierre-Michel, (1994), Op. cit., p. 7

⁴⁸ SAEZ Jean-Pierre, (2004), « Emploi culturel et formations », in SAEZ Guy, *Institutions et vies culturelles*, Paris : La Documentation française, coll. « Les Notices », p. 153.

⁴⁹ MENGER Pierre-Michel, (1993), L'hégémonie parisienne: économie et politique de la gravitation artistique, in Annales : Economies, Sociétés, Civilisations, p. 1572.

concentration des actifs issus du monde artistique, et la forte croissance des effectifs des professions culturelles. Le sociologue Pierre-Michel MENGER conclue à « une corrélation positive [...], entre expansion des effectifs et niveau de concentration géographique des professionnels [...] dans l'agglomération parisienne »⁵⁰.

Tableau 4. L'évolution des effectifs des professions de l'information, des arts et spectacle

Croissance et taux de concentration géographique des actifs	1982	1985	1988	1991
Effectifs des professions de l'information, des arts, et du	111 160	140 551	154 878	171 883
spectacle	111 160	140 331	134 0/0	171 003
Indice de progression (base 100 en 1982)	100	126	139	155
Pourcentage des membres des professions de l'information,				
des arts et du spectacle résidant dans l'agglomération	45,8	48,2	47,2	54,1
parisienne	45,6	40,2	47,2	34,1
Effectifs des cadres et professions intellectuelles supérieures	1 808 362	1 939 895	2 266 736	2 566 809
Indice de progression (base 100 en 1982)	100	107	125	142
Pourcentage des cadres et professions intellectuelles				
supérieures résidant dans l'agglomération parisienne	37,2	37,1	36,2	35,2
Effectifs totaux de la population active	21 396 548	21 318 915	21 508 296	22 376 748
Indice de progression (base 100 en 1982)	100	100	101	105
Pourcentage de la population active résidant dans				
l'agglomération parisienne	18,6	19,3	18,8	18,9

Source: INSEE, 1982, 1985, 1988, 1991.

La région Rhône-Alpes et Provence Alpes Côtes d'Azur (PACA) capitalisent respectivement 8,4% et 6,7% d'emplois culturels. Viennent ensuite les régions Aquitaine, Bretagne ou Midi-Pyrénées qui en totalisent entre 3 et 3,5%.

Mais cette analyse ne se réduit pas au territoire français. Les pays développés à économie de marché connaissent une forte croissance dans le secteur culturel, et la part occupée dans le PIB de ces pays par les industries culturelles, devient tout à fait conséquente. De même, le développement de l'emploi culturel souligne l'intérêt économique des activités culturelles. A titre d'exemple, 4,5% de l'emploi britannique vient directement du secteur culturel ; quant à la Suède, on avance le chiffre de 9% de l'emploi total⁵¹.

⁵⁰ Ibid., p. 1576.

⁵¹ LERICHE F., SCOTT A. J., Op. cit., à paraître.

Une des singularités de l'emploi culturel réside dans l'incertitude inhérente à ces professions. Pour F. BENHAMOU, « l'incertitude des carrières tient à l'écart entre l'effort entrepris et le but à atteindre, ainsi qu'au caractère temporaire du succès, soumis aux modes et aux reniements que le monde des arts alimente au fil du temps »⁵². La prise de risques dans l'acte artistique, s'explique par l'espoir d'une réussite, et d'un éventuel gain.

2.3 Des logiques de spatialisation singulières

2.3.1 Les districts industriels

Malgré la tendance à la mondialisation de l'économie et des marchés de production, accélérée par l'utilisation des Technologies de l'information et de la communication (TIC), certains lieux conservent un pouvoir d'attraction. Les transactions se matérialisent dans la dimension économique, mais existent également dans l'espace géographique. Les effets de proximité jouent un rôle dans les localisations industrielles, et génèrent des bénéfices (principalement une réduction des coûts de fonctionnement) susceptibles d'intéresser les producteurs. La géographie économique a alors développé une typologie des districts industriels, autrement appelés « lieux-aimants » par Ann MARKUSEN dans *La richesse des régions* ⁵³. Ces modélisations participent à la compréhension de l'organisation industrielle régionale. Elles évoluent constamment et reflètent les changements économiques de la période contemporaine. La schématisation de trois districts industriels (cf. figure 1) fait apparaître différents modes d'organisation spatiale, traduisant ainsi des logiques d'action différenciées.

Le district marshallien (a) se distingue par la présence de nombreuses entreprises de modeste taille, qui s'échangent des produits (réseaux transactionnels) en vue d'une commercialisation, parfois hors du district. Les producteurs verticalement désintégrés évoluent dans un espace économique diffus⁵⁴. Ici, le marché local du travail répond à des besoins de flexibilité, et les individus changent régulièrement d'employeurs, mais toujours au sein du district. Le second modèle (b) se structure autour de quelques grandes entreprises concentrées verticalement, et autour desquelles gravitent des fournisseurs internes au district. Mais de nombreuses relations se développent avec des partenaires extérieurs. La faible flexibilité du

⁵² BEHNAMOU Françoise, (1996), Op. cit., p. 21.

⁵³ MARKUSEN Ann, (2000), « Des lieux-aimants dans un espace mouvant : une typologie des districts industriels », in BENKO G., LIPIETZ A., *La richesse des régions*, Paris : PUF, coll. « économie en liberté », pp. 85-119.

⁵⁴ SCOTT Allen John, (2001), Les régions et l'économie mondiale, Paris : L'Harmattan, coll. « théorie sociale contemporaine », p. 88.

marché local de travail résulte de la spécialisation des activités. Ce district se singularise par la forte implication de l'administration locale, et de l'aide publique qui vient « réguler et promouvoir les principales activités à tous les échelons territoriaux »55. Enfin, les « plates-formes satellites » (c) sont dominés par de grandes entreprises (filiales), localisées à l'extérieur du district, dont le niveau de coopération reste élevé, notamment avec la maison mère. Le marché local du travail transcende les limites du district, dans la mesure où la main d'œuvre se localise à l'intérieur mais également très largement à l'extérieur du district.

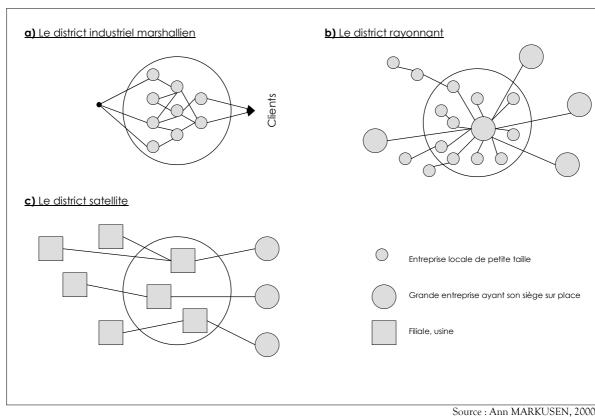


Figure 1. Trois types de districts industriels

Source: Ann MARKUSEN, 2000.

Ces approches modélisées font apparaître une structuration réticulaire de ces espaces économiques, qui ne doit pas cacher la dimension sociale de ces réseaux. A. J. SCOTT parle d'une « gigantesque discussion multi-directionnelle incessante dans laquelle chaque agent économique échange, troque, négocie, donne des instructions, apprend des autres, apprend à connaître et à comprendre les autres, et plus généralement maintient les rouages du commerce bien lubrifiés »⁵⁶. L'ajustement de ces modèles aux évolutions socioéconomiques des marchés, entraîne des changements dans le

⁵⁵ MARKUSEN Ann, Op. cit., p. 93.

⁵⁶ SCOTT Allen John, (2001), Op. cit., p. 90.

schéma productif. De nouveaux secteurs se développent, et complexifient la branche d'activité en question. Dans les productions soumises à une forte flexibilité et à l'incertitude, comme les productions culturelles, cette diversification se trouve accélérée.

2.3.2 Le modèle spatial culturel

Comme le souligne F. LERICHE et A. J. SCOTT, deux catégories de produits culturels se distinguent : les produits mobiles, dont le contenu s'exporte (cinéma, musique, etc.), et les produits immobiles, dont la consommation s'effectue sur place (lieu touristique, parc d'attraction, etc.). Dans les deux modèles, le territoire local participe à l'élaboration du système productif, en tant que support dynamique (exportation, migration) et ressource active de la création (économie, réseaux productifs, inspiration artistique).

La segmentation des industries culturelles selon ce schéma bipolaire, n'exclue pas la complexité. Au contraire, elle permet une lecture plus fine du phénomène d'agglomération spatiale des producteurs, en détaillant des districts singuliers (autour du vin, du meuble, etc.) à l'intérieur de chacun de ces deux modèles. La mise en réseau des acteurs du système productif favorise l'émergence d'un bassin d'emploi, marqué par sa proximité géographique du réseau de production. F. LERICHE et A. J. SCOTT affirment que « tout groupe de producteurs, reliés entre eux en un système de dépendances mutuelles, a une certaine tendance à converger dans l'espace géographique autour de leur centre commun de gravité »⁵⁷. La configuration spatiale des industries culturelles entraîne une réduction des coûts de production, en partie liée à la proximité géographique de ses acteurs.

Mais il convient de se détacher d'une vision purement économique, pour comprendre en quoi le lieu dans son ensemble (fonctions sociales, politiques, historiques, etc.) oriente la production culturelle. L'objet culturel, produit sur un territoire spécifique, se nourrit de son histoire, son environnement social, sa représentation, ou encore de son parcours politique. De même, le lieu s'enrichit de la production culturelle. Se développe alors une « détermination mutuelle » qui façonne la relation entre l'espace géographique et le produit culturel local. Le district culturel s'émancipe de la simple dimension économique pour devenir un ensemble

_

⁵⁷ LERICHE F., SCOTT A. J., Op. cit., à paraître.

productif territorial cohérent, qui traduit la relation complexe entre le territoire dans sa définition complexe⁵⁸, et la culture. Mais comment se structure cet ensemble productif?

En se repositionnant à l'échelle nationale, voire internationale, le milieu productif culturel laisse apparaître une organisation singulière⁵⁹ (cf. figure 2). Le modèle se construit autour d'un noyau, en développant des cercles concentriques. Au centre, se trouvent les entreprises majeures de productions, généralement appelées « majors », dont la dimension internationale leur confère un poids quasi-monopolistique dans certains domaines. En marge de ces firmes, les indépendants tentent d'affirmer leur priorité artistique, à travers une production souvent plus marginale, moins consensuelle. Le troisième cercle englobe les activités de sous-traitance, et constitue avec les indépendants et les grandes firmes internationales un système de production élaboré. Enfin, le marché local du travail et l'environnement institutionnel (aide à la coordination de l'action) forment les deux derniers cercles de ce système productif modélisé. La mise en mouvement de cette structuration produit des flux de personnes et des flux d'informations qui convergent pour la plupart vers le centre, vers le cœur du système.

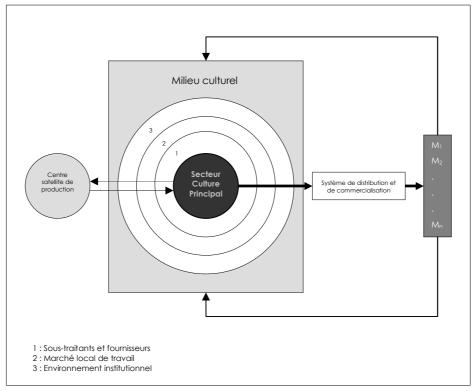


Figure 2. L'organisation du milieu productif culturel

Source: Frédéric LERICHE, Allen John SCOTT, 2005.

⁵⁸ LE BERRE Maryvonne, (1995), « Territoires », in BAILLY A., FERRAS R., PUMAIN D., Encyclopédie de géographie, Paris : Economica, pp. 617-633

⁵⁹ LERICHE F., SCOTT A. J., Op. cit., à paraître.

Ce chapitre s'attache à décrire le cadre théorique dans lequel s'insère ce travail. L'intégration du rôle du politique dans la gouvernance culturelle permet de comprendre comment s'appréhende ce domaine emblématique et symbolique que représente la culture. L'émergence des collectivités dans l'administration et dans le financement de la culture, traduit le transfert de certaines compétences et les enjeux territoriaux qui en découlent.

Parallèlement à ce phénomène, la consommation de masse fut accompagnée dans les années soixante par le concept de l'industrie culturelle. La rationalisation économique de la production des biens symboliques pose des questions quant à son organisation, sa structuration dans l'espace. Qu'en est-il de l'industrie de la musique et selon quelle forme géographique se définit-elle? Quels enjeux les musiques amplifiées représentent-elles à la frontière des mécanismes de production de masse, et de la création artistique locale mise en valeur par les politiques publiques?

CHAPITRE II

LE SECTEUR MUSICAL

La pratique musicale en amateur ne cesse de se développer en France depuis bientôt vingt-cinq ans¹. Les trente mille groupes de musiques amplifiées justifient désormais l'attention portée par l'Etat et les collectivités territoriales à ces nouvelles formes d'expression.

Tout savoir de la scène au disque²; le titre de ce guide pratique résume les deux facettes du secteur musical. Le spectacle vivant, riche en symboles où s'investissent justement les pouvoirs publics, et l'industrie du disque souvent réduite à des chiffres de ventes d'albums. Pourtant cette dernière revêt une organisation complexe

De quelle manière se structure l'industrie de la musique ? Selon quelles logiques territoriales s'anime-t-elle ? Quels enjeux représentent les musiques amplifiées pour les pouvoirs publics et comment s'organisent-elles ?

¹ DONNAT Olivier, (1996), Les amateurs : enquête sur les activités artistiques des Français, Paris : Ministère de la Culture / DEP, pp. 3-114.

² CENTRE D'INFORMATION ET DE RESSOURCES POUR LES MUSIQUES ACTUELLES, (2004), Tout savoir de la scène au disque, Paris : IRMA, 168 p.

1. LA COMPLEXITE D'UNE FILIERE ORIGINALE

1.1 Un secteur marchand affirmé

1.1.1 Les activités de la filière

La création, la production, la distribution, la diffusion forment l'ensemble complexe de la filière musicale. Chacune de ces branches fonctionnent selon des logiques singulières, plus ou moins marchandes. La diffusion bénéficiant généralement de subventions publiques et privées, via le mécénat, fait l'objet d'une attention particulière. A contrario, la production assume la quasi-totalité de son financement, et appréhende les mécanismes économiques d'une toute autre manière. C'est également le cas de la distribution, et d'une partie de la création.

Cette chaîne productive (création, production, distribution, diffusion) recouvre des professions et des savoir-faire parfois très différents. Au sein de la production par exemple, le label indépendant qui finance les frais d'enregistrements et de fabrications d'un disque, fait appel à un nombre d'intermédiaires considérables (cf. annexe 4); ingénieur du son, concepteur de la pochette, ou encore presseurs. Mais l'ingénieur du son qui réalise les prises de sons (enregistrement des instruments sur une bande magnétique ou numérique) ne possède pas les mêmes compétences que l'ingénieur du son qui s'occupe du mixage et/ou du mastering (finalisation du son d'un album). Pour le concepteur de la pochette, là encore divers intervenants proposent des services aux compétences bien définies; le dessinateur ou le photographe créent l'œuvre graphique, alors que l'infographiste s'oriente vers un travail de publication assistée par ordinateur (PAO), qui requiert des connaissances techniques précises afin d'obtenir une impression de qualité. Se côtoient ainsi dans une même chaîne productive des acteurs aux compétences différenciées, mais dont la complémentarité forme un tout cohérent³.

Cette diversité des intervenants se retrouve également dans la diffusion. L'organisation d'un évènement musical mobilise de nombreuses compétences, artistiques, techniques et

37

³ BIGOTTI Jean-Noël, (2004), Je monte mon label, guide pratique du producteur de phonogramme, Paris : IRMA, pp. 65-80.

administratives, parfois même indirectement en rapport à la musique. Au sein d'une scène de musiques actuelles (SMAC), le responsable s'entourent généralement d'un administrateur, chargé de la gestion de la structure. Il peut aussi faire appel à un chargé de diffusion qui se consacre à l'élaboration des programmations, qui tient compte généralement de l'offre territoriale de lieux. Deux salles de spectacles à l'orientation musicale proche, et localisée sur un même territoire, vont avoir tendance à développer une offre complémentaire, même si des enjeux concurrentiels persistent. Les règles de sécurité imposent la présence d'un personnel qualifié en charge du bon déroulement de l'évènement en question. Une des missions de ces lieux de diffusion concerne la prévention des risques; on assiste à l'émergence de professionnels qui développe des programmes de prévention des risques (auditif, alcool, tabac, drogue) auprès du jeune public. Au niveau technique, la sonorisation de concert est assurée par des techniciens spécialisés dans le travail de diffusion (différent du travail d'enregistrement).

Les activités de la filière musicale, se situent pour la plupart dans le champ du secteur marchand. Même si un travail de création artistique précède tout projet de disque, celui-ci fait l'objet d'une commercialisation, qui passe par des réseaux nationaux, voire internationaux, de production, de fabrication et de distribution. Ce caractère commercial très affirmé pose des problèmes concernant l'action des pouvoirs publics dans ce domaine. Où doivent-ils se situer ? Sont-ils face à une expression culturelle, ou à une industrie classique ? La nature même des activités soulève ainsi des problématiques complexes.

1.1.2 Un système économique en mutation

Le Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP) publie chaque année des rapports statistiques sur la production de disques en France et dans le monde⁴. Il regroupe une quarantaine d'entreprises dans tous les domaines (production et édition phonographique, fabrication de support, distribution), qui représentent 80% du marché français. Son influence dans l'économie du secteur génère des tensions, notamment avec les producteurs indépendants dont les logiques commerciales diffèrent de celles du SNEP.

⁴ SYNDICAT NATIONAL DE L'EDITION PHONOGRAPHIQUE, (2004), L'actualité du disque, Paris : SNEP, 112 p.

38

Tableau 5. Vente de phonogrammes en 2002

Pays	Chiffre d'affaires	% des ventes	
, .	(millions de dollars)	mondiales	
Etats-Unis	12 609	39,1	
Japon	5 001	15,5	
Royaume-Uni	2 936	9,1	
France	2 070	6,4	
Allemagne	2 053	6,4	
Canada	621	1,9	
Italie	565	1,8	
Espagne	551	1,7	
Australie	532	1,7	
Mexique	462	1,4	
Total	27 401	85	
Reste du monde	4799	15	

Source: SNEP, 2003.

Le chiffre d'affaires des ventes de disques dans le monde s'élève à 32 milliards de dollars en 2002 (cf. tableau 5), et se situe sensiblement autour du même chiffre en 2003. Les Etats-Unis occupent à eux seuls près de 40% de ce marché. La population européenne achète plus de 35% des disques vendus dans le monde. Et l'Asie, environ 18%. Quant au continent africain, il ne représente que 0,5% du marché mondial. Pourtant dans sa partie occidentale, l'Afrique pratique l'activité d'enregistrement

et de production. En France, la vente de disque représente 1,8 milliard d'euros⁵, en comptabilisant le chiffre d'affaire local, et à l'export.

La situation actuelle se distingue largement de cette conjoncture prospère. Jusqu'à présent, la France se tenait à l'écart de la baisse des ventes mondiales de disques. Mais depuis 2003, elle accuse une chute constante; le recul du chiffre d'affaire s'élèverait à 14,6% sur les ventes d'albums⁶. Les raisons d'une telle mutation avancées par le SNEP, résident dans l'utilisation massive du téléchargement illégal, à travers l'échange de fichiers personnels, le *peer to peer* (P2P). La couverture territoriale du haut débit s'élargissant, l'accès et la rapidité d'exécution de ces programmes entraînent plus facilement le client vers ce mode de consommation.

Mais les explications de cette diminution ne peuvent être réduites à la seule pratique du P2P. En analysant la part de l'industrie de la musique parmi les industries culturelles, on s'aperçoit, qu'elle se place très loin derrière le livre par exemple (cf. figure 3). De plus, la forte croissance de la vidéo⁷ concurrence l'industrie du disque. Pour réduire ces risques, les grands groupes diversifient leurs activités. Le groupe allemand *Bertelsmann* réalisa en 2003 plus de dix huit milliards de dollars de chiffre d'affaires (CA). Il occupe le marché de l'édition (11% du CA), de l'audiovisuel (24% du CA), de la musique avec *BMG* (15% du CA), ou encore de la presse (15% du CA). Cependant, l'envergure internationale d'une telle entreprise ne reflète guère le

⁵ NICOLAS André, (2003), Le marché du support musical, Paris : Observatoire de la musique, p. 4.

⁶ DAVET Stéphane, (09/11/2004), « Des labels français cherchent le salut dans la polyvalence », in *Le Monde*, p. 27.

⁷ D'après le CNC, le secteur vidéo est le seul parmi les industries culturelles, à connaître une augmentation significative des ventes. Entre 2002 et 2003, l'évolution du chiffre d'affaire se situe aux alentours de 21%.

schéma français. F. BENHAMOU note que « pour la plupart des groupes français investis dans ces domaines, le capital n'est pas détenu par des maisons mère à dominante « culture et médias » »⁸.

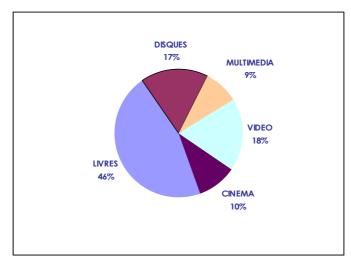


Figure 3. La part du disque dans les industries culturelles

Source: SNEP, 2004.

Cependant, la part du répertoire local français dans les ventes de disques nationales reste forte. 60% des disques vendus sont des productions nationales. En terme d'image et de représentation de la musique, cet indicateur révèle un comportement sociologique intéressant. Les autres pays ne réagissent pas de la même manière; les productions locales d'Australie ou des Pays-Bas ne dépassent pas les 20% des ventes nationales. Seuls les Etats-Unis et le Japon dépassent la France en consommation de musique produite sur leur territoire.

1.2 Un antagonisme constitutif de la production musicale : Majors vs indépendants ?

L'organisation de la production musicale possède des traits communs avec la modélisation du système productif culturel (cf. chapitre I), qui sépare d'une part l'oligopole avec ses grandes entreprises, de sa frange représentée par les maisons indépendantes. En effet, la structuration oligarchique du système musical mondial se matérialise par l'existence d'un nombre restreint de sociétés, qui organisent la musique à l'échelle internationale. Ce sont ces firmes que l'on appelle les majors du disque. En France, elles concentrent à elles seules 95,8% du chiffre d'affaires des ventes de phonogrammes (cf. tableau 6). *Universal Music* occupe un tiers du marché; sa place dans le disque français, elle la doit au phénomène de concentration, qui s'est

_

⁸ BEHNAMOU Françoise, (2004), Op. cit., p.139.

accéléré ces dernières années. *Universal Music* regroupe des labels tels que *Philips*, *Mercury*, *Barclay*, *Polydor* ou encore *Island*.

Tableau 6. Répartition des ventes de disques en France en 2003

Groupe	% du chiffre d'affaire en France
Universal Music	33,6
Sony Music	20,5
EMI	18,1
Warner Music	14,2
BMG	9,4
Total	95,8
Autres	4,2

Source: SNEP, 2004.

Cette structuration résulte de la concentration à la fois verticale et horizontale. Parmi les diverses productions culturelles, la musique enregistrée atteint le niveau de concentration le plus élevé. Quatre majors dominent désormais l'économie mondiale du disque, suite à la fusion de BMG et de Sony Music⁹ en 2004. Peut-être le secteur est-il moins sensible aux différences linguistiques, que des secteurs comme le cinéma ou le livre.

L'intégration verticale est fortement critiquée, notamment par l'Union des producteurs phonographiques français indépendants (UPFI), qui dénonce l'établissement d'un monopole. L'une des préoccupations majeures concernent l'implantation des diffuseurs (principalement la télévision) dans la production discographique française¹⁰; les produits musicaux issus de la téléréalité ont réalisé en décembre 2003, près de 40% des ventes de singles en France. Quant à la concentration dans la distribution « en mal de proximité »¹¹, elle se traduit par la fermeture progressive de disquaires indépendants¹².

En parallèle de ce système, existent des labels indépendants (en marge des labels intégrés aux majors) qui se soucient principalement de l'aspect artistique du travail produit. Ils donnent à entendre la diversité de la création musicale, et se détachent du phénomène d'homogénéisation

⁹ RICARD Philippe, (21/07/2004), « Bruxelles autorise la fusion entre Sony Music et BMG », in Le Monde, p. 9.

¹⁰ UNION DES PRODUCTEURS PHONOGRAPHIQUES FRANÇAIS INDEPENDANTS (UPFI), (2002), Livre blanc de l'UPFI: les objectifs prioritaires des producteurs de phonogrammes pour l'année 2002, pour une industrie musicale au service de la diversité. Paris : UPFI, p. 16.

prioritaires des producteurs de phonogrammes pour l'année 2002, pour une industrie musicale au service de la diversité, Paris : UPFI, p. 16.

11 ANGELO Mario (d'), (1997), Socio-économie de la musique en France : diagnostic d'un système vulnérable, Paris : La Documentation française, coll. « Notes et études documentaires, pp. 59-60.

¹² UPFI, Op. cit., p. 20. L'UPFI indique qu'en 1979, on recensait environ 2000 disquaires indépendants, contre à peine 150 à 200 aujourd'hui.

du son (lissage des fréquences sonores). Ils se placent sur des secteurs peu occupés par les majors et les maisons de disque, et visent des marchés de niche (cf. tableau 7). Cette action ciblée révèle deux orientations majeures. Tout d'abord la musique consommée dans ces marchés reste marginale, dans le sens où elle ne répond pas aux exigences marketing du marché international. Son territoire d'action se limite à l'échelle nationale, voire même régionale dans certains cas; ceci implique une réorganisation de la distribution, qui peut parfois même disparaître. Cette segmentation territoriale donne un sens au produit musical du label indépendant, qui diffère largement des orientations des majors, et devient un élément central de sa commercialisation.

Tableau 7. Type de consommation et aires de marché

	Marché de niche	Marché indéterminé
	Niche internationale	Consommation internationale de masse
	Jazz, Classique : activité créatrice faible. Marché	
	aisé. Labels intégrés à des majors. Revues et	
	émissions spécialisées. Source et destinations	Variété, Pop, Rap Forte activité créatrice, cœur de
Distribution	urbaines essentiellement.	la stratégie des majors. Marketing. Investissement et
internationale		diffusion massive par tous le canaux. Origine : grands
	Techno, Dance : forte activité créatrice. Labels	studios des majors (Los Angeles, New York, Londres,
	indépendants diffusés par des majors. Grands foyers	Paris). Destination : tous les marchés possibles.
	de créativité urbains vers une consommation	
	urbaine.	
	Niche locale	Consommation nationale de masse
	Musique ethnique, artistes locaux, styles et musiques	Artistes de variétés, chansons, folklore : grandes
	émergentes : labels et maisons indépendantes. Forte	maisons de disque indépendantes ou majors.
Distribution	activité créatrice. Foyer de créativité et marché	Marché homogène et flou (langue, religion). Activité
nationale	réunis, souvent dans la même ville. Place importante	créatrice moyenne (répertoire rodé). Marché
	des structures locales (concert, salle de spectacles,	national visé dans son ensemble. Marketing. Diffusion
	association, aide municipale). Récupération	par tous les canaux. Source nationale. Destination
	éventuelle par une major.	nationale.

Source: Pierric CALENGE, 2001.

S'il arrive que certains de ces labels indépendants soient récupérés par des majors, en recherche d'innovation, la plupart conserve une autonomie artistique. Pour résumer, on peut opposer les majors aux labels ; mais pour rendre compte de la complexité des relations de la filière musicale, il faut distinguer les labels intégrés aux majors, des labels indépendants, voire des « micro-labels » (cf. figure 4).

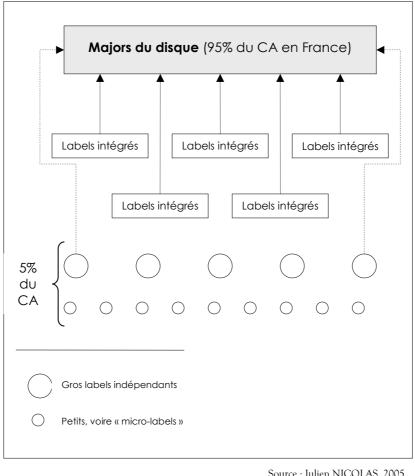


Figure 4. Les interactions entre majors et labels

Source: Julien NICOLAS, 2005.

La représentation d'un système dual¹³, constitué d'un « centre ordonné et homogène » face à une « périphérie composée d'éléments plus disparates et atomisés », se synthétise dans les deux mouvements syndicaux des producteurs phonographiques, le SNEP et l'UPFI. Ils expriment deux visions de la production de musique enregistrée, qui répondent à deux logiques socioéconomiques et spatiales, mais surtout artistiques. Sur la question de la musique en ligne, les positions de chacun éclairent un peu plus les rapports de force. Le SNEP s'oppose à tout échange non rémunéré de musique enregistrée ; il préconise l'utilisation des plates formes légales de téléchargement payant, mises en place par les majors. L'UPFI considère que,

« cette révolution numérique constitue une chance pour l'industrie du disque. Pour les créateurs, auteurs et artistes, elle offre la possibilité de nouveaux débouchés et de nouvelles sources de revenus. Pour les Producteurs Indépendants, en particulier, elle offre la possibilité d'améliorer la distribution

43

¹³ ANGELO Mario (d'), (1989), Op. cit., p. 33.

de leurs enregistrements et d'accéder à un marché extrêmement large. Plus précisément, la possibilité d'atteindre des publics de plus en plus diversifiés et lointains, la diminution des coûts de distribution offerts par la dématérialisation des supports [...] constituent une chance extraordinaire [...]» ¹⁴.

Dans ce cadre là, on aperçoit les problèmes liés à la concentration du marché musical, qui réduit les indépendants à un fonctionnement marginal, à l'écart des réseaux de distribution, et qui tentent d'utiliser les nouvelles technologies pour se développer.

Pour résumer les principales divergences qui distinguent les majors des maisons de production indépendantes, Mario d'ANGELO a réalisé un tableau comparatif (cf. tableau 8). L'étude datée de quinze ans, s'inscrit dans un contexte favorable à l'industrie du disque, pourtant, la structuration a peu évolué. Aujourd'hui, se développent des synergies nouvelles entre producteurs de disques et entrepreneurs du spectacle. Elles proviennent d'un double mouvement; la diminution des ventes de CD, et les recettes en augmentation des spectacles de musiques actuelles¹⁵.

Tableau 8. Différences de fonctionnement entre maisons de disques majeures et indépendantes

Les maisons de disques majeures	Les indépendants
Groupe diversifié avec une activité de musique enregistrée	Peu ou pas de diversification
Grandes entreprises avec de nombreuses filiales	Entrepreneur individuel. Entreprise moyenne mono nationale ou quelques filiales
Fabriquant de supports	Rarement fabriquant de supports
Leader sur les principaux marchés territoriaux	Part faible à significative sur le marché national mais rarement leaders
Part significative des produits internationaux dans le chiffre d'affaires mondial	Part des exportations faible dans le chiffre d'affaires
Part de marché mondial significative à forte/leader	Part de marché insignifiante à faible
Produits internationaux et départements internationaux dans les filiales chargées de commercialiser ces produits	Produits conçus d'abord en fonction d'un marché national, éventuellement exportés
Distribuer	Rarement distribution
Segment produit-marché structuré et autonome des segments finance/stratégie	Segment produit-marché plus ou moins autonomisé ; segments finances/strétagies peu constitués
Grandes vedettes	Politique de créneaux, coups

Source: Mario d'ANGELO, 1989.

14

¹⁴ UPFI, Op. cit., p. 25.

¹⁵ DAVET Stéphane, (09/11/2004), Op. cit., p. 27.

1.3 L'industrie musicale : une structuration réticulaire

L'industrie de la musique n'atteint pas toutes les branches du système musical. Par exemple, la diffusion n'entre pas dans ce cadre là, et la création partiellement. Au contraire, la production et la distribution participent à la structuration réticulaire de cette industrie. Les liens existant entre chacune de ces activités, permettent de situer le rôle de chacun dans la filière musicale (cf. figure 5). Dans ce schéma, l'opposition binaire majors/indépendants est dépassée. Les labels indépendants, très souvent absorbés par les maisons de disques, participe à la production d'un système de relation complexe. Il dégage quatre pôles majeurs ; les artistes, les maisons de disques, la distribution/promotion, et la consommation. L'articulation de ces nœuds centraux fait place à une intense division du travail, qui traduit la spécialisation des activités, et la rationalisation de la production.

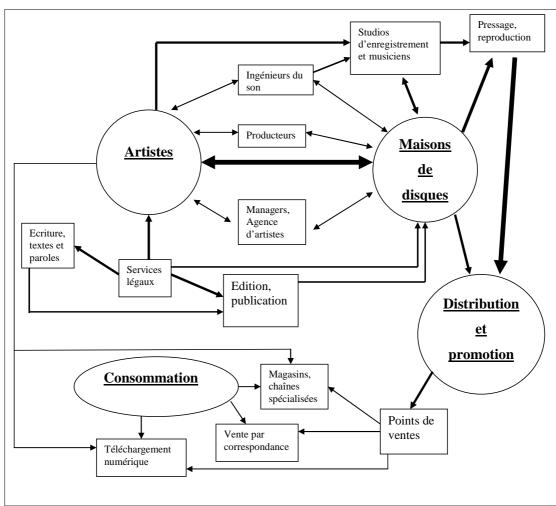


Figure 5. Schéma d'organisation de l'industrie de la musique

Source: Pierric Calenge, 2001.

La notion de réseau,

« souligne l'intensité des relations intra-branche et l'organisation horizontale de la production entre des cellules de production de petites et moyennes tailles [...]. Dans le cas de la musique en particulier, les réseaux économiques, sociaux, et informationnels sont également techniques, créatifs, productifs, de distribution et de commercialisation »¹⁶.

Ici le réseau doit se comprendre comme une organisation spatiale structurée autour de nœuds centraux d'où se diffusent l'innovation, l'information, les échanges artistiques. Ces nœuds centraux se confondent avec les métropoles (mais pas toujours), alors qualifiables de foyers culturels. Comme dans toute structuration réticulaire, la question de l'autorégulation demeure prégnante et le territoire devient un de ces moyens de régulation (le réseau cherche à tirer profit des territoires).

Andrew LEYSHON identifie quatre réseaux de production au sein de l'industrie de la musique. Le rapport au territoire n'est pas le même pour chacun de ces réseaux, dont les effets de proximité varient selon des logiques territoriales plus ou moins marquées.

« Le réseau de création comporte toutes les activités d'édition [...]. Le réseau de reproduction a pour fonction la duplication des supports musicaux en masse [...]. Le réseau de distribution joue le rôle le plus stratégique pour l'industrie de la musique et induit un resserrement majeur de la diversité de la production [...]. Le réseau de consommation comprend l'ensemble des pratiques de consommation et des modes de commercialisation »¹⁷.

Deux configurations spatiales distinctes apparaissent. D'une part les réseaux de création et de consommation semblent très réceptifs aux effets d'agglomération. D'autre part les réseaux de reproduction et de distribution souhaitent réduire le coût des intrants, et favorisent ainsi l'émergence d'une rationalité économique quantitative et spatiale optimale.

1

¹⁶ CALENGE Pierric, (2002), « Les territoires de l'innovation : les réseaux de l'industrie de la musique en recomposition », in Géographie, Economie, Société, n°4, p. 39.

¹⁷ Ibid., p. 40.

1.4 Les effets de proximité des réseaux musicaux

En utilisant le modèle des quatre réseaux d'A. LEYSHON, des logiques spatiales de répartition des activités apparaissent. Elles répondent aux besoins d'autorégulation du réseau, et utilisent le territoire national et international pour optimiser ses coûts.

Le réseau de création qui englobe les activités de répétition, d'enregistrement et de production discographique (labels et maisons de disque), opère à l'échelle de la France, une concentration dans la région Ile-de-France (cf. tableau 9). L'analyse plus fine réalisée par Pierric CALENGE, précise même que les labels se situent en grande partie dans les centres-villes, alors que les studios d'enregistrement se localisent pour la plupart en première couronne¹⁸. Le label est le centre symbolique, économique et même géographique de l'industrie de la musique. Le studio quant à lui, procède de logiques rationalistes visant à réduire les coûts, quitte à s'éloigner des centres urbains, peu adaptés à la pratique musicale (nuisance sonore, transport du matériel difficile, espace réduit).

Tableau 9. La concentration des activités de création en Ile-de-France

	Données brutes		Pourcentage Ile-de-	
	lle-de-France	Province	France	
Studios de répétition	131	344	38,1	
Studios d'enregistrement	141	484	30,4	
Labels et maisons de disque	532	908	58,6	

Source: Pierric CALENGE / IRMA, 2000.

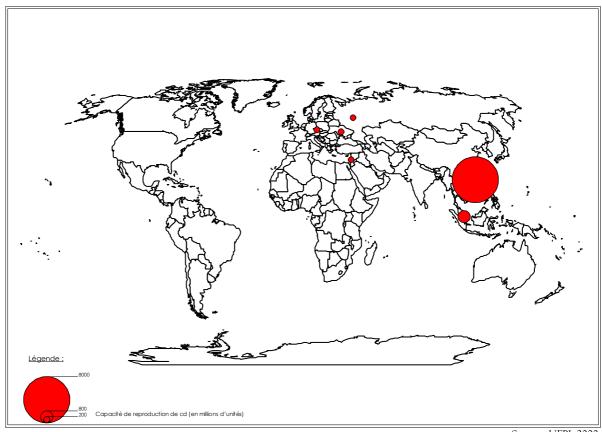
La reproduction touche un marché mondial, et sa production s'organise également à l'échelle internationale. Cette activité se rapproche de l'industrie classique, avec une forte automatisation des taches, un processus de fabrication complexe, et un investissement de départ important, qui limitent ainsi le nombre de candidat à cette activité. Les majors sont propriétaires de quelques unités de fabrication qu'elles utilisent pour le pressage des disques de leurs artistes. Mais les coûts de fabrication d'un disque ne représentent que 10% du prix total du cd, la promotion ayant pris le pas en termes d'investissement. La majorité de ces entreprises reste hors du système des majors, et leurs activités se limitent à la reproduction et au pressage. Même si l'automatisation s'est considérablement développée, un besoin de main d'œuvre

_

¹⁸ Ibid., pp. 40-41.

persiste pour des taches plus délicates. Les entreprises de pressage tentent alors par un phénomène de délocalisation, d'abaisser le prix de la main d'œuvre.

Une concentration géographique de la reproduction phonographique s'observe à l'échelle mondiale, et l'Asie apparaît comme le leader mondial de la fabrication de supports audio (cf. carte 1). La République Tchèque, l'Ukraine, l'Israël, ou encore la Russie ont une production moins soutenue, mais figurent tout de même dans ce réseau de reproduction, fortement segmenté territorialement. Cette organisation singulière du milieu productif musical, tend à prouver qu'une division internationale du travail segmente l'activité selon des tâches productives différenciées, et des zones géoéconomiques répondant à des exigences de rentabilité.



Carte 1. Capacité de production phonographique des principaux pays exportateurs

Source : UFPI, 2000. Réalisation : Julien NICOLAS, 2005.

L'industrie de la musique se caractérise par un système d'organisation international intégré dans des réseaux d'envergure distincte. La présence d'entreprises monopolistiques rappelle les enjeux économiques qui s'y jouent. Mais en amont de ces modes de production, la musique renvoie d'abord à des pratiques musicales, dont les échelles territoriales se différencient de

l'industrie musicale. Les musiques amplifiées font l'objet d'un débat vif et animé dans le territoire français. Comment se positionnent-elles dans l'ensemble des pratiques culturelles, et quels rapports entretiennent-elles avec les pouvoirs publics ?

2. QUELLE LEGITIMITE POUR LE SECTEUR DES MUSIQUES AMPLIFIEES ?

2.1 Une réflexion nationale avancée

2.1.1 Des rencontres d'Agen au forum de Nancy

Les 18, 19 et 20 octobre 1995 se tenaient les rencontres nationales d'Agen autour de la thématique « politiques publiques et musiques amplifiées » ¹⁹. Elles constituent un fait marquant dans l'histoire des musiques amplifiées, dans le sens où la présence des pouvoirs publics (le discours de clôture a été prononcé par le ministre de la Culture, à l'époque Philippe DOUSTE-BLAZY), résonne comme une reconnaissance, ou du moins une prise en compte du secteur par les institutions culturelles. L'organisation de cette manifestation est le fruit d'une collaboration entre différents partenaires ; l'Adem-Florida (Le *Florida* est la salle de concert qui a accueilli ces rencontres), le Groupe d'étude sur les musiques amplifiées (GEMA) et la revue *Territoires*.

Patrick MIGNON explique lors de ces rencontres, la difficile ascension des musiques amplifiées dans le discours politique²⁰; des positions extrêmes du général DE GAULLE, en passant par l'attitude plus modéré de Georges POMPIDOU, à l'adhésion totale affichée par Jacques CHIRAC et François MITTERAND qui déclara « personnellement, j'aime beaucoup le rock ».

Trois années plus tard, les deuxièmes rencontres nationales « politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles » se mettent en place dans la ville de Nantes. Elles s'inscrivent dans la lignée des rencontres d'Agen. Reprenant des thèmes déjà abordés, elles complètent le débat en proposant des modes et outils de concertation, de développement et de régulation du secteur, à travers l'expérience d'élus locaux et de responsables nationaux.

²⁰ MIGNON Patrick, (1997), « Evolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques, in ADEM Florida (eds), Op. cit., pp. 23-31.

ADEM Florida (eds), (1997), Politiques publiques et musiques amplifiées, Agen: GEMA (Groupe d'étude sur les musiques amplifiées), 193 p.
 MICNON Patrick (1997), Evolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques in ADEM Florida (etc.)

Marie-Thérèse FRANCOIS-PONCET explique les relations entretenues entre une collectivité territoriale et un lieu de musiques amplifiées :

« quand il y a argent public, on devient opérateur public, on doit accepter un cahier des charges où sont précisées les missions, mais pas toutes et n'importe lesquelles. Par contre l'autonomie du projet artistique et culturel doit être respectée à part entière. Doit alors s'instaurer un contrat d'objectifs, et sans doute au-delà un contrat de confiance, car nous ne sommes plus dans le cadre d'une culture « surveillée », ce qui est le cas de la culture administrée »²¹.

En 1998, le ministère franchit une étape dans la reconnaissance des musiques amplifiées, en demandant à Alex DUTILH, directeur du Studio des Variétés, de diriger une commission en charge de l'évaluation nationale du secteur. Le rédacteur précise que « la création de la Commission nationale des musiques actuelles répond avant tout à une logique culturelle. Il s'agit par là de ne plus nous contenter d'une approche aux seuls enjeux économiques, ni de nous satisfaire d'une « instrumentalisation » de ce secteur artistique à des fins de traitement social » Elle s'organise autour de quatre ateliers, dont trois mettent l'accent sur l'artiste; les pratiques amateurs, la professionnalisation, le développement et la gestion de carrière, les publics et les garanties de la démocratisation. Chaque groupe de réflexion a élaboré une série de préconisations; au terme des débats, il a été demandé au ministère le quintuplement du budget consacré aux musiques actuelles, soit une enveloppe d'environ 300 millions de francs.

Enfin, en octobre 2005 la ville de Nancy accueillera le premier « forum national des musiques actuelles ». Pendant trois jours, un millier de professionnels et d'amateurs des musiques amplifiées (artistes, organisateurs de spectacles, producteurs, éditeurs, médias, labels discographiques, publics, pratiquants, pouvoirs publics) se réuniront pour débattre et réfléchir au développement de ce secteur. Ce rassemblement est une première, par son importance et sa forme : les débats prendront corps autour de contributions adressées et mises à disposition par Internet sur le site du forum.

²¹ FRANCOIS-PONCET Marie-Thérèse, (1998), « les modes et outils de concertation, de développement et de régulation du secteur des musiques amplifiées/actuelles », in TEILLET Philippe (ed.), « 2^{ème} rencontres nationales : politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles », in *La scène*, Hors série, p. 27.

²² DUTILH Alex (ed.), (1998), Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, p. 5.

Depuis les rencontres d'Agen il y a dix ans, les musiques amplifiées ont investi non seulement l'espace public à travers une forte adhésion des publics, mais également le champ politique, avec des exemples d'intégration du secteur dans les politiques culturelles municipales.

2.1.2 Des agglomérations innovantes, l'exemple d'Agen et d'Angoulême

Les expériences de terrain (principalement la construction de lieux dédiés aux musiques amplifiées) renforcent la confiance des élus et des populations, car elles s'avèrent généralement être des projets de réussite.

En 1993, la municipalité agenaise décide de réhabiliter l'ancien cinéma du centre-ville pour en faire un des premiers complexes musicaux, alliant « une salle de spectacles spécifiquement adapté sur un plan acoustique aux musiques amplifiées, cinq studios de répétition, un espace de rencontres »²³. Ce lieu, au-delà de sa vocation purement culturelle, devient un espace intermédiaire pour les populations périphériques qui réinvestissent alors le centre-ville. M.-T. FRANCOIS-PONCET souligne la dimension sociale d'un tel équipement, qui remobilise des populations en voie de marginalisation. Cette expérience sera la première d'une longue liste, et occupe toujours une place de modèle pour les acteurs publics locaux, intéressés par cette question.

Suite à la loi relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale, le district du Grand Angoulême devient en décembre 1999 la communauté d'agglomération du Grand Angoulême. Celle-ci se dote de la compétence culturelle et souhaite « le soutien et le développement des actions culturelles d'Agglomération d'intérêt communautaire »²⁴. Elle identifie sur son territoire plusieurs équipements structurants dans divers domaines, dont La Nef (salle de concert).

Parallèlement aux évolutions institutionnelles et politiques du territoire d'Angoulême, l'association *Dingo* œuvre depuis 1988 dans le secteur des musiques amplifiées, et développe un projet de salle adaptée à la diffusion sonore. Après deux ans de tractations avec les pouvoirs publics, le projet prend forme et *La Nef* apparaît enfin en 1993. La gestion des locaux municipaux est confiée à l'association fondatrice du projet. Mais suite à la transformation du district en communauté d'agglomération, les élus lance un appel d'offre de Délégation de

²³ CALOGIROU Claire, (1996), « Le Florida, entre banlieue et centre-ville », in Annales de la recherche urbaine, n°70, p. 48.

²⁴ Cf. la Délibération fondatrice de la Communauté d'Agglomération d'Angoulême.

service public (DSP) concernant la gestion de la salle de concert. L'association *Dingo* conserve l'administration du lieu, en partenariat, non plus avec la ville, mais avec la communauté d'agglomération. Aujourd'hui, le projet s'étend encore à des activités nouvelles, telles que la répétition et l'information à travers un centre de ressources²⁵.

2.2 Une légitimation par la pratique

2.2.1 Les pratiques amateurs

Les enquêtes menées par le Département des études et de la prospective (DEP) montrent l'intérêt des français pour la musique de manière générale. Près de 25% de la population française sait jouer d'un instrument de musique, et 18% en possède un²⁶. Toutefois, seul 13% des français pratiquent régulièrement cette activité. L'étude constate la relation qui existe entre la taille de l'agglomération et la pratique musicale (cf. tableau 10). Ce phénomène apparaît très nettement urbain, et peut-être même parisien.

Tableau 10. Les pratiques musicales et la taille de l'agglomération

Sur 100 personnes de chaque groupe	Savent jouer d'un instrument de musique	Possèdent un instrument de musique	Ont joué d'un instrument au cours des douze derniers mois	Ont fait de la musique ou du chant en groupe
Taille de l'agglomération				
Communes rurales	21	15	11	9
Moins de 20 000 hab.	24	17	10	9
20 000 à 100 000 hab.	22	16	10	6
Plus de 100 000 hab.	28	19	15	12
Paris intra-muros	42	34	30	17
Reste de l'agglo. Parisienne	26	19	15	9
ENSEMBLE	25	18	13	10

Source : DEP, 1997.

La répercussion de tels chiffres sur le plan économique n'est pas sans conséquence. Le DEP évalue à 28 millions, le nombre d'heures consacrées à la répétition, hors des structures d'enseignements agréées. Ce chiffre n'indique pas le produit tiré de cette activité, mais il

²⁵ Entretien téléphonique avec le responsable de La Nef.

²⁶DONNAT Olivier, (1998), Les pratiques culturelles des français, enquête 1997, Paris : La Documentation française, p. 287.

souligne l'investissement (du moins temporel) des musiciens professionnels et amateurs. Le parc de matériel utilisé pour les répétitions, comme les instruments eux-mêmes, la chaîne d'amplification, etc., s'élève à deux milliards de francs.

Le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA), effectue un recensement axé sur les lieux et les activités. Près de trois cents cinquante locaux de répétition adaptés, accueillent les musiciens. Concernant la diffusion, mille cinq cent lieux sont répertoriés. Cela témoigne de l'ampleur du phénomène lié à ces musiques.

Dans l'expression « pratique musicale », on ne doit pas exclure les amateurs qui écoutent de la musique. Olivier DONNAT parle de « boom musical », à propos de l'explosion de l'écoute quotidienne de musique, par les adolescents principalement. En 1997, 76% des français ont écouté des disques au cours des douze derniers mois, et près de 30% l'ont fait quotidiennement²⁷. Cela traduit également sur un plan économique, des ventes croissantes pour l'industrie du disque, du moins jusqu'à la fin des années quatre-vingt dix.

2.2.2 L'opposition à l'institution

Les musiques amplifiées se distinguent des autres pratiques culturelles, dans le sens où la logique artistique croise la plupart du temps, une logique politique marquée. Cette remarque s'adresse principalement à la musique rock : « C'est paradoxalement en passant par la prise de conscience politique que le rock hexagonal se met à exister. C'est le refus de la société française telle qu'elle est qui pousse les groupes à trouver un langage qui soit différent » C'est le ne veut pas dire que les groupes déclarent appartenir à une mouvance politique particulière ; au contraire, c'est un refus de l'institution qui traduit l'attitude du rock. Parallèlement à ce discours, l'histoire culturelle de la France se trouve scindée en deux parties : arts majeurs et arts mineurs. Cette dichotomie installée volontairement par l'institution, a contribué à éloigner des circuits culturels, les musiques populaires, peu respectables à l'époque d'André MALRAUX²⁹.

Ces deux approches semblent parfaitement se compléter; les musiciens refusent l'institutionnalisation de leur pratique artistique, et les autorités politiques ne se soucient pas de cet art, considéré comme mineur. Mais le paradoxe s'immisce peu à peu dans le discours, et

²⁷ DONNAT Olivier, Les pratiques culturelles des français, enquête 1997, Op. cit., p. 63.

²⁸ GREEN Anne-Marie, (1997), Des jeunes et des musiques : Rock, Rap, Techno..., Paris : L'Harmattan, coll. « logiques sociales », p. 118.

²⁹ CHRETIENNOT Louis, (1993), « Rock, le temps des grands parents? », in Marysas, n°25, p. 31.

la reconnaissance de la pratique devient essentielle pour continuer à exercer de manière libre et honnête ces musiques. Cette reconnaissance ne signifie pas pour autant l'institutionnalisation, mais indique qu'une prise en compte des modes de production dans ce secteur (nuisance sonore, transport du matériel, etc.) peut mener à une politique de soutien des pratiques amateurs, tout en laissant le champ créatif libre de droit.

2.3 L'intervention des pouvoirs publics

Si l'émergence de politiques publiques ciblées sur les musiques amplifiées révèle une continuité de l'action culturelle engagée depuis les années soixante (démocratisation de la culture), elle se distingue néanmoins par son contenu. Elles entretiennent une relation étroite avec le marché, et « liées à une industrie culturelle, ces musiques ne sont pas totalement dépendantes des politiques publiques, au contraire d'autres disciplines du spectacle vivant »³⁰.

L'investissement des acteurs publics locaux dans le débat sur les musiques amplifiées pose dès le départ une question essentielle ; quelle forme l'action publique doit-elle prendre ? Selon l'orientation de la politique en direction des musiques amplifiées (aspect culturel, social, ou commercial³¹ plus ou moins affirmé), des divergences peuvent apparaître.

« Les politiques culturelles intègrent très peu les musiques populaires dans leur champ d'intervention. Ceci est notamment dû à leur présence concomitante dans trois domaines de traitement rarement mis en synergie : l'industrie, le spectacle vivant et la dynamique associative. De fait, leur prise en considération par les pouvoirs publics n'a été que très progressive et encore aujourd'hui, cette reconnaissance reste une revendication jugée globalement insatisfaite »³².

2.3.1 La démocratisation de la politique musicale

La politique musicale française débute sous l'égide d'A. MALRAUX, qui nomme en 1966 le compositeur Marcel LANDOWSKI au nouveau Service de la musique. Le budget de départ si faible (1,5 million francs) ne permet aucune action significative, et il faut attendre 1970 pour voir se dessiner une politique prestigieuse teintée de démocratisation : la création de vingt

³⁰ LATARJET Bernard, (2004), Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, Paris : La Documentation française, p. 103.

³¹ JUMEL Fred, (2003), Scènes de musiques actuelles et amplifiées: entre institutionnalisation et professionnalisation, quelle place pour le militantisme?, Université d'Angers, Mémoire de DESS « Direction d'équipements et de projets musiques amplifiées et actuelles », p. 41. ³² WARESQUIEL Emmanuel (de), Op. cit., p. 329.

orchestres régionaux, et des Conservatoires nationaux de Région (CNR). La politique se construit dans une planification géographique, car M. LANDOWSKI pense que « la vie musicale ne peut être de grande qualité que si elle est étendue à tout le territoire »³³.

Mais la gauche dénonce les enjeux de cette démocratisation qui ne s'attache qu'à la musique savante, et souhaite transformer et adapter le rapport des institutions aux pratiques musicales émergentes. L'arrivée de Maurice Fleuret à la Direction de la musique et de la danse (DMD) bouleverse la conception de la décentralisation musicale³⁴. Le rapport Moreau publié en 1980, préconise la réduction des inégalités artistiques, géographiques et sociales. La Fête de la Musique, initié par J. LANG signe une première approche des musiques amplifiées. En juillet 1985, la loi Lang attaque de front le problème des droits d'auteurs face à l'émergence de la copie privée. Il décide d'une compensation financière tirée de la vente des cassettes audio vierges, reversée aux artistes. Plus tard, il réduit la TVA sur le disque de 33,3% à 20,6%. Il poursuit les réformes en aidant les labels indépendants, en soutenant l'export, en créant le Centre d'information du rock et des variétés (CIR) et le Fonds d'action d'initiative rock (FAIR).

Après deux ans de cohabitation (1986-1988), Michel SCHNEIDER succède à M. FLEURET et accentue plus encore sa politique, élargissant la politique de création et de commande (courante dans la musique contemporaine) aux musiques actuelles. J. LANG a favorisé les relations entre l'industrie musicale et les politiques publiques, et ainsi redéfinit l'action publique. Mais ce mouvement décroît nettement dans les années quatre-vingt dix, au profit d'un recentrage de la logique publique. En 1998, la DMD devient la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) « avant tout dédié au spectacle et, par nature, peu compétente sur tout le champ audiovisuel, le disque en particulier » 35 (cf. annexe 6).

2.3.2 Les problématiques territorialisées des musiques amplifiées

L'élue agenaise M.-T. FRANCOIS-PONCET déclare à propos de ces musiques : « constitutives de matières sonores (amplification), elles posent des problèmes spécifiques de définition, de gestion, de pédagogie aux univers sonores, d'équipements et d'encadrements adaptés »³⁶. Aujourd'hui l'intervention des collectivités locales se situe principalement sur les lieux musicaux, comme l'illustre

³³ Ibid., p. 454.

³⁴ DUCHEMIN Noémi, (2000), « Maurice Fleuret et l'invention d'une politique de décentralisation musicale », in POIRRIER Philippe (eds), Affaires culturelles et territoire 1959/1999, Paris : La Documentation française, 333 p.

³⁵ WARESQUIEL Emmanuel (de), Op. cit., p. 329.

³⁶ FRANCOIS-PONCET Marie-Thérèse, (2001), « Collectivités territoriales et musiques actuelles », in L'Observatoire, n°21.

l'exemple du *Florida* à Agen. La politique de l'équipement se retrouve généralement dans les politiques culturelles traditionnelles. Mais dans le cas de ces musiques, trois éléments posent problème³⁷.

L'amplification inhérente à ces musiques interdit l'accès aux lieux culturels traditionnels, inadaptés à plusieurs niveaux (acoustique et architecture). L'intégration au tissu urbain des équipements musicaux traduit les deux attitudes envisagées dans la relation entre collectivités locales et acteurs musicaux. Certains, farouchement opposés à l'institution, ne souhaitent pas développer de liens avec les pouvoirs locaux. D'autres adoptent une position plus modérée, qui peut mener à une contractualisation ayant pour objet la gestion d'un lieu musical. Enfin la labellisation de ces équipements (cafés-musiques, SMAC) par l'Etat marque symboliquement les territoires, mais l'absence d'une politique d'accompagnement conduit à un échec relatif de cette initiative.

2.3.3 Les deux formes majeures de l'action publique

L'origine des politiques en faveur des musiques amplifiées est traditionnellement attribuée à l'action nationale³⁸. Mais les projets de la Fédération nationale des centres culturels communaux (FNCCC), font apparaître un intérêt certain pour les musiques dites populaires. Dès le départ, deux registres orientent les politiques publiques dans le secteur des musiques amplifiées ; l'action sociale et l'action socio-économique.

La considération de ces musiques par l'ensemble des responsables politiques nationaux ou locaux, présente une ambiguïté. D'une part, elles sont exposées comme moyen d'expression nouveau, mais d'autre part leurs caractéristiques les condamnent à une réduction fonctionnelle, qui réside dans la supposée capacité à lutter contre l'exclusion³⁹. L'assimilation des musiques amplifiées à une pratique « jeune », émane des enquêtes sur les pratiques culturelles des français, qui révèle un goût prononcé des moins de vingt-quatre ans pour la musique pop et rock. Ceci conduit à des actions ciblées, en direction d'une frange de la population. Dans le cadre du Développement social urbain (DSU), l'Etat envisage les musiques amplifiées comme

³⁹ JUMEL Fred, Op. cit., p. 42.

³⁷ TEILLET Philippe, (2002), « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées », in POIRRIER Philippe (eds), Les collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIXe - XXe siècles, Paris : La Documentation française, pp. 377-381

³⁸ Ibid., p. 365.

un élément de cohésion sociale; la création de cents cafés-musiques par le ministère de la Culture se place dans ces enjeux sociaux majeurs. Philippe TEILLET résume la situation en affirmant que,

« dans le cas des villes importantes, [...] la triple coupure (sociale, spatiale et culturelle), qui caractérise les relations entre les quartiers périphériques et les centres-villes (et celles les [sic.] populations correspondantes), conduisait à se représenter, non sans approximations, toute action en faveur des « musiques amplifiées » comme une action en faveur des (jeunes des) quartiers défavorisés » ⁴⁰.

Le marketing urbain (cf. Chapitre I) s'appuie également sur le développement des musiques amplifiées. L'image d'une ville dynamique et ouverte passe par l'affirmation d'une politique culturelle originale, laissant place aux cultures émergentes. De plus, de nombreuses études mettent en évidence le fort impact économique des manifestations musicales pour le territoire concerné ; le festival Jazz in Marciac dans le Gers a fait l'objet d'une analyse⁴¹ des retombées en terme économique sur le territoire local. Les externalités positives se situent, autant sur l'emploi et le développement touristique, que sur l'image territoriale.

Le directeur des affaires culturelles de la ville de Nantes, et président de l'association des directeurs culturels des villes de plus de cent mille habitants, résume cette double logique en ces termes :

« parfois elles sont renvoyées ou prises en considération par l'enjeu économique qu'elle représentent et nous sommes face au laisser-faire du marché, elles sont instrumentalisées par l'économique, parfois elles sont renvoyées à leur capacité à capter un public jeune, à permettre l'identification de groupes; on lui trouve les vertus du lien social, et les projets sont aidés au regard de la pratique dans les quartiers prétendue paix sociale [sic.]; elles sont instrumentalisées par le social »⁴².

Pour l'auteur du rapport sur l'avenir du spectacle vivant, les musiques amplifiées manquent d'une organisation territoriale développée dans une action partenariale; « l'aménagement du

⁴¹ UTM, (1988), Jazz in Marciac, un festival dans le Gers : Etude socio-économique, Toulouse : A.D.D.O.C.C., 128 p.

⁴⁰ TEILLET Philippe, (2002), Op. cit., p. 373.

⁴² BONNIN Jean-Louis, (1998), « Logiques et limites de l'action publique dans le champ des musiques amplifiées/actuelles », in TEILLET Philippe (ed.), « 2^{ème} rencontres nationales : politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles », in La scène, Hors série, p. 27.

territoire nécessaire au développement des musiques actuelles doit être mis en œuvre selon des schémas de développement territoriaux adaptés et concertés avec les collectivités territoriales concernées, pour chaque entité, communale ou intercommunale, départementale et régionale »⁴³.

3. LA CREATION DANS LES MUSIQUES AMPLIFIEES

Pour créer, il faut un créateur. Dans le cas des musiques amplifiées, le musicien occupe cette fonction centrale, autour de laquelle se déploie un ensemble d'activités plus ou moins reliées à l'artiste. Elles viennent aider le créateur dans la conception et la finalisation de son oeuvre. En terme de lieux musicaux, les studios de répétition constituent l'entité première sur laquelle s'appuie le musicien. La production discographique fait suite au travail de composition, dans la mesure où elle vient finaliser la création en produisant l'enregistrement de l'oeuvre sur un support audio reproductible.

3.1 Le musicien et le schéma bipolaire professionnel/amateur

3.1.1 Le professionnalisme du musicien

La professionnalisation des métiers de la musique s'affirme peu à peu, et l'émergence de formations spécifiques en est un révélateur. Une distinction territoriale s'opère en séparant l'enseignement pour les amateurs, et la formation professionnelle; « les enseignements en direction des amateurs ou à visée préprofessionnelle relèvent désormais des communes et des départements, la formation professionnelle étant du domaine d'action de la région et de l'Etat »⁴⁴.

Depuis le milieu des années quatre-vingt, le nombre de musiciens professionnels a été multiplié par quatre; parmi ces professionnels, près de 70% seraient issus des musiques populaires⁴⁵.

⁴³ LATARJET Bernard, (2004), Op cit., p. 110.

⁴⁴ VEITL Anne, (2004), « La musique », in SAEZ Guy (ed.), Institutions et vies culturelles, Paris : La Documentation française, coll. « Les notices », p. 101

p. 101. ⁴⁵ COULANGEON Philippe, (2004), *Les musiciens interprètes en France. Portraits d'une profession*, Paris : La Documentation française / DEP, p. 20

Néanmoins, l'évaluation de la professionnalisation des musiciens dans les « musiques amplifiées » demeure une entreprise délicate. Quelle définition peut-on en donner ? Le musicien professionnel serait celui qui vit de cette activité. L'accès au statut d'intermittent garantie une sécurité financière durant les périodes chômées. Certes cette réduction des professionnels à un statut spécifique, ne reflète pas une réalité plus complexe, mais elle a l'avantage de cadrer ce terme ambigu de « professionnel ».

3.1.2 Les musiciens amateurs

Le droit français désigne les amateurs comme des personnes qui « ne reçoivent, [...], aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle »⁴⁶. Là encore, s'attacher à une telle définition peut paraître réducteur, dans le sens où l'amateurisme recouvre des formes bien différentes. Certains amateurs perçoivent une rémunération, la plupart du temps sous forme de défraiement.

Mais le monde des amateurs se distingue selon trois catégories. Les « groupes de scène » se produisent entre vingt et trente fois par an, et donnent une importance toute particulière à la scène. Les « groupes d'amateurs passionnés » s'insèrent dans un processus de développement artistique, et réalisent assez peu de prestations scéniques. Enfin, les « groupes de l'ombre » débutent et ne possèdent aucune expérience⁴⁷. Ces trois modèles revêtent des formes distinctes concernant la création et la production. Les premiers tendent à une professionnalisation, en investissant dans des productions discographiques de qualité alors que les seconds se tournent prioritairement vers des enregistrements « témoins », plus communément appelés « maquette » ou « démo ».

3.1.3 Vers une réflexion sur l'entre-deux : le semi-professionnel

En juin 1995, le bulletin du DEP *Développement culturel*, consacrait son numéro aux pratiques musicales en amateur. Il indiquait que,

« parmi ceux [les musiciens amateurs], qui sont aujourd'hui en activité, on observe une grande diversité (probablement croissante), des références musicales, des modalités de pratique et des

-

⁴⁶ Cf. décret 53-1253 du 19 décembre 1953.

⁴⁷ TASSIN Damien, (2004), Rock et production de soi, une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens, Paris : L'Harmattan, coll. « Musiques et champ social », p. 38.

rapports au monde des professionnels, même au sein des amateurs d'un même instrument. Deux attitudes, elles-mêmes plurielles, bornent le monde éclaté des musiciens amateurs : celle des minorités de semi-professionnels, d'aspirants professionnels, ou d'amateurs passionnés et celle des pratiquants qui considère la musique comme une simple activité de détente et de sociabilité, éphémère ou épisodique »⁴⁸.

Cet interstice crée un flou, dans lequel se trouve une grande partie des amateurs qui oscillent entre une approche ludique mais également professionnelle de la musique⁴⁹. Sa position délicate le conduit à des situations ambiguës; face à une rémunération lors d'un concert par exemple, l'employeur et le musicien se situent généralement hors du cadre juridique.

Le musicien semi-professionnel ou intermédiaire, se place également dans le schéma d'accession au statut d'intermittent. En effet, il est payé sous forme de cachet, mais n'en détient pas encore suffisamment pour atteindre ce statut, qui requiert la déclaration de cinq cents sept heures travaillés sur une période de dix mois pour les techniciens, et de dix mois et demi pour les artistes.

3.2 Les étapes de la création et de la production

3.2.1 L'approche professionnelle et semi-professionnelle, une relation contractuelle

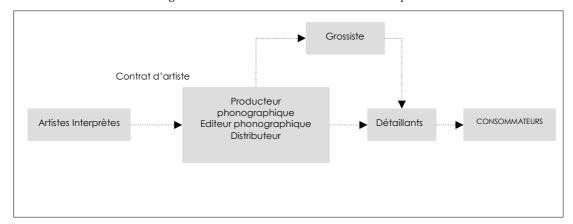


Figure 6. La relation contractuelle dans le disque

Source: Pierre-Marie BOUVERY, 2003.

⁴⁸ DEPARTEMENT DES ETUDES ET DE LA PROSPECTIVE, (1995), « La musique en amateur », in Développement culturel, n°107, p. 1.

⁴⁹ FEDUROK, (2000), Bilan du festival de la citoyenneté : Faire entendre les musiciens amateurs de musiques amplifiées et actuelles, La Fédurok, p. 8.

La création et la production musicales construisent une relation, marquée par la signature d'un contrat entre l'artiste et le producteur phonographique (cf. figure 6). Ceci implique des obligations réciproques ; le contrat d'artiste (autrement appelé contrat de cession) est celui par lequel un interprète s'engage à céder exclusivement à un producteur le droit d'enregistrer ses interprétations, en contrepartie d'une certaine rémunération. Pendant toute la période du contrat, l'artiste s'interdit ainsi d'enregistrer ses interprétations avec une autre personne que le producteur avec lequel il a conclu le contrat, que ce soit sous son nom ou sous un pseudonyme⁵⁰. La législation impose de plus en plus un contrat écrit entre l'artiste et le producteur, pour protéger l'artiste. Il s'applique généralement à des professionnels, voire à des semi professionnels.

Toute proposition de travail salarié dans le cadre d'une manifestation publique (concert) fera l'objet d'un contrat d'engagement. Rédigé avec soin, il doit au minimum mentionner la nature de l'emploi proposé, la tâche à accomplir, la durée ainsi que le jour et l'heure d'embauche, le lieu d'exécution et le montant de la rémunération. Dans le cas d'une manifestation ponctuelle, il ne peut s'agir que CDD. Il fixe par écrit les accords passés entre l'artiste et l'organisateur.

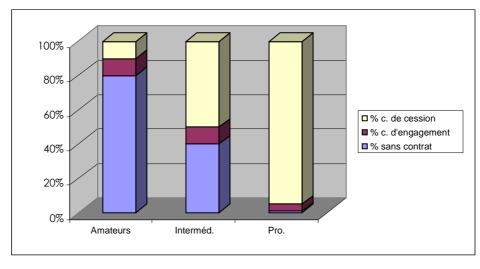


Figure 7. Type de contrats par degré de professionnalisation

Source: Trempolino, 2001.

L'étude menée en Pays-de-Loire et Poitou-Charentes par Gérôme GUIBERT et Xavier MIGEOT sur les dépenses des musiciens, met en évidence le décalage concernant la

⁵⁰ BOUVERY Pierre-Marie, (2003), Les contrats de la musique, Paris : IRMA, p. 26.

contractualisation selon le degré de professionnalisation (cf. figure 7). Moins de 2% des professionnels ne possèdent pas de contrats, que ce soit pour le disque ou pour la scène. A l'inverse, 80% amateurs évoluent dans le monde musical sans contrat. Les « intermédiaires » ou semi-professionnels quant à eux, sont partagés entre la contractualisation et l'absence de lien avec les producteurs.

3.2.2 L'autoproduction comme mode de fonctionnement de l'amateur

Si l'amateur n'entretient pas de relations directes avec les labels, il n'en reste pas moins qu'il participe à la création musicale locale, à travers des productions discographiques. Le financement personnel relève de ce que l'on appelle l'autoproduction. Toutes les étapes du schéma de création et production, sont à la charge de l'artiste. De plus, l'organisation même du déroulement des évènements, du choix du lieu d'enregistrement, de l'ingénieur du son, de l'usine de pressage, incombe au groupe amateur. Ceci révèle un investissement personnel important, qui traduit le caractère passionné de certains musiciens amateurs. A la différence d'un enregistrement produit par une maison de disques, le manque de moyens financiers, mais surtout d'expérience, contribue la plupart du temps à une qualité sonore moindre.

Cependant, ce mode de fonctionnement n'est pas exclusivement lié au statut « amateur ». Certains professionnels et semi professionnels, s'engagent également parfois dans l'autoproduction. Mais les choses se présentent différemment. L'expérience aidant, le projet se construit dans un environnement bien connu et identifié par les musiciens, qui évitent alors des erreurs dans la gestion du projet.

L'industrie de la musique, comme toutes industries culturelles, s'organisent autour de réseaux de production, qui parfois se territorialise et marque un espace de son empreinte symbolique. La production en grande quantité de disques, concerne principalement les musiques de variétés, de pop-rock, etc., qui s'insèrent dans la catégorie des musiques amplifiées. La progressive reconnaissance de ce secteur, et son insertion dans les politiques publiques traduit un double enjeu; une prise en compte des pratiques amateurs, et une volonté de réguler le système marchand de l'industrie de la musique. Plus en amont, la création et la production

de ces musiques revêtent des formes sociales particulières, posant d'ores et déjà certaines questions quant à la segmentation du secteur selon une logique privé/public.

Au sein de l'agglomération toulousaine, quelle place occupe la création et la production musicales, et quelles sont les logiques de la construction territoriale de cet espace ? Ces questions centrales dans la présente étude, demandent au préalable un travail d'identification de l'activité concernée, qui requiert une méthodologie adaptée.

DEUXIEME PARTIE

LA CREATION ET LA PRODUCTION MUSICALES DANS L'AGGLOMERATION TOULOUSAINE

CHAPITRE III

ELEMENTS METHODOLOGIQUES ET DIAGNOSTIC TERRITORIAL

Dans une perspective géographique, l'analyse de la localisation des lieux de création et de production musicales sur le territoire toulousain paraît incontournable pour comprendre les logiques de spatialisation et les éventuels processus de territorialisation. Au préalable, il convient de procéder à l'identification des structures, pour ensuite, dégager des espaces spécifiques.

Quelles méthodes employer dans le recensement, en vue d'approcher la réalité du terrain? Comment les territoires de la création et de la production musicales s'organisent-ils à l'échelle de l'agglomération toulousaine?

1. LA METHODOLOGIE DU RECENSEMENT ET LES PREMIERS CONSTATS

Identifier le secteur des musiques amplifiées et ses acteurs, nécessite des outils de travail et des méthodes efficaces. Le nombre élevé d'activités, et le caractère parfois informel du secteur, contribuent à complexifier le recensement. La réduction du champ d'analyse à la création et à la production musicales demande une pertinence quant au choix des structures à étudier. Quels critères retenir pour effectuer une sélection pertinente des activités de création et de production ? Quelles sources doivent être mobilisées pour tenter de couvrir le secteur, des structures repérées aux lieux plus confidentiels ?

1.1 L'identification des structures : une mixité méthodologique

Le travail d'identification des structures de création et de production dans les musiques amplifiées se caractérise par sa complexité, dans la mesure où ces lieux ne bénéficient pas d'une exposition publique majeure. Cette discrétion est parfois le reflet d'un rejet du système marchand, qui consiste à utiliser la publicité comme premier outil de repérage. Même si la structure participe à ce principe marchand, dans le sens où elle produit un service rémunéré, elle préfère, dans certains cas, accéder à une renommée par le biais du « bouche à oreille » 1. Cette méthode de communication tend à prouver que le talent et la passion, restent les principales motivations de ces professions. Mais ce discours s'applique principalement aux techniciens de studio dont la qualité du travail peut être appréciée et jugée par d'autres; les ingénieurs du son occupent une place fondamentale dans la qualité artistique d'une création musicale, dans la mesure où ils réalisent l'équilibre sonore entre les instruments, définissent un ensemble sonore cohérent, une couleur, un grain. Les musiciens, très sensibles à cet aspect technique et artistique du travail de création, ont donc un rôle à jouer dans la promotion d'un studio d'enregistrement. Le marketing d'une entreprise de pressage par exemple, ne fonctionne pas sur ce modèle, mais révèle des logiques commerciales plus classiques (publicité, utilisation d'Internet, offre promotionnelle). Le nombre restreint de ces entreprises, entraîne le développement d'une politique plus concurrentielle.

-

¹ Entretien avec le responsable du studio de la Trappe.

Le croisement des informations a donc été fondamental dans ce travail de repérage. Quatre sources principales (ADDA, IRMA, CIR, enquêtes de terrain) permettent d'identifier de manière précise les lieux de création et de production musicales de l'agglomération toulousaine.

Tout d'abord l'Association départementale pour le développement des arts (ADDA) de la Haute-Garonne, éditait un annuaire annuel sur la musique et la danse dans le département, mais la plus récente de ces publications date de 2002/2003². De nombreux lieux recensés n'existent plus aujourd'hui, ce qui permet de constater l'évolution constante, et la fragilité du secteur de la création et de la production.

A cette première source d'information, s'ajoute la base de données du Centre d'information et de ressources en musiques actuelles (IRMA), également publiée sous la forme d'un annuaire³. Les données réactualisées chaque année, permettent d'obtenir une information récente et complète (contact, superficie des locaux, référence, etc.). Mais cet annuaire national ne peut prendre en compte des microstructures locales, leur nombre étant trop important.

Pour mobiliser des données de proximité, il faut se tourner vers le Centre info rock (CIR) de Midi-Pyrénées, antenne régionale de l'IRMA. Il propose des listings d'artistes locaux, mais également de multiples structures musicales (salles de spectacle, labels, tourneurs, studios, etc.). Le CIR de Midi-Pyrénées, intégré au pôle régional des musiques actuelles, Avant-Mardi, « s'adresse à un large public constitué d'artistes, groupes, porteurs de projets, associations, professionnelles, amateurs, ... agissant ou voulant agir dans le domaine des musiques actuelles »⁴. Le stage réalisé au cours de cette étude, s'est déroulé au sein de cette structure. L'accès à l'information s'est vu considérablement simplifié, et également enrichi. Intégrer une équipe de travail développe des relations de confiance, qui se traduisent par une parole plus libérée. Ce travail s'inscrit ainsi dans une démarche d'observation participative.

Enfin, les enquêtes de terrain et les conversations engagées avec les acteurs locaux produisent aussi des informations concernant les activités musicales de l'agglomération toulousaine. Durant la phase d'exploration et d'entretiens, une multitude d'établissements non répertoriés sont venus s'ajouter à la liste établie.

Le recueil de ces informations se singularise par la diversité des approches. Les sources institutionnelles représentées par l'ADDA (Conseil général), côtoient les informations

² ADDA 31 (ed.), (2002), Guide Musique et Danse Haute-Garonne 2002-2003, Toulouse : Conseil Général de Haute-Garonne, 424 p.

³ CENTRE D'INFORMATION ET DE RESSOURCES POUR LES MUSIQUES ACTUELLES (ed.), (2004), L'officiel de la musique 2005, Paris : IRMA, 992 p.

⁴ AVANT-MARDI, (2005), *Projet* 2005, Document interne non publié, p. 36.

communiquées par l'IRMA, mais également des données informelles recueillies lors des entretiens. La liste des structures répertoriées (cf. annexe 1) ne vise pas l'exhaustivité, même si elle doit s'en approcher. La décision d'arrêter la mise à jour de ces listes fut prise à la fin du stage, c'est-à-dire fin mars. A partir de ce moment, le travail d'analyse a pu réellement commencer.

1.2. Les quatre types de structures étudiées

Le monde de la création et de la production musicales se définit par une multitude d'acteurs, reliés entre eux (cf. chapitre II). Pour étudier cet ensemble hétéroclite, il convient de réduire son champ d'étude, afin d'obtenir un échantillon intelligible. Mais réduire le champ d'action a pour inconvénient principal de fausser les logiques à l'œuvre dans ce secteur, et de simplifier une structuration, par essence, complexe. D'où l'importance d'une sélection pertinente parmi les activités à étudier, qui tient compte des divers statuts existants (association, SARL, etc.), de la situation de l'emploi, et de l'activité économique. Par ailleurs, les structures à étudier doivent se fondre dans une logique cohérente et former un tout, qui résume la création et la production.

Les locaux de répétition, le studio d'enregistrement, le label, et l'entreprise de pressage correspondent à l'exigence de diversité des statuts. L'ensemble de la filière se caractérise notamment par le recours à l'intermittence et aux emplois aidés. Les ingénieurs du son et les artistes possèdent pour la plupart ce statut. Les studios d'enregistrement et les labels qui les font travailler s'insèrent dans cette organisation de l'emploi. Parmi ces quatre activités, deux se rapportent à la création. Il s'agit des locaux de répétition, support même de la création musicale, lieu d'expérimentation et d'évolution⁵; et du studio d'enregistrement qui symbolise la définition finale que l'artiste souhaite donner à sa création, sans possibilité de revenir dessus une fois le travail achevé. Quant aux labels et aux entreprises de pressage, ils se lient plus facilement avec l'activité de production. Le label finance les frais liées à l'enregistrement d'un disque; prise de son, mastering, design, fabrication. Le presseur représente la finalité du travail de production du label, et effectue le travail de reproduction discographique.

⁵ MIGEOT Xavier, RAPITEAU Vanessa, (2000), Les espaces de répétition « musiques actuelles » en Poitou-Charentes, PRMA Poitou-Charentes, p. 1

L'agglomération toulousaine accueille aujourd'hui treize locaux de répétition, qui proposent pour la majorité plusieurs box⁶. En outre, trente studios d'enregistrement proposent leurs services. Ils se distinguent principalement par leur superficie, et leur fréquentation. Les labels indépendants constituent la structure la plus fréquente sur le territoire métropolitain, puisqu'on en dénombre trente cinq. Mais leur envergure varie considérablement; les catalogues d'artiste des labels toulousains oscillent entre un et près de trente groupes. Enfin, six entreprises pratiquent l'activité de pressage dans l'agglomération (cf. figure 8).

dans l'espace toulousain

Locaux de répétition (13)

Studio d'enregistrement (30)

Label (37)

Entreprise de pressage (6)

Figure 8. Création et production musicales dans l'espace toulousain

Réalisation: Julien NICOLAS, 2005.

La logique cohérente dont il était question plus haut, entre les structures choisies dans le cadre de l'étude, montre la continuité et l'élaboration d'une création musicale. La prise en compte des maisons de production indépendante dans les objets d'étude ne doit pas conduire à une réduction du terrain d'étude qui passerait par l'élimination des groupes autoproduits. Pour schématiser les liens et les relations entre ces différentes unités de production, deux situations sont mises en perspective (cf. figure 9) : celle du groupe autoproduit, et celle du groupe signé par un label.

-

⁶ Pièces de dix à vingt mètres carrés ayant fait l'objet d'une insonorisation et disposant de matériel de sonorisation, voire d'instruments de musique.

Groupe signé par un label

Entreprise de pressage

Studio

Locaux de répétition

Entreprise de pressage

Studio

Locaux de répétition

Figure 9. Les structures majeures du monde de la création et de la production musicales

Réalisation: NICOLAS Julien, 2005.

Le label fait figure d'intermédiaire entre les divers lieux que fréquente le groupe. La présence ou non d'un organe de production peut paraître anecdotique, mais cette position ambiguë entre le groupe et les lieux de création (locaux de répétition, et studios d'enregistrement) conduit à la formulation de deux questions. La présence d'un label dans la chaîne de production modifie-t-elle les dynamiques territoriales des groupes de musique? Si oui, comment? Répondre à ces interrogations implique non seulement un travail d'observation et d'analyse, mais également une réflexion issue des entretiens avec les différents acteurs du secteur, réalisés au cours de l'étude.

1.3 Un découpage singulier : activité unique et activités multiples

Une des difficultés méthodologiques du recensement résidait dans l'attribution d'une activité principale. La plupart des responsables rencontrés ont développé des activités annexes, dont ils tirent parfois des profits non négligeables. Cette extension du champ des compétences doit-elle apparaître ? Pour rendre lisible le système musical toulousain, il semble nécessaire

Tableau 11. Les activités des structures musicales

		Effectifs
Local de répétition	13	
Studio d'enregistrement	30	
Label	35	
Entreprise de pressage	6	
Toto	al 84	

Source: Iulien NICOLAS, 2005

d'isoler toutes les activités. C'est-à-dire qu'une structure pratiquant à la fois une offre concernant la répétition et l'enregistrement, apparaît deux fois dans l'annexe 1; une fois, dans la colonne des locaux de répétition, et une autre fois dans celle des studios d'enregistrement. Ainsi l'addition des activités (cf. tableau 11) ne coïncide pas avec la liste

d'établissements précédemment citée (cf. annexe 1), mais révèle déjà des éléments intéressants concernant la structuration du système musical toulousain.

Mais l'addition des activités ne représente pas la réalité en terme d'effectifs des structures. Un second tableau (cf. tableau 12) doit alors venir compléter le premier en intégrant la notion d'activité multiple. Cela permet de mieux représenter la réalité, en dénombrant les structures et non plus les seules activités. Près de soixante-quinze lieux musicaux de création et de production occupent l'espace toulousain, dont 65% ne proposent qu'une seule activité.

Tableau 12. Les structures musicales : activité unique et activité multiple

		Total
Activité unique		
	Studio d'enregistrement uniquement	11
	Local de répétition uniquement	5
	Label uniquement	29
	Entreprise de pressage uniquement	4
Total		49
Activités multiples		
	Enregistrement/Répétition/Formation	2
	Enregistrement/Répétition	3
	Enregistrement/Formation	5
	Enregistrement/Pressage	1
	Répétition/Formation	1
	Label/Enregistrement	1
	Label/Pressage	1
	Label/Autre	4
	Enregistrement/Autre	6
	Répétition/Autre	2
Total		26
Total global		75

Source: Julien NICOLAS, 2005.

Toutes les unités de production ne réagissent pas de la même manière face à la diversification de l'activité. Les locaux de répétition proposant uniquement cette activité, représente moins de 40% des effectifs totaux. Pour l'activité d'enregistrement, seulement 36% des studios ne se consacrent qu'à elle. A l'inverse la production et la fabrication conserve dans des proportions plus larges leurs compétences premières ; 66% des entreprises de pressage, et 82% des labels ne proposent qu'une seule prestation.

La formation occupe une place significative dans le tableau ci-dessus. Huit lieux musicaux se chargent d'un enseignement spécifique, principalement dans les professions liées aux sons et au spectacle vivant (ingénieur du son, régisseur, manager, etc.). Elle prend généralement forme dans les studios d'enregistrement pour des raisons pratiques ; la présence d'un matériel sonore performant facilite l'enseignement professionnalisant.

Si des tendances de regroupement d'activité s'observent (près de cinq lieux proposent à la fois des locaux de répétition et un studio d'enregistrement), certaines structures développent des relations peu communes ; c'est par exemple le cas d'une entreprise de pressage qui pratique également l'enregistrement audio. Enfin, près de douze lieux musicaux se sont entourés d'activités diverses, qualifiées par « Autre » dans le tableau. Elles regroupent des activités d'animation pour enfants, de stages, d'arts plastiques, d'imprimerie, etc., qui se retrouvent parfois dans des lieux socioculturels, des MJC ou encore des maisons de quartiers.

La perpétuelle évolution du secteur des musiques amplifiées et son caractère marginal, rendent l'identification des structures de création et de production complexe. La mobilisation de sources institutionnelles vient se heurter aux problèmes internes des relations entre les pouvoirs publics et les musiques amplifiées ; d'où le recours à des sources d'information plus informelles. Pour décrire la création et la production musicales, quatre unités de production ont été choisies ; le local de répétition, le studio d'enregistrement, le label, l'entreprise de pressage. Mais ce premier découpage se voit renforcer d'une seconde segmentation, prenant en compte les activités annexes développées par les structures musicales.

Toutes ces activités prennent forme sur le territoire, et se matérialise par la présence de lieux physiques. Comment ces lieux s'organisent-ils à l'échelle de l'agglomération toulousaine? Occupent-ils le territoire de manière aléatoire, ou cela répond-il à des logiques de spatialisation singulières?

2. L'INEGALE REPARTITION GEOGRAPHIQUE DES STRUCTURES MUSICALES

La localisation des lieux de création et de production musicales doit mener à une réflexion sur les facteurs de cette répartition. Au préalable, il convient de procéder à un important travail de cartographie, qui succède celui d'identification des structures, dont la méthodologie a été expliquée précédemment. Le recours à la carte présente plusieurs avantages ; non seulement, il évite de longs paragraphes descriptifs souvent peu clairs, mais il aborde en détail (à l'échelle communale ici) ces phénomènes de localisation. Une dichotomie se dessine entre d'une part la commune toulousaine, qui concentre un nombre important de lieux musicaux et d'autre part, les communes de banlieues qui accueillent dans une moindre mesure ces unités de production. Mais selon le type d'activité étudié, cette répartition évolue-t-elle, et quelles nuances peut-on apporter à cette segmentation ville-centre / communes périphériques ?

2.1 La concentration toulousaine des structures musicales

L'observation de la localisation des structures de création et de production musicales dans l'espace toulousain, met en exergue un fort taux de concentration des activités, au profit de la ville-centre. Les communes de banlieues quant à elles, accueillent dans une moindre mesure des lieux musicaux, mais leur spatialisation adopte des formes pour le moins originales.

Des nuances interviennent lorsqu'on analyse la répartition plus précisément. Les locaux de répétition ne s'implantent pas sur le territoire de la même manière que les labels. Chacun a sa logique propre, qu'il conviendra d'expliciter plus tard. C'est pourquoi l'analyse de la répartition isole les activités afin d'affiner l'observation. La figure ci-dessous résume sans faire apparaître de nuances, les grandes tendances de localisation en fonction des activités de création et de production musicales.

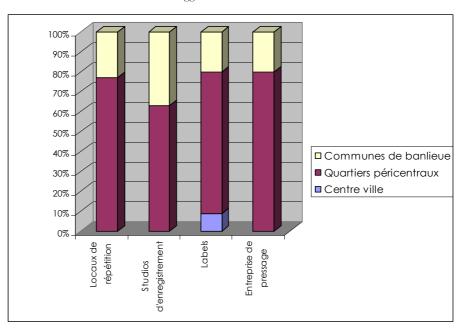


Figure 10. La répartition des lieux de création et de production dans l'agglomération toulousaine

Source: Julien NICOLAS, 2005.

2.1.1 Les locaux de répétition, une offre toulousaine majeure

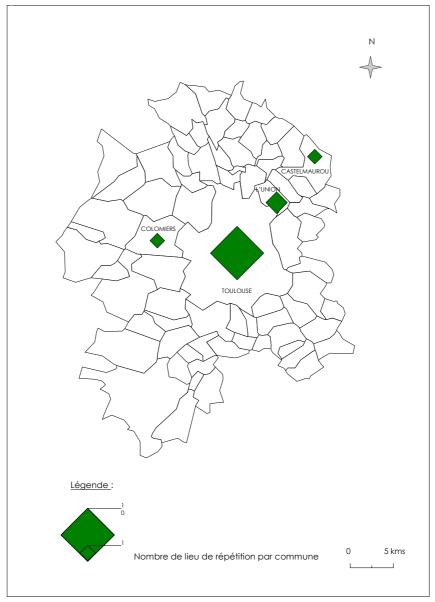
La concentration se traduit ici par le pourcentage élevé de locaux toulousains : la commune de Toulouse réunit près de 70% des lieux de répétition de l'agglomération (cf. carte 2). Axé sur une logique marchande, ils mettent à disposition un espace dédié à la répétition, en échange d'une rémunération à l'heure. Certaines structures comme *Pilgrim*, fonctionnent sur une location mensuelle des *box*. Le taux élevé de rotation des groupes de musiques amplifiées dans ces lieux toulousains traduit les besoins et la forte demande en locaux de répétition.

Cette répartition au profit de l'espace communal toulousain ne doit pourtant pas cacher les initiatives des acteurs privées et publics dans les communes de banlieues. La répétition se caractérise non seulement par sa faible représentation en dehors de Toulouse, mais également par deux types de localisations au sein de l'agglomération. Une première couronne se dessine avec des communes limitrophes à la ville-centre : Colomiers et L'Union, relativement peuplées. Deux des trois structures de ces communes, développent plus une action d'animation sociale (MJC, CAJ⁷) qu'un réel service marchand. Un second espace se distingue avec Castelmaurou, aux limites extérieures de l'agglomération, et Donneville, en marge du pôle urbain au sens

-

⁷ CAJ: Centre d'animation jeunesse.

strict. L'association *Eurokka*, située à Donneville, propose de nombreux locaux de répétition. A moins de vingt kilomètres de Toulouse, elle semble être intégrée à la dynamique créative toulousaine, si l'on en croit la provenance des groupes qui fréquentent ses locaux de répétition. Elle ne figure pas dans la liste des structures répertoriée dans la mesure où elle ne rentre pas dans le périmètre d'étude, mais ne peut être ignorée pour autant (cf chapitre IV, 2.2.2).



Carte 2. Les lieux de répétition au sein du pôle urbain toulousain

Source: Julien NICOLAS, 2005.

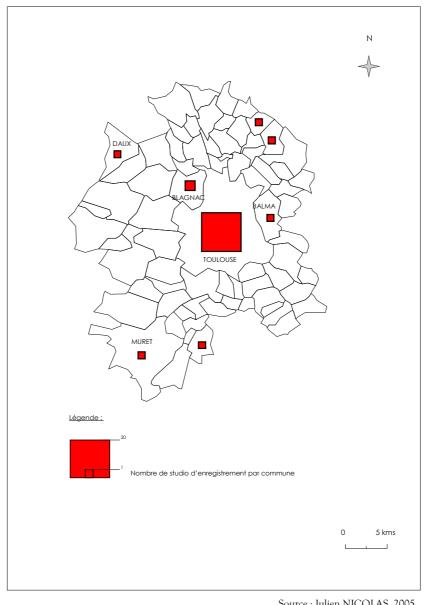
2.1.2 La localisation aléatoire des studios d'enregistrement

Sur les trente studios dénombrés dans l'agglomération, vingt et un sont implantés sur la commune toulousaine, soit 70% de l'ensemble des studios. La concentration est sensiblement la même que pour les locaux de répétition. Si certaines structures atteignent une surface relativement importante (la *Cour Des Miracles* possède un plateau d'enregistrement de cent mètres carrés), la majorité des studios toulousains restent de modeste taille. Les services offerts s'étendent de la prise de son traditionnelle, en passant par le travail de mixage à la mise en place d'arrangements spécifiques. Cependant, aucun véritable studio de mastering⁸ n'existe au sein de la commune.

La situation géographique des studios d'enregistrement dans l'agglomération s'apparente à celle des locaux de répétition. Deux espaces se distinguent (cf. carte 3) : des communes de banlieues de première couronne, avec Blagnac et Balma, et des communes excentrées, à la frontière entre le pôle urbain et l'aire urbaine toulousaine. Cette configuration spatiale crée un interstice entre le centre et l'extrême périphérie de l'agglomération qui se caractérise par l'absence de studios d'enregistrement. A l'instar de la ville-centre, ces lieux proposent des services très divers (prise de son, mixage, arrangement). Mais la banlieue bénéficie de deux studios équipés de matériel spécialisé dans le mastering (*Polygone* et *Chic Duplication*), ce qui n'est pas le cas de Toulouse.

٠

⁸ Le mastering consiste à traiter le son d'un disque afin d'homogénéiser l'ensemble. Il succède la phase de mixage. Les professionnels accordent une attention toute particulière à cette étape finale de la phase enregistrement, contrairement aux amateurs qui se contentent la plupart d'un simple travail de mixage.

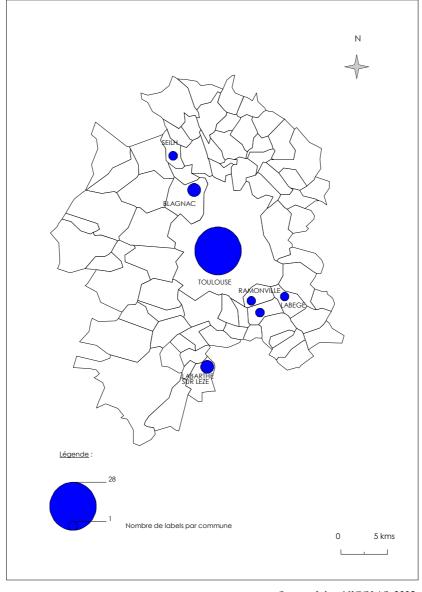


Carte 3. Les studios d'enregistrement au sein du pôle urbain toulousain

Source: Julien NICOLAS, 2005.

2.1.3 Les labels indépendants, une position centrale

De toutes les unités de production étudiées, le label reste l'activité la plus concentrée à l'échelle de l'agglomération. Près de 80% des structures de production indépendantes se localisent dans la commune toulousaine (cf. carte 4). La taille des labels reste aléatoire, et l'unité de ces derniers également. Certains labels ne possèdent qu'un artiste en catalogue, et constituent ainsi des « micro-labels ». A l'inverse, Toulouse accueille des structures plus importantes pouvant regrouper presque trente groupes. Quant aux genres musicaux, il varient entre des influences blues (Bluestream), pop anglaise (Elp record), punk (Panx), etc., mais les labels de musiques électroniques (*Melmack recordings*) adoptent généralement la forme la plus réduite des maisons de production (une seule personne, un seul artiste, moyen très modeste, etc.).



Carte 4. Les labels au sein du pôle urbain

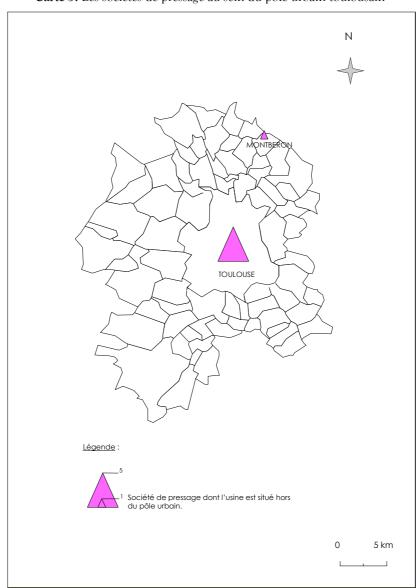
Source: Julien NICOLAS, 2005.

2.1.4 Une activité concentrée : le pressage phonographique

L'agglomération toulousaine accueille six unités de production pratiquant le pressage, qui se caractérisent par une très forte concentration. En effet, cinq d'entre elles se situent dans le périmètre communal de la ville-centre (cf. carte 5). Elles proposent des services annexes tels que la fabrication de CD-rom, ou même la production discographique (*Editions Celia*). Aucune

d'entre elles ne fabrique réellement les disques ; elles sont toutes prestataires de service, et font appel à une véritable entreprise de pressage. Elles établissent un lien entre le tissu local et l'entreprise elle-même. Il parait alors plus judicieux d'employer le terme de « prestataire » ou de « société » pour ces intermédiaires, et d'« entreprise de pressage » ou de « presseur » pour les réels fabricants.

La périphérie se trouve sous-représentée ici ; seule une société se situe en périphérie, il s'agit de *Chic Duplication* à Montbéron. Sa principale caractéristique réside dans sa double activité ; à la fois presseur et studio d'enregistrement. Plus loin, une étude détaillée permettra de comprendre le fonctionnement de cette société.



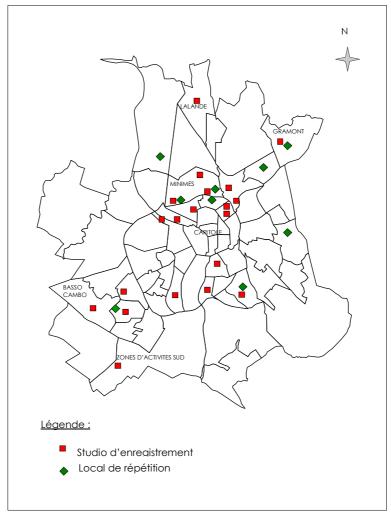
Carte 5. Les sociétés de pressage au sein du pôle urbain toulousain

Source: Julien NICOLAS, 2005.

2.2 Les nuances d'un modèle simplifié opposant le centre à la périphérie

2.2.1 Les zones de la concentration au sein même de la ville

La répartition des unités de production dans Toulouse *intra muros* révèle des zones de concentration mais aussi des zones de moindre représentation. Pour cela une cartographie détaillée s'avère nécessaire (cf. carte 6). Elle s'élabore à partir des adresses des lieux de création musicale. Seuls les locaux de répétition et les studios d'enregistrement ont été étudiés dans la mesure où ils présentent un intérêt pour l'analyse de ces phénomènes de concentration. Les labels présentent une disparité si grande qu'il est complexe de dégager des schémas de localisation, du moins au sein de l'espace toulousain. Les presseurs, trop peu nombreux, n'apportent pas non plus d'éléments significatifs dans cette analyse.



Carte 6. L'enregistrement et la répétition dans la commune de Toulouse

Source: Julien NICOLAS, 2005.

L'observation d'espaces concentrés ne doit pas cacher la présence d'espaces vides. Le centreville de Toulouse ne propose aucune activité de création, ni dans la répétition, ni dans l'enregistrement. Seuls trois labels se localisent dans ce territoire.

Les « Grands » Minimes

La carte ci-dessus laisse entrevoir des zones de concentration dans les faubourgs de Toulouse. Le Nord du centre-ville toulousain, qui correspond de manière large au quartier des *Minimes*, centralise un important nombre de structures de création. Dix studios d'enregistrement, soit un tiers des studios de l'agglomération, et trois locaux de répétition, soit un quart des lieux de l'agglomération, se localisent au Nord du centre-ville dans un espace péricentral.

Il ne s'agit pas de lieux mineurs de création musicale, mais bien de structures figurant parmi les plus importantes de la commune. Oméga ou encore Césame, deux locaux de répétition, proposent quatre à cinq boxes chacun, et accueillent plus de cent cinquante groupes au total. Quant aux studios d'enregistrement, là encore les lieux localisés au Nord du centre-ville figurent parmi les plus grands. Le studio Condorcet, plus vieux studio toulousain, a conservé une réputation prestigieuse malgré sa situation économique particulièrement délicate. De même la Cour Des Miracles, avec son large plateau, constitue un des lieux majeurs d'enregistrement à Toulouse.

Le « Grand » Mirail

Dans une moindre mesure, le quartier du « *Grand Mirail* », incluant Basso Cambo et la Reynerie, concentre également des activités de création musicale. Ce quartier marqué par l'habitat social (cf. annexe 8) et situé au Sud-Ouest du centre-ville, accueille trois lieux d'enregistrement et un de répétition.

Contrairement à la zone de *Minimes*, les équipements ne se démarquent pas du reste des lieux de création toulousains par leurs prestiges et leurs qualités techniques. Cependant ils s'insèrent tous dans une logique originale. La répétition tout comme l'enregistrement, s'introduit dans un espace marginalisé par l'architecture, par les populations, par le niveau social. *Reynerie Musique* ou encore *Strict Studio* développent une action sociale perçue comme

telle par les collectivités locales, dans la mesure où les publics fréquentant ces lieux correspondent aux mêmes personnes visées par la politique de la ville.

Un type de regroupement spatial singulier : « l'immeuble des productions »

Concernant l'activité de production, la répartition des labels au sein de Toulouse se déroule de manière aléatoire. Cependant, sur les soixante-quinze lieux musicaux, seulement trois se situent dans le centre-ville toulousain; tous pratiquent la production comme activité principale. De plus, une spatialisation singulière s'observe pour près de cinq unités de production (développant près de douze activités différentes). Dans un même espace, elles développent toutes des activités liées à la musique. Cette concentration se matérialise par un regroupement au sein d'une grande maison, située dans le quartier Saint Michel. Concernant la création et la production, se localisent au même endroit huit labels (Active, Bluestream, Closer, Edition Celia, Elp records, Melektro, Mosaik, Willing production) et un éditeur phonographique pratiquant le pressage de disque (Edition Celia). Les trois autres activités concernent l'activité de diffusion et de commercialisation, avec d'une part un tourneur (Willing production) et d'autre part un distributeur indépendant d'envergure nationale (Mosaic Distribution) et un imprimeur d'affiches et de flyers (Sergent Papers).

2.2.2 Des points structurants dans l'agglomération

Le studio d'enregistrement Polygone à Blagnac

La municipalité de Blagnac participe activement à la vitalité culturelle de l'agglomération, via le complexe Odyssud inauguré en 1988 et identifié désormais comme un élément structurant sur lequel s'appuient, parfois à contre cœur, les communes périphériques. Ce complexe accueille une des salles de spectacles majeures de l'agglomération (de 950 places), et divers lieux de culture (un auditorium, une salle d'exposition, etc.). C'est dans ce cadre que s'installe en 1989 le studio d'enregistrement *Polygone*, qui reste toutefois en dehors de l'institution. Seuls les murs

_

⁹ Document de promotion, adoptant un format réduit (souvent 10x15cm).

appartiennent à la municipalité, qui loue à la société de Francis DELMAS¹⁰, cet espace de 1600 mètres carrés.

Les artistes fréquentant le studio bénéficient d'une résidence hôtelière, située à cent mètres du lieu d'enregistrement; cela en fait un des derniers studios résidentiels de France. De plus une des cabines de prise de son possède un accès direct à la scène de la salle de spectacle d'Odyssud, ce qui permet de réaliser des enregistrements de concerts dans de bonnes conditions acoustiques, et élargit le champ des enregistrements à des orchestres classiques, comme l'Orchestre National du Capitole. En effet, peu de studios disposent d'un espace suffisant pour accueillir quatre-vingt ou cent musiciens. Ce lieu fait figure de référence dans le monde de l'enregistrement, non seulement au sein de l'agglomération toulousaine, mais également dans le territoire national.

L'association Eurroka à Donneville

Certainement l'un des lieux les plus atypiques de l'agglomération toulousaine, le local de répétition de l'association *Eurokka* à Donneville (au Sud-Est de Toulouse) propose cette activité dans un cadre singulier. La création de ces locaux remonte au début des années quatre-vingt, lorsque Floréal MARTORELL décide de transformer l'exploitation porcine de ses parents, en local de répétition. Sur un plan symbolique, l'histoire de cette structure renvoie aux rejets initiaux des pratiques des musiques amplifiées. Au départ, il centre son action sur quelques boxes de répétition, en les corrigeant acoustiquement à l'aide de simples boîtes à œufs. Mais au fil des années, il améliore et rénove les locaux ; aujourd'hui près de vingt boxes fonctionnent sur un système de location mensuel. A raison de deux groupes par box, près de quarante groupes, soit cent soixante musiciens, fréquentent ces locaux chaque mois.

En parallèle, son action en faveur de l'espéranto la conduit à la tête d'un label dédié à cette langue (*Vinilkosmo*). L'installation en 2000 du *Studio de la Trappe* dans les locaux de l'association (à proximité des locaux de répétition) favorise le repérage de ce lieu, peu ou mal identifié auparavant. Même si le cadre de travail ne s'apparente en rien à celui d'un studio comme *Polygone*, le nombre élevé de boxes, et la mixité des activités de création et de production, en font un des lieux importants de l'agglomération.

-

¹⁰ Responsable de la SARL Polygone.

Afin de résumer l'ensemble du diagnostic territorial, la figure ci-dessous propose une représentation de la répartition des structures de création et de production musicales au sein de l'agglomération toulousaine, en intégrant des éléments du contexte spatial dans lesquels elles se placent.

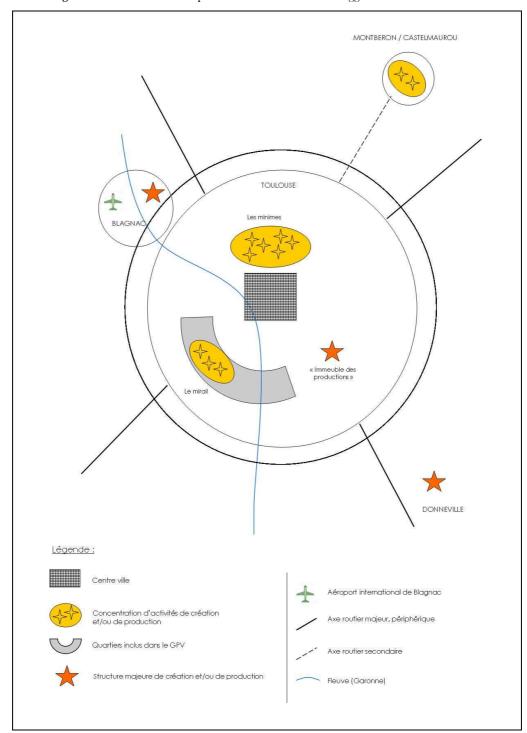


Figure 11. La création et la production musicale dans l'agglomération toulousaine

Source: Julien NICOLAS, 2005.

L'observation de l'implantation des structures de création et de production musicales décrit une fragmentation de l'espace urbain. La première rupture se situe entre la commune toulousaine, qui concentre près de 70% des lieux musicaux, et les communes de banlieue. Cependant, des nuances apparaissent selon le type d'activité auquel on s'intéresse. De plus, la périphérie est traversée par une double spatialisation des structures musicales ; d'une part, elles se localisent dans les communes limitrophes à Toulouse, qui font parties de la première couronne et, d'autre part, on les retrouve à la frontière du pôle urbain et de l'aire urbaine. Deux cercles concentriques se dessinent. La répartition de ces unités de production au sein même de Toulouse répond à des logiques de « vide » et de « plein » ; le centre-ville n'accueille aucune activité liée à la création et à la production (hormis trois labels indépendants), alors que deux zones (les Minimes et le Mirail) situées dans les quartiers péricentraux concentrent un nombre élevé de lieux musicaux.

Cette distribution territoriale des activités musicales soulève la question des origines d'une telle répartition. Il convient d'y répondre afin de mieux saisir les enjeux socio-spatiaux de ces musiques. Quelle part le poids démographique joue-t-il dans cette répartition? Les musiques amplifiées connaissent-elles des exigences singulières qui répondraient à une telle spatialisation? Les dynamiques culturelles municipales participent-elles à la fragmentation territoriale de ces activités?

CHAPITRE IV

LES FACTEURS D'UNE INEGALE DISTRIBUTION TERRITORIALE

Le troisième chapitre met en évidence une répartition singulière des lieux musicaux. Il convient désormais de tenter d'expliciter les facteurs de localisation de ces unités de production. La configuration spatiale du territoire toulousain, si particulière, est à l'origine d'une démographie très favorable à la ville-centre. En quoi peut-elle être un élément dans la compréhension de cette distribution territoriale des activités musicales ? Au-delà des variables structurelles, les musiques amplifiées possèdent certains caractères influant de ce fait sur les localisations des structures de création et de production. Enfin, la mobilisation des politiques culturelles municipales et de leurs dynamiques pour expliquer la répartition des lieux musicaux est-elle pertinente ?

1. UN CONTEXTE URBAIN BIPOLAIRE

1.1 L'envergure de la ville-centre

La ville-centre s'étend sur 11 900 hectares et possède une réserve foncière encore importante. Ce vaste territoire explique l'évolution démographique de l'agglomération. Phénomène rare, la croissance démographique est restée longtemps contenue dans les limites communales de Toulouse¹; dans la plupart des agglomérations françaises, les communes périphériques ont connu un développement parallèle à la ville-centre. Trois périodes se distinguent (cf. figure 12); un gain de population marqué jusqu'en 1968, puis une stagnation voire une diminution (1975-1982) jusqu'au début des années quatre-vingt dix, et enfin un retour de la croissance démographique. Toulouse possède aujourd'hui 426 000 habitants.

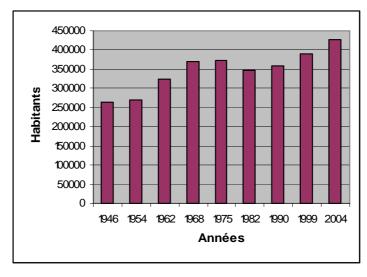


Figure 12. La croissance démographique de Toulouse

Source: INSEE, 2004.

Cette configuration spatiale et démographique peut être un premier élément explicatif de la concentration des structures de création et de production musicales. La population de l'agglomération, qui pour la moitié habite Toulouse, entraînerait un rétrécissement spatial de la demande en lieux de musiques amplifiées. Intervient alors deux problématiques. Existe-t-il une corrélation entre la présence d'un nombre de groupes élevé dans le périmètre communal, et le

-

¹ JALABERT Guy, (1995), Toulouse: métropole incomplète, Paris: Anthropos, coll. « Villes », p. 14.

fort taux de population toulousaine face au reste de l'agglomération? Et, si oui, comment expliquer l'absence de structure musicale dans le centre-ville, pourtant densément peuplé? Ces points là seront développés plus loin.

1.2 Des communes de banlieue modestes sur le plan démographique

A partir de 1962, les communes périphériques voient leurs taux de croissance démographique se multiplier. Jusqu'alors Toulouse bénéficiait de l'étendue de son territoire pour contenir dans la ville *intra muros* tous les mouvements de population. La première couronne toulousaine connaît un fort taux de croissance démographique durant la période 1962-1968, qui se réduit durant les périodes suivantes, au profit de communes plus rurales de l'agglomération (cf. figure 13). Cependant, l'essor de ces communes reste modeste en comparaison à d'autres agglomérations. Seule la ville de Colomiers dépasse désormais le seuil des 30 000 habitants (selon les données 2004 de la mairie).

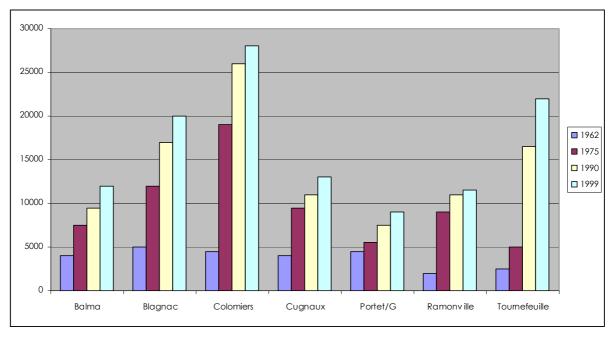


Figure 13. L'évolution démographique des communes de banlieue

Source: INSEE, 1962, 1975, 1990, 1999.

L'ampleur démographique toute relative de la banlieue toulousaine, explique en creux la localisation des unités de production musicales. 45% des habitants du pôle urbain vivent dans les communes périphériques de Toulouse. Ces mêmes communes accueillent environ 25% des

activités de création et de production. Le rapport entre la population et la présence de lieux musicaux paraît ainsi évident. Cependant, si ce rapport était strictement proportionnel, et en totale corrélation, les activités de création et de production devraient se localiser à 45% dans la banlieue. Or ce n'est pas le cas ; il faut donc se tourner vers d'autres éléments d'explication.

2. LES CARACTERISTIQUES DES MUSIQUES AMPLIFIEES

2.1 Les logiques propres des activités musicales

2.1.1 La dimension symbolique

Les responsables de labels interrogés mettent en exergue le rôle de la production dans le monde musical. Dans un système professionnalisé, ils occupent une fonction centrale, dans la mesure où ils organisent le paiement de tous les acteurs de la filière, de l'ingénieur du son, au distributeur, en passant par l'éditeur graphique et phonographique². Cette position centrale symbolique se matérialise sur le territoire par une position centrale physique. Lors d'un entretien, il a été indiqué qu'un « code postal mentionnant la ville de Toulouse se révèle être plus efficace en terme de communication que le code postal de Balma par exemple »³.

A l'inverse, les conditions d'enregistrement conduisent les responsables de studios à une réflexion en termes d'environnement. Nous avons vu à travers l'exemple de *Polygone* l'importance du cadre de vie. Les artistes recherchent un certain confort lors des séances d'enregistrement, et préfèrent ainsi s'éloigner de la ville considérée comme « stressante » et peu propice à l'esprit créatif⁴. Ces studios périphériques s'insèrent dans un espace plus « naturel », moins urbain, et constitue un élément majeur dans la communication autour du lieu, comme le traduit cette phrase extraite du site Internet du studio *Elixir*, à Daux : « *la magie d'un lieu, dans lequel vous n'aurez plus qu'une seule envie, rester des jours et des jours à enregistrer votre musique* »⁵. Souvent, ces espaces intègrent la présence de verdure et des éléments du patrimoine naturel,

89

² Entretien avec le responsable de Willing Production.

³ Entretien avec le responsable de Elp Records.

⁴ Entretien avec la chanteuse du groupe Liliken.

⁵ Site Internet du Studio Elixir.

voire historique : Chic Duplication est implanté dans un espace à dominante forestier et agricole; de même, Elixir accueille les musiciens dans un manoir du XVIIIème siècle, et les fait bénéficier d'un « parc magnifique aux arbres centenaires »6.

Pour proposer un espace plus naturel, et ainsi offrir un cadre propice à l'enregistrement, s'éloigner de la ville-centre et d'un tissu urbain dense devient un impératif. D'ailleurs, la figure ci-dessous décrit par des cercles concentriques la répartition globale des studios de l'agglomération. La deuxième couronne, qui correspond à l'interstice dans lequel aucun lieu n'a été répertorié, marque une transition entre l'espace urbain, et un territoire moins dense, plus proche de la nature.

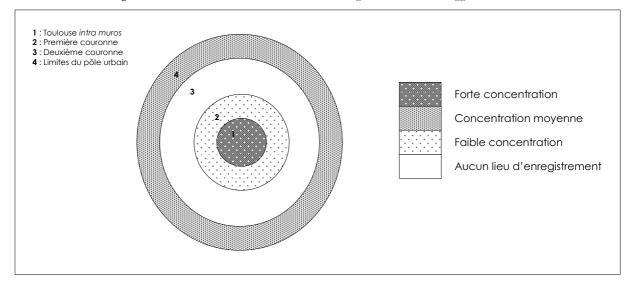


Figure 14. La concentration des studios d'enregistrement dans l'agglomération

Source: Julien NICOLAS, 2005.

2.1.2 La question foncière

Selon la branche d'activité concernée, les exigences face à la surface des locaux diffèrent largement. De ce fait, certaines activités en demande d'espace iront plus facilement en périphérie de Toulouse ; a contrario, les locaux plus modestes se situeront plus facilement au sein même de la commune toulousaine.

Le studio d'enregistrement professionnel nécessite un minimum d'espace, qui se compose d'une cabine où se déroulent les prises de son, d'une salle d'écoute et de mixage, et souvent

⁶ Ibid.

d'un lieu d'accueil. Ces besoins élémentaires entraînent des coûts importants liés à l'achat ou à la location des murs. De ce fait, le développement des studios en périphérie de Toulouse répond à des logiques économiques, visant à abaisser ces dépenses d'investissement et de fonctionnement fonciers. Cela s'ajoute à l'aspect symbolique du lieu investi par les studios d'enregistrement⁷. Cependant la question foncière ne doit pas cacher une réalité majeure : 70% des studios se concentrent sur le territoire toulousain. D'autres variables entrent donc en compte pour expliquer ces localisations.

La matérialisation physique des labels, se réduit généralement à des bureaux de modeste taille. Ceci explique en partie la localisation majoritairement toulousaine de ces unités de production. Le prix peu élevé de la location du lieu de travail compte tenu de la surface habitable réduite⁸, permet d'obtenir une position centrale, forte symboliquement. Parfois même, dans le cas du micro-label géré par une seule personne, le domicile du responsable se trouve être le lieu de travail⁹. Un ordinateur connecté à Internet, un téléphone et une organisation efficace suffisent dans certains cas au développement du label. Cette configuration réduit plus encore les coûts de production.

L' « immeuble des productions » toulousain, répond à cette logique de rationalisation du foncier, en abaissant les coûts mensuel du loyer. Les cinq structures (mais qui regroupent douze activités au total), se divisent en effet non seulement l'espace, mais également le prix de location au mètre carré. Pour un appartement de quarante mètres carrés, ayant comme loyer mensuel environ 450 euros, le prix de location au mètre carré s'élève à plus de 11 euros. Dans une maison de 200 mètres carrés, dont le loyer atteint 1000 euros, le prix de location au mètre carré ne s'élève plus qu'à 5 euros. La structure bénéficie ainsi d'économies non négligeables, en occupant 40 mètres carrés au sein d'une maison ou d'un immeuble. De plus, le partage de certains équipements entraîne des économies d'échelle; l'achat d'un photocopieur collectif, dispense chaque unité de production de posséder le sien, et ainsi réduit les coûts d'investissement.

Le même type de concentration des activités de productions s'observe au sein de Bordeaux. La place de la Victoire, place majeure du centre-ville, accueille dans un même immeuble plusieurs labels (dont *Vicious Circle*), un presseur (*Réverbération*), un éditeur, un studio de

⁷ Entretien avec l'ingénieur du son de Chic Duplication.

⁸ Entretien avec le responsable de Willing Production.

⁹ Entretien avec le responsable de *Tribs Records*.

mastering. Là aussi, le regroupement d'activité s'explique par la réduction des coûts liés au foncier. On peut également ajouter dans le cas bordelais, que la configuration centrale occupée par cet immeuble vient compléter la dimension symbolique évoquée plus haut.

2.1.3 Les nuisances sonores et le tissu urbain

Caractère incontournable des musiques amplifiées, les nuisances sonores les renvoient à leur insertion difficile dans le tissu urbain. « Le bruit, fléau des temps modernes est la première et la moins bien tolérée des nuisances quotidiennes » ¹⁰. La multiplication constante des sources sonores explique qu'aujourd'hui 100 000 plaintes soient déposées auprès des administrations, d'où l'attention particulière portée par les pouvoirs publics sur cette question là. Trois lois importantes se succèdent dans les années quatre-vingt dix, dont une ¹¹ portant sur les lieux de musiques amplifiées (cf. annexe 2).

Les lieux où se déroulent les pratiques (répétition et enregistrement) ne doivent pas dépasser un certain niveau sonore. Ils s'engagent à évaluer et à traiter acoustiquement. Ce travail fait appel à des compétences précises, qui demandent l'intervention d'un expert acousticien. Mais cette réhabilitation a un coût, estimé en moyenne à mille euros par mètres carrés¹². A Toulouse, les responsables de lieux de répétition et d'enregistrement ont préféré s'éloigner du centre-ville pour éviter une intervention acoustique trop importante¹³. La forte densité de population (cf. annexe 5) dans le centre toulousain augmente le risque de créer une gêne, d'où cette absence de structures accueillant des pratiques musicales à l'intérieur des boulevards.

2.2 La répartition des groupes de musiques amplifiées dans l'agglomération

L'hypothèse ici repose sur l'idée que la présence de groupes dans un territoire favorise l'émergence de lieux musicaux, qui viennent ainsi satisfaire une demande. Par une identification territoriale des groupes de l'agglomération, nous pourrons dresser une carte de la répartition de ces derniers, et ainsi comparer le diagnostic territorial et la variable « groupe ».

¹⁰ OPALE, CULTURE ET PROXIMITE, (2003), Créer un studio de répétition, un guide pour des projets adaptés à la diversité des pratiques musicales, Lille : Conseil régional Nord - Pas de Calais, p. 19.

¹¹ Décret 98-1143 relatif aux lieux musicaux.

¹² Ibid., p. 28.

Entretien avec un employé de Pilgrim.

2.2.1 Le recensement, approche méthodologique

L'identification des pratiques culturelles de manière générale conserve un caractère incertain. Dans le secteur des musiques amplifiées, c'est d'autant plus vrai que les groupes se font et de défont en très peu de temps. S'adapter à ces évolutions, demande une réactivité que ne possèdent pas les organismes chargés du recensement des pratiques musicales, victime d'une inertie institutionnelle.

De plus, chaque artiste entretient un rapport singulier aux structures musicales subventionnées. La plupart des artistes amateurs rencontrés ne portent que très peu d'attention aux actions de l'ADDA de la Haute-Garonne. La professionnalisation semble amener à une considération plus grande de ses structures. Concernant le pôle régional des musiques actuelles, les musiciens dénoncent parfois un corporatisme trop important. Ces éléments tendent à montrer les limites du rôle de ces structures qui pratiquent pourtant ce travail d'identification des groupes de musique de l'agglomération, du département et de la région. Les listes de groupes qu'ils établissent, mettent à l'écart ces groupes en marge de toute forme d'institutionnalisation. La tâche apparaît donc difficile.

Les chiffres du CIR avancent l'estimation de deux cents quatre-vingt quinze groupes au sein de l'agglomération issus principalement du rock, reggae, hip-hop et chanson. Si nous divisons le nombre de groupes par le nombre d'habitants, nous obtenons le ratio d'un groupe de musiques amplifiées pour environ 2500 habitants. Les études menées auparavant, notamment dans le cadre des rencontres d'Agen, estiment entre trente-cinq et quarante mille le nombre de groupes rock en France¹⁴. La Sacem arrive à peu près aux mêmes résultats, en fonction des déclarations d'œuvre. En théorie, pour 1500 habitants, il devrait y avoir un groupe de musiques amplifiées. Mais cela reste « une estimation et non une certitude arithmétique » ¹⁵.

Si l'estimation du CIR semble être inférieure à la moyenne nationale, elle reste précieuse. L'intérêt de ce travail réside principalement dans la localisation des groupes par commune. Il ne s'agit pas vraiment d'une estimation, mais plutôt d'un recensement partiel, dans le sens où le CIR indique tous les groupes qui viennent à lui, ainsi que tous ceux qui sont repérables à travers divers objets de communication (affiches, *flyers*, etc.). Le cadre territorial du recensement

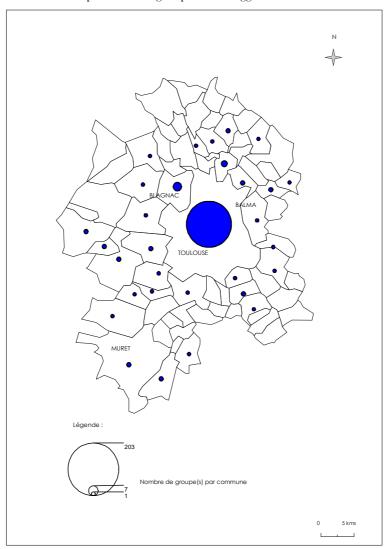
15 Ibid., p. 129.

¹⁴ MAYOL Pierre, (1997), « Le poids économique du secteur des musiques amplifiées », in ADEM Florida (eds), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen : GEMA (Groupe d'étude sur les musiques amplifiées), p. 129.

reste la région Midi-Pyrénées, mais puisque chaque groupe est identifié en fonction de sa commune, il fut possible d'obtenir les groupes du pôle urbain toulousain.

2.2.2 La concentration toulousaine

En analysant la provenance de chacun des groupes référencés par le CIR, une nette concentration toulousaine des groupes de musiques amplifiées apparaît (cf. carte 7). Elle s'élève à 69%. La proportion de la concentration des lieux de pratique musicale dans la commune de Toulouse et celle des groupes est sensiblement la même (autour de 70%). Cette présence massive des équipements musicaux pour la répétition et l'enregistrement semble ainsi être liée à la répartition même des groupes dans l'agglomération.



Carte 7. La répartition des groupes dans l'agglomération toulousaine

Source : CIR, 2004. Réalisation : Julien NICOLAS, 2005. Il convient alors de relativiser deux points, dont l'un sur l'aspect démographique. La relation entre la population totale et le nombre de groupes présents sur le territoire conserve un lien fort. Cependant la part de la population toulousaine dans l'agglomération n'atteint que 55%. Or, un décalage de quatorze points existe entre le pourcentage des groupes de l'agglomération identifiés toulousains, et le pourcentage des habitants du pôle urbain vivant à Toulouse.

Les tranches d'âges utilisées lors du recensement général de la population de 1999 isolent notamment les 15-19 ans, les 20-24 ans et les 25-29 ans. La pratique dans les musiques amplifiées se retrouve essentiellement dans une population jeune ; cette segmentation permet ainsi de mieux analyser cette répartition. A Toulouse, 31,3% de la population a entre 15 et 29 ans, à la différence du pôle urbain (hors Toulouse) dont seulement 18,9% de la population se situe dans cette même tranche d'âge (cf. tableau 13). Cela peut être considéré comme élément explicatif d'une concentration toulousaine des groupes de musiques amplifiées.

Tableau 13. La population des 15/29 ans dans le pôle urbain

Tranches d'âges	Toulouse		Pôle urbain (hors Toulouse)	
franches a ages	Valeurs absolues	En %	Valeurs absolues	En %
15/19	22 542		25 853	6,9
20/24	4 54 325		21408	5,7
25/29	25/29 45 466		23 493	6,3
Total	122 333	31,3	70 754	18,9

Source: INSEE, 1999.

Pour affiner cette interprétation, un questionnaire aurait permis d'évaluer la part des artistes toulousains pratiquant la musique dans un local personnel. En effet, une partie des musiciens ne fréquentent pas les locaux de répétition marchands. Cela aurait peut-être permis de rééquilibrer certaines données, quant à l'utilisation de ces lieux de la part des musiciens.

2.2.3 La création « périphérique »

Les chiffres fournis par le CIR décrivent une vie musicale de la périphérie plutôt modeste. Le ratio de groupes par rapport au nombre d'habitants atteint ici un pour 3 300. Aucun pôle secondaire ne vient concurrencer la ville de Toulouse. Fait étonnant, une ville de 30 000 habitants comme Colomiers ne possèdent pas plus de groupes que Labarthe sur Lèze.

Il s'agit alors de prendre de la distance par rapport aux chiffres. *Music Action*, lieu de répétition à Colomiers, affirme qu'au moins vingt groupes de la ville fréquentent régulièrement les lieux. Entre l'unique groupe répertorié par le CIR et les pratiques existantes à *Music Action*, un certain ajustement doit être effectué. Cette distance par rapport aux données locales, met une fois de plus en évidence la difficulté d'une identification efficace et pertinente dans ce secteur.

3. LES DYNAMIQUES CULTURELLES MUNICIPALES ET LES MUSIQUES AMPLIFIEES

Pour tenter d'affiner les explications concernant la distribution territoriale des lieux de création et de production dans les musiques amplifiées, il faut s'intéresser aux politiques publiques menées en direction de ce secteur et plus généralement de l'action culturelle. Quelle place les acteurs publics occupent-ils dans le positionnement des activités de création et de production musicales sur le territoire de l'agglomération toulousaine? L'hypothèse selon laquelle les communes développant des initiatives culturelles correspondraient aux territoires d'implantation des unités de production musicales, reste à vérifier.

3.1 Des politiques culturelles inégales

Face au secteur culturel, les communes de l'agglomération ne réagissent pas de la même manière. La configuration socio-spatiale des communes n'est pas étrangère à ces différences. Il ne s'agit pas ici d'essayer de comprendre en détail pourquoi certains territoires proposent une vie culturelle intense, mais simplement de dégager quelques grands traits communs. Ceci permettra par la suite de confronter les territoires de la création et de la production musicales avec les territoires culturels de manière large.

3.1.1 Un volet « culture » développé

3.1.1.1 Le contexte historique de la construction des politiques culturelles municipales

Les résultats de la thèse de Mariette SIBERTIN-BLANC¹⁶ soulignent non seulement les liens qui existent entre des éléments structurels et le nombre de lieux culturels, mais également les motivations de l'intervention culturelle municipale et les stratégies territoriales qui lui sont attachées. Cette étude se place dans l'espace métropolitain toulousain.

La localisation des lieux culturels répond à des éléments structurels du contexte démographique et spatial. Une corrélation existe en effet entre le nombre de lieux culturels et le nombre d'habitants ; à l'échelle de l'aire urbaine toulousaine, certaines communes nuancent cet aspect, indiquant la prise en compte nécessaire d'autres variables. De plus, la construction démographique du territoire toulousain et l'émergence des lieux culturels traduisent des temporalités dans les actions culturelles municipales¹⁷. La distance à la ville-centre des communes vient apporter des indications significatives concernant les initiatives culturelles. La plupart des communes proches de Toulouse interviennent activement dans le secteur culturel. Toutefois, il apparaît dans certaines situations que des municipalités proches de la ville-centre s'en remettent à son action culturelle, se déchargeant ainsi sur elle¹⁸.

Outre ces éléments structurels, l'auteur s'intéresse aux motivations d'ordre politique qui explicitent parfois l'investissement municipal dans le champ culturel. Ceci vient éclairer la réflexion, en proposant des alternatives et/ou des compléments aux liens existant entre les critères structurels et le nombre de lieux culturels. Ces motivations sont traversées par cinq variables principales :

- le facteur humain joue un rôle primordial; un homme (maire, élu, adjoint, etc.) impulse souvent la dynamique culturelle, soutenue et relayée par des services spécifiques au sein de la mairie (service culturel ou direction des affaires culturelles) ¹⁹.
- Le processus d'étalement urbain favorise l'arrivée d'une population urbaine. Les maires considèrent alors que ces nouveaux habitants souhaitent retrouver les services et les

¹⁶ SIBERTIN-BLANC Mariette, (2001), Les initiatives culturelles municipales dans la recomposition des espaces métropolitains, Toulouse : Thèse en Géographie et Aménagement, 439 p.

¹⁷ Ibid., p. 186.

¹⁸ Ibid., p. 188-189.

¹⁹ Ibid., p. 206.

équipements qui caractérisent la ville. Dans un souci de satisfaction de la demande, le champ culturel se voit alors investi par les communes périurbaines.

- Afin de pallier le manque d'attache territoriale des habitants à ces nouveaux territoires, souvent considérés comme des « villes-dortoirs », les municipalités développent des actions culturelles. Elles doivent recréer du lien, à la fois social mais également territorial. Le discours de la municipalité de Tournefeuille s'insère dans cette conception.
- Les stratégies politiques mettent en exergue les retombées d'une action culturelle ambitieuse. Elle se révèle porteuse d'une image valorisante pour l'équipe municipale et son maire, comme l'illustre l'adjointe à la culture et à la communication de Launaguet : « la culture, c'est d'abord comme une vitrine de ce qui se passe dans l'équipe municipale ; c'est pendant les manifestations culturelles que l'on voit beaucoup les élus »²⁰.
- La dynamique associative dans le domaine de la culture ne peut se dispenser du soutien des municipalités qui participent à son financement. Mais le niveau d'implication des pouvoirs publics dans les objectifs de l'association traduit bien souvent le positionnement qu'ils adoptent vis-à-vis de la culture.

L'insertion dans un espace urbain impose aux communes de se distinguer si elles ne veulent pas figurer au rang des « cités-dortoirs ». Dans un contexte concurrentiel, les municipalités envisagent le développement d'actions significatives qui leur permettent une distinction territoriale. La mobilisation de la culture vient non seulement compléter le cadre de vie, mais également l'image des villes de banlieue. Le rapport à la ville-centre sur le plan culturel est double. La majorité des communes « expriment une reconnaissance certaine des actions culturelles toulousaines, jugées positivement »²¹. Cependant des stratégies différenciées apparaissent, et concernent les communes qui voient dans les capacités culturelles de Toulouse, un concurrent monopolistique.

La croissance démographique des années soixante et soixante-dix a entraîné un mouvement culturel sans précédent pour les communes majeures de l'agglomération. Elles se sont peu à peu dotées d'équipements sportifs et culturels. Pour comprendre le positionnement de quelques communes importantes (Ramonville, Tournefeuille, Blagnac, Colomiers, Saint Orens et Toulouse) dans la vie culturelle de l'agglomération, un rapide panorama s'impose.

Ocitation extraite de la thèse, Les initiatives culturelles..., Op. cit., p. 215.

²¹ SIBERTIN-BLANC Mariette, (2003), « Espace métropolitain et initiatives culturelles municipales : inscriptions territoriales et disparités spatiales », in ESTEBE Philippe (coord.), Politiques publiques et territoires : du territoire objet au territoire acteur, Les Papiers du CIEU, p. 87.

L'émancipation culturelle des communes de banlieue

Ramonville, commune de 12000 habitants, connaît aujourd'hui une stagnation démographique, voire même une amorce de vieillissement. Mais durant les années soixante-dix et quatre-vingt, une forte croissance démographique a poussé la ville à s'équiper de lieux sportifs et culturels (médiathèque, centre culturel en 1973, etc.); c'est une des premières communes de l'agglomération toulousaine à avoir développer ce type d'équipement. Le terrain communal est occupé par de vastes terrains vagues privés, dont certains ont fait l'objet d'achat public dans les années quatre-vingt dix, ce qui aujourd'hui va permettre la construction de logements et de structures collectives (maison de retraite, lieux culturels et sportifs, etc.)²².

Tournefeuille compte aujourd'hui 26000 habitants. Il y a vingt ans encore, elle n'en comptait que 7000, mais l'étalement urbain en a fait une commune de première importance dans l'agglomération toulousaine. Au départ, Tournefeuille est un village, ce qui explique cet habitat horizontal qui s'est poursuivi par la suite. L'ancien maire a entretenu cette politique favorisant le résidentiel à l'industrie. Très tôt, les politiques publiques ont tenu à mixer l'habitat, et ainsi ne pas constituer de quartiers marginaux. De plus, l'environnement a fait l'objet d'une attention particulière; coulée verte, pistes cyclables, etc. La qualité de vie et la proximité des activités aéronautiques ont attiré une population de cadres moyens et supérieurs. Un retard concernant l'habitat social est incontestable, la commune paie même des pénalités. Le nouveau maire, Claude REYNAL, a recentré l'habitat dans le centre-ville afin de donner une identité à la ville, mais également de rentabiliser les impôts locaux. L'identité communale s'est construite à travers la culture. Plusieurs équipements en sont la preuve. La médiathèque, qui à l'époque a fait l'objet de rudes débats, s'est installée dans le centre-ville. Une école de musique, la salle des fêtes, une école de danse, le cinéma Utopia... Ces éléments participent au développement d'une vie locale et d'une animation culturelle du territoire. De plus cet ensemble se réunit autour d'une zone piétonne unifiant le tout²³.

En quelques décennies, Blagnac a quadruplé sa population, dépassant actuellement les 20000 habitants. L'essor de cet ancien village occitan se symbolise par sa réussite économique et industrielle au sein de l'agglomération. Airbus Industrie et l'aéroport international participent activement à la vie blagnacaise et plus largement à celle de l'agglomération et de la région. La ville constitue un bassin d'emploi majeur pour la région. Les ressources tirées de la taxe

²² Entretien avec la DAC de Ramonville.

²³ Entretien avec le DAC de Tournefeuille

professionnelle (TP) ont largement profité à l'animation locale du territoire et à la naissance du projet Odyssud en 1988, espace pluridisciplinaire d'expression artistique et culturelle. Avec plus de 120 000 spectateurs, sa fréquentation ne cesse de croître, se situant en tête des établissements culturels de spectacle vivant de la région Midi-Pyrénées. Aujourd'hui il porte l'image de la ville, au côté de l'industrie aérospatiale.

Colomiers et ses 32000 habitants occupe désormais une place significative dans l'agglomération. Jusqu'en 1989, la culture n'était prise en charge que par les associations. Mais à partir de cette date, un adjoint à la culture fut nommé, ce qui modifia considérablement le rapport à la culture au sein de la municipalité. En 1996, un poste de directeur des affaires culturelles a été crée. La gestion de ce secteur a été confiée à une Société d'économie mixte (SEM) qui s'occupait de l'action sociale et culturelle ; ainsi, le développement urbanistique de la ville (construction de quartiers « autosuffisants » avec ses crèches, ses maisons de retraite, etc.) a côtoyé pendant longtemps la politique culturelle. L'année 2002 marque une nouvelle époque de l'action culturelle, avec la création d'une véritable Direction des affaires culturelles (DAC)²⁴.

Saint-Orens de Gameville est une commune de 12000 habitants possédant une importante réserve foncière, volontairement protégée par les élus, qui préfèrent conserver un cadre de vie agréable (les espaces verts occupent 30% du territoire communal). Du coup, Saint-Orens n'a pas le profil habituel des communes périphériques et l'expansion démographique générale ne s'applique pas ici; on observe même une stagnation depuis trente ans. Elle est une des communes fondatrices du SICOVAL, mais s'est détachée par la suite de ce regroupement intercommunal pour rejoindre le Grand Toulouse. Elu en 2001, le maire communiste et la municipalité rassemblent une alliance de partisans du parti socialiste, des verts, des communistes, de la gauche en général. La culture à Saint-Orens se concentre principalement dans le complexe Altigone construit dans les années quatre-vingt dix, qui accueille une salle de spectacle, une bibliothèque, une salle de danse et une école de musique²⁵.

La politique culturelle toulousaine

Le contexte démographique et spatial de Toulouse décrit plus haut permet de comprendre comment aujourd'hui le déséquilibre culturel entre un centre dynamique et une périphérie aux actions plus modestes, se structure. L'étude menée en 1990 par Anne LAFFANOUR confirme ce

²⁴ Entretien avec le chargé de la musique de Colomiers.

²⁵ Entretien avec la DAC de Saint-Orens de Gameville.

décalage avec un recensement au sein de l'aire définie par le Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme (SDAU), très profitable à la ville-centre qui regroupe 557 lieux culturels, contre 444 pour les communes de banlieues. Cependant, cette dualité ne doit pas cacher des réalités plus nuancées.

La multiplication des équipements culturels toulousains marque selon Guy JALABERT, une fragmentation des espaces urbains²⁶. La municipalité a investi les domaines culturels majeurs, à savoir la lecture publique, le théâtre, la danse, et la musique. La médiathèque José Cabanis située aux abords du centre-ville, vient compléter l'offre de bibliothèque de quartiers. Le théâtre la cité (TNT), en plein cœur de Toulouse, occupe aux côtés de théâtres annexes (Sorano, Garonne, Jules Julien) un rôle symbolique fort de la politique municipale. Les représentations de danse se déroulent principalement dans le théâtre du Capitole mais également au centre de développement chorégraphique contemporain (CDC) dans le quartier Saint Cyprien. Enfin, la musique classique et l'opéra conservent un caractère privilégié pour la municipalité, qui investit beaucoup dans ce domaine. Le théâtre du Capitole, nouvellement rénové, occupe aux côtés de la Halle aux Grains, une place centrale (physique et symbolique) dans la politique culturelle. L'autre équipement musical majeur, le Zénith, s'adresse à des spectacles de variétés. Cette offre est relayée par la mise en place de MJC, de centres culturels (Mazades, Henri Desbals), et de centres d'animation, répartis dans les quartiers péricentraux toulousains.

L'action culturelle pendant de nombreuses années s'est traduite par un investissement dans des domaines considérés comme prestigieux, et vecteur d'une image forte. La politique culturelle de la ville de Toulouse s'organise aujourd'hui autour de trois axes principaux :

- un patrimoine culturel mis en valeurs : les musées, musique classique (opéra, Orchestre National du Capitole),
- un pôle récent (inauguré en 2004) consacré aux cultures urbaines, dont l'activité se situe dans l'accompagnement des cultures émergentes, tant sur le plan de la création (répétition) que de la diffusion,
- enfin, l'activité festivalière occupe une place conséquente dans la politique culturelle municipale ; Le Printemps de septembre, les siestes électroniques, le Rio loco, etc.

Environ 15% du budget municipal est consacré à la culture, mais il est difficile d'évaluer précisément le budget du service des cultures urbaines, les subventions allouées à certaines associations venant à la fois du secteur patrimonial et du secteur des cultures urbaines. Cette

-

²⁶ JALABERT Guy (1995), Op. cit., pp. 130-139.

ouverture récente d'un service dédié aux cultures émergentes il y a un peu plus d'un an, marque une rupture ou du moins une réorientation de la politique culturelle de la ville, qui semble vouloir rattraper un certain retard pris dans ces nouvelles formes de création artistique. Puis comme le souligne la responsable de ce service : « l'image de la ville passe aussi par cette dynamique culturelle »²⁷.

Dans le cadre du développement des métropoles d'équilibre, Toulouse est devenue un centre en matière culturelle, non seulement à l'échelle de l'agglomération mais aussi pour la région. Aujourd'hui, la remise en question de cette construction territoriale amène de nouvelles réflexions concernant un aménagement du territoire équilibré facteur de développement et de dynamisme, orienté sur les communes périphériques et les espaces ruraux.

3.1.1.2 Deux politiques culturelles volontaristes

Les dynamiques culturelles municipales de l'agglomération toulousaine suggèrent une double approche concernant la gestion des affaires culturelles. Ou bien, la municipalité gère les affaires culturelles dans son ensemble, par un système de régie directe. Ou bien elle laisse des initiatives privées, porteuses de projets, s'installer sur le territoire communal et participer conjointement à la vie culturelle de la ville.

La culture à l'initiative des municipalités

La plupart des municipalités de l'agglomération exercent une impulsion des initiatives artistiques, en définissant le cadre de leurs politiques culturelles. Cela se traduit généralement par la présence d'un équipement d'envergure pluridisciplinaire, où l'action bénéficie d'un repérage fort, relayé par des publications de la mairie sur la programmation des évènements mis en place. Saint-Orens, Colomiers et Muret illustrent significativement ce positionnement.

Saint-Orens a orienté son action culturelle vers des secteurs bien identifiés; la lecture publique, le théâtre, la musique, et les enseignements artistiques (musique, danse, théâtre, arts plastiques). Le complexe *Altigone* réunit sous un même toit ces activités, et peut ainsi définir et orienter la politique culturelle de la ville. Cependant ce système contraint les communes à une forme de rigueur artistique comme le souligne la directrice des affaires culturelles; « *la majeure*

-

²⁷ Entretien avec la responsable du service « cultures urbaines ».

partie du budget culturel est engloutie par le complexe Altigone, contrairement à Tournefeuille qui ne s'encombre pas d'un tel équipement et peut ainsi dynamiser son action ». De plus, Saint-Orens ne possède pas de grandes entreprises sur son territoire (hormis *Leclerc*), ce qui diminue considérablement les bénéfices liés à la TP. Le financement de la culture est donc dépendant de cette situation.

Mais Colomiers, également engagée dans une administration directe des questions culturelles, ne s'est pas dotée d'un équipement culturel central. Dans un premier temps, une SEM a géré à la fois l'action sociale et l'action culturelle. Mais la création de la direction des affaires culturelles a réorganisé la politique culturelle autour de cinq axes prioritaires ; la lecture publique, l'art contemporain, l'enseignement artistique, le cinéma et la bande dessinée. Quatre bibliothèques occupent l'espace municipal. L'école d'enseignement artistique avec 1600 élèves (musique, danse, théâtre, arts plastiques), constitue la seconde plus grande école du département après le conservatoire de Toulouse. La ville possède un cinéma labellisé « arts et essais ». Enfin, la bande dessinée est mise en valeur par le festival annuel qui lui est consacrée. Contrairement à Saint-Orens, ces activités culturelles se dispersent dans la ville (cf. carte 8). La notion de service public, très présente, explique en partie ce développement éclaté des lieux culturels.



Carte 8. Les lieux culturels à Colomiers

Source: Mairie de Colomiers, 2004.

Muret développe une politique culturelle classique, favorisant le théâtre, la musique dite savante, et l'enseignement artistique. La ville dirige en grande partie ces actions par la voie de régies directes. Cependant le festival *Marionnettissimo*, consacré aux marionnettes, apporte une originalité culturelle à la ville. Aux dires de la directrice des affaires culturelles, Muret n'est pas une « ville-dortoir » ; elle possède une réelle autonomie pas rapport à Toulouse, bénéficiant de la présence d'activités industrielles et commerciales entraînant un ratio habitant/emploi élevé. Mais la concurrence culturelle persiste, et aucune coopération n'est mise en place : « dans le domaine culturel, c'est chacun pour soi »²⁸. La ville travaille sur la mise en place d'une véritable politique culturelle mais cela reste difficile. En tant que sous-préfecture, Muret possède les obligations d'une grande ville, ce qui n'est pas le cas de Portet sur Garonne, qui a plutôt l'envergure d'un village, et dont les bénéfices liés à la TP sont élevés.

L'ouverture sur les cultures émergentes

La seconde position de la construction de l'offre culturelle consiste à privilégier un partenariat entre la collectivité territoriale et les associations culturelles locales. Cette coopération mobilise des acteurs compétents, liés au tissu artistique local. Elle favorise le travail sur les cultures émergentes, dans la mesure où la qualification du personnel municipal sur ces questions là demeure faible, voire inexistante dans certains cas²⁹. La relation de confiance doit alors mener à une concertation et à une délégation des moyens de gestion. L'émergence de territoires dynamiques participe à la fragmentation spatiale de l'offre culturelle. L'exemple de Tournefeuille et de Ramonville illustre le fonctionnement d'un tel partenariat.

La vision du service public en matière culturelle à Tournefeuille, consiste à ouvrir le territoire à des initiatives artistiques privées. C'est le cas du festival Cuba Hoy, ou des musiques actuelles. Le directeur des affaires culturelles préfère déléguer, dans la mesure où elle ne se sent pas assez compétente sur des domaines culturels bien particuliers. Le projet culturel se bâtit alors autour d'une union explicite. La politique culturelle s'anime autour des cultures émergentes. Au départ, cela ne répond pas à la demande des habitants (même si c'est la ville la plus jeune du département), et d'ailleurs F. LAJUZAN se refuse à ce raisonnement. Les pouvoirs publics doivent pousser à la découverte. Et cette politique a eu des effets inattendus. Tout

²⁸ Entretien avec la Directrice des affaires culturelles de Muret.

²⁹ Entretien avec le DAC de Tournefeuille.

Encadré 2. Intervention de Danièle Buys dans Culture Tournefeuille

Tournefeuille, ville de culture

Une politique publique de la culture doit sans cesse se renouveler, par une analyse exigeante et une force de proposition volontaire. Sinon, elle est menacée par la dérive consumériste et par l'épuisement de ses modèles.

Les formes émergeantes, la grande diversité des expressions, les parcours artistiques atypiques, doivent trouver toute leur place au cœur de l'offre culturelle proposée par une société en mouvement.

L'art ignore les frontières, il forge une communauté d'émotion et de création. Pendant trois ans, grâce à un financement de l'Union Européenne, les villes de Tournefeuille et de Huesca en Espagne vont se donner un rôle de « relais culturel transfrontalier », devenant ainsi deux pôles pour la mémoire, la recherche, la transmission des cultures, pour la création, favorisant ainsi le passage entre le social et l'individuel, entre la conscience d'appartenir à un territoire et le jeu de la libre réflexion.

A nos yeux, il n'existe pas de meilleure définition de l'action culturelle : vivre la culture comme un lien et une perpétuelle interrogation.

Dany Buys 1^{ère} adjointe au Maire Déléguée à la culture Conseillère régionale d'abord une valorisation de la ville, et une reconnaissance auprès de nombreux publics très divers. Un effet social très important, avec un mélange des générations, notamment au sein des musiques actuelles. Et enfin des retombées économiques non négligeables; près de trente sept personnes ont été employées en près de huit ans, dans le secteur culturel. L'attractivité de la commune est également un élément nouveau. Certains des publics fréquentant la commune, viennent de l'ouest et sud toulousain (Gers, Ariège), même de l'étranger pour certaines manifestations (Cuba Hoy).

Les deux grandes options culturelles de Ramonville concernent le jeune public, et le théâtre de rue. Aujourd'hui le cinéma prend aussi de l'importance. La ville possède l'équipement d'une ville de 20 000 habitants, alors qu'elle n'en possède que 12 000. De plus, elle ne peut couvrir tous les domaines d'intervention de la culture, comme peut se le permettre Toulouse ou d'autres communes périphériques qui possèdent de gros bénéfices liés à l'implantation d'entreprises majeures (Airbus à Blagnac, Carrefour à Labège, etc.). Cependant, l'implantation du Bikini sur le territoire communal suite à l'explosion de l'usine AZF a donné une nouvelle importance à la commune concernant le secteur des musiques amplifiées. La politique culturelle de Ramonville s'établit selon une stratégie de distinction territoriale, par le biais d'actions emblématiques³⁰. Le Bikini et les musiques amplifiées participent à cette stratégie. Les

³⁰ SIBERTIN-BLANC Mariette, (novembre 2004), « Diffusion des musiques amplifiées et recomposition urbaine, l'agglomération toulousaine après l'explosion de l'usine d'AZF », in Espaces et Sociétés, n°118, p. 217.

élus restent attachés à une certaine diversité culturelle ; ils préfèrent favoriser une saison plutôt qu'une action ciblée sur la venue d'une tête d'affiche (bien que le système des têtes d'affiche soit également à l'œuvre, mais dans les domaines prioritaires, théâtre de rue et jeune public). Un partenariat semble vouloir être mis en place compte tenu des bonnes relations entre la municipalité et l'équipe du *Bikini*.

Le cas blagnacais se singularise des deux précédents exemples ; l'initiative culturelle en direction des cultures émergentes s'élabore et se construit dans le cadre municipal. La programmation d'Odyssud propose chaque saison, une soixantaine de spectacles de théâtre, musique, danse, et jeune public. Le cadre de la pluridisciplinarité offre un panorama accordant une attention particulière aux formes émergentes (musiques nouvelles, arts électroniques et spectacles multimédias, bals modernes, cirque contemporain, cultures urbaines...). En outre, des festivals (arts électroniques) et des rendez-vous thématiques (cultures urbaines) jalonnent les saisons. La différence entre Blagnac et Tournefeuille réside dans le cadre de gestion. Odyssud dispose de moyens financiers conséquents, liés au système de gestion municipale.

3.1.2 La persistance d'une faible implication municipale dans le secteur culturel

Les exemples précédemment cités illustrent la vitalité culturelle des communes de banlieue. Mais celle-ci souffre toutefois de grandes inégalités. Les disparités concernant l'implication des municipalités dans l'action culturelle marque une segmentation des territoires. Les initiatives associatives viennent pallier l'engagement des pouvoirs publics en la matière. Compte tenu du temps imparti pour réaliser ce travail, l'absence d'entretien avec les élus ou les techniciens culturels de communes moins dynamiques de l'agglomération se révèle problématique. C'est pourquoi, la mobilisation de données et d'études antérieures sur cette question permet de combler cette absence d'informations.

En utilisant les données de la thèse précédemment citée³¹, et en adaptant ces dernières au périmètre territorial qui nous concerne (le pôle urbain), la configuration spatiale des initiatives municipales témoigne des disparités culturelles dans l'agglomération toulousaine. Pour plus de

³¹ SIBERTIN-BLANC Mariette, Les initiatives culturelles..., Op. cit.

pertinence, il ne s'agit pas de s'intéresser uniquement à la répartition des lieux culturels par commune, mais il faut intégrer le degré d'implication municipal. La présence d'une bibliothèque ou une école de musique municipale, reflète une prise en compte de l'action culturelle par les pouvoirs publics locaux. Le découpage en huit groupes culturels présente ainsi la diversité des communes mobilisées ou non, sur les domaines artistiques (cf. tableau 14). Afin de ne pas déséquilibrer les données, Toulouse ne figure pas dans ce recensement. Cette répartition a quelque peu évolué depuis 1999, avec la présence par exemple d'une école de musique municipale à L'Union, qui ne figurent pas dans les données ci-dessous.

Tableau 14. La répartition des communes selon huit groupes culturels

	Nombre de communes	Poids parmi les 71 communes	Critères de définition	
Groupe 1	2	3%	Aucun lieu culturel	
Groupe 2	8	11,25%	1 salle polyvalente comme unique lieu culturel (seule Rouffiac-Tolosan a été rajoutée : elle a comme seuls lieux deux salles polyvalentes)	
Groupe 3	11	15,50%	2 lieux culturels, ou 1 bibliothèque	
Groupe 4	10	14%	De 3 à 5 lieux culturels, sans bibliothèque municipale ni école d'enseignement artistique municipale; la vie associative est essentiellement à l'origine de la vie culturelle de ces communes, moyennement dynamique	
Groupe 5	12	17%	De 3 à 5 lieux culturels, avec une bibliothèque et/ou une école d'enseignement artistique municipale(s)	
Groupe 6	5	7%	De 6 à 9 lieux culturels, sans bibliothèque municipale ni école d'enseignement artistique municipale ; la vie culturelle de ces communes dépend du dynamisme des acteurs associatifs	
Groupe 7	15	21%	De 6 à 9 lieux culturels, avec une bibliothèque et/ou une école d'enseignement artistique municipale(s).	
Groupe 8	8	11,25%	10 lieux et plus (jusqu'à 13 pour Colomiers)	

Source: Mariette SIBERTIN-BLANC, 1999.

Le groupe huit qui témoigne de la vitalité des initiatives culturelles municipales apparaît principalement dans la première couronne. Ramonville, décrit plus comme une des communes les plus dynamiques, n'apparaît ici que dans le groupe sept; mais il faut replacer l'action dans le contexte démographique. En effet, la ville ne dépasse pas les 12 000 habitants, et ne peut donc rivaliser avec Blagnac ou Colomiers par exemple. De plus, la récente implantation d'acteurs culturels privés sur son territoire replace Ramonville parmi les communes les plus dynamiques culturellement de l'agglomération.

Le découpage en groupes culturels des communes de l'agglomération laisse apparaître une forte proportion de municipalités qui ne possèdent aucune bibliothèque ou école d'enseignement artistique municipales et moins de cinq lieux culturels. Il s'agit des groupes un, deux, trois, quatre et six. Ils regroupent trente six communes, soit plus de 50% de l'ensemble des communes de l'agglomération toulousaine. Mais cela ne signifie pas pour autant que ces communes soient dépourvues de toute vie culturelle. Le groupe six démontre au contraire la présence de nombreux lieux culturels associatifs. Les stratégies de l'intervention municipale peuvent alors entrer dans la partie pour expliquer les différents types de développement culturel.

L'ensemble de ces communes se localise principalement à l'extérieur de la première couronne, au Nord de Toulouse. La majorité de ces communes présentent un caractère rural affirmé, avec une densité de population relativement faible (cf. annexe 5). A cela s'ajoute une faible capacité organisatrice, caractérisée par une insertion relative dans les structures intercommunales, des initiatives peu marquées et la faible représentation du territoire communal par des élus charismatiques, ou du moins engagés dans le contexte socioculturel. Ces communes ne disposent généralement pas de service culturel, et le conseiller en charge des activités culturelles, assure plus un rôle d'animation du territoire que de développement culturel. Souvent, le subventionnement des associations culturelles et socioculturelles permet alors aux municipalités caractérisées par un faible engagement dans la culture, de se dégager de ces responsabilités.

3.2 Le faible engagement dans le secteur des musiques amplifiées

3.2.1 La corrélation entre les dynamiques culturelles municipales et l'action dans les musiques amplifiées

L'investissement dans le champ des musiques amplifiées pour une municipalité paraît sensible à l'action culturelle territoriale de manière générale. C'est-à-dire que ces musiques n'existent que dans un espace dynamisé par une vie culturelle intense. Cela ne signifie pas pour autant qu'un territoire marqué par une forte volonté culturelle est nécessairement impliqué dans ce secteur. A l'échelle de l'agglomération toulousaine, ce schéma se territorialise dans le

découpage communal. Trois modèles se distinguent : des communes aux dynamiques culturelles affirmées qui développent une action en direction des musiques amplifiées ; des communes également engagée dans le secteur culturel, mais qui ne s'intéressent pas pour autant à ces musiques : enfin, des communes où l'action culturelle demeure en retrait et qui ne s'implique pas dans le domaine des musiques amplifiées.

Ramonville et Tournefeuille

Parmi les communes de l'agglomération toulousaine, actives sur le plan culturel et développant une action en faveur des musiques amplifiées, les municipalités de Tournefeuille et de Ramonville tiennent incontestablement un rôle prépondérant.

Les objectifs culturels prioritaires développés par Danielle BUYS, concerne la démocratisation de la culture et la présence d'un vivier artistique sur le territoire de Tournefeuille. La signature en 2002 d'une convention triennale d'action culturelle entre la municipalité et l'association *Première Pression*, investie dans le champ de la diffusion de musiques amplifiées, souligne l'intérêt du service culturel et de la mairie pour ces arts émergents. L'association s'engage à développer le secteur par une action marquée par la rencontre entre l'artiste et le public. Elle s'engage également à favoriser et à rendre accessible la pratique musicale. La mise à disposition du foyer communal Roger Panouse, permet à *Première Pression* de mener une action de diffusion marquée par la diversité, et appréciée par l'équipe municipale.

L'implantation du *Bikini* sur le territoire communal de Ramonville suite à l'explosion de l'usine AZF, a donné une nouvelle importance à la commune concernant le secteur des musiques amplifiées. Dix jours par mois, la commune met à la disposition du *Bikini* sa salle des fêtes. Des avantages majeurs concernant la location de la salle (principalement financier) ont permis d'installer des relations de confiance entre Hervé SANSONETTO, gérant du *Bikini*, et l'équipe municipale, à commencer par le député-maire socialiste, Pierre COHEN. Le festival Convivencia autour de l'association A *bord du chèvrefeuille*, participe également à l'animation musicale de Ramonville et bénéficie d'un soutien financier mais également d'un engagement de la mairie sur le projet. On peut aussi identifier la salle du *Havana Café* qui possède une programmation éclectique. Mais au contraire du *Bikini*, elle conserve son statut de lieu de diffusion privée, et ne rentre pas dans le cadre d'une action politique.

Colomiers, Saint-Orens et Muret

Le dynamisme culturel des communes de l'agglomération toulousaine n'implique pas toujours un investissement dans les musiques amplifiées. Ce décalage s'explique au cas par cas, en fonction des enjeux politiques, des configurations socio-spatiales, des affinités personnelles des responsables politiques à ce secteur. Les responsables de services culturels des communes de Colomiers, Saint-Orens et Muret évoquent non sans mal, cette situation.

Les musiques amplifiées ne sont pas représentées dans la politique municipale de Colomiers, mais des initiatives existent cependant sur le territoire communal. Elles ne relèvent pas de la politique culturelle, mais de la politique sociale de la ville. Les discussions plutôt hostiles liées à l'implantation de Caïman Production (organisateur de concerts de musiques actuelles) sur le territoire columérin traduisent ce choix délibéré de ne pas intégrer le champ des musiques amplifiées dans l'action municipale. De plus, Roland POUSSE signale que le cadre de réflexion intercommunal participe à la segmentation, compte tenu de sa proximité géographique avec Tournefeuille, repérée comme un lieu majeur des musiques amplifiées.

La directrice des affaires culturelles de Saint-Orens reconnaît la méfiance des élus de sa commune face à un secteur aux pratiques mal identifiées, ce qui explique en partie l'absence d'investissement en sa faveur. L'aide au secteur musical dans la commune se limite à l'attribution de subventions aux associations actives, qui sont très peu nombreuses. Seule l'association *Houfa* anime le territoire à travers l'organisation de concerts et de tremplins pour les jeunes artistes locaux. La mise à disposition d'une salle de l'école de musique pour la répétition, reste anecdotique compte tenu des heures d'ouverture limitées et peu adaptées aux musiques amplifiées. Seul un projet de partenariat avec *Premiere Pression* fut évoqué (rapidement avorté), concernant la mise en place d'un bus sillonnant l'agglomération, et proposant des services d'enregistrement pour les groupes en devenir. Ce type d'action existe déjà dans l'agglomération bordelaise, mais aussi dans la région nantaise.

Le service culturel de Muret ne développe pas de politique en faveur des musiques amplifiées. Cependant dans les années quatre-vingt dix, un lieu avait été mis à disposition pour les groupes de rock mais les nuisances sonores ont contraint la municipalité à fermer ce lieu, non insonorisé. De plus, l'abandon pour causes de nuisances en tout genre (sonore, vandalisme, etc.) du festival rock « La part du feu », marque un arrêt vers l'intégration de ces

musiques dans le champ politique municipal. Le bruit généré par ces musiques reste un frein évident, et n'incite pas les pouvoirs locaux à s'investir dans un secteur anti-électoral. Mais au niveau de la diffusion, la directrice des affaires culturelles signale que « le public n'est pas intéressé par ces genres musicaux nouveaux, et préfère une programmation de type classique ». Concernant les pratiques, la municipalité n'a identifié jusqu'alors qu'un seul groupe de musiques amplifiées, Nawak all stars, justifiant ainsi sa position quant à son faible engagement en faveur de ce secteur. Toutefois, on peut imaginer que ce recensement ne reflète guère la réalité des pratiques, au regard des 23000 habitants que compte Muret.

Enfin, les communes décrites comme peu investies dans le champ culturel de manière générale ne développent aucune action dans ce domaine. Il semble difficile de déployer une action culturelle basée uniquement sur ce secteur. L'investissement par les pouvoirs publics de cette question résulte la plupart du temps d'une réelle dynamique culturelle territoriale, et qui plus est, ouverte sur les cultures émergentes. Sans cela, les priorités se concentrent sur des équipements de base mieux connus, tels qu'une bibliothèque ou médiathèque (même de petite envergure), ou une école d'enseignement artistique d'où émergent des idées et des projets culturels.

3.3.2 L'essor du volet « diffusion » au détriment de la création

Les territoires de l'agglomération toulousaine, d'où émergent une reconnaissance publique du secteur, ne correspondent pas aux territoires de la création et la production identifiés dans le chapitre III. Les initiatives culturelles municipales ne semblent pas attirer pour autant les lieux de répétition ou d'enregistrement.

L'action publique concentre principalement ses efforts, en matière de musiques amplifiées, dans le domaine de la diffusion. Les responsables municipaux s'accordent à dénoncer le manque de lieux en matière de diffusion, et tentent ainsi de pallier ces manques par diverses actions, qui seront détaillées plus tard. Ils relèvent également une absence d'investissement quant aux lieux de création, plus particulièrement de répétition. L'adjointe aux affaires culturelles de Tournefeuille affirme même que « si le manque de lieux de diffusion est indéniable, il est encore plus criant en matière de création ».

Pourtant, la priorité consiste à aider le secteur de la diffusion, tendant à faire de la création une activité marginale. Les entretiens menés avec les élus locaux ou les techniciens culturels (DAC) soulignent les enjeux municipaux d'une politique d'aide à la diffusion. L'impact des publics fréquentant ces lieux n'est pas sans conséquence pour la commune d'accueil. Une valorisation territoriale s'opère avec l'émergence d'une identité locale forte, d'un dynamisme culturel porteur de valeurs positives. On rejoint ici à la fois le développement local et le marketing urbain. Le lieu de diffusion concentre un pouvoir symbolique très important, véhiculé par la venue d'artistes renommés et par le regroupement collectif d'un public généralement jeune. Au-delà de l'artistique, il devient un lieu d'échanges, de rencontres, où se matérialise le lien social. Si la majorité du public a moins de trente ans, la mixité générationnelle et sociale œuvre de manière subtile.

Un tel discours laisse apparaître en creux les représentations liées à la création. La pratique musicale, difficilement identifiée par les élus locaux, ne soulève pas les mêmes enjeux. L'absence d'un regroupement de population, comme cela existe dans les concerts, constitue un frein quant à l'initiative des municipalités sur ce pan de l'action culturelle. En effet, les retombées en termes d'image et l'impact économique ne sont en rien comparables à ceux d'un festival ou d'une salle de spectacle ayant une programmation de musiques amplifiées. De plus, cette identification difficile des pratiques amateurs, leurs caractères techniques, les relations sociales qui s'y jouent, ne favorisent pas l'implication des municipalités, qui se concentrent alors sur des domaines mieux maîtrisés comme la lecture publique ou la programmation théâtrale.

Mais l'élément principal qui freine l'investissement des municipalités dans ce domaine reste le caractère commercial de ces activités. En effet, la création et surtout la production musicales relèvent de logiques marchandes affirmées. La construction historique des musiques amplifiées a laissé le champ libre aux acteurs privés qui se sont alors saisis de ce domaine, à la différence de la diffusion incluse plus tôt dans les politiques culturelles (notamment avec les cafés-musiques au début des années quatre-vingt dix). Ceci explique en partie l'attitude des élus qui considèrent le secteur de la création et de la production comme marginal et lié à une activité privée ne relevant pas de leur compétence.

Les facteurs de localisation des structures de création et de production musicales revêtent de multiples formes, et ne peuvent réellement se synthétiser. Cependant, il a été possible de démontrer la corrélation qui existe entre le nombre d'habitants et le nombre de lieux musicaux, expliquant en partie la concentration toulousaine des unités de production. Mais ce raisonnement ne peut tout expliquer, c'est pourquoi en approchant de plus près les caractéristiques des musiques amplifiées, l'apparition de certains critères de localisation s'avère déterminant (symboliques, financiers, sonores). De plus, en se penchant sur la répartition des groupes toulousains, à partir de données locales certes critiquables, la corrélation entre le nombre de groupes présent sur un espace et le nombre de structures musicales se révèle bien plus pertinente qu'une simple analyse en termes de population. Enfin, l'intérêt porté aux politiques culturelles municipales propose de nouvelles perspectives. La localisation des structures de création et de production ne correspond pas aux dynamiques culturelles municipales. Elle ne s'insère même pas dans les territoires de l'agglomération qui soutiennent pourtant le secteur des musiques amplifiées. Le caractère marchand porte préjudice à la création et à la production musicales vis-à-vis des gouvernements locaux. Elles sont moins bien appréhendées par les communes de l'agglomération que le volet diffusion.

Après avoir identifié où se trouvaient les soixante-quinze lieux de création et de production musicales sur le territoire de l'agglomération toulousaine, se pose la question de la structuration socio-spatiale d'un tel ensemble. Quelles relations les lieux musicaux développent-ils ? Peut-on parler d'un système ? Comment le musicien se place-t-il dans cet ensemble ? En quoi le champ des politiques publiques peut-il s'intéresser aux acteurs de la création, et comment les pouvoirs publics organisent-t-ils leurs projets à l'échelle de l'agglomération toulousaine ?

TROISIEME PARTIE

LES DYNAMIQUES SOCIOECONOMIQUES ET TERRITORIALES DES MUSIQUES AMPLIFIEES DANS L'AGGLOMERATION TOULOUSAINE

CHAPITRE V

L'APPROCHE ECONOMIQUE DE LA CREATION ET DE LA PRODUCTION MUSICALES

Le diagnostic de la deuxième partie sur les lieux de création et de production musicales propose des éléments de compréhension de la répartition de ces lieux dans l'espace toulousain. Il convient dès lors de saisir les relations entre les divers acteurs musicaux toulousains, pour rendre compte de réalités socio-spatiales complexes. Adopter une posture économique sur le secteur des musiques amplifiées, paraît indispensable. Une évaluation de l'état de santé des structures permet de mieux comprendre les enjeux du secteur et sa construction, souvent basée sur la solidarité. Malgré ses potentialités économiques, liées aux groupes toulousains qui participent à l'économie locale de la création, et génèrent des flux financiers parfois élevés, la situation de l'emploi reste toujours instable et les évolutions technologiques ne garantissent en rien la survie des labels indépendants.

Mais comment appréhender au mieux ces questions économiques ? Quelles explications peut-on apporter à cette structuration ? Dans quelle mesure les groupes de « musiques amplifiées » de l'agglomération toulousaine participent-ils à dynamiser les lieux de création et de production ?

1. LES POTENTIALITES ECONOMIQUES DES LIEUX TOULOUSAINS DE CREATION ET DE PRODUCTION

Ce chapitre reprend un certain nombre de données apportées par l'étude réalisée en 2000 par l'association *Avant-Mardi*, sur les locaux de répétition en Haute-Garonne¹. Ce travail servira de référence. Les lieux répertoriés dans le travail d'*Avant-Mardi* croisent pour la plupart ceux identifiés dans le chapitre III. Cependant, ne sont pris en compte uniquement les structures à vocations commerciales. Ceci explique les quelques différences entre les deux recensements.

1.1 Les groupes de musiques amplifiées : une évaluation des dépenses

Les musiciens ne créent pas sans dépenser. Quatre postes de dépenses se démarquent; l'investissement de départ, les frais de répétition, les séances d'enregistrement, et les tarifs de pressage. Même s'il paraît difficile de chiffrer précisément ces dépenses, une évaluation même imparfaite révèle les enjeux économiques du secteur.

L'investissement de départ varie selon l'instrument pratiqué. Par exemple, au sein du groupe Liliken, la chanteuse s'est équipée d'un micro d'environ 200 euros, alors que le pianiste a acheté un piano à queue d'une valeur de 6000 euros. Ces achats participent à l'économie locale des magasins spécialisés dans la vente de matériel musical neuf ou d'occasion. D'après L'officiel de la musique, douze magasins se partagent l'espace marchand dans l'agglomération toulousaine². L'enquête réalisée en Pays de la Loire et en Poitou-Charentes³ montre qu'en moyenne les musiciens investissent au départ 14000 francs (soit environ 2100 euros), avec des variations selon le statut des artistes (les intermittents ont un parc d'instruments plus onéreux que les amateurs).

L'échantillon de cent groupes sélectionnés dans le cadre de l'étude d'Avant-Mardi, montre qu'un quart des groupes répètent dans un local privé ou bien dans une maison personnelle. Les trois quarts restants fréquentent alors des lieux commerciaux ou des structures d'animation

¹ AVANT-MARDI, (2000), Les locaux de répétition en Haute-Garonne, Toulouse : Conseil Général de la Haute-Garonne, 51 p.

² CENTRE D'INFORMATION ET DE RESSOURCES POUR LES MUSIQUES ACTUELLES (ed.), (2004), *L'officiel de la musique* 2005, Paris : IRMA, p. 921.

³ GUIBERT Gérôme, MIGEOT Xavier, (2001), Les dépenses des musiciens de musiques actuelles, éléments d'enquête en Pays-de-Loire et Poitou-Charentes, Nantes : PRMA, 13 p.

socioculturelle. En moyenne, le montant mensuel consacré à la répétition s'élève à plus de cent euros. On peut alors multiplier le nombre de groupes par ce chiffre moyen; les locaux de répétition de l'agglomération toulousaine recevraient près de 30 000 euros par mois, soit 360000 par an. Cependant, ce n'est qu'une estimation qui mériterait un travail d'enquête plus complet pour être réellement opératoire dans l'analyse.

Le degré de professionnalisation et la présence d'un label entraînent des variations considérables dans les frais occasionnés par les séances d'enregistrements. L'envergure d'un projet d'enregistrement pour un groupe amateur se limite généralement à quelques centaines d'euros. Il s'agit souvent de démo, qui font office d'outil de promotion; ainsi les groupes amateurs restent moins d'une semaine en studio d'enregistrement, en comptant le temps des prises de son et du mixage. Le budget oscille généralement entre 500 et 1 000 euros en moyenne. Il devient plus conséquent dès lors que des enjeux professionnels se dessinent. Le batteur du *Positive Roots Bands* (groupe professionnel en autoproduction) signale que les vingt deux jours consacrés à l'enregistrement et au mixage ont coûté environ 3 200 cents euros. A cela s'ajoutent les frais de mastering, réalisé dans un studio parisien. Le cas de *Milo* est un peu différent. Signé par *Naïve*, un label indépendant parisien très important, le groupe toulousain a bénéficié d'un budget de 450 000 euros pour enregistrer en Belgique son disque. Même si l'argent dépensé ne revient pas directement aux entreprises du territoire toulousain, il n'en reste pas moins qu'il émane directement d'un groupe toulousain, créateur de richesse.

Enfin les dépenses engagées dans le pressage dépendent directement du nombre de CD pressés, et donc de la capacité du groupe à commercialiser et distribuer les disques. Les tarifs, comme dans les modèles de grandes entreprises, diminuent en fonction de la quantité de phonogrammes produits. Par exemple, au-delà de 2 000 exemplaires, souvent le *Glass Master* est offert, tandis que les prix à l'unité continuent de baisser. Souvent les autoproductions fixent un seuil de production entre 500 et 1 000 exemplaires. Mais certains labels indépendants, comme *Elp Record*, réalisent également ce nombre de production, pour réduire les risques, même si la plupart pressent davantage de CD. *Willing Production* a même atteint les 15 000 exemplaires sur le disque des *Femmouzes T*.

1.2 Les statuts des structures de création et de production musicale

Le milieu des musiques amplifiées est décrit généralement par un fort investissement associatif, auquel s'associent de modestes retombées économiques. Mais dans le cadre d'une étude sur la création et la production, certains éléments viennent nuancer ce schéma. Le caractère marchand des services proposés participe à l'émergence de statuts commerciaux (type SARL), et à une gestion plus rigoureuse tendant à tirer des bénéfices des activités. Mais en s'intéressant au secteur associatif, notamment présent dans la répétition, l'aspect économique laisse apparaître des enjeux distincts, non négligeables.

1.2.1 Les associations

Le statut juridique le plus fréquent dans le secteur musical toulousain reste l'association régie par la loi de 1901. Mais il se retrouve prioritairement sur certains types d'activité. Les données d'Avant-Mardi font apparaître que six structures de répétition sur huit ont opté pour ce statut (cf. tableau 15).

Tableau 15. Données sur les locaux de répétition (1)

Local	Commune	Statut	Nbre d'employés	CES	CEC	EJ
Art'scénik	Toulouse	Association	0			
Bouge ta vie	Toulouse	Association	3			2
Césame	Toulouse	Association	5	4	1	
Espéranto studio	Donneville	EURL	1			
Format-son	Toulouse	Association	6	4	2	
Galloway	Toulouse	SARL	1			
Oméga	Toulouse	Association	12	7	3	1
RMA Production	Toulouse	Association	1			
		Total	29	15	6	3

Source : Avant-mardi, 2000.

Parmi les autres locaux de répétition qui n'apparaissent pas ici, la FJEP de l'Hers, la MJC de l'Union, Samba Résille et Music Action, fonctionnent également sous un statut associatif. Au total, sur treize lieux dédiés à la répétition, dix prennent une forme associative. Les deux tableaux ci-

dessus donnent des informations quant aux budgets des structures ; 81% du budget total des lieux de répétition est généré par les associations. Elles ne doivent donc pas être sous-estimées en termes économiques, puisqu'elles réalisent la majeure partie des bénéfices issus de l'acticité de répétition.

Dans le cas des studios d'enregistrement, la proportion d'association est bien inférieure. Selon les enquêtes téléphoniques, environ 50%, soit quinze structures possèdent ce statut. Mais à la différence des locaux de répétition, la taille relativement modeste de ces studios va de pairs avec l'ampleur des budgets. Ils se destinent principalement à des groupes amateurs, qui consacrent moins de temps et d'argent à l'enregistrement que des artistes en voie de professionnalisation. Aucun studio d'envergure ne s'est constitué sous forme associative.

Les entretiens avec les labels toulousains révèlent également des informations concernant le statut de certains. Il semble que les labels ayant un catalogue réduit utilisent l'association pour des raisons de commodité. Facile à mettre en place, elle permet de développer une action en évitant les problèmes de gestion liés à des statuts plus complexes. La majorité des labels de l'agglomération ont une taille modeste ; on peut alors penser que l'association reste le statut privilégié pour la plupart d'entre eux.

1.2.2 Les statuts commerciaux

En creux de l'analyse précédente, se dessinent les contours des activités ayant optées pour un statut commercial. La Société anonyme à responsabilité limitée (SARL) tient une place centrale aux côtés de l'Entreprise unipersonnelle à responsabilité limitée (EURL). La répétition, majoritairement associative, demeure en marge de ce type de statut. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle est philanthrope ; de réels enjeux économiques s'y jouent (notamment en termes d'emploi).

Près de 50% des studios d'enregistrement se sont constitués en SARL ou EURL; mais il s'agit principalement de studios importants en termes de chiffre d'affaires, de réputation et d'activité. Par exemple le studio *Elixir*, situé dans un manoir s'adresse à des professionnels; les *Beautés Vulgaires*, groupe toulousain signé chez *Active* (important label toulousain), a masterisé son disque dans ce studio. On peut aussi citer la *Cour des Miracles*, monté en EURL et qui

dispose d'un vaste espace d'enregistrement de cent mètres carrés, attirant ainsi un nombre important de groupes professionnels.

Concernant les labels, le système ressemble à celui des studios même si la proportion ne correspond pas pour autant. La place du statut commercial dans les structures de production reste difficile à évaluer. Cependant, la professionnalisation des labels et l'intensification de leur activité semblent pouvoir être corrélées avec la mise en place de statuts, type SARL. Les labels regroupés par la société de distribution *Mosaic Music Distribution*, et qui développent des projets professionnels, disposent du statut de SARL.

Enfin les sociétés de pressage possèdent également le statut de SARL; elles sont plus liées encore que les studios et les labels, au monde de l'entreprise dans la mesure où le travail se centre sur l'administration et la production de biens. Aucune valeur artistique ne transparaît. Ici, il ne peut y avoir de distinction entre un univers professionnel ou amateur. Elles s'adressent autant à l'un qu'à l'autre.

La segmentation entre des lieux régis par le statut associatif et par celui de la SARL s'observe au regard des niveaux de professionnalisation. Cependant les frontières ne sont pas si clairement tracées, notamment dans l'activité de répétition et de pressage. Certes, la SARL s'adresse prioritairement à des professionnels, mais elle développe également des liens avec le monde des amateurs.

1.3 La difficile évaluation des retombées économiques

1.3.1 Des budgets parfois conséquents

Le financement des structures de création et de production de l'agglomération toulousaine demeure flou, entretenu par les responsables eux-mêmes. Même si la question des retombées économiques conserve un caractère secret, quelques entretiens montrent qu'elles atteignent parfois des sommes importantes. Cela se vérifie essentiellement dans les structures s'adressant à des artistes professionnels. Cela ne veut pas dire que les lieux musicaux à destination des amateurs ne produisent pas de bénéfices mais, en moyenne, ils génèrent moins de recettes.

Le budget annuel des locaux de répétition d'*Oméga* s'élevait pour l'année 2 000 à 700 000 francs, soit plus de 100 000 euros (cf. tableau 16). Ce lieu s'adresse principalement à des groupes amateurs, et vient appuyer l'idée que les groupes participent à l'économie locale du secteur. Le studio blagnacais *Polygone* génère un chiffre d'affaires avoisinant 600 000 mille euros. Là, il s'agit plus de professionnels, et l'investissement des majors dans ce studio n'est pas étranger à la réussite économique de la structure. Enfin, le label *Willing Production* produit lui un chiffre d'affaires annuel atteignant également 600 000 mille euros. Le niveau de professionnalisation des artistes et le réseau dans lequel il s'implique (distribution, partenariat de pressage) facilite le fonctionnement et le financement du label. Quant au pressage, aucune donnée n'a été communiquée au cours des entretiens, ce qui rend l'évaluation difficile.

Tableau 16. Données sur les locaux de répétition (2)

Local	Année de création	Budget en euros	Aides	Nombre de boxes	Nombre de groupes	
Art'scénik	1999	30000	N	4	15	
Bouge ta vie	1993	45000	Ν	7	25	
Césame	1997	50000	N	4	38	
Espéranto studio	1980	36000	Ν	19	28	
Format-son	1991	45000	N	2	30	
Galloway	1991	30000	Ν	5	50	
Oméga	1990	106000	N	5	120	
RMA Production	1995	21000	0	2	50	
	Total	363000		48	356	

Source: Avant-Mardi, 2000.

La structuration du secteur, articulée autour de pôles d'intervention, connaît une économie relativement fragile. Ceci s'explique par les modalités de financement qui reposent sur les aides allouées par les pouvoirs publics à ces organismes, considérés comme des partenaires d'action privilégiés. L'association *Escambiar* et *Avant-Mardi*, en tant que pôle régional des musiques actuelles, sont par exemple soutenus par le conseil régional. Mais ces pôles ne s'insèrent pas dans une perspective marchande, ce qui est le cas des locaux de répétition, des studios, des labels, et des sociétés de pressage.

1.3.2 Une économie souterraine

Au-delà de budgets parfois conséquents se place toute une économie marginale, non pas par son poids mais plutôt par sa forme. Le secteur est largement traversé par la problématique de l'intégration/exclusion au sein de la société. Les structures de l'agglomération toulousaine n'échappent pas à ce questionnement. Certaines proposent des services, mais de manière informelle, pas toujours illégale d'ailleurs.

Zéro Studio, studio d'enregistrement toulousain, prochainement décentré dans une commune de banlieue, n'apparaît dans aucun annuaire, ne bénéficie d'aucune publicité, et pourtant dispose d'un véritable lieu d'enregistrement équipé d'un matériel de qualité. Repéré tardivement (lors d'un entretien avec l'ingénieur du son de Zen Multimédia), il n'a pas été inclus dans la liste des unités de production (cf. annexe 1). En liaison avec un studio britannique, son propriétaire reçoit des artistes anglophones, mais également locaux, amateurs et professionnels. L'opacité autour de ce studio se répercute sur l'évaluation économique de la filière musicale de création et de production toulousaines.

Sur un modèle différent, et totalement illégal cette fois, les garages fermés d'un parking souterrain à Toulouse, font office de local de répétition. Les informations disponibles à ce sujet manquent, mais l'étude d'Avant-Mardi offre quelques renseignements. Ce lieu dispose de douze boxes de répétition loués au mois, et qui présentent un taux de remplissage élevé. Là encore, l'absence de données précises complique la tâche d'une évaluation fine de l'état économique du secteur.

Le flou autour du financement des structures qui s'installe lors des entretiens tend à prouver l'existence de financements annexes. Certains responsables évoquent le recours au travail non déclaré, qui contourne la législation actuelle. Ces exemples expliquent en quoi l'évaluation des retombées économiques du secteur reste difficile.

2. LA FRAGILITE D'UN SECTEUR EN MUTATION

Si les potentialités économiques du secteur de la création et de la production musicales toulousaines sont réelles, elles s'insèrent dans un système fragile où l'emploi révèle des difficultés à la fois conjoncturelles et structurelles. De plus, la transformation progressive des modes de consommation ne reste pas sans conséquence pour les structures de l'agglomération.

2.1 La situation de l'emploi

2.1.1 Le recours à l'intermittence

Dans la chaîne de la création et de la production, l'intermittence se trouve principalement attachée aux studios d'enregistrement qui s'appuient lors de projets spécifiques sur une mobilisation flexible des acteurs locaux (les ingénieurs du son). Ceci permet aux employeurs une liberté dans la gestion de leur structure mais fragilise un peu plus l'emploi des techniciens du son, qui s'adaptent alors à la demande et à des besoins particuliers. Le difficile accès au statut d'intermittent maintient souvent les artistes et les techniciens dans la précarité. Il contraint parfois certains prétendants à ce statut à acheter par leur propre moyen des cachets, afin d'atteindre dans les temps, les heures de travail demandées.

Dans l'agglomération toulousaine, les studios d'enregistrement emploient deux personnes en moyenne ; la première, souvent le responsable, s'attache à la gestion et l'administration du lieu, la seconde occupe la fonction d'ingénieur du son. Evidemment, ce n'est pas une règle ; on trouve des studios où le technicien qui se trouve seul, traite aussi les questions administratives (*Cour des Miracles*). D'autres au contraire recrutent plusieurs personnes ; c'est le cas minoritaire des grands studios qui peuvent employer jusqu'à sept personnes (*Polygone*).

2.1.2 La part des emplois aidés

Une étude récente sur les structures du réseau Avant-Mardi a mis en évidence la situation de l'emploi dans ces structures. L'échantillon se positionne sur dix-sept lieux de musiques amplifiées. Il mélange à la fois l'activité de diffusion et de création ; il se place à l'échelle régionale, même si une majorité de ces structures s'insèrent dans l'agglomération toulousaine (cf. annexe 7). Il ne constitue donc qu'un indicateur général du monde de la création et de la production toulousaines mais illustre bien la situation fragile dans laquelle se trouve l'ensemble de la filière.

Un quart des emplois du réseau concernent les emplois-jeunes. D'une manière générale, les contrats aidés (CES, CIE, CEC et emplois jeunes) occupent 60 % des types de contrats délivrés dans le réseau (cf. figure 15). Le secteur vit donc en partie sur les subventions allouées par les pouvoirs publics et les dispositifs d'aide. Dans le réseau *Avant-Mardi*, seulement 27% des contrats ne bénéficient d'aucune aide.

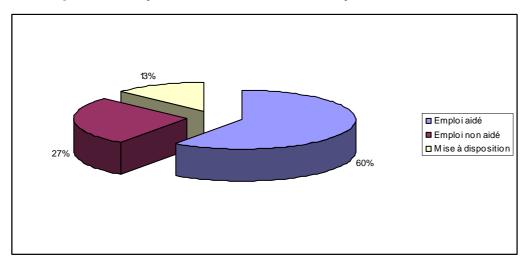


Figure 15. Les emplois au sein du réseau Avant-Mardi – pour 17 structures (en %)

Source: Avant-Mardi, 2004.

Un tel échantillon ne représente que partiellement l'ensemble du secteur. En effet, certaines structures de diffusion du réseau *Avant-Mardi* intègrent le dispositif SMAC fortement subventionné par l'Etat. Leurs configurations socioéconomiques se trouvent très éloignées de réalités locales, de situations plus complexes et isolées. La précarité dans les autres structures, hors des réseaux institutionnels classiques, s'avère souvent plus marquée encore. L'instabilité de

l'emploi conduit parfois à des dépôts de bilan, ou tente d'être régulée par le recours à l'intermittence quand la structure s'y prête (principalement dans les studios d'enregistrement).

2.1.3 Des parcours professionnels complexes : le bénévolat

Le recours au bénévolat se substitue même à l'emploi salarié, notamment à travers le tissu associatif très développé dans le secteur des musiques amplifiées. Aucune donnée chiffrée n'existe réellement sur le territoire toulousain. Cependant, la rencontre avec les acteurs locaux permet de comprendre les parcours difficiles et les motivations de chacun.

Pendant presque dix années, le responsable de *Elp Records* a exercé sa profession sans toucher de rémunération. Au départ, l'envie de produire des disques et de participer à l'émergence de groupes locaux a dépassé la simple question financière. Bénéficiaire du revenu minimum d'insertion (RMI), sa situation est restée délicate pendant longtemps. Aujourd'hui, l'expérience aidant, il tire de son activité l'équivalent d'un SMIC. L'économie du label demeure tout de même très fragile et instable.

Cet investissement personnel au détriment d'une situation économique confortable traduit la charge sentimentale attachée à la musique. La passion se substitue à des impératifs financiers et entretient finalement l'existence d'un secteur dynamique. Cependant, cette situation ne reflète pas un idéal, et entraîne parfois les structures de création et de production au dépôt de bilan.

2.2 Le financement aléatoire des labels toulousains

2.2.1 La variable « succès »

Les labels toulousains évoquent la notion de « succès » pour expliquer le financement et la viabilité de leurs structures. Pour rentabiliser des investissement de production parfois coûteux, l'équilibre repose sur une prise de risque ; la production de certains disques entraîne des pertes conséquentes, tant la commercialisation et la distribution revêt un caractère incertain. La

réduction de ces échecs passe par le succès de certains disques qui comblent ainsi le manque à gagner de productions déficitaires.

Cette construction du système économique des labels fragilise les structures de production. Aucune procédure de régulation n'existe, ce qui leur demande une prise de responsabilité dans la gestion d'éventuelles conséquences négatives en termes d'emplois. Les labels toulousains observent des dynamiques de création et de destruction qui résultent de ce financement basé sur un caractère aléatoire.

2.2.2 Un mouvement de destruction/création

Cette construction singulière du mode de financement participe à des dynamiques de destruction/création. Au cours de l'étude, le recensement des labels de l'agglomération toulousaine a révélé les évolutions rapides du monde de la production musicale. Une part non négligeable de labels figurant par exemple dans les données de l'IRMA ou du CIR, pourtant réactualisées durant l'année 2004, n'existait plus. Mais en contrepartie, la création de nouvelles structures équilibre la balance. L'évolution constante du milieu musical traduit ce mouvement. Malgré ces éléments de rupture, le responsable du CIR de Midi-Pyrénées nuance cette évolution; certes les structures se montent et se démontent, mais les principaux acteurs restent les mêmes. C'est-à-dire que la création d'une nouvelle unité de production ne traduit pas forcément un changement de personnes et l'arrivée d'une nouvelle dynamique. Si le nom des lieux musicaux évolue, les acteurs qui les animent ne changent pas pour autant.

Mais elle se décline également pour l'activité de répétition et d'enregistrement. Le milieu toulousain est traversé par des figures qui reviennent régulièrement. Pour la diffusion, Philippe PAGES (*Le Bijou*) ou encore Hervé SANSONETTO (*Bikini*) sont des personnages incontournables de la scène toulousaine, tant auprès des artistes que des acteurs publics locaux. La création connaît moins ce phénomène, mais il existe toutefois des acteurs récurrents. La scission de l'équipe dirigeante d'Oméga a donné lieu vers la fin des années quatre-vingt dix à l'ouverture d'un autre lieu de répétition et d'enregistrement (*Format Son*). Le binôme de départ a ainsi explosé au profit d'une multiplication des lieux de création. Dans l'enregistrement, des situations similaires se retrouvent; la fermeture du studio *City Rose* profita à la mise en place

d'un studio dans la campagne tarnaise (*Studio du Moulin*), géré par les mêmes personnes. A la différence de l'exemple précédent, la dynamique reste ici celle de la destruction/création.

2.3 Le « peer to peer », un réel concurrent ?

L'essor de nouveaux modes de consommation de la musique à l'échelle planétaire semble profiter dans les grandes lignes aux labels indépendants qui défendent Internet, considéré comme un outil de valorisation et de marketing des produits musicaux (cf. chapitre II). Les labels de Toulouse, tous indépendants, considèrent-ils cela de la même manière et s'inscrivent-ils dans la lignée idéologique de l'UPFI ?

Les micro-labels toulousains semblent en adéquation avec ce point de vue. Ils perçoivent Internet comme un allié et non un concurrent direct, dans la mesure où il participe à l'élaboration d'un plan de communication autour du disque. Certains labels développent le système des licences libres ou du *copyleft* (en opposition au *copyright*), qui consiste à donner la possibilité à l'utilisateur d'utiliser, copier, étudier, modifier et distribuer une œuvre musicale, avec l'autorisation de son auteur. Cela marque une rupture avec l'industrie musicale traditionnelle. Rencontré lors d'un forum sur ce thème, le responsable d'Another Record trouve au moins quatre avantages à un fonctionnement en *copyleft*: le label décide en collaboration avec l'artiste du mode d'exploitation de chacun de ses titres, varie ces modes au besoin sans attendre d'autorisation de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM); il réduit également les contraintes administratives, et ne dépend d'aucun organisme particulier de gestion de droits; la diminution considérable des coûts de fabrication, de distribution et de promotion, et notamment de l'exonération de droits de reproduction mécanique (SDRM) lui permet le lancement de nouveaux artistes à moindre risque.

En octobre 2004, *La Chapelle* a accueilli un forum dédié aux musiques alternatives, qui regroupait des micro-labels locaux et nationaux. Les débats s'organisaient autour de la transformation actuelle de l'industrie musicale et de ses modes de production. La question du P2P ne divisait pas, elle se prêtait plus à un nouveau point de départ. Six mois plus tard, *Mix'Art Myris* prenait le relais en débordant sur le thème de la musique libre et gratuite où seul le support se paie (à prix coûtant). Ces réflexions mobilisent les acteurs de la production toulousaine, et participent à une réinvention des hiérarchies à l'œuvre dans le monde musical.

Ces nouveaux modes de production ne séduisent toutefois pas l'ensemble des acteurs de l'agglomération. Certaines structures majeures de production, même indépendantes, ont un rapport bien différent au *peer to peer* (P2P). A propos des utilisateurs des systèmes de téléchargement illégaux, Bernard VILLENEUVE emploie le terme de « *voleur* ». Même pour l'économie locale, les répercutions du piratage entraîne selon lui, des baisses dans les ventes de disques. Mais il souligne également que la mise en place de plate-forme de téléchargement légal et payant profite avant tout aux majors du disque qui possèdent des catalogues bien plus élargis.

La situation économique de la création et de la production musicales toulousaine s'analyse de deux manières. D'une part, nous observons des potentialités économiques réelles, avec la présence d'un secteur confronté à une forte demande. Mais, d'autre part, sa structure révèle des failles et une fragilité certaine. Les groupes, à travers leurs pratiques, participent à la vitalité de l'économie locale traversée par des budgets importants pour quelques lieux musicaux. De plus, la forte présence du secteur associatif ne doit pas cacher la professionnalisation des structures de création et de production musicales, qui adoptent aussi des formes plus commerciales. Enfin, l'évaluation de l'impact économique reste complexe compte tenu de l'opacité du milieu, et des pratiques marginales voire souterraines.

Se pose alors avec acuité la question des relations qu'entretiennent ces unités de production entre elles. Le territoire de l'agglomération toulousaine participe-t-il à l'élaboration de ces relations? Quelle nature prennent-elles? Dans quelle mesure se territorialisent-t-elles? Ces interrogations amènent à une réflexion sur les dynamiques territoriales à l'œuvre dans le secteur des musiques amplifiées.

CHAPITRE VI

VERS UNE STRUCTURATION RETICULAIRE DU SECTEUR

L'ensemble des données économiques décrites dans le chapitre précédent laisse entrevoir les difficultés de la création et de la production musicales. Comment les acteurs associatifs et privés compensent-ils ces faiblesses économiques? Quels moyens de régulation orientent les actions dans ce secteur? La compréhension de l'organisation du système et des relations qui s'y déroulent révèle des stratégies territoriales originales. Ce chapitre doit permettre de comprendre dans quels cadres spatiaux s'insèrent les structures de création et de production de l'agglomération toulousaine.

En dehors des zones de concentration observées dans la deuxième partie, existent-ils des espaces de territorialisation de la création musicale, marqués par des logiques organisationnelles liées à la structuration réticulaire du secteur ? Les pouvoirs publics participent-ils à la fragmentation territoriale ou tendent-ils à l'atténuer?

1. Du local au global, quels territoires pour la creation et la production musicales ?

1.1 Pour une géographie des mobilités des groupes de musiques amplifiées

Acteur central de la création, le groupe de musiques amplifiées reflète une hétérogénéité dans sa forme et son degré de professionnalisation. La segmentation entre professionnels, semi-professionnels et amateurs traduit des situations sociales plus ou moins délicates. Les groupes s'insèrent alors de diverses manières dans les structures de création et de production. Certains mobilisent un territoire restreint pour la répétition, l'enregistrement, la production phonographique et le pressage, à la différence d'autres qui agissent sur un espace élargi. Aborder une géographie des mobilités du musicien revient à dégager des trajectoires et des parcours personnels.

Ces mobilités répondent à des exigences qu'il convient de mettre en exergue. Quelles différenciations observe-t-on dans les parcours du musicien et selon quelles variables prennent-elles forme ? Quels facteurs déterminent l'orientation, le choix vers les structures de création et de production ?

1.1.1 Le trajet de l'artiste dans l'espace métropolitain toulousain

1.1.1.1 Les espaces de la création et de la production dans les musiques amplifiées

Les échelles des systèmes musicaux territoriaux évoluent selon le niveau de professionnalisation des groupes de musique. Plus l'artiste développe une carrière professionnelle, plus son territoire d'action s'élargie. Les réseaux musicaux s'inscrivent différemment dans l'espace, et le degré de professionnalisation du créateur s'avère en être un déterminant.

L'agglomération toulousaine, support de la création musicale des amateurs

Le musicien amateur construit à travers son parcours artistique, un réseau relationnel d'envergure réduite. Ce réseau traduit l'ensemble des rencontres artistiques d'un musicien qui

servent alors à développer un projet. Il en tire bénéfice, utilisant ainsi les compétences des personnes participant au réseau. Chaque musicien possède son propre ensemble de relations, issues de sa propre histoire et de son parcours individuel. Le réseau relationnel adopte donc des formes variables. Le territoire d'action privilégié du musicien amateur reste celui de l'agglomération, où il se produit sur scène. L'amateur n'entretient que très rarement de relations avec les labels, et finance son projet avec des ressources propres. Ainsi, n'apparaîtra pas ici l'étape intermédiaire de production.

Un modèle issu des entretiens semble pouvoir caractériser l'espace de création et de production d'un groupe toulousain amateur (cf. figure 16). Le premier lieu de rencontre, celui de la répétition, conserve généralement un fort rapport de proximité; « on répète là où on vit ». Une majorité des groupes qui fréquentent les locaux de répétition toulousains habitent Toulouse ou du moins sa proche banlieue. De même, les groupes de Colomiers vont se diriger prioritairement vers Music Action, à proximité de chez eux. Ceci explique en partie la volonté pour les groupes éloignés des structures de répétition, d'aménager leur propre local.

Lorsque le projet musical mûrit, si les musiciens ne possèdent pas de *home studio* (studio d'enregistrement personnel), ils doivent orienter leur choix vers une structure spécialisée. Souvent, celle-ci prend place au sein même de l'agglomération, ne la dépassant que rarement. Les trente studios répertoriés proposent une offre diversifiée, capable de satisfaire de jeunes groupes. Ici, c'est moins la proximité que les qualités techniques du studio et de son personnel qui guident le créateur dans son choix.

Quant au pressage du disque dans le cas des groupes amateurs, il répond à des critères économiques. La recherche d'un optimum économique traverse tous les degrés de professionnalisation, mais l'intégration mineure des amateurs dans les réseaux et les flux d'informations les amène à explorer en premier lieu les entreprises toulousaines, voire midipyrénéennes.

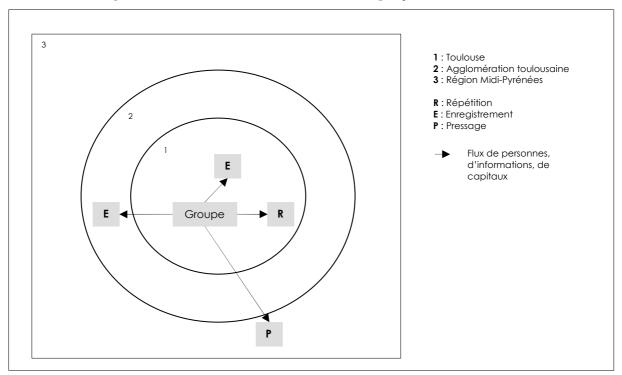


Figure 16. Le territoire de la création musicale d'un groupe toulousain amateur

Source: Julien NICOLAS, 2005.

Le parcours du groupe amateur toulousain Zenn caractérise le modèle décrit ci-dessus. Les musiciens répètent depuis leur début dans les locaux de Césame à Toulouse, à proximité des lieux de vie de chacun des membres. En novembre 2000, ils entreprennent l'enregistrement d'un CD cinq titres, faisant office de « démo »¹. Connaissant le lieu et les personnes y travaillant, ils décident alors d'utiliser le studio de Césame. Le champ territorial mobilisé pour la création demeure restreint. Le pressage s'effectue dans une société tarnaise.

Le territoire régional midi-pyrénéen comme espace de création

Le degré d'élargissement à la région du territoire de création et de production musicales, correspond à un changement dans la professionnalisation des artistes. Ce modèle territorial (cf. figure 17) regroupe finalement les trois niveaux ; l'amateur, l'intermédiaire et le professionnel. Cependant, des différences dans la mobilisation des structures musicales s'opèrent alors.

La répétition demeure une activité de proximité; mais les intermédiaires et les professionnels, à la différence des amateurs, vont plus souvent développer leurs propres locaux.

¹ La « démo » est un terme employé par les groupes pour désigner un enregistrement qui regroupe quelques chansons (entre trois et six généralement), et qui sert d'outil de promotion afin de démarcher dans des cafés-concerts ou des lieux de diffusion de manière plus générale. Elle peut faire office de tremplin avant l'enregistrement d'un album, alors plus soigné. Elle se démarque de la « maquette », qui reste le témoin du niveau d'un groupe, qui l'utilise dans un souci de perfectionnement de la qualité technique et artistique de la musique créée.

Cela n'empêche pas certains artistes professionnels (*Les Fabulous Trobadors*, *Les Femmouzes T*) de se réunir dans les locaux traditionnels de répétition (*Césame*, *Oméga*) où se côtoient amateurs et professionnels. De même, certains amateurs bénéficient d'un lieu personnel de répétition.

L'échelon régional dans l'enregistrement d'un disque mobilise une plus grande diversité d'acteurs. Le réseau relationnel occupe une place prédominante dans le schéma des amateurs. Pour les intermédiaires ou les professionnels, soutenus soit par une association musicale, soit par un label toulousain, le réseau activé prend la forme plus classique de relations marchandes. Les relations de confiance établies au cours des transactions précédentes entraînent l'organe de production à réitérer l'expérience.

Les groupes toulousains intermédiaires pressent généralement leur disque dans une société française, la plupart du temps hors de Midi-Pyrénées. Toutefois, certaines entreprises régionales comme *Disctronics* dans le Tarn, attirent une forte clientèle régionale.

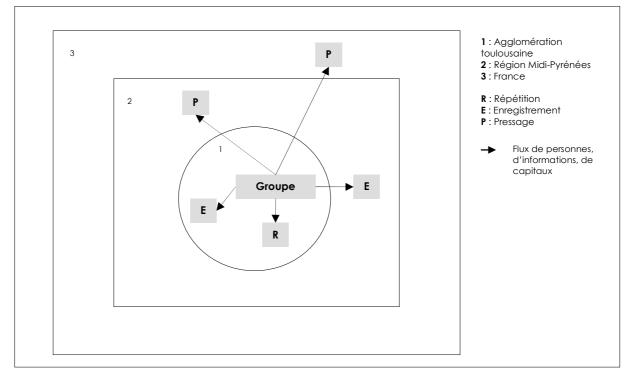


Figure 17. Le territoire de la création musicale d'un groupe toulousain intermédiaire

Source: Julien NICOLAS, 2005.

Ainsi, *Prisca* a enregistré deux disques jusqu'à présent et peut être considéré comme un groupe semi-professionnel. Le premier fut produit par un label toulousain, enregistré et mixé dans un studio de Balma. Ici le parcours de l'artiste se déploie dans le contexte spatial de l'agglomération. Mais plus tard, le second enregistrement se déroule dans le cadre de

l'autoproduction. Pourtant, le groupe se déplace à Tours pour les prises de son. Cet élargissement spatial des zones mobilisées pour la création et la production correspond à une évolution dans l'appréhension du milieu par les musiciens. Fort de leur première expérience et de la création de nouveaux réseaux relationnels, *Prisca* a entamé un nouveau parcours qui passe par des rencontres professionnelles.

Vers une échelle nationale et internationale de la création

La professionnalisation entraîne un changement d'échelle dans la structuration des systèmes territoriaux de création et de production musicales. Si l'agglomération toulousaine reste un territoire de vie et de culture pour les musiciens professionnels, les échanges avec d'autres régions, voire d'autres pays conduisent l'artiste à une mobilité exacerbée (cf. figure 18).

La répétition, compte tenu de sa fréquence, exige même à un niveau professionnel, une proximité territoriale. Pour les artistes toulousains, elles se déroulent ainsi dans l'agglomération. Ils doivent pouvoir se retrouver quand ils le désirent. C'est pourquoi d'ailleurs les musiciens professionnels possèdent leur propre local de répétition, ou bien optent pour la solution d'une location mensuelle, beaucoup moins contraignante (notamment concernant les horaires). *Pilgrim* et *Passage*, qui proposent ce type de service, indiquent que leurs clients se distinguent par leur degré de professionnalisation.

C'est par l'intermédiaire du label que se déroulent ces changements d'échelle. Certains artistes toulousains professionnels (*Les Femmouzes T, Les Malpolis*) travaillent en collaboration avec d'importants labels toulousains, mais la plupart se dirigent vers des labels localisés en région parisienne, qui offrent soit des moyens de production plus élevés, soit une spécialisation musicale plus fine (*Hyperclean*). Ces maisons de production développent souvent des relations internationales qui expliquent qu'une partie des prises de son ou le mixage soit réalisé dans des centres urbains réputés pour la qualité de leurs studios d'enregistrement; New York et Londres sont deux pôles majeurs vers lesquels se tournent fréquemment les labels français conséquents.

Le pressage dépasse largement les frontières de Midi-Pyrénées, et se déroule dans les grandes entreprises françaises, ou bien dans des centres de production étrangers lorsque le label se trouve intégré à une major.

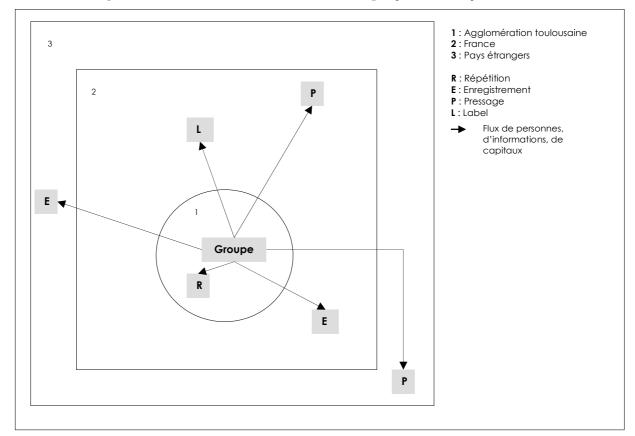


Figure 18. Le territoire de la création musicale d'un groupe toulousain professionnel

Source: Julien NICOLAS, 2005.

L'expérience des *Bubblies* s'insère dans ce schéma où l'espace local se superpose à l'espace international. Ce groupe d'origine toulousaine vivant près de Donneville, a débuté en 1991 sans expérience. Leur parcours montre les changements spatiaux qui s'opèrent, lors du passage du statut d'amateur au statut de professionnel. En 1995, le label parisien *Nova Express* les repère et produit deux disques enregistrés en région parisienne. Mais les quatre membres décident en 1998 de s'installer dans une maison de campagne près de Toulouse, qui leur sert de lieu de répétition. Ils se lancent dans l'autoproduction, et enregistrent par leurs propres moyens (financier et technique) avec l'ingénieur du son du *Studio de la Trappe*. Le pressage s'effectue dans une société midi-pyrénéenne (*Disctronics*), qui offre des tarifs très intéressants pour les autoproductions. Plus tard, le groupe signe avec un autre label parisien (*Tréma*), séduit par leur musique, qui le met en contact avec Nick SANSANO, un ingénieur du son new-yorkais très réputé. Le mixage et le mastering de l'album se déroulent ainsi à New York. Mais la collaboration avec Tréma s'interrompt, et les *Bubblies* décident de tenter à nouveau l'expérience

de l'autoproduction, qui leur permet d'« adopter une démarche de production plus libre »². Ils s'installent près de Donneville, où ils répètent et enregistrent leur dernier disque. Les relations entre le groupe et N. SANSANO les amène à franchir l'océan atlantique pour le mastering. Quant au pressage des CD, il se déroule dans la région parisienne.

Ce parcours montre comment la professionnalisation et l'expérience musicales mobilisent des territoires distincts. Mais l'autoproduction ne signifie pas pour autant amateurisme ; elle est liée à une conception du système de création et de production de la musique. Dans le cas des *Bubblies*, elle ne participe pas à la réduction du champ d'action territorial du groupe.

1.1.1.2 Une déterritorialisation de la création : l'utilisation d'Internet

Les logiques économiques d'une telle pratique

Une nouvelle forme de création musicale, qui fait appel à l'utilisation d'Internet semble se développer. Le travail de composition s'effectue individuellement. Chaque membre enregistre à l'aide de moyens personnels parfois rudimentaires, ses idées musicales. Ils partagent ensuite leurs différents travaux en s'échangeant par voie électronique, les fichiers musicaux enregistrés au préalable. Chacun élabore alors ses propres parties à partir des fichiers reçus. On assiste à une individualisation de la pratique musicale, qui relègue la répétition en groupe au second plan. Mais cette organisation de la création s'applique essentiellement à la musique assistée par ordinateur (MAO), très présente dans les musiques électroniques et ses dérivés (électro-jazz, électro-rock, électro-pop, etc.).

C'est non seulement un gain de temps qui motive les musiciens, mais également l'aspect financier. Le transport du matériel, la mise en place de ce dernier sur le lieu de répétition, les réglages sonores, réduit considérablement la durée des répétitions. Pour une répétition de trois heures, il faut parfois consacrer une heure et demi à la mise en forme de la répétition. De plus, l'envoi gratuit de courrier électronique où figurent les fichiers musicaux réduit les coûts des répétitions. Les frais de location disparaissent, tout comme ceux liés aux transports du matériel. L'énergie de la répétition est certes indispensable pour ces groupes, mais ils soulignent l'effort

٠

² Entretien avec le bassiste des Bubblies.

épuisant que nécessitent les annexes de la répétition (transport d'un matériel lourd et encombrant, recherche d'un local libre, investissement financier).

Une transgression spatiale relative

Ce mode de fonctionnement n'exclut pas la répétition de son champ, même s'il contribue à la diminution de sa fréquence. Pour *Minimal Orchestra*, groupe toulousain d'électro-jazz, la répétition constitue l'espace fondamental d'une mise en commun du travail personnel. L'échange de fichiers numériques ne se substitue pas à la rencontre musicale qui passe d'abord par une rencontre physique. Il donne simplement l'opportunité de s'affranchir de certaines étapes de la création classique, longues et parfois fastidieuses.

Le local de répétition conserve ainsi un poids symbolique, celui de la rencontre et de l'échange, mais aussi territorial dans le sens où les membres convergent vers un même lieu, qui devient alors le second support (physique cette fois) de la création musicale. La déterritorialisation de la création se voit alors nuancée, et les Technologies d'informations et de communications (TIC) ne se substituent pas à la dimension de la proximité spatiale, représentée par le local de répétition dans ce cas.

1.1.2 Les logiques d'utilisation des lieux de création

Le trajet des groupes de musiques amplifiées dans le processus de création/production reflète les divers degrés de professionnalisation. C'est uniquement la forme qui a été décrite précédemment; pour comprendre les facteurs décisionnels qui entraînent le choix d'un groupe vers un lieu musical (locaux de répétition ou studio d'enregistrement), plusieurs variables sont mobilisées. La première concerne l'aspect économique de la répétition et de l'enregistrement. La seconde se concentre sur les avantages d'une proximité territoriale avec les structures musicales. Enfin la dernière variable mobilisée, s'attache aux relations interpersonnelles développées au cours des parcours de chaque membre du groupe.

1.1.2.1 La diversité des facteurs décisionnels

La primauté des critères économiques

L'un des éléments fondamentaux dans le choix d'une structure de répétition ou d'enregistrement a trait à la rationalisation des coûts de fonctionnement. Face à des tarifs parfois élevés, les musiciens recherchent le lieu où non seulement les tarifs restent abordables, mais qui bénéficie également d'un équipement sonore adéquat à leurs pratiques.

Les lieux de répétition de l'agglomération interrogés justifient leurs prix selon deux variables. La première concerne la dimension des boxes de répétition, qui traduit le degré de confort des musiciens. La taille du box est proportionnelle au tarif appliqué. La seconde concerne l'état et la qualité du matériel mis à disposition ; certains locaux ne disposent d'aucun matériel, ce qui entraînent une différence dans les tarifs par rapport à des locaux équipés en sonorisation et en instrument (batterie, ampli, micro, piano parfois).

Dans ce croisement d'information, le groupe doit faire un choix qui souvent exprime le constat d'un manque de lieux et d'un état parfois douteux du matériel fournis³. Comme le souligne une étude réalisée sur les locaux de répétition de l'agglomération toulousaine (sur laquelle nous reviendrons plus tard), « si les lieux répondaient mieux aux attentes des musiciens, ils y répèteraient plus souvent »⁴. Les améliorations souhaitées se centrent sur un meilleur matériel de sonorisation et la mise à disposition d'instruments en état, l'aménagement des boxes, et les horaires parfois peu adaptés aux contraintes des amateurs de musiques amplifiées⁵, qui répètent plutôt en soirée.

L'écart entre les tarifs pratiqués par les studios d'enregistrement de l'agglomération segmente d'autant plus l'accès à ces lieux. Les studios les plus modestes proposent leur service pour 100 euros par jour environ, face aux plus importants qui demandent parfois plus de 1500 euros pour la journée. Là encore, la justification d'un tel écart, concerne le niveau d'équipement et les qualités techniques du matériel dont se sert le studio d'enregistrement. La superficie de la

³ Entretien avec le pianiste de Minimal Orchestra.

⁴ AVANT-MARDI, (2000), Les locaux de répétition en Haute-Garonne, Toulouse : Conseil Général de la Haute-Garonne, p. 44.

cabine où se déroulent les prises de son, détermine également les tarifs dans la mesure où elle autorise ou interdit la venue d'un nombre important de musiciens.

Le positionnement des groupes face à ces tarifs divergent. La plupart recherche des lieux offrant les meilleures conditions de travail, dans la limite de leur propre budget. Revient alors le niveau de professionnalisation. Le budget des labels indépendants, même les plus modestes, dépasse souvent celui des groupes amateurs. Ils se tournent alors vers des lieux plus adaptés à leurs exigences et en adéquation avec un résultat attendu. Le responsable du studio *Polygone* traite principalement avec les maisons de disque (*Virgin*, *Warner*, *Universal*, etc.) qui envoient leurs artistes dans des lieux prestigieux (cadre de vie, équipements performants, etc.).

La proximité géographique

A la recherche d'une optimisation des conditions de répétition, les groupes de musiques amplifiées attachent une importance toute particulière à la localisation des locaux de répétition. Cette rencontre fréquente et régulière impose un accès facilité par la présence de voies de circulation majeure à proximité. Césame et Oméga se situe à moins de quatre cents mètres d'une sortie du périphérique toulousain. La proximité du métro dans le cas d'Oméga ne joue qu'un rôle relatif, dans la mesure où les contraintes techniques liées à l'amplification (transport d'un matériel encombrant) imposent l'utilisation d'un véhicule indépendant. Le choix d'une structure de répétition proche des lieux de vie de chaque membre du groupe et rapidement accessible, apparaît ainsi déterminant.

Lorsque les moyens techniques et financiers le permettent, la mise en place d'un local personnel attenant à l'habitation d'un musicien, simplifie considérablement les conditions de répétition. *Liliken* a opté pour cette solution, le groupe étant fondé sur un couple habitant ensemble. De plus, la nécessité d'un piano pour répéter (un seul local loue en supplément un piano) a contraint le groupe à rester à domicile. La simplicité d'une telle proximité géographique ne va pas sans quelques nuances. Les membres du groupe ne se satisfont pas complètement de cette situation, ils aimeraient jouer ailleurs pensant que « *le travail de répétition est plus productif en dehors de son lieu de vie* »⁶.

-

⁶ Entretien avec la chanteuse de Liliken.

Au sein de l'agglomération, on estime que 28% des groupes bénéficient d'un local privée dédié à la répétition, ou d'une maison personnelle⁷. Ce pourcentage traduit à la fois cette volonté d'échapper aux frais engagés, mais aussi au mauvais état du matériel mis à disposition. Suite à deux tentatives de location à l'heure dans des lieux commerciaux toulousains de répétition, *Minimal Orchestra* a préféré équiper son propre local, aidé par l'association *Nozart* qui loue pour le groupe un garage dans le quartier Bonnefoy, à proximité des lieux de vie de chacun des membres.

Le rapport à la proximité dans le cas de l'enregistrement est moins appuyé. Face au caractère exceptionnel (moins d'une fois par an en général) de ce type d'activité, le groupe de musiques amplifiées réserve moins d'attention à la proximité du lieu. Le guitariste de *Dharma* souligne que « dans ce cas là, ce qu'on recherche, c'est un confort, une bonne entente avec l'ingé son et un bon matos pour les prises »⁸. Quitte à s'éloigner du lieu de vie du groupe pour un temps, les musiciens exigent de meilleures prestations, tout en tenant compte d'un budget.

Toutefois, la présence de plusieurs activités dans une même structure modifie ce schéma. Lorsqu'un lieu de répétition développe l'activité d'enregistrement, l'objectif recherché pour le studio consiste à récupérer une partie des groupes qui répètent dans la structure. Deux exemples probants dans l'agglomération décrivent cette situation. L'implantation du Studio de la Trappe n'est pas un hasard; en effet, la présence des locaux de répétition d'Eurokka à proximité (moins de cinquante mètres) permet un contact direct avec des groupes qui viennent par la suite enregistrer dans ce même studio. C'est la proximité physique qui crée du lien. La même dynamique s'observe dans la commune toulousaine à travers l'expérience de Césame. La réunion de deux activités ayant une logique de continuité dans un même espace, conduit certains groupes qui répètent à poursuivre leur projet dans les mêmes locaux. Zenn fait parti de ces groupes là.

La dynamique des réseaux relationnels

Un groupe s'appuie sur les expériences personnelles de chacun de ses membres. A travers son parcours artistique, le musicien construit un ensemble de relations plus ou moins durables, qui constitue des liens avec le secteur musical dans son ensemble. L'addition de ces trajets

⁷ AVANT-MARDI, Op. cit., p. 40

⁸ Entretien avec le guitariste de Dharma.

personnels offre au groupe de musique des possibilités et des ouvertures quant à la direction à donner au projet. Dans ce contexte, la mobilisation de ces réseaux interpersonnels joue un rôle fondamental dans le choix des structures musicales. Cependant, les groupes composés majoritairement par de jeunes artistes, ne possèdent pas de réseaux relationnels bien développés du fait de leur manque d'expérience et de rencontres.

Pour *Liliken*, l'expérience personnelle de chacun des membres revêt une forme particulière, faîte de rencontres et d'échanges. La vitalité de ces réseaux conduit le groupe à enregistrer dans un studio en dehors de l'agglomération toulousaine, le *Studio de l'Impasse* à Ayguevives⁹, suite à la rencontre de l'ingénieur du son Mingo JOSSERAND par le pianiste. Le second disque provient également d'un échange entre l'ingénieur du son Jean-Philippe HAURAY, et la chanteuse de *Liliken*. Il les enregistre non pas dans un studio, mais dans une maison équipé d'un piano à queue vers Villefranche de Lauraguais. Ici, le lieu n'occupe pas une place fondamentale, au contraire de la relation interpersonnelle qui semble centrale dans le choix des modalités d'enregistrement.

Minimal Orchestra a déjà produit un enregistrement dans les locaux du Cri'Art à Auch (32), sous la forme d'une résidence. Un ingénieur du son de Montauban est venu faire les prises de son du groupe; ingénieur bien connus des membres du groupe, rencontré il y a quelques années. Le choix du Cri'Art comme lieu privilégié d'enregistrement est lié à la présence du groupe au sein de l'association Nozart, qui développe un partenariat avec les SMAC de la région. La mise en action des réseaux relationnels et professionnels détermine dans ce cas le lieu d'enregistrement.

Les exemples ne manquent pas ; chaque groupe de l'agglomération rencontré possède une histoire différente, faite de ces rencontres qui nourrissent le projet musical. L'enregistrement revêt le mieux la forme de ces dynamiques relationnelles, puisque qu'il fait appel à la compétence d'un ingénieur du son qui durant un temps intègre le groupe et fait évoluer son univers. Cela est moins vrai pour la répétition et le pressage qui restent plus indépendants. Le producteur participe à l'élaboration du projet dans la mesure où il le finance ; il développe donc également des relations parfois très fortes avec le groupe. Mais le contexte diffère largement, compte tenu de la prise de risque du label lors d'une production discographique. Il

141

⁹ Commune hors du pôle urbain, mais qui appartient au regroupement intercommunal du SICOVAL.

doit assurer un minimum de rentabilité, ce qui réduit les projets sur lesquels il s'engage, même si certains qu'il ne produit pas l'intéressent. A *contrario*, à partir du moment où il reçoit une rémunération, le studio d'enregistrement s'investit dans tous les projets et tous les genres musicaux.

1.1.2.2 Le home studio, un nouveau concurrent?

La réalisation d'un disque réclame une logistique des plus complexe. Mais le développement de l'informatique a impulsé une nouvelle dynamique concernant l'enregistrement. L'équipement pour un travail de prise de son et de mixage devient financièrement abordable, avec la baisse du prix des ordinateurs. La numérisation donne aujourd'hui la possibilité de réduire la quantité de matériel et condense en un ordinateur la majorité des éléments nécessaires à l'enregistrement (les micros et la table de mixage restent toutefois indispensables). Ce studio sous forme réduite, est ce que l'on appelle le *home studio*.

Une création plus libre

Les tarifs pour une journée d'enregistrement dans un studio professionnel favorisent l'émergence de modèles de substitution. Un nombre croissant de groupes possèdent désormais leur home studio, et réalisent alors eux-mêmes leurs enregistrements. L'intérêt du home studio s'insère dans le processus même de création, dans le sens où il offre du temps supplémentaire aux musiciens dans le travail d'enregistrement. Il favorise le travail de création car aucune contrainte temporelle ne vient encombrer la réalisation du disque, à la différence d'une location d'un studio d'enregistrement qui impose un *ultimatum*, vécu comme un obstacle. De plus hormis l'investissement de départ, le groupe diminue les coûts liés à l'enregistrement en supprimant le prix de la location d'un véritable studio.

Cependant, peu de musiciens détiennent les compétences spécifiques d'un ingénieur du son professionnel. S'ils veulent les avantages du *home studio* tout en conservant un haut degré de professionnalisation dans les prises de son et le mixage, il existe désormais un nombre important de techniciens du son, équipés de *home studio* mobiles, qui propose leurs services indépendamment des structures étudiées plus haut. Non seulement, les tarifs à la journée se

trouvent parfois en dessous des prix pratiqués dans les studios, mais le déplacement du technicien et de son matériel permet au groupe de s'installer où il le désire (maison de campagne, local de répétition, etc.).

Une concurrence partielle

Pour les studios professionnels de l'agglomération toulousaine, cette nouvelle procédure dans le monde de l'enregistrement entraînent des conséquences notables quant à leur fréquentation. L'émergence du *home studio* se conjugue avec une baisse du nombre d'enregistrements au sein des studios professionnels ; c'est du moins ce que dénoncent certains acteurs interrogés à ce sujet.

A l'origine, Oméga pratiquait à la fois la répétition et l'enregistrement. Ceci maintenait un équilibre dans le budget de la structure. Comme il a été précisé précédemment, les groupes fréquentant le local de répétition avait naturellement tendance à enregistrer leur première maquette ou démo dans le studio d'Oméga. Mais la diminution des prix observée dans l'informatique, a marqué l'avènement du home studio, et la chute du nombre d'enregistrement dans les structures commerciales. Craignant de devoir déposer le bilan face à la baisse de fréquentation du studio d'Oméga, le responsable a préféré cesser l'activité d'enregistrement.

Peu nombreux sont les studios qui ne pratiquent pas une diversification de leur activité. Face à une activité insuffisante, le responsable du studio *Le Graal* a décidé d'étendre son champ d'action à l'évènementiel, en proposant la location de matériel de sonorisation et de lumière. Il attribue également cette situation au développement du *home studio*. Cette thématique revient régulièrement dans le discours des responsables de studios.

Mais tous les studios de l'agglomération ne réagissent pas de la même manière face à la concurrence du *home studio*. Une distinction doit se faire entre les studios qui accueillent principalement des amateurs, et ceux qui se destinent à des groupes semi professionnels et professionnels. Les exigences artistiques de ces derniers imposent des équipements sonores spécifiques, souvent très coûteux, qui les conduisent vers des studios commerciaux d'envergure (*Polygone* possède deux tables de mixage de plus de 50000 euros). Les labels de l'agglomération participent également à la vie économique des studios professionnels; des partenariats se créent

fréquemment entre les studios d'enregistrement et les labels toulousains. Si Willing Production travaille en collaboration avec des studios répartis dans toute la France, ce label entretient des relations avec des studios de l'agglomération toulousaine, tels que Casa Studio, Solstice, Studio de la Manne, Cour des miracles ou encore Polygone. Les critères qui conduisent le choix de ce label vers ces studios d'enregistrement sont doubles : d'une part, la qualité artistique et technique du travail prime sur tout le reste, mais d'autre part, les affinités des différents responsables de ces studios avec Willing Production conservent un caractère décisif. L'aspect relationnel dans ce secteur reste fondamental.

Etudier les mobilités des musiciens laisse entrevoir une fois de plus les différences inhérentes au degré de professionnalisation. La mobilisation des territoires concernant la création et la production musicales adopte trois formes distinctes, selon la segmentation amateur/semi-professionnel/professionnel. Le rayon d'action des groupes amateurs ne dépasse généralement pas l'échelon régional contrairement aux musiciens professionnels, qui franchissent régulièrement les frontières. Les facteurs explicatifs des trois situations relèvent de la dimension économique des pratiques, mais surtout de la construction du tissu relationnel et du parcours personnel de chacun des membres. Des modèles de substitution viennent alors concurrencer les structures toulousaines. La répétition à domicile ou dans un local privée, constitue un des moyens de contournement des lieux commerciaux. Face aux tarifs prohibitifs pour certains groupes, l'émergence du *home studio* présente une alternative intéressante, qui se pose en concurrent direct des studios de l'agglomération.

Les lieux de création et de production musicales toulousains accueillent non seulement des groupes de l'agglomération mais proposent également leurs services à des groupes issus d'autres territoires, extérieurs au pôle urbain. L'aire de rayonnement permet de replacer dans un contexte spatial plus large, les structures toulousaines.

1.2 Les lieux de création et de production musicales, une mobilisation territoriale distincte

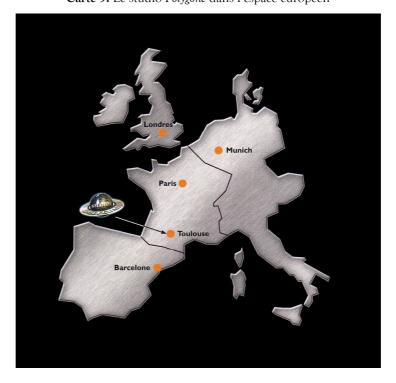
1.2.1 L'aire de rayonnement des structures

L'implantation territoriale des structures de création et de production musicales sur le territoire de l'agglomération toulousaine, reflète des situations bien différentes quant au rayonnement de ces mêmes structures. Par rayonnement, nous entendons ici l'aire spatiale d'attraction des lieux de création et de production musicales. Dans une réflexion en termes d'aire marché, la question qui nous importe ici consiste à connaître la provenance des clients; sont-ils majoritairement toulousains, ou bien viennent-ils d'autres régions, voire d'autres pays? La spécialisation des unités de production met en exergue un décalage entre, d'une part, un fonctionnement à l'échelle locale, voire régionale et, d'autre part, une structuration dans un espace plus vaste, national voire international. Chacune des quatre activités étudiées revêt une attitude et des caractères singuliers qui participe à la différenciation du rayonnement.

L'aire de rayonnement des locaux de répétition adopte trois formes différentes. La première concerne les locaux toulousains, qui reçoivent en grande partie des groupes de la ville, voire de quelques communes de banlieue. L'attractivité doit ici être comprise au regard de la demande toulousaine élevée (plus de deux cents groupes). La seconde forme s'attache aux locaux de banlieue comme le CAJ à Colomiers, qui accueillent les pratiques musicales des communes voisines; certains groupes de Tournefeuille viennent par exemple répéter au CAJ. Enfin, Le dernier modèle de rayonnement des structures de répétition toulousaines vise les lieux proposant une location de boxes mensuelle. Cette offre attire alors des groupes en voie de professionnalisation, s'investissant financièrement pour leur projet. On assiste à un élargissement de la provenance géographique des artistes, prêt à dépasser des obstacles qu'un groupe amateur considère comme premiers. Cependant, l'aire d'attractivité ne dépasse généralement pas le pôle urbain, excepté pour les locaux d'Eurokka à Donneville, qui se situe déjà à l'extérieur du périmètre d'étude.

Deux types de rayonnement se distinguent pour les studios d'enregistrement de l'agglomération. La segmentation territoriale ici n'a guère de sens ; des facteurs plus importants

entrent en jeu et concernent directement la qualité du travail effectué. La mise à disposition d'un matériel performant, le cadre de vie et l'espace de travail, et enfin la réputation du studio et du technicien du son, participe à la différenciation du rayonnement de chaque structure. Les studios ne possédant que peu d'expérience ou proposant un matériel de qualité réduite, attirent principalement des groupes locaux venant de l'agglomération et en demande d'un travail s'approchant de la démo. Les tarifs viennent ici accentuer ce phénomène. A l'inverse, les studios bénéficiant d'un cadre favorable à l'enregistrement, de moyens techniques élevés ou d'une solide réputation liée soit à son histoire soit à la présence d'un technicien du son reconnu, ont un pouvoir d'attraction bien plus large. Polygone déploie même ses services à l'échelle européenne, comme en témoigne une carte tirée d'un prospectus publicitaire du studio (cf. carte 9). Son responsable indique que 30% de la clientèle provient de la région toulousaine; 60% des artistes qui fréquentent le studio viennent de toute la France, mais principalement de Paris. Enfin les 10% restant représentent des artistes internationaux, signés par les majors. Dans un cadre moins prestigieux, le Studio de la Trappe bénéficie de la réputation de son ingénieur du son, travaillant avec du matériel analogique (aujourd'hui un peu délaissé au profit du numérique mais très prisé par certains groupes); les musiciens viennent parfois de régions françaises éloignées pour enregistrer dans ce studio avec ce technicien, apprécié outreatlantique par Nick SANSANO, producteur new-yorkais de Sonic Youth ou encore Noir Désir.

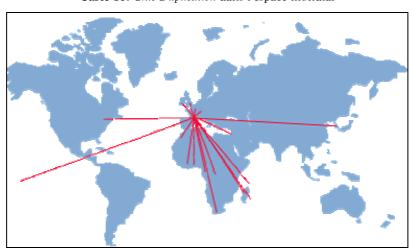


Carte 9. Le studio Polygone dans l'espace européen

Source: Polygone, 2004.

La production présente des spécificités qui jouent le rôle d'un élargissement du rayon d'action des labels. Là encore, deux modèles s'affrontent. Le premier regroupe des labels ayant pour champ d'action le territoire toulousain et midi-pyrénéen. Ils s'insèrent dans un processus de développement artistique du territoire. Mais la spécificité principale de ces structures de production réside dans la spécialisation par genre musical. Ceci n'est pas sans conséquence sur l'ouverture territoriale des labels ; même s'ils conservent généralement des artistes locaux dans leur catalogue, ils s'ouvrent à des artistes hors région, et souvent même internationaux. La fragilité des labels ne réduit pas pour autant leur champ d'action. Willing Production produit à la fois des groupes toulousains et des groupes américains, pratiquant la musique blues. Elp Record, centré sur la musique pop rock chantée en anglais, réunit des groupes régionaux comme Cub (Albi) ou Psycho Lemon (Toulouse), mais aussi nationaux comme Novela (Nantes). Le phénomène de spécialisation des catalogues participe à la recherche en dehors des frontières régionales, d'artistes correspondant aux critères définis par le label.

Enfin, il est difficile de saisir l'aire de rayonnement d'une société de pressage. Cependant, le site Internet de la société Chic Duplication, propose de montrer l'étendue internationale de son marché (cf. carte 10). Ceci n'a valeur que d'exemple, et ne peut en aucun cas se poser en modèle des sociétés de pressage toulousaines. Le système de fonctionnement de Chic Duplication, avec toutes ses spécificités, met en avant un fonctionnement original, intéressant à comprendre.



Carte 10. Chic Duplication dans l'espace mondial

Source: Chic Duplication, 2004.

1.2.2 Le territoire étendu du système « usine de pressage »

La mobilisation territoriale dans le cas des sociétés de pressage dépasse l'analyse sur le rayonnement et son pouvoir d'attraction. Ici, il convient de saisir les dynamiques spatiales dans le schéma organisationnel de ces sociétés. Elles transcendent généralement le territoire toulousain et midi-pyrénéen. Comment cela se traduit-il dans l'espace? Quels éléments participent à cette structuration spatiale du système « pressage »?

Les mécanismes industriels des entreprises de pressage engendrent des dynamiques spatiales singulières. Pour les comprendre, une explication du processus de fabrication s'avère nécessaire. Avant de presser un disque en plusieurs milliers d'exemplaires, on réalise un *Glass Master* à partir du CD fourni par l'artiste ou sa maison de production ; il s'agit d'un disque modèle qui sert de référence lors de la reproduction en masse. Son rôle fondamental dans le processus technique justifie son coût, qui peut atteindre trois cents euros. A partir de ce « CD prototype », le polycarbonate (la matière première des disques) après une exposition à la chaleur, devient une pâte molle, appliquée alors sur le *Glass Master* récupérant ainsi les informations, autrement dit la musique, contenues dans ce « CD prototype ». C'est donc par pressage sur le *Glass Master* que le disque se multiplie. La précision dans le processus de fabrication implique le recours à des technologies de pointe, impossible à développer pour une entreprise modeste, ne serait-ce que pour des questions financières. Mais au-delà de l'aspect technique, une main d'œuvre qualifiée doit veiller aux bons déroulements des taches automatisés, et pouvoir intervenir en cas de défaillance.

Ces contraintes techniques réduisent considérablement le nombre d'entreprises dédiées à cette activité. De plus, la grande quantité de disques produits quotidiennement par une seule machine, impose un seuil de production, qui correspond à la demande. Il serait par exemple absurde de produire un milliard de disques par jour en France. La production doit ainsi s'équilibrer face à la demande, afin de ne pas tomber dans une surproduction massive. Aujourd'hui, la France dispose de quatre à cinq entreprises de pressage, qui assurent la majeure partie des productions nationales.

Lors du recensement de cette activité sur le territoire toulousain, six sociétés ont été répertoriées. Comme il a été dit précédemment (cf. chapitre IV, 1.1.4), elles se placent en

intermédiaire entre les usines de fabrication et le client. Mais ce rôle d'intermédiaire reste très délicat à aborder avec les responsables de ces structures. Seul un membre de la société *Chic Duplication* a accepté de communiquer sur ce sujet. Les autres sociétés n'ont pas souhaité répondre. Ce qui suit, n'a ainsi pas vocation à généraliser le système spatial d'une société de pressage. La présentation sous forme d'encadré met ainsi en exergue le fonctionnement d'une seule unité de production.

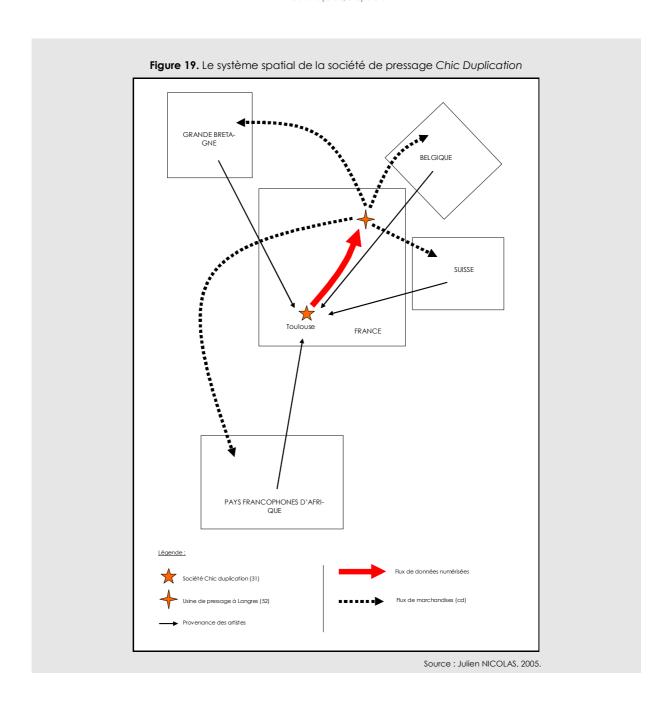
Encadré 3. Le système spatial de la société Chic Duplication

A la fois studio d'enregistrement (40% de l'activité) et société de pressage (60% de l'activité), Chic Duplication reflète le système des presseurs toulousains, dans la mesure où le pressage se trouve mixé avec d'autres activités, plus ou moins secondaires. Cette société existe depuis vingt ans mais ne se consacrait au départ qu'à l'enregistrement. Le studio localisé à Montbéron depuis deux ans et demi, se situait auparavant à Voiron au nord ouest de Grenoble. Spécialisé dans le travail de mastering, il possède aujourd'hui une clientèle internationale (Grande-Bretagne, Suisse, Belgique, Corée, etc.). La diversification de l'activité s'est faite progressivement, d'abord par la duplication de cassettes analogiques, puis aujourd'hui par le pressage de cd.

Le partenaire industriel majeur de l'entreprise se situe à Langres (52); la fabrication des disques de la société s'opère dans cette ville. Son fonctionnement est indépendant, et elle travaille avec de nombreuses sociétés comme Chic duplication. Chaque machine produit mille CD par heure, soit vingt-quatre mille par jour et par machine. Chic Duplication délègue le processus industriel de fabrication pour des raisons de rentabilité. En effet, la société de Montbéron fait fabriquer environ cinquante mille disques mois, et il ne serait absolument pas rentable de se lancer dans la fabrication, compte tenu du rendement très élevé des machines.

Plusieurs facteurs expliquent l'implantation de la société dans l'agglomération toulousaine. Le premier se rattache à l'image de la ville, perçue comme un pôle dynamique concernant la musique, et possédant une certaine notoriété musicale. Pour l'ingénieur du son de Chic Duplication, « quand on parle de Toulouse à un français, deux choses lui viennent à l'esprit : l'aérospatiale et les artistes-musiciens. Paris est également un centre musical très important, mais il est noyé dans d'autres activités ». Ensuite, la présence de l'aéroport international de Blagnac à proximité joue un rôle certain dans la localisation de la société. Travaillant avec des artistes internationaux, elle devait se situer proche d'une desserte majeure. Enfin, le prix du foncier, relativement abordable dans les communes périphériques, a favorisé la venue de la société sur le territoire toulousain.

Le système spatial de la société de pressage de Montbéron se complexifie, dans la mesure où le studio d'enregistrement s'ajoute à l'activité de pressage, et multiplie ainsi les flux entrants et sortants. On peut schématiser ainsi ce système (cf. figure 19); les artistes internationaux venant enregistrer au studio, presse généralement leur cd dans cette même société. Les artistes locaux qui enregistre à *Chic duplication*, ont plutôt tendance à graver les cd; cette activité est proposée par l'entreprise, mais jusqu' à deux mille exemplaires et à Montbéron même. Deux logiques sont donc à l'œuvre. Ensuite, les relations entre *Chic Duplication* et l'usine à Langres se matérialisent par des flux essentiellement numériques et informatiques. L'envoi de fichiers prêts à presser et à imprimer (livret et jaquette) se déroule par voie électronique, parfois postale. Enfin, l'usine se charge de redistribuer les produits finis aux producteurs, sans qu'ils ne transitent par la société à Montbéron.



2. LES DYNAMIQUES SOCIO-SPATIALES D'UN RESEAU ORGANISE

1.1 Un système productif musical localisé

Les analyses précédentes, comme le trajet de l'artiste dans l'agglomération, permettent de comprendre que des liens s'opèrent entre les diverses structures musicales toulousaines. Ces liens de différentes natures, posent la base d'un réseau musical toulousain, dans lequel des flux

de personnes, d'informations et de capitaux circulent. Les soixante quinze lieux répertoriés ne s'insèrent pas tous dans ces dynamiques, mais la plupart entretiennent des relations qui animent le réseau (cf. figure 20).

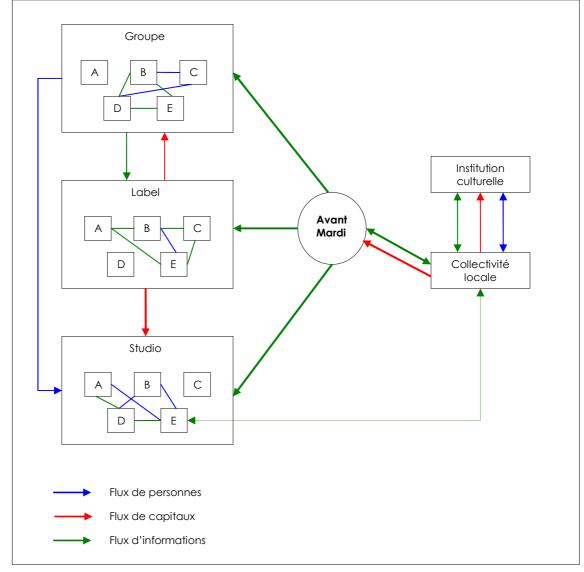


Figure 20. Les relations des acteurs du système productif musical toulousain

Source: Julien NICOLAS, 2005.

Les flux de personnes au sein du système productif concernent deux types d'acteurs; les musiciens eux-mêmes, et les techniciens, administrateurs, qui travaillent dans les studios d'enregistrement, locaux de répétition, labels et sociétés de pressage. Le trajet du musicien décrit en détail plus haut souligne les relations et indique les liaisons existantes au sein du système musical toulousain. Il faudrait ajouter ici l'émergence des collectifs musicaux, qui regroupent plusieurs artistes, le plus souvent par affinité musicale. Le soutien mutuel des

groupes entre eux, le partage d'informations, simplifient les démarches à mener, pour les groupes adhérents. Souvent, ils s'organisent autour de l'autogestion; les groupes du collectif l'animent, sans qu'ils y soient subordonnés. Le collectif de métal toulousain Antistatik facilite l'accès à des lieux de répétition et d'enregistrement pour ses groupes (Psykup, Sidilarsen, Mary Slut, etc.). Parfois le rôle de producteur peut être en partie celui du collectif. Il bénéficie des ressources que lui apportent les artistes, les capitalisent, pour ensuite redistribuer l'information et l'aide de manière plus efficace et plus complète (cf. figure 21).

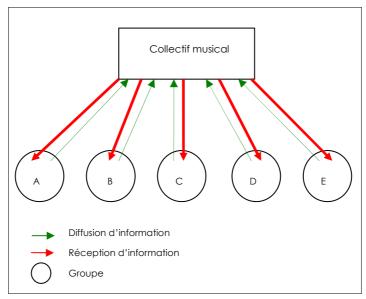


Figure 21. Le collectif musical et ses flux d'informations

Source: Julien NICOLAS, 2005.

Le second type de mouvement des acteurs du système, concerne directement les employés des structures étudiées. Ces professionnels évoluent généralement dans l'espace toulousain et midi pyrénéen, et la rotation élevée des postes favorise l'émergence d'un solide tissu relationnel, construit par les parcours personnels des acteurs de la filière. L'ingénieur du son Jacques HERMET débute en 1980 dans l'un des plus prestigieux studios de France à Marseille. Il arrive à Toulouse en 1987, et fort de son expérience, intègre le tout nouveau studio *Polygone*; il y restera six ans. Puis il se lance dans la création du *Studio Ixion* (1993-1998), et *City Rose* (1998-2003) un peu plus tard. Cette trajectoire professionnelle permet de comprendre comment le parcours individuel participe à l'essor d'un tissu relationnel fort, incontournable pour comprendre le système musical toulousain. En marge du système des acteurs privés, le personnel des services culturels des communes de l'agglomération connaît lui aussi des dynamiques plus ou moins

marquées. La constitution de réseaux en partenariat avec des institutions culturelles, facilite la communication et la mise en place de projets. Les techniciens culturels de Tournefeuille et de Colomiers soulignent cet aspect organisationnel de la gestion culturelle.

Les relations interpersonnelles construites dans ces parcours favorisent l'émergence de flux d'informations réactifs. Ils viennent animer le réseau, et créer un renouvellement de sa forme. A la différence d'un véritable système productif localisé où la concurrence règne, l'entraide fait parfois irruption dans le réseau. La circulation de l'information mobilise les acteurs, et ils l'entretiennent car elle peut se révéler utile. L' « immeuble des productions », identifié et décrit dans le chapitre III, se construit sur une circulation accélérée de l'information due à la proximité, et qui est perçu comme un véritable avantage pour les unités de production. Parfois, des échanges de matériels entre les studios d'enregistrement interviennent. La Cour des Miracles entretient des relations amicales avec Polygone ou Condorcet, qui se traduit par des prêts mutuels. Le studio d'enregistrement Le Graal bénéficie d'une convention de partenariat avec la mairie de Muret. Le studio, également prestataire de service, peut ainsi prêter du matériel de sonorisation à la commune. En échange, la municipalité lui permet l'accès gratuit à ses salles de spectacles afin d'enregistrer des orchestres, nécessitant un vaste espace d'enregistrement.

A l'intersection de ces flux, certaines structures établissent des liens entre des activités moins bien reliés. Avant-Mardi s'apparente à un nœud où se croisent les institutions, les collectivités territoriales, les structures privées de création, de production, de diffusion, et les artistes. L'association financée prioritairement par les pouvoirs publics, occupe une fonction d'intermédiaire entre les pouvoirs publics et les acteurs privés. Elle délivre des informations, coordonne et structure le système musical local. Cependant, son action ne se limite pas au territoire toulousain, mais s'étend au sein de la région Midi-Pyrénées. Si elle couvre l'ensemble du secteur des « musiques amplifiées » et des musiques actuelles, les partenaires adhérant à l'association bénéficient d'une attention particulière.

1.2 L'amplification à l'origine du déplacement

Le trajet individuel de certains responsables de structures, où se déroulent les pratiques liées aux « musiques amplifiées », laisse penser que l'amplification engendre le déplacement. Un lien s'établit entre les nuisances sonores et la localisation successive des lieux de création musicale.

Le Studio de la Trappe illustre ce phénomène. Localisé dans un premier temps dans un grenier au siège social de l'association, dans le quartier Arnaud Bernard, il a dû changer de lieu, pour cause d'espace trop restreint mais aussi de problèmes de voisinage. L'isolation phonique rudimentaire de l'habitation interdisait toute émission sonore. Par le biais d'une connaissance dans le milieu musical, le studio a été transféré dans une cave, toujours en centre ville, rue de Metz. Cette configuration a tenu presque trois ans (1994/1997), mais là encore des problèmes de voisinage plus ou moins fréquents ont contraint le responsable du studio à quitter les lieux. La rencontre avec le groupe toulousain, les Bubblies, qui proposèrent l'installation du studio dans la ferme du groupe, près de Villefranche de Lauragais, a été déterminante. Après quatre ans, le groupe ayant des envies différentes décide de rejoindre Toulouse. Le studio déménage une quatrième fois, pour aller à Donneville dans les locaux d'un ami, Floréal, qui fait de la répétition, mais aussi de la production avec le label espérantiste Vinilkosmo. Le responsable de ces vingt locaux de répétition voulait monter un studio d'enregistrement, le projet s'est alors mis en place.

3. LA TERRITORIALISATION DE LA MUSIQUE

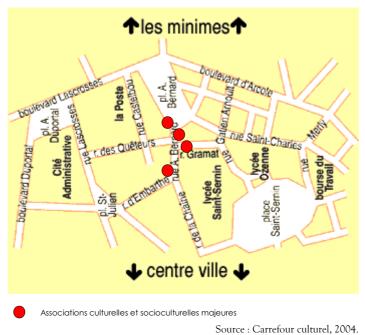
Les territoires mobilisés lors de la création et de la production transcendent largement les frontières de l'agglomération, à la fois concernant les groupes mais également les lieux où elles se déroulent. Cependant, des phénomènes locaux s'observent, et laissent penser que certains espaces bénéficient d'une réappropriation territoriale par la musique. Ici, la création ne se matérialise pas forcément par la présence de lieux distincts (locaux de répétition ou studios d'enregistrement), mais revêt une forme moins concrète dans laquelle le « sentiment musical » anime le territoire et participe à son identité. Ce sentiment associe à la fois la création et la diffusion.

Afin de mieux comprendre cette idée, trois cas évoquent ce phénomène de territorialisation de la création musicale. Le premier s'attache au quartier toulousain Arnaud Bernard qui, par des initiatives associatives et des positions fortes, incarne un espace privilégié pour la musique qui fait partie de la vie du quartier. Le second se place à l'échelle régionale à travers l'association Avant-Mardi. Elle tente d'impulser et de soutenir, appuyé par un réseau de lieux musicaux, les

pratiques musicales, et de faire du territoire régional un espace dans lequel les « musiques amplifiées » puissent trouver leur place. Enfin, le dernier cas concerne les actions menées dans le cadre de la politique de la ville, qui consistent à redonner du sens, entre autres par la musique à des quartiers en difficulté de Toulouse. Dans ces trois exemples, la musique devient porteuse de sens et d'identité territoriale, et la mise en réseau des acteurs musicaux participe à ce processus de territorialisation.

3.1 Le quartier Arnaud Bernard, l'exemple d'un microsystème associatif

Si le quartier Arnaud Bernard ne s'impose pas comme un lieu de concentration des unités de création et de production, il constitue un pôle majeur de l'animation musicale populaire de Toulouse. Encadré par le centre-ville et le quartier des Minimes (qui lui a été identifié plus haut comme un espace concentré en lieux de création), il occupe une place singulière pour la commune de Toulouse (cf. carte. 11).



Carte 11. Le quartier Arnaud Bernard

Dans le découpage réalisé par la mairie de Toulouse, dix sept quartiers se distinguent. Le quartier Arnaud Bernard fait parti de l'ensemble n°5 qui inclut des espaces aussi différents que Chalets, Concorde, Bayard, Belfort, Riquet, Péri, Université, Saint Sernin et Victor Hugo. Les contextes socio-spatiaux divergent d'un espace à l'autre, et l'histoire de chacun de ces espaces

revêt une forme différente. Celle d'Arnaud Bernard s'imprègne de son passé marqué par l'immigration. De là, une mixité des populations et des cultures a construit ce quartier toulousain (cf. encadré 4).

Encadré 4. Arnaud Bernard, un barri pluriel et multicolore

Coincé contre la porte Nord de la ville, le quartier a toujours été un lieu de passage et d'immigrations. Après les années 30 capitale de l'Espagne (républicaine et anarchiste), aujourd'hui, c'est "le quartier maghrébin". Impression "exotique" créée par la présence de commerces concentrés dans quelques rues. Surtout le dimanche: c'est devenu le point de rencontre dominicale des travailleurs immigrés de toute la région. Curiosité renforcée par le voisinage des bazars, boucheries rituelles, cordonnier espagnol et coiffeur toulonnais.

Le dernier quartier populaire du centre d'une cité historique, le premier village moderne au coeur d'une mégapole, voila Arnaud Bernard. A l'ombre de la Basilique Saint Sernin, il est le lieu de toutes les rencontres, de toutes les réconciliations: résidence de personnes âgées installées depuis des décennies, il accueille tous les jours dans ses cafés, ses restaurants et ses lieux de musique une population jeune surtout venue de partout. Pas un endroit de Toulouse où il y ait à demeure une si grande densité d'artistes de toutes disciplines visités par tout un public, où vivent ensemble sans problème différentes communautés culturelles et ethniques, diverses générations et classes sociales, et où passent tant de gens extérieurs attirés par l'ambiance à la fois branchée et aimable. Un vrai melting-pot ouvert au monde, le contraire d'un ghetto. Un exemple unique de convivialité tous azimuts: on dit ici "conviviença".

Il n'y a plus d'après A saint-Germain des Près, Il n'y a de l'espoir Qu'à Arnaud Bernard.

A l'ombre de la Basilique Saint-Sernin, le quartier Arnaud Bernard fait parler de lui. Sur place par les débats qui y sont lancés. Plus loin, dans d'autres quartiers, où les initiatives qui y sont nées servent de références. Dans les médias, où les artistes chantent son nom.

Source: Carrefour culturel, 2004.

Le quartier accueille une importante vie associative, très centrée sur l'animation du quartier en lui-même. La Casa del barri se veut être un espace de rencontres et d'échanges pour les habitants du quartier et ses visiteurs. Le Comité de quartier s'intéresse non seulement aux problèmes du quotidien d'un quartier classique (propreté, circulation, etc.) mais tend à réunir habitants autour des expériences multiples de chacun. Il s'investit dans les questions d'urbanisme de Toulouse, mais refusent toute récupération politique. Le Carrefour culturel déploie son action dans l'animation, dans une dynamique de métissage des cultures et de réappropriation par la population de ces dernières. Les repas de quartier et le forum des langues du monde constituent deux initiatives majeures de l'association. Enfin, Escambiar favorise l'émergence d'activités culturelles et notamment musicale. Elle milite pour la professionnalisation des acteurs du secteur.

La répartition de ces associations sur le territoire du quartier décrit une proximité très importante. Elles se localisent au cœur du quartier dans un rayon inférieur à cent mètres (cf.

carte). Des synergies se développement alors entre les diverses actions menées, et l'information circule d'autant mieux que la configuration spatiale encourage ces mouvements de convergence. Le système associatif du quartier déploie ses capacités à fédérer, et permet d'intégrer la population au projet du quartier. *Escambiar* et le *Carrefour culturel* travaillent conjointement à l'élaboration de ce projet, et mobilisent les acteurs musicaux (principalement les musiciens) qui participent ainsi à la réussite et à la vie d'Arnaud Bernard. La mise en réseau de ces relais associatifs conduit à une cohérence de l'action engagée. L'identité territoriale du quartier se retrouve dans une dimension sociale et artistique, impulsée par les initiatives associatives.

Outre les éléments de répartition territoriale, l'histoire du quartier et ses acteurs contribuent à la vie artistique et musicale d'Arnaud Bernard. Depuis les années cinquante, ce quartier toulousain a pris ses racines dans les cultures des immigrants, favorisant les échanges, et les rencontres. De plus des figures musicales fortes sont apparues; c'est le cas de Fabulous Trobadors. Ce groupe composé d'un binôme mélange les genres musicaux, et donne un large espace à la culture occitane. Claude SICRE, l'un des deux artistes du groupe, est depuis longtemps engagé dans la vie associative et militante à Toulouse et dans ce quartier, à travers notamment l'association Escambiar et le Carrefour culturel. L'incarnation emblématique et la volonté personnelle entraînent des dynamiques fortes, notamment dans la réappropriation territoriale du quartier par la musique.

Un article du Monde qualifie Toulouse de « capitale de la résistance musicale des quartiers »¹⁰. Il revient sur le quartier Arnaud Bernard et son incarnation musicale, les Fabulous Trobadors. Il utilise aussi l'expérience de Zebda pour la rattacher aux quartiers Nord de Toulouse, notamment celui des Izards. Durant les années quatre-vingt, l'association Vitréci animée par Magyd CHERFI, l'un des chanteurs de Zebda, développe une mission d'animation et de prévention de la délinquance. Autour d'elle des projets naissent; pour les besoins d'un film vidéo, l'association doit trouver un groupe de rock. M. CHERFI réalise que « sur trois cents maghrébins dans la cité, il n'y avait pas un musicien »¹¹. Cela marque les débuts du groupe « phare » de Toulouse. Le quartier s'imprègne et s'approprie l'histoire du groupe, et devient grâce aux dynamiques associatives, un lieu où la musique dite sociale rencontre un territoire et ses

¹⁰ MORTAIGNE Véronique, (06/11/1998), « Toulouse, capitale de la résistance musicale des quartiers », Le Monde, p. 27.

¹¹ SOTINEL Thomas, (07/09/1993), « Musiques ça bouge au nord, à Toulouse un festival des banlieues autour d'un groupe, Zebda, une semaine pour aider les cités à mieux survivre », Le Monde, p. 16.

habitants. Apparaît alors le *Tactikollectif* qui regroupe les anciens de *Vitréci* et les membres de *Zebda* (cf. annexe). Il se déplace sur le quartier des Minimes, mais reste toutefois dans le Nord toulousain. La musique devient un objet d'appropriation culturelle et territoriale, qui soulève la question des identités. Les interventions du *Tactikollectif* dépassent le cadre musical pour s'étendre à la thématique de l'intégration, de l'insertion sociale.

Par la volonté personnelle des acteurs musicaux et le soutien d'associations socioculturelles, la musique participe à l'identité territoriale de certains quartiers toulousains. Elle évolue dans un contexte socio-spatial où la question sociale reste prégnante. Le fonctionnement réticulaire des acteurs du système permet d'accentuer ce mouvement, et donne sens à la vie musicale du quartier. Mais à d'autres échelles, des initiatives tentent d'impulser un mouvement de territorialisation musicale, dans lequel les pouvoirs publics tendent à s'investir.

3.2 Une structuration régionale de l'activité musicale, l'association Avant-Mardi

En France, l'organisation du secteur des musiques actuelles se construit autour de pôles régionaux. L'échelle de réflexion diffère largement de celle du quartier et de l'agglomération. Les problématiques en jeu touchent aussi bien à l'urbain qu'au rural, impliquent un questionnement sur l'aménagement culturel du territoire et les notions de « vides » et de « pleins » culturels. Le rapport conduit par Jean-Louis SAUTREAU¹² dresse un état des lieux de ces pôles régionaux de musiques actuelles. En 2001, seulement onze régions disposaient d'un tel organisme.

En Midi-Pyrénées, l'association Avant-Mardi fut désignée pôle régional des musiques actuelles en 1995. Forte de ces trente-un adhérents, elle poursuit des objectifs de structuration du secteur, à travers une action organisée autour de cinq priorités :

- la sensibilisation, l'observation, la concertation et le conseil,
- l'information, la communication et sa circulation sur le territoire régional,
- la formation artistique, technique, administrative et culturelle permettant le développement de la qualification de la pratique en amateur et de la professionnalisation des acteurs,
- la création régionale et le développement de l'expression artistique,

¹² SAUTREAU Jean-Louis, (2001), Rapport d'enquête sur les pôles régionaux de musiques actuelles, Paris : DMDTS, 38 p.

- la diffusion : favoriser dans une logique d'aménagement du territoire, la circulation des œuvres et des publics¹³.

L'ensemble des ADDA et ADDM¹⁴, rattachées aux Conseils généraux, adhèrent au réseau, tout comme les SMAC de la région (*Lo Bolegason*, *La Gespe*, *Rio Grande*, *Art'Cade*, *Cri'Art*, *Bikini* et *Le Bijou*), ce qui traduit une implication politique relativement marquée. Celle-ci se confirme lorsque l'on étudie les modalités de financement de l'association (cf. figure 22). Les collectivités locales attribuent presque la moitié (48%) des subventions, avec une part importante des regroupements intercommunaux qui représentent un tiers de ces aides. L'Etat assure quant à lui plus du quart du financement d'*Avant-Mardi* en ajoutant les versements des différents ministères et de la DRAC de Midi-Pyrénées. A la différence du quartier Arnaud Bernard, l'étendue du territoire couvert impose une organisation très structurée, et les pouvoirs publics se saisissent alors de cette question et viennent tenter de réguler ou du moins, d'accompagner ce mouvement musical.

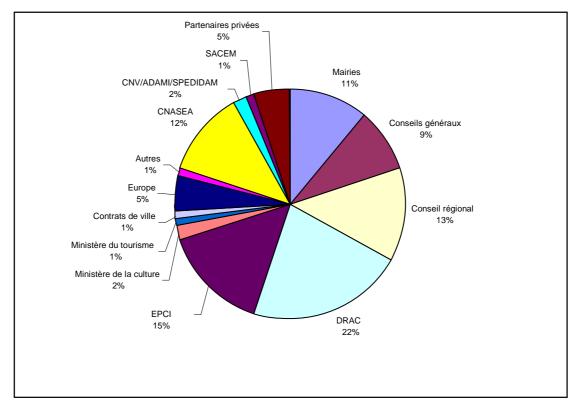


Figure 22. Le financement d'Avant-Mardi

Source: Avant-Mardi, 2004.

¹³ AVANT-MARDI, (2003), La charte Avant-Mardi, les ambitions, le projet, les engagements, Toulouse: Avant-Mardi, 15 p.

¹⁴ ADDA : Association départementale pour le développement des arts. ADDM : Association départementale pour le développement de la musique.

Cependant, les adhérents relèvent également du secteur associatif et privé. On trouve des associations de l'agglomération toulousaine comme *Première Pression*, ou encore A *bord du Chèvrefeuille*, mais également des lieux privés, comme le studio d'enregistrement et local de répétition *Format Son*. C'est dans une dynamique de réciprocité que l'association et les structures adhérentes construisent le projet régional.

Dans sa charte, *Avant-Mardi* évoque plusieurs de ses missions dans le réseau. Elle entretient une dynamique d'échange concernant l'information sur le secteur. Les membres, les partenaires publics mais également les publics doivent pouvoir bénéficier de cette dynamique. L'association propose un accompagnement sur les projets musiques actuelles¹⁵ organisés dans l'espace midipyrénéen. Il vise à rassembler les acteurs afin de rompre avec des démarches isolés, au profit d'une véritable structuration basée sur l'action collective et la concertation. Enfin, elle souhaite consolider le maillage territorial des lieux, en observant et évaluant au préalable les pratiques amateurs.

Ce réseau principalement informationnel, connaît toutefois des limites et une légitimité remise en question par les acteurs même du système. Parmi les artistes rencontrés, certains dénoncent le caractère monopolistique de la structure, qui devient alors incontournable. Accès sur une politique rock, des groupes de musiques électroniques et de chansons mettent en doute la capacité de l'association à les intégrer dans le champ d'intervention. Quant aux membres du réseau, certains souhaitent une dynamique plus efficace encore ; « on a un réseau, il faut qu'on soit blus fort » ¹⁶.

Elle reste cependant un interlocuteur privilégié pour les municipalités et les collectivités territoriales en général, qui se réfèrent principalement à l'association dès lors qu'on aborde la thématique des musiques actuelles. Pour l'adjointe à la culture de Tournefeuille, « *Avant-Mardi* est sans conteste le chef de file du mouvement issu des musiques actuelles ». De plus, ses collaborations

¹⁵ Dans cette sous-partie, l'expression « musiques actuelles » sera préférée à celle des « musiques amplifiées », dans la mesure où l'association Avant-Mardi utilise la première pour définir les musiques qui l'intéresse.

¹⁶ Citation extraite d'un travail de Marc PERRENOUD sur la formation professionnelle d'Avant-Mardi; PERRENOUD Marc, (2003), La formation professionnelle aux métiers du spectacle vivant : étude sur l'action de l'association « Avant-Mardi » en région Midi-Pyrénées, Toulouse : DRAC, 51

passées avec des acteurs de la création et de la production toulousaines¹⁷, ont assis l'association sur « une légitimité historique et des compétences reconnues » 18.

Si le mouvement musical midi-pyrénéen se construit peu à peu, l'impulsion d'acteurs associatifs et privés, soutenue par les collectivités locales et l'Etat, traduit la volonté d'animer et de créer une dynamique musicale sur le territoire régional. Il paraît difficile ici de parler de réappropriation territoriale par la musique, compte tenu de l'étendue couverte par la région, mais l'objectif d'Avant-Mardi vise à donner les moyens aux groupes de participer à la vitalité musicale du territoire régional. L'intervention des pouvoirs publics sur la question musicale transparaît également au sein d'espaces en difficulté, et se matérialise par la politique de la ville.

3.3 La politique de la ville et l'insertion de la musique dans des territoires fragiles

3.3.1 Un levier de l'intervention culturelle

Aux côtés des politiques de la culture, la politique de la ville développent des actions qui adoptent une double position: culturelle et sociale. Elle s'inscrit dans une lutte contre l'exclusion, dans des zones urbaines fragiles où la précarité sociale touche une grande partie de la population. En 2000, le contrat de ville de Toulouse met l'accent sur ces territoires en difficulté. Par la voie de la politique de la ville, les espaces urbains en marge de l'agglomération font l'objet d'une attention particulière en matière culturelle. En 2003, la signature du contrat d'agglomération du Grand Toulouse réaffirme ces objectifs culturels, toujours dans le cadre de la politique de la ville (choisie comme compétence communautaire). Cependant un certain flou rend la culture relativement opaque dans ce dispositif.

Dans le cadre du Grand projet de ville (GPV) de Toulouse, la restructuration des quartiers Sud de Toulouse (Bagatelle, La Faourette, Papus, Tabar, Bordelongue, Mirail Université, Reynerie, Bellefontaine, Empalot-Niel) s'articule autour du renouvellement urbain et du développement économique et social. « Le GPV concerne directement 49 500 toulousains, soit 12,7 % de la population et s'étend sur un territoire où le taux de chômage est proche de 36 % et où se

161

¹⁷ Willing Production fut longtemps situé dans les mêmes bâtiments qu'Avant-Mardi. Williams BLOCH, le directeur de l'association, participa également dans les années quatre-vingt dix à la diffusion musicale toulousaine via la salle de concert la Voie 12. 18 PERRENOUD Marc, Op. cit., p. 29.

concentrent 35 % des logements sociaux de la ville »¹⁹. La situation sociale des quartiers concernés souligne les difficultés majeures de la population y habitant (cf. annexe 11), et permet de comprendre le positionnement d'initiatives publiques sur le secteur culturel.

Dans la section « Egalité - accès aux droits - échange social » du GPV, le volet culturel occupe une place importante. L'objectif réside dans l'ouverture culturelle, qui passe par l'implantation d'équipements culturels et socioculturels. Dans un souci de proximité, ces équipements doivent favoriser la mobilité des publics en densifiant le maillage territorial des structures de formation, de création et de diffusion. Mais la réorganisation urbaine poursuit également un but d'ouverture territoriale notamment sur le plan culturel, et les échanges avec des espaces « hors quartier » doivent faciliter l'accès aux manifestations culturelles de l'ensemble de l'agglomération. Plusieurs projets concrets mobilisent déjà l'attention de la municipalité de Toulouse ; la reconstruction du centre Alban Minville et de la bibliothèque de Bellefontaine s'ajoute à la création d'un équipement culturel de proximité à La Faourette et à la rénovation de la MJC Prévert dans le secteur Papus. Quant au Conseil Général, il propose d'élargir la réflexion à la mise en place d'un équipement culturel « phare » pour l'ensemble des quartiers concernés par le GPV²⁰.

La concertation autour de la culture dans ce cadre là se déroule en dehors des réflexions des services culturels de la ville de Toulouse, même si des passerelles existent. Les enjeux sociaux très forts dans ces quartiers, font appel à la culture pour recréer du lien social. La politique de la ville devient ainsi l'une des modalités de financement de la culture. Qu'en est-il de la musique plus précisément ? Existe-t-il aujourd'hui des formes de territorialisation de la création musicale, marquée par l'action des pouvoirs publics en faveur des quartiers en difficulté de l'agglomération toulousaine ?

3.3.2 Quelle place dans l'action musicale toulousaine?

Parmi les lieux de création musicale, un seul reçoit des subventions ; il s'agit de Reynerie Musique Art Production (RMA Production). En 1992, aux côtés de l'association Voir et Comprendre (soutien scolaire, action directement dirigée vers des populations en difficulté) et Diagonales

¹⁹ Site Internet de la mairie de Toulouse.

²⁰ MAIRIE DE TOULOUSE (ed.), (2002), Grand projet de ville de Toulouse, Grand Mirail - Empalot, Convention territoriale du Contrat de ville 2000-2006, Toulouse : Mairie de Toulouse, p. 73.

(jeunes handicapés lourds), RMA Production remplit une mission de prévention de la délinquance dans le quartier de la Reynerie. La musique sera l'outil de cette prévention : « l'objectif de la structure consiste au renforcement du lien social, en favorisant le décloisonnement du quartier et les échanges entre les jeunes et les adultes, tout en soutenant, formant et promouvant de jeunes artistes » ²¹. Guy-Marc JOMINY, directeur de l'association et fondateur de ce projet, possède une longue expérience de musicien intermittent (près de 25 ans), et d'animateur (12 ans). Le lien entre ces deux activités se place au fondement de ce projet datant de 1991. L'association se compose de trois membres permanents, et d'une douzaine d'intervenants extérieurs (pour des ateliers par exemple).

Les activités sont diverses : atelier musique (apprentissage d'un instrument), prestation de service dans la sonorisation, animation par des spectacles, mise en place d'une émission de radio semestrielle. Mais les activités qui concernent la création, reposent sur la salle de répétition et le studio d'enregistrement. Le financement traduit l'implication des pouvoirs publics sur le terrain culturel et social. Les principales aides proviennent de la municipalité de Toulouse, de la DRAC, du Conseil régional (qui constitue le principal financeur), du Conseil Général, du ministère de la Jeunesse et des Sports et du Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations (FASILD). Le cadre de la politique de la ville ouvre le champ culturel et musical sur des perspectives plus larges, s'attachant à la question sociale. Les jeunes ont d'abord adopté et investi la structure, puis les acteurs publics en 1997 ont participé à son développement.

L'implantation de RMA Production justifie les stratégies territorialisées de l'intervention publique. Certes l'association vise des objectifs culturels, mais sa position qui la place au cœur des quartiers en difficulté de Toulouse revêt des aspects plus importants encore. Elle poursuit une dynamique de décloisonnement du quartier et souhaite entretenir une médiation sociale permanente. L'association, inscrite dans la démarche du Développement Social de Quartier (DSQ), puis dans celle du Développement Social Urbain (DSU) dans le cadre de la politique de la ville de Toulouse, séduit les pouvoirs publics qui voient en elle la possibilité d'atteindre des populations en difficulté. Le développement de la rencontre et de l'échange avec d'autres publics à l'intérieur du quartier et hors du quartier permet aux jeunes habitants d'être reconnus

²¹ Entretien avec le responsable de RMA Production.

pleinement en tant qu'acteurs et non comme faisant l'objet d'une stigmatisation ou requérant une assistance.

3.3.3 Vers une instrumentalisation du secteur?

L'article de P. TEILLET sur les publics des politiques spécifiques aux « musiques amplifiées », indique une forte stigmatisation de la jeunesse²². Si l'aide publique dans le cas de RMA *Production* ne se matérialise que sous forme de subventions, elle révèle une orientation dans la conception et la considération des « musiques amplifiées ». Le public prioritairement visé reste celui des quartiers de la Reynerie, de Bagatelle, de Bellefontaire et du Mirail; il occupe selon le responsable 60% de la fréquentation totale. Les autres groupes viennent de Toulouse et des communes de banlieue (Tournefeuille, Balma, Plaisance du Touch ou encore Lévignac). Cela reflète les représentations liées à ces musiques par les acteurs publics, qui les considèrent comme susceptibles de créer et redynamiser du lien social.

Ces initiatives culturelles conservent toutefois un caractère d'animation très présent. Dans le cas de RMA *Production*, le travail se sépare en deux ; un travail social, d'éducation, d'animation, qui occupe près des trois quart du temps, et un travail commercial dans le sens où le studio et la salle de répétition, en tant que lieux de service, répondent tout de même à des logiques marchandes. A la différence d'autres lieux musicaux toulousains, cette structure ne bénéficie pas d'un réseau organisé, et son responsable le regrette. Ce travail d'animation au détriment d'une implication plus artistique, souligne le rôle attribué aux « musiques amplifiées » dans la représentation des élus.

L'investissement associatif fortement relayé par les pouvoirs publics traduit la vision d'une musique porteuse de sens et d'identité territoriale. Dans des zones urbaines en manque de repère, la culture de manière générale et la pratique musicale pour la population jeune de ces quartiers sont considérées comme des moyens d'agir sur des phénomènes sociaux. Le terme « décloisonnement » met en avant l'idée d'une meilleure insertion dans la ville, et d'une prise en compte des réalités culturelles et territoriales.

²² TEILLET Philippe, « Publics et politiques des musiques actuelles », in DONNAT O., TOLILA P. (sous la dir.), Le(s) public(s) de la culture, Paris : Presses de Sciences Po, p. 156.

Les territoires mobilisés pour la création et la production musicales se distinguent en fonction de la professionnalisation des groupes. Les lieux développent également des aires de rayonnement différenciées, qui s'insèrent dans des espaces allant du local au global. Les relations entre les structures de création et de production dans l'agglomération toulousaine reflètent une organisation réticulaire dans laquelle circulent des flux de personnes, de capitaux, et principalement d'informations. Mais la création musicale ne peut se réduire à une succession de lieux; le « sentiment musical » qui anime certains espaces produit à diverses échelles des effets d'appropriation territoriale. Les pouvoirs publics très peu présents en ce domaine montrent toutefois leur capacité à se saisir de cet objet dans le cadre de la politique de la ville appliquée dans les quartiers en difficulté de l'agglomération de Toulouse.

L'intervention des collectivités locales dans les musiques amplifiées prend depuis une dizaine d'année une forme bien singulière. Ce secteur, traditionnellement privé, voit les collectivités s'emparer de la question, en aménageant des lieux publics, qui accueillent non seulement les concerts mais également le pratiques amateurs et professionnelles. L'agglomération toulousaine semble avoir pris un certain retard, mais qu'en est-il des projets actuels ?

CHAPITRE VII

LES PERSPECTIVES DE PROJETS MUSICAUX, UNE REFLEXION MULTI SCALAIRE

Face à un secteur commercial où dominent les initiatives privées et associatives, l'action publique semble en retrait, bien que le cadre social lui donne parfois l'occasion d'intervenir (cf. chapitre précédent). Le territoire métropolitain toulousain se trouve actuellement en retard concernant les actions publiques menées en direction des musiques amplifiées, au regard de ce qui se pratique dans d'autres villes de même envergure. Ainsi, depuis 1996, Bordeaux possède notamment une SMAC avec La Rock School Barbey, qui en dehors de la diffusion propose des activités de répétition, d'enregistrement et d'enseignement.

Des perspectives de développement de partenariat public/privé se profilent pour certaines communes de l'agglomération. Mais la réflexion se porte sur un champ territorial plus large, concernant les autres collectivités territoriales. Quelle place pour le Grand Toulouse et la région ? Quelles synergies se développent entre les divers acteurs publics territoriaux et les acteurs privés du secteur ?

1. L'INTERVENTION MUNICIPALE EN QUETE DE RENOUVEAU

1.1 Les municipalités mobilisées : une continuité de l'action culturelle engagée

La plupart des villes de la région Midi-Pyrénées, à l'exception de quelques unes (Montauban, Auch ou encore Castres), ont pris du retard dans l'appui au développement du secteur des « musiques amplifiées ». Aucune commune de l'agglomération toulousaine ne possède un équipement public dédié à ces pratiques. Cependant, les projets ne manquent pas et traduisent l'évolution des politiques publiques à l'égard des « musiques amplifiées » dans l'agglomération toulousaine. L'élue de Tournefeuille déléguée à la culture signale les mutations rapides qui se produisent actuellement dans ce champ là. Les territoires de projets dans les musiques amplifiées restent centrés sur Tournefeuille et Ramonville ; ils traduisent l'engagement déjà affirmé par ces municipalités sur ce secteur.

Prochainement, une nouvelle salle des fêtes va voir le jour sur la commune de Tournefeuille. Elle sera équipée pour recevoir des concerts de « musiques amplifiées », adaptée en termes d'acoustique notamment. Elle accueillera également les bureaux de *Première Pression*. Mais ce volet diffusion sera complété par une prise en compte des pratiques musicales. La commune se lancera alors dans une politique en faveur de la création en installant au sein de ce complexe de mille cinq cents places, des studios de répétition ouverts à tous les publics de l'agglomération toulousaine. La gestion du lieu fait encore l'objet de certaines discussions, bien que l'association *Première Pression* occupe une place favorable dans le cadre d'une délégation de service public. De plus, ce mode de gestion paraît s'insérer dans la politique de partenariats culturels développés par la ville depuis plusieurs années.

L'implantation de la programmation du *Bikini* sur le territoire communal de Ramonville suite à l'explosion de l'usine AZF a donné une nouvelle importance à la commune concernant le secteur des « musiques amplifiées ». Les relations de confiance entre l'équipe municipale et la direction du *Bikini* ont amené à une concertation sur la reconstruction d'une salle spécifique et adaptée aux « musiques amplifiées ». Cet équipement verra le jour au deuxième trimestre 2007, et sera financé par l'ensemble des partenaires publics, à commencer par communauté d'agglomération du SICOVAL à qui appartiendra les lieux (cf. figure 23). Pour la première fois, le SICOVAL se place en tête de file d'un projet culturel et semble vouloir s'investir plus encore

dans ce domaine. La SARL Hélicon participera au financement du projet à hauteur de 20%. Dans l'opposition municipale, il est dénoncé un investissement des pouvoirs publics au profit d'une société privé. L'utilisation et la gestion de ce lieu resteront confiées au *Bikini*. Cela traduit une continuité dans le processus d'aide à la diffusion au détriment de la création et de la production, caractérisées par une relation marchande forte dans laquelle ne souhaitent pas intervenir les municipalités.

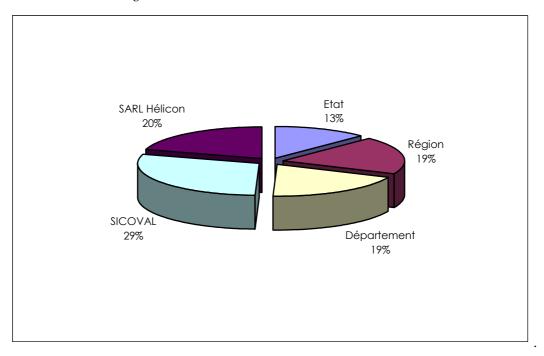


Figure 23. Le financement de la reconstruction du Bikini

Source: La Dépêche, 2005.

1.2 Le positionnement de Toulouse

La commune de Toulouse, principal territoire de la création et de la production dans les musiques amplifiées, conserve toutefois un net retard concernant l'implication municipale dans le secteur. Cependant, la réflexion autour d'un lieu pluridisciplinaire s'élabore depuis plusieurs années. La mise en place d'un service dédiée aux cultures urbaines marque une réorientation de la politique culturelle toulousaine, jusqu'alors centrée sur des domaines bien identifiés.

Le maire de Toulouse, Jean-Luc MOUDENC, a annoncé récemment la réhabilitation de l'ancien cinéma Les Nouveautés, dans le centre-ville (cf. annexe 12). L'équipe municipale

souhaite mettre en place un lieu dédié aux musiques amplifiées, afin de pallier la faible offre en termes de salle de spectacle accueillant ces pratiques. Le volet diffusion sera complété par un soutien à la création *via* l'intégration de locaux de répétition, et d'un studio d'enregistrement. La réhabilitation d'une friche urbaine est également à l'ordre du jour. Elle pourrait accueillir des locaux de répétition, gérés par des associations choisies par la mairie. Ces projets résultent d'une identification des pratiques, des divers états des lieux menés par la mairie, et de préconisations en matière culturelle. Le projet de réhabilitation de la prison Saint Michel inclut ainsi, un grand volet culturel, dans lequel est prévu la mise en place de locaux de répétition.

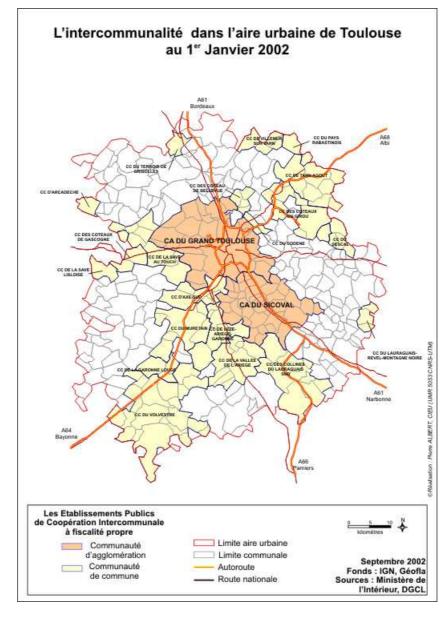
En investissant le centre-ville¹, la réhabilitation du cinéma *Les Nouveautés* rappelle l'expérience du *Florida* à Agen. On peut imaginer que la localisation ne résulte pas du hasard; en effet, ce lieu prendra place aux côtés du TNT et de la Halle aux Grains, donnant ainsi aux musiques amplifiées une place symbolique forte, qui manquait jusqu'alors. De plus, l'investissement de la municipalité toulousaine en faveur de la création (construction de locaux de répétition et d'un studio d'enregistrement publics) traduit une évolution significative quant à la représentation des pouvoirs publics d'un secteur, considéré longtemps comme relevant uniquement du secteur privé.

2. Une reflexion intercommunale

La fragmentation des territoires intercommunaux dans l'agglomération toulousaine rend la coordination culturelle difficile entre l'ensemble des communes du pôle urbain (cf. carte 12). Cette carte ne tient pas compte de la création de la communauté d'agglomération du muretain, dans le Sud-Ouest de l'agglomération. Au total, trois communautés d'agglomération coexistent dans le même pôle urbain, aux côtés d'une multitude de communautés de communes. Cette division des territoires administratifs n'est pas sans conséquence sur l'organisation d'une politique culturelle d'agglomération efficace.

169

¹ Cet espace de création et de diffusion pour les « musiques amplifiées » se situera au 59 boulevard Carnot.



Carte 12. L'intercommunalité dans l'aire urbaine de Toulouse au 1er Janvier 2002

2.1 Le schéma directeur culturel du Grand Toulouse

Dans le cadre du regroupement intercommunal du Grand Toulouse, une réflexion a été menée sur l'aménagement culturel du territoire. Certes la CAGT n'a pas choisi la culture parmi les compétences optionnelles, toutefois

« [...] le contrat d'agglomération constitue une opportunité intéressante pour mettre en perspective l'ensemble des équipements existants, en création ou en projet à l'échelle de l'agglomération toulousaine. L'élaboration d'un schéma directeur pour l'aménagement culturel du Grand Toulouse sera ainsi engagée

dès 2004. Ce schéma visera notamment à définir les équipements relevant de la structuration de l'espace communautaire culturel. Dans ce cadre, il participera à la mise en œuvre d'une politique culturelle d'agglomération s'appuyant sur les politiques culturelles des communes »².

Le schéma directeur culturel a pour vocation de déterminer des orientations majeures en matière culturelle, pour les territoires de l'agglomération. Cependant, cela réveille des peurs et des inquiétudes de la part des communes de banlieue. Le fonctionnement culturel à l'échelle intercommunale reste difficile dans la mesure où ce niveau de fonctionnement ne trouve pas sa légitimité aux yeux des élus. Les travers des politiques culturelles municipales consistent à monter des projets dont on ne prend pas en compte les objectifs à atteindre (pour qui? pourquoi ?). Dans la CAGT, le schéma directeur pour l'aménagement culturel du Grand Toulouse prévoit l'organisation d'une politique culturelle d'agglomération, mais celle-ci est un espoir modéré pour certains acteurs culturels publics, dans la mesure où les rédacteurs de ce schéma sont influencés par ceux qui organisent l'agglomération. Le point de vue n'est donc pas neutre et l'orientation prise dans cette politique non plus³. Cependant, l'objectif de ce document de travail réside dans un diagnostic du positionnement culturel des communes de l'agglomération, et dans la préconisation d'orientations prenant en compte les politiques culturelles des différentes équipes municipales. L'agence parisienne d'ingénierie culturelle ABCD, rend publique son étude sur l'agglomération dans le courant de l'année 2005. Elle constitue une première, dans la mesure où aucun schéma directeur culturel n'a encore été élaboré à l'échelle d'une agglomération ; elle pourrait faire figure de « bible culturelle » pour les acteurs publics des communes de la CAGT.

2.2 La place des musiques amplifiées dans cette réflexion

Avant même la mise en place de la structure intercommunale du Grand Toulouse (ou CAGT), les « musiques amplifiées » attiraient déjà l'attention de certains techniciens culturels des communes de banlieue. L'objectif recherché dans ce cadre intercommunal passait par la concertation des élus. Elle devait mener à l'établissement d'un lieu dédié à ces musiques, positionné sur le territoire d'agglomération de manière cohérente et complémentaire, comme le

² CAGT (eds.), (2004), Contrat d'agglomération du Grand Toulouse, Toulouse : CAGT, p. 19.

³ Entretien avec la DAC de Saint-Orens.

⁴ (20/05/2005), Vers une « bible » culturelle, La Dépêche du Midi.

précise une étude commandée par la DRAC et la sous-préfecture en 1999⁵. Le découpage intercommunal actuel dessine trois communautés d'agglomération dans le pôle urbain. Le refus de la ville de Toulouse de voir figurer Ramonville dans la CAGT rompt avec cette volonté de cohérence des actions menées dans ce domaine. Malgré tout, l'adjointe à la culture de Toulouse envisage des concertations avec Ramonville⁶; mais la directrice des affaires culturelles de Ramonville remarque déjà une circulation de l'information difficile entre les deux structures intercommunales et regrette cette situation qui pénalise selon elle sa commune.

Compte tenu des mouvements municipaux concernant la mise en œuvre de politiques en faveur des « musiques amplifiées », il semble impossible que le schéma directeur culturel évite cette question. Les travaux de la commission « musiques actuelles » du COUAC, coordonnés par Laurie BLAZY, interviennent dans le cadre de la mise en place de ce schéma directeur culturel. Elle réunit des acteurs majeurs de l'agglomération; Le Bijou, Mix'Art Myrys, Music'Halle, Les Musicophages, Samba Résille et le Tactikollectif. Actuellement en cours d'élaboration, nous disposons encore de peu d'informations. Le résultat de ce travail devrait être rendu public vers la fin du mois de juin 2005, et ainsi apporter un regard supplémentaire intéressant (celui de certains acteurs toulousains des musiques amplifiées) sur le schéma directeur culturel du Grand Toulouse.

3. UN AMENAGEMENT A L'ECHELLE REGIONALE

3.1 Quelle niveau territorial « pertinent » d'intervention en faveur de la culture?

La place de l'échelon régional dans la réflexion culturelle se voit renforcer par la loi sur les libertés et responsabilités locales du 13 août 2004, qualifiée d'« acte II de la décentralisation ». La Région prend en charge « la gestion des crédits affectés par l'Etat à l'entretien et à la restauration

⁵ LEFEBVRE Alain, SIBERTIN-BLANC Mariette, (1999), Développement culturel et coopération intercommunale dans l'agglomération toulousaine, Toulouse: GRESOC / UTM, p. 44.

⁶ SIBERTIN-BLANC Mariette, (2004), « Diffusion des musiques amplifiées et recomposition urbaine, l'agglomération toulousaine après l'explosion de l'usine d'AZF », in Espaces et Sociétés, n°118, p. 220.

du patrimoine »⁷. Sans parler d'un transfert des compétences, la clarification de l'action dans l'enseignement artistique confère aux Conseils régionaux la responsabilité de l'enseignement pré professionnel. Mais l'élaboration d'une politique culturelle régionale ne peut être efficiente que dans un système de relations entre l'Etat et les collectivités locales ; la contractualisation dans le secteur culturel s'est donc affirmée peu à peu dans les contrats de plan Etat-région.

La présence de services déconcentrés de l'Etat dans chaque région française (les DRAC), pose un problème de segmentation de l'action culturelle. Le budget du secteur restant d'autant plus modeste (cf. chapitre I, 1.2), le rôle des Conseils régionaux demeure mal identifié. Pourtant, la région Midi-Pyrénées souhaite jouer un rôle dans les dynamiques culturelles de l'agglomération; c'est sous son impulsion et avec son aide financière que le schéma directeur culturel, actuellement en préparation, a vu le jour. Le 14 juin 2005, la Région a dégagé 12,5 millions d'euros au profit du Grand Toulouse, axés autour de trois priorités dont la réalisation d'équipements dans les domaines culturel, patrimonial, sportif et touristique.

3.2 Les principales réflexions du conseil régional sur le secteur des musiques amplifiées

Différents secteurs musicaux sont aidés par le Conseil régional de Midi-Pyrénées ; le vocal *via* le financement des *Eléments*, chœur professionnel. La partie instrumentale avec notamment l'Orchestre National du Capitole reçoit elle aussi un important financement. La musique électro-acoustique est soutenue, à travers le GMEA et *Eole*. Les musiques actuelles font l'objet d'une certaine attention puisque 317 000 euros ont été débloqué pour ces musiques, sur un total de 2 000 000 d'euros. Le chargé de la musique du Conseil régional souligne un intérêt croissant pour ce secteur : en 2002, les aides attribuées s'élevaient à 30 000 euros, on observe donc une multiplication par dix du budget en deux ans.

Concernant la création musicale, c'est le concept de projet qui motive l'investissement du Conseil régional, mais finalement peu de projets sont soutenus. Un axe important est celui de l'aide aux pôles structurants capables d'organiser le réseau à l'échelle régionale ; cinq structures sont aidés dans l'agglomération toulousaine (toute à Toulouse) : L'association Escambiar, Le Bijou, La Mounède, Music'Halle, et la plus grosse structure Avant-Mardi. Ces structures sont aidées sur des critères précis, notamment celui du repérage d'artistes locaux. Plus de mille

⁷ PONGY Mireille, (2004), « L'intervention des régions et des départements », in SAEZ Guy (sous la dir.), *Institutions et vies culturelles*, Paris : La Documentation française, coll. « Les notices », p. 50.

artistes de musiques actuelles sont repérés dans l'espace régional, et un grand nombre de structures oeuvrant dans ce domaine existe, il apparaît donc important pour le conseil régional de sélectionner des projets, afin de soutenir les initiatives les plus dynamiques. Le réseau avec la circulation de l'information, les échanges en tout genre, les formations pro, est un axe de travail important.

Le fonctionnement avec les autres collectivités locales sur le terrain des musiques actuelles, se fait à travers les contrats (d'agglomération, de pays, etc.). Ce fonctionnement là est essentiel; le Conseil régional ne se lancerait pas seul dans le soutien d'une initiative. Il a besoin du soutien de partenaire tels que le Conseil général ou la mairie de Toulouse. Mais lorsqu'on observe les aides attribués aux compagnies ou groupes, une distinction s'opère dans les musiques actuelles qui regroupent la chanson, les musiques de rues, les musiques croisées et les musiques amplifiées. Ces dernières ne bénéficient d'aucune aide, contrairement aux trois précédentes (dix neuf groupes ont obtenu des subventions en 2004).

La musique développée comme un outil social est une réflexion que doit mener le Conseil régional. François FIGUET⁸ affirme l'intérêt porté par le conseil régional à la vocation sociale de ces musiques : « ce moyen d'expression permet le défoulement, le travail de groupe, et il est essentiel de considérer ces effets, dans la sphère sociale »⁹. Le rapport Valla, commandé par la région en 2001, préconise à travers le « dispositif jeunesse » une action en faveur des « musiques amplifiées » ; « Aider à la construction de lieux de répétition et de diffusion pour les musiques actuelles consiste à apporter une réponse à des besoins manifestes exprimés par les jeunes, en se situant dans une optique d'ouverture et de métissage des genres »¹⁰. La réflexion doit porter sur plusieurs points, notamment celui de l'outil social, mais également sur le statut flou du professionnel et de l'amateur. De même, l'intégration de ces musiques à d'autres disciplines est aussi un moyen de mieux les penser.

En ce moment, Nicolas MECKEL¹¹ réalise une étude commandée par le conseil régional, qui devra non seulement établir un état des lieux du secteur, proposer une évaluation des pratiques, mais également dégager des préconisations. Cela s'inspire, du moins dans la méthodologie, d'une précédente étude sur le même sujet mais dans un territoire différent, celui du

⁸ Chargé de la musique au Conseil régional de Midi-Pyrénées.

⁹ Entretien avec le chargé de la musique au Conseil régional de Midi-Pyrénées.

¹⁰ VALLA Philippe, (2001), Diagnostics des interventions culturelles régionales et propositions de nouvelles orientations, Toulouse : Conseil régional de Midi-Pyrénées, p. 37.

¹¹ Consultant pour un cabinet d'étude en ingénierie culturelle.

Morbihan¹². Les résultats de ce travail devraient être connus vers la fin du mois de juin 2005. L'auteur connaît bien le territoire midi pyrénéen et plus particulièrement toulousain, puisqu'il a exercé la fonction de directeur du service culturel de Tournefeuille, avant que F. LAJUZAN ne le remplace. Son travail sera ainsi pour l'équipe chargée de la musique au sein du conseil régional, indispensable pour redéfinir ou affiner les interventions.

4. L'EFFACEMENT DE L'ETAT OU LE SIGNE D'UNE RECOMPOSITION TERRITORIALE DANS L'ACTION PUBLIQUE

4.1 L'action de la DRAC de la région Midi-Pyrénées

La réorientation de la politique de la DRAC vers les grands équipements culturels structurants de l'espace régional se traduit par une diminution des subventions attribuées aux projets culturels locaux¹³. Ce progressif retrait de l'Etat accroît plus encore pour les collectivités locales, la difficile mise en place d'initiatives culturelles.

Nous n'avons pu rencontrer la personne chargée de la musique au sein de la DRAC de Midi-Pyrénées. Cependant, les entretiens avec les divers acteurs publics et privés permettent de saisir le positionnement de ce service déconcentré. En Midi-Pyrénées, son rôle se situe dans l'élaboration des modalités de mise en œuvre de projets culturels. A l'instar des services centraux du ministère de la Culture, son organisation revêt une forme sectorielle (musiques, danse, théâtre, livre, etc.). Le positionnement sur des politiques transversales connaît donc quelques difficultés. Elle agit en direction d'une structuration du secteur des musiques amplifiées, comme en témoigne le financement qu'elle attribue au Pôle régional des musiques actuelles, Avant-Mardi. Il représente 22% du total du budget de la structure. Concernant l'investissement dans les projets culturels eux-mêmes, elle reste éloignée du terrain local, ce qui pose des problèmes de coordination que regrettent les élus locaux.

4.2 La Concertation nationale pour les musiques actuelles

MECKEL Nicolas, (2001), Synthèse de l'étude sur les musiques actuelles en Morbihan, Vannes : ADDAV 56, 46 p.

¹³ SIBERTIN-BLANC Mariette, in Espaces et Sociétés, Op. cit., p. 219.

L'Observatoire des politiques culturelles accompagne actuellement une réflexion sur une concertation nationale pour le développement des musiques actuelles. Constituée en mars 2004 sous l'égide du ministère de la Culture et la Communication à la demande de la Fédurok et de la FSJMI¹⁴, elle tend à devenir un outil efficient permettant de structurer de manière cohérente l'ensemble du secteur des musiques actuelles, en accompagnant les projets et en reliant les concertations territoriales (régions, départements, agglomérations, communes). Elle associe les organismes du secteur et les institutions publiques (syndicats, fédérations professionnelles, fédération d'élus, services de l'Etat). La dimension territoriale et sectorielle des actions à mener constitue l'axe prioritaire de cette concertation.

Pour mener à bien ce projet, un outil de définition est en cours d'élaboration ; il s'agit des schémas territoriaux de développement des musiques actuelles (STDMA), qui définiraient une politique incluant les acteurs, les collectivités locales et l'Etat. Cette contractualisation doit permettre d'adapter les projets des acteurs du secteur dans un cadre territorial de référence (au niveau de régions, de départements, de pays, de territoires intercommunaux ou communaux), visant à rendre le maillage territorial efficace. Si l'ensemble des acteurs peut impulser la mise en place des STDMA, les services de la DRAC, de la Région et du Département conserve la coordination et l'organisation matérielle de ces schémas.

Des sous-groupes de travail intéressent particulièrement notre étude, car ils portent sur « l'emploi et l'économie des entreprises » et sur « les pratiques amateurs ». Deux propositions nouvelles viennent modifier les rapports entre l'action publique et le secteur lui-même. D'une part, après un travail d'identification des modalités de production, les politiques publiques devraient s'adapter aux caractéristiques des musiques amplifiées :

- ampleur de la pratique,
- conditions et modalités particulières d'apprentissage, de diffusion et d'environnement sonore,
- profonde imbrication entre projets musicaux et projets de vie,
- rôle et usages multiples des enregistrements et des technologies numériques,
- intensité des coopérations entre secteurs lucratifs et non lucratifs,
- trajectoires de professionnalisation multiples et variées.

¹⁴ Fédurok : fédération de lieux de musiques amplifiées/actuelles. FSJMI : Fédération des scènes de jazz et de musiques improvisées.

D'autre part, les politiques publiques territoriales devraient mettre en œuvre « un ensemble de moyen de régulation économique et sociale et de dispositifs de soutien aux formes les plus fragiles de la création artistique (soutien aux initiatives économiques de production et de diffusion notamment) »¹⁵. Ce dernier point signale une prise en compte de la production à travers les labels discographiques. Ces STDMA articuleraient ainsi l'interdépendance qui existe entre des logiques associatives, commerciales et de services publics.

Dans une volonté de souplesse de l'action, ces schémas territoriaux de développement devront être en phase avec des réalités locales, qui transcendent parfois les découpages administratifs. Il s'agit alors d'identifier des « territoires vécus », des « bassins de vie et de comportements culturels », capable de refléter avec pertinence des espaces marqués par ces musiques. Les réflexions actuelles doivent aboutir d'ici la fin 2005 à un document de travail de référence pour les acteurs du secteur.

Certes, les propositions figurant dans le document de travail relatif aux STDMA n'ont qu'un caractère indicatif. Mais l'implication du ministère de la Culture, des organismes du secteur et des collectivités territoriales laisse toutefois penser qu'un mouvement évolutif se produit en ce moment. A une politique relativement segmentée dans les musiques amplifiées (diffusion / enseignement / création) serait préférée une politique englobant l'ensemble du secteur, même dans son aspect le plus marchand. Dans ce cadre, les lieux de création et de production musicales feraient l'objet d'une attention singulière ; le document de travail propose la création de lieux d'enseignement et de répétition, mais également le soutien à des entreprises situées dans le champ économique et à des structures de production ou de distribution de supports enregistrés.

Ce travail constitue peut-être un renouveau de l'action publique concernant les musiques amplifiées, prises ici dans une vision globale. Reste à savoir quelles seront les suites d'une telle réflexion. Dans cette conception des politiques publiques, l'Etat avec le ministère de la Culture et les DRAC reprendrait un rôle de d'organisateur et de coordinateur aux côtés des Régions et des Départements. Mais face à cette institutionnalisation du secteur, les acteurs privés sont

¹⁵ Document de travail de la Concertation nationales des musiques actuelles, Propositions pour des schémas territoriaux de développement des musiques actuelles.

divisés entre une forte attente de la part des pouvoirs publics, et un rejet de la norme et de l'institution, inhérent à l'histoire de ces musiques.

L'agglomération toulousaine voit se développer sur son territoire des initiatives municipales concernant les musiques amplifiées, qui rompent avec les politiques précédentes. Les représentations d'un secteur organisé par des structures privées s'estompent peu à peu et de nouveaux enjeux apparaissent. Le schéma directeur culturel du Grand Toulouse viendra rendre compte des disparités territoriales concernant l'action culturelle, et la question des musiques amplifiées ne peut être évitée. L'effacement de l'Etat dans ce secteur laisse penser qu'une recomposition territoriale de l'action publique s'opère au profit d'une coopération renforcée entre les collectivités locales.

Si la création et la production conservent un caractère commercial appuyé, elles paraissent être des axes d'interventions nouveaux pour les pouvoirs publics, qui viennent ainsi se positionner sur un secteur marchand et sur des pratiques culturelles marquées par des enjeux spécifiques. Toutefois, les projets musicaux émergeants laissent encore une place prédominante à la diffusion, qui bénéficie d'un soutien actif des pouvoirs publics.

CONCLUSION GENERALE

La création et la production musicales s'insèrent dans un processus de fragmentation territoriale de l'agglomération toulousaine. Elles soulèvent des enjeux socioéconomiques et territoriaux. Les résultats de cette étude sur la création et la production dans les musiques amplifiées se décomposent en trois étapes majeures.

Tout d'abord, le travail d'identification des structures musicales conduit au constat d'une inégale répartition de ces dernières, au profit de la ville-centre. En mobilisant des éléments du contexte urbain, en abordant les spécificités de ces musiques selon les activités (répétition, enregistrement, production, fabrication), des facteurs de ces localisations expliquent en partie le diagnostic territorial. Les interventions culturelles municipales se révèlent peu pertinentes pour justifier l'implantation des lieux musicaux; en effet, ces dernières s'investissent davantage dans la diffusion, affirmant ainsi leur volonté de ne pas s'insérer dans le processus marchand de la création et de la production.

Pour comprendre comment s'articulent ces lieux entre eux, l'évaluation de l'économie du secteur a mis en évidence ses fragilités, notamment en termes d'emplois. Celle-ci permet de saisir les modalités mises en œuvre pour compenser ces faiblesses économiques. Apparaît alors la structuration réticulaire du secteur. En facilitant l'émergence de flux de personnes, de capitaux et d'informations, les réseaux musicaux toulousains s'avèrent être des outils de régulation essentiels. Ils adoptent des échelles différenciées en fonction du degré de professionnalisation des artistes et des lieux. L'une des caractéristiques majeures de ces réseaux réside dans la présence exclusive d'acteurs privés et associatifs.

Si la création et la production musicales restent un secteur où les acteurs privés dominent, les collectivités territoriales semblent se saisir progressivement de cette question. Aujourd'hui, le constat de l'intervention des pouvoirs publics présente un engagement très faible, voire inexistant. Mais l'émergence de projets à divers niveaux (communal, agglomération, région) traduit une volonté de changement, face au désengagement de l'Etat dans le secteur culturel et à une croissante augmentation des pratiques culturelles et musicales. La future implication des collectivités territoriales, et notamment des municipalités sur cette question, semble accentuer

la fragmentation territoriale prolongeant ainsi les dynamiques culturelles déjà à l'œuvre dans les communes de Tournefeuille, Ramonville et Toulouse.

La constitution d'un corpus théorique riche sur le thème des musiques amplifiées indique l'intérêt suscité et les enjeux qui se dessinent dans les années à venir. La commande de monographies sur ce sujet s'étend peu à peu; à l'heure actuelle, près de vingt états des lieux régionaux et départementaux donnent à voir les différences de fonctionnement et d'implication politique dans le territoire national. Ils constituent les bases d'une réflexion qui porte désormais sur un aménagement musical du territoire, prenant en compte les liens entre les acteurs associatifs, privés et les collectivités locales, et les services de l'Etat. Les statuts et les modes de gestion des lieux de musiques amplifiées ont fait l'objet d'une étude en 2003¹, qui permet de comprendre dans quel cadre la contractualisation entre les structures de création et les pouvoirs publics se révèle pertinente et adaptée à la nature même de ces musiques. De ce travail, la Délégation de service public (DSP) paraît être une orientation à suivre. Le cadre de la DSP se situe à l'intersection du champ public et privé, dans la mesure où une collectivité territoriale confie l'organisation et la gestion d'un service public à un tiers (souvent des associations bien identifiées). Elle offre une autonomie de fonctionnement, et une souplesse de gestion appréciées par les acteurs des musiques amplifiées. De plus, elle assure une indépendance artistique et culturelle, essentielle au secteur. La procédure présente cependant des lenteurs et des exigences administratives complexes, peu adaptées aux musiques amplifiées. Ces réflexions déjà précises amorcent pour les collectivités territoriales un processus d'intégration dans le champ des compétences culturelles, de la création et dans une moindre mesure de la production musicales.

Les nouvelles orientations de la Concertation nationale et des Schémas territoriaux de développement des musiques actuelles conduisent à repositionner l'action publique dans ce secteur, et permettent d'embrasser toute la filière (y compris la création et la production) et non plus seulement le volet diffusion. Si ces questions mobilisent certains Conseils régionaux et généraux, qu'en est-il des villes ? Comme toute intervention culturelle, l'implication dans les musiques amplifiées ne revêt aucun caractère contraignant. Les municipalités de

¹ CHABAUD Gérald, (2003), Statuts et modes de gestion des lieux de musiques actuelles / amplifiées, Reims : Ville de Reims / Fédurok, 35 p.

l'agglomération toulousaine décideront donc en fonction de leurs affinités, et de leur intérêt pour cette question, d'engager ou non une intervention dans ce domaine. Les résultats des différentes études menées à l'heure actuelle (Schéma directeur culturel, étude pour la région, compte-rendu du travail du COUAC) devraient donner des orientations, allant certainement dans le sens d'une concertation entre partenaires publics et privés.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires, atlas et guides

ADDA 31 (ed.), (2002), Guide Musique et Danse Haute-Garonne 2002-2003, Toulouse : Conseil Général de Haute-Garonne, 424 p.

BRUNET René (sous la dir.), (1997), Les mots de la géographie, dictionnaire critique, Paris : Reclus / La Documentation française, coll. « Dynamiques du territoire », 518 p.

CAMUS Benjamin, MESQUIDA Jean-Marc (sous la dir.), (2002), Atlas de l'aire urbaine de Toulouse, Toulouse : Insee / Auat, 140 p.

CENTRE D'INFORMATION ET DE RESSOURCES POUR LES MUSIQUES ACTUELLES (ed.), (2004), L'officiel de la musique 2005, Paris : IRMA, 992 p.

CENTRE D'INFORMATION ET DE RESSOURCES POUR LES MUSIQUES ACTUELLES (ed.), (2004), Tout savoir de la scène au disque, Paris : IRMA, 168 p.

LEVY Jacques, LUSSAULT Michel (sous la dir.), (2003), Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés, Paris : Belin, 1032 p.

OPALE, CULTURE ET PROXIMITE (ed.), (2003), Créer un studio de répétition, un guide pour des projets adaptés à la diversité des pratiques musicales, Lille : Conseil régional Nord - Pas de Calais, 78 p.

WARESQUIEL Emmanuel (de) (sous la dir.), (2001), Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, Paris : Larousse / CNRS, 657 p.

Ouvrages

Ouvrages généraux sur la ville et la culture

AUGUSTIN Jean-Pierre, LATOUCHE Daniel (sous la dir.) (1998), Lieux culturels et contextes de villes, Pessac : MSHA, 212 p.

AUGUSTIN Jean-Pierre, LEFEBVRE Alain (sous la dir.) (2004), Culture en région : perspectives territoriales pour la culture, Pessac : MSHA, 298 p.

BARON Eric, FERRIER-BARBUT Michèle (sous la dir.), (2003), Modes de gestion des équipements culturels, Grenoble : PUG, coll. « Art et culture », 303 p.

BENHAMOU Françoise (2004), L'économie de la culture, Paris : La Découverte-Syros, coll. « repères », 123 p.

BENKO Georges, LIPIETZ Alain (sous la dir.) (2000), La richesse des régions, Paris : PUF, coll. « économie en liberté », pp. 9-29 et 85-119.

BERA Matthieu, LAMY Yvon, (2003), Sociologie de la culture, Paris : Armand Colin, coll. « cursus sociologie », pp. 9-46 et 149-186.

CADIEU Pascal, (1999), La loi Voynet: loi d'orientation pour l'aménagement et le développement durable du territoire, Voiron : Territorial, coll. « L'essentiel sur », 203 p.

CLAVAL Paul, (2003), Géographie culturelle, Une nouvelle approche des sociétés et des milieux, Paris : Armand Colin, coll. « Collection U », pp. 3-32.

DONNAT Olivier, (1998), Les pratiques culturelles des français, enquête 1997, Paris : La Documentation française, 359 p.

DONNAT Olivier, (1996), Les amateurs : enquête sur les activités artistiques des Français, Paris : Ministère de la Culture / DEP, pp. 3-114.

DONNAT Olivier, (1994), Les français face à la culture, Paris : La Découverte, coll. « série sociologie », pp. 208-261.

FAURE Alain, NEGRIER Emmanuel (sous la dir.), (2001), La politique culturelle des agglomérations, Paris : La Documentation française, DATAR / OPC, 202 p.

FAVORY Michel (2004), « Les équipements culturels dans les dynamiques territoriales de l'agglomération bordelaise », in SIINO Corinne, LAUMIERE Florence, LERICHE Frédéric (sous la dir.), Métropolisation et grands équipements structurants, Toulouse : PUF, coll. « villes et territoires », pp. 203-216.

GIRARD Nicole, GRESILLON Boris (2004), « Equipements culturels et métropolisation dans la région marseillaise », in SIINO Corinne, LAUMIERE Florence, LERICHE Frédéric (sous la dir.), Métropolisation et grands équipements structurants, Toulouse : PUF, coll. « villes et territoires », pp. 217-234.

GRAVARI-BARBAS Maria, (2004), «Les friches culturelles : jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un « antiéquipement » culturel », in SIINO Corinne, LAUMIERE Florence, LERICHE Frédéric (sous la dir.), Métropolisation et grands équipements structurants, Toulouse : PUF, coll. « villes et territoires », pp. 277-300.

MONTFORT Jean-Michel, DE VARINE Hugues, (1995), Ville, Culture et Développement, l'art de la manière, Paris : Syros, 245 p.

PERRET Jacques, SAEZ Guy (sous la dir.), (1996), *Institutions et vie culturelles*, Paris : La Documentation française, coll. « les notices », 152 p.

POIRRIER Philippe (sous la dir.), (2002), Les collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIXe - XXe siècles, Paris : La Documentation française, pp. 313-410.

POIRRIER Philippe (sous la dir.), (2000), Affaires culturelles et territoire 1959/1999, Paris : La Documentation française, 333 p.

POMMIER Paulette, (2002), Les systèmes productifs locaux, Paris : La Documentation française, coll. « territoires en mouvement », 78 p.

ROSEMBERG Muriel, (2000), Le marketing urbain en question, production d'espace et de discours dans quatre projets de villes, Paris : Anthropos, coll. « collection villes », 181 p.

SAEZ Guy (sous la dir.), (2004), Institutions et vies culturelles, Paris : La Documentation française, coll. « Les notices », 172 p.

SCOTT Allen John, (2001), Les régions et l'économie mondiale, Paris : L'Harmattan, coll. « théorie sociale contemporaine », pp. 85-109.

Ouvrages sur la musique

ANGELO Mario (d'), (1989), La renaissance du disque, Paris : La Documentation française, coll. « Notes et études documentaires, 104 p.

ANGELO Mario (d'), (1997), Socio-économie de la musique en France : diagnostic d'un système vulnérable, Paris : La Documentation française, coll. « Notes et études documentaires, 190 p.

AUDUBERT Philippe, DANIEL Luc, (2001), Profession entrepreneur du spectacle, Paris : IRMA, 296 p.

BIGOTTI Jean-Noël, (2004), Je monte mon label, guide pratique du producteur de phonogramme, Paris : IRMA, 279 p.

BOUVERY Pierre-Marie, (2003), Les contrats de la musique, Paris : IRMA, 345 p.

BRANDL Emmanuel (2000), « La sociologie compréhensive comme apport à l'étude des musiques amplifiées/actuelles régionales », in GREEN Anne-Marie (sous la dir.), *Musique et Sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », Série « Musiques et champ social », pp. 257-301.

GREEN Anne-Marie, (1997), Des jeunes et des musiques : Rock, Rap, Techno..., Paris : L'Harmattan, coll. « logiques sociales », pp. 113-168.

GUIBERT Gérôme, (1998) Les nouveaux courants musicaux, simples produits des industries culturelles?, Paris : Mélanie Seteun / IRMA, 132 p.

MENGER Pierre-Michel, (1997), « Le marché de l'emploi musical et ses transformations », in ESCAL F., IMBERTY M. (sous la dir.), La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales, Paris : L'Harmattan, vol. 2, pp.121-152.

TASSIN Damien, (2004), Rock et production de soi, une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens, Paris : L'Harmattan, coll. « Musiques et champ social », 303 p.

TEILLET Philippe (1996), « L'État culturel et les musiques d'aujourd'hui », in Alain Darré (sous la dir.), Musique et Politique. Les répertoires de l'identité, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Res Publica », pp. 111-125.

TEILLET Philippe, « Publics et politiques des musiques actuelles », in DONNAT O., TOLILA P. (sous la dir.), Le(s) public(s) de la culture, Paris : Presses de Sciences Po, pp.155-180.

UTM (ed.), (1988), Jazz in Marciac, un festival dans le Gers: Etude socio-économique, Toulouse: A.D.D.O.C.C., 128 p.

Ouvrages sur Toulouse

LABORIE Jean-Paul, JALABERT Guy, (1995), « Toulouse : les enjeux de l'élaboration du nouveau schéma directeur », in MOTTE Alain (sous la dir.), Schéma directeur et projet d'agglomération, Juris-services, pp. 117-139.

JALABERT Guy (1995), Toulouse: métropole incomplète, Paris: Anthropos, coll. « Villes », 202 p.

SIBERTIN-BLANC Mariette, (2001), Les initiatives culturelles municipales dans la recomposition des espaces métropolitains, Toulouse : Thèse en Géographie-Aménagement, CIEU-GRESOC, UTM, 439 p.

SIBERTIN-BLANC Mariette, (2004), « Les lieux culturels : des initiatives municipales facteur d'éclatement territorial », in SIINO Corinne, LAUMIERE Florence, LERICHE Frédéric (sous la dir.), Métropolisation et grands équipements structurants, Toulouse : PUF, coll. « villes et territoires », pp. 187-202.

Ouvrages de méthodologie

QUIVY Raymond, VAN CAMPENHOUDT Luc, (1988), Manuel de recherche en sciences sociales, Paris : Dunod, coll. « Psycho sup », 2002, 287 p.

ENGLEBERT Annick, (1998), Le mémoire sur ordinateur : les nouvelles technologies au service du travail de fin d'études, Bruxelles : De Boeck, 166 p.

FONDANECHE Daniel, (1999), Guide pratique pour rédiger un mémoire de maîtrise, de DEA ou une thèse, Paris : Vuibert, coll. « Guides », 125 p.

Articles de revues

AUGUSTIN Jean-Pierre, FAVORY Michel, (1998), « Bordeaux et la métropolisation culturelle du département », in Sud Ouest Européen, n°2, pp. 79-91.

BENSIGOR François, (1998), « Musiques actuelles/amplifiées, quelles avancées des politiques publiques ? », in Culture et proximité, n°10, pp. 41-48.

BLOTTIERE Mathilde, (octobre 2004), « Coup de filet sur la toile », in Télérama, n° 2858, pp. 8-14.

CALENGE Pierric, (2002), «L'industrie de la musique en France : géographie économique d'un secteur en mutation », in Copyright Volume !, n°2.

CALENGE Pierric, (2002), « Les territoires de l'innovation : les réseaux de l'industrie de la musique en recomposition », in Géographie, Economie, Société, n°4, pp. 37-56.

CALOGIROU Claire, (1996), « Le Florida, entre banlieue et centre-ville », in Les annales de la recherche urbaine, n°70, pp 48-57.

DEPARTEMENT DES ETUDES ET DE LA PROSPECTIVE, (1995), « La musique en amateur », in Développement culturel, n°107, 6 p.

FRANCOIS-PONCET Marie-Thérèse, (2001), « Collectivités territoriales et musiques actuelles », in *L'observatoire*, n°21.

GUIBERT Gérôme, (automne 2000), « Industrie musicale et musiques amplifiées », in Chimères, n°40, 192 p.

LAVABRE Sylvie, (juin 2004), « l'irréversible mutation du disque », in Lsa, n°1865, pp. 20-23.

LEONARD Yves (sou la dir.), (1993), « Culture et sociétés », in Cahiers français, n°260, 120 p.

MENGER Pierre-Michel, (octobre-décembre 1983), « De la division du travail musical », in Sociologie du travail, n°4, pp. 475-488.

MENGER Pierre-Michel, (1994), « Etre artiste par intermittence. La flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle », in *Travail et Emploi*, n°60, pp. 4-17.

MENGER Pierre-Michel, (1994), «L'offre culturelle française: une concentration dictée par le marché de l'emploi », in *Problèmes économiques*, n°2381, pp.24-31.

MENGER Pierre-Michel, (1993), L'hégémonie parisienne: économie et politique de la gravitation artistique, in Annales : Economies, Sociétés, Civilisations, pp. 1565-1598.

PAILHE Joël, (2000), « Les festivals musicaux dans l'espace aquitain », in Sud Ouest Européen, n°8, pp. 31-37.

PERRENOUD Marc, (2004), « Terrains de la musique, Synthèse de la journée d'études du 27 mai 2003 à Toulouse », in *Copyright Volume !*, n°1.

POUBELLE Olivier, FOURREAU Eric, (juin 2004), « Il ne faut pas financer la création avant la diffusion », in *La Scène*, n°33.

RAIBAUD Yves, (2000), « L'Aquitaine et les musiques amplifiées. Une région en pointe pour un nouveau mode de développement culturel », in Sud Ouest Européen, n°8, pp. 39-48.

ROMAGNAN Jean-Marie, (2000), « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », in Géographie et Culture, n°36, pp. 107-126.

SCIENCE DE LA SOCIETE, (1997), Industries culturelles et "société de l'information", PUM, n°40.

SCOTT Allen J., (1999), « L'économie culturelle des villes », in Géographie, Economie, Société, pp. 25-47.

SCOTT Allen J., (2000), « L'économie culturelle de Paris », in Géographie, Economie, Société, pp. 289-312.

SIBERTIN-BLANC Mariette, (2004), « Diffusion des musiques amplifiées et recomposition urbaine, l'agglomération toulousaine après l'explosion de l'usine d'AZF », in Espaces et Sociétés, n°118, pp. 205-222.

TOUCHE Marc, (1996), « Les lieux de répétitions de musiques amplifiées », in Les annales de la recherche urbaine, n°70, pp. 58-67.

Travaux universitaires (mémoires de maîtrise, de DEA, de DESS)

BARTHES Alexandre, (2002), Quelle légitimité pour les musiques actuelles/amplifiées ?, Université de Cergy Pontoise, Mémoire de DESS « Les métiers du développement culturel et du tourisme », 83 p.

CABAUP Emilie, (2003), Quelles synergies entre lieux de création artistique et territoires ?, Université de Toulouse, Mémoire de maîtrise d'IUP Géographie-Aménagement, 142 p.

JUMEL Fred, (2003), Scènes de musiques actuelles et amplifiées : entre institutionnalisation et professionnalisation, quelle place pour le militantisme ?, Université d'Angers, Mémoire de DESS « Direction d'équipements et de projets musiques amplifiées et actuelles », 110 p.

LONGEART Laetitia, (2002), Les politiques publiques en faveur des scènes de musiques actuelles, Université de Marseille, Mémoire de maîtrise « Conception et Mise en Œuvre de Projets Culturels », 119 p.

Rapports, colloques,

AVANT-MARDI (ed.), (2000), Les locaux de répétition en Haute-Garonne, Toulouse : Conseil général de la Haute-Garonne, 51 p.

AVANT-MARDI (ed.), (2003), La charte Avant-Mardi, les ambitions, le projet, les engagements, Toulouse : Avant-Mardi, 15 p.

ADEM Florida (ed.), (1997), Politiques publiques et musiques amplifiées, Agen : GEMA (Groupe d'étude sur les musiques amplifiées), 193 p.

CAGT (ed.), (2004), Contrat d'agglomération du Grand Toulouse, Toulouse : CAGT, 39 p.

CARDONA Janine, LACROIX Chantal, (2004), Chiffre clés 2004. Statistiques de la culture, Paris, La Documentation française.

CHABAUD Gérald, (2003), Statuts et modes de gestion des lieux de musiques actuelles / amplifiées, Reims : Ville de Reims / Fédurok, 35 p.

COCQUEBERT Antoine, (2004), Le financement des entreprises de l'industrie musicale, Paris : Ministère de la culture et de la communication, DMDTS.

CONSEIL REGIONAL MIDI PYRENEES (ed.), (1997), Midi-Pyrénées, Terre de Rencontre et de Création, Les Assises de la Culture, Editions Privat.

COULANGEON Philippe, (2004), Les musiciens interprètes en France. Portraits d'une profession, Paris : La Documentation française / DEP, 350 p.

DUTILH Alex (ed.), (1998), Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 286 p.

FEDUROK, (2000), Bilan du festival de la citoyenneté: Faire entendre les musiciens amateurs de musiques amplifiées et actuelles, La Fédurok, 12 p.

FRANCOIS-PONCET Marie-Thérèse, WALLACH Jean-Claude, (1997), Document de travail pour la commission « musiques amplifiées », Saint-Etienne : Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture (FNCC), 34 p.

GUIBERT Gérôme, MIGEOT Xavier, (2001), Les dépenses des musiciens de musiques actuelles, éléments d'enquête en Pays-de-Loire et Poitou-Charentes, Nantes : PRMA, 13 p.

HEIN Fabien, (2001), Les formes de la pratique Rock, Nancy: ERASE (Equipe de recherche en Anthropologie et sociologie de l'expertise), 102 p.

LATARJET Bernard, (2004), Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, Paris : La Documentation française, 166 p.

LATARJET Bernard, (1992), L'aménagement culturel du territoire, Paris : La Documentation française / DATAR, 127p.

LEFEBVRE Alain, SIBERTIN-BLANC Mariette, (1999), Développement culturel et coopération intercommunale dans l'agglomération toulousaine, Toulouse: GRESOC / UTM, 49 p.

MAIRIE DE TOULOUSE (ed.), (2002), Grand projet de ville de Toulouse, Grand Mirail - Empalot, Convention territoriale du Contrat de ville 2000-2006, Toulouse : Mairie de Toulouse, 93 p.

MECKEL Nicolas, (2001), Synthèse de l'étude sur les musiques actuelles en Morbihan, Vannes: ADDAV 56, 46 p.

MIGEOT Xavier, RAPITEAU Vanessa, (2000), Les espaces de répétition « musiques actuelles » en Poitou-Charentes, PRMA Poitou-Charentes, 14 p.

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, DEP, (2004), L'emploi culturel en région d'après le recensement de la population de 1999, Paris : Ministère de la culture et de la communication.

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, (1998), « Les publics des concerts de musiques amplifiées », in Développement culturel, n°122, 6 p.

NICOLAS André, (2003), Le marché du support musical, Paris : Observatoire de la musique, 52 p.

NOUVEAUX ARMATEURS (ed.), (2004), Etude de l'impact des festivals de la région Midi-Pyrénées, Toulouse : Conseil régional de Midi-Pyrénées, 48 p.

PERRENOUD Marc, (2003), La formation professionnelle aux métiers du spectacle vivant : étude sur l'action de l'association « Avant-Mardi » en région Midi-Pyrénées, Toulouse : DRAC, 51 p.

PIGNOT Lisa, SAEZ Jean-Pierre, DELSAHUT Pauline (sous la dir.), (2004), L'Evaluation dans les politiques culturelles territoriales et l'observation culturelle en région : quelles articulations ?, Grenoble : Observatoire des politiques culturelles/Ville de Grenoble/DDAT.

SAUTREAU Jean-Louis, (2001), Rapport d'enquête sur les pôles régionaux de musiques actuelles, Paris : DMDTS, 38 p.

SYNDICAT NATIONAL DE L'EDITION PHONOGRAPHIQUE, (2004), L'actualité du disque, Paris : SNEP, 112 p.

TEILLET Philippe (ed.), (1998), « 2^{ème} rencontres nationales : politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles », *La scène*, Hors série, 118 p.

UNION DES PRODUCTEURS PHONOGRAPHIQUES FRANÇAIS INDEPENDANTS (UPFI), (2002), Livre blanc de l'UPFI: les objectifs prioritaires des producteurs de phonogrammes pour l'année 2002, pour une industrie musicale au service de la diversité, Paris: UPFI, 33 p.

VALLA Philippe, (2001), Diagnostics des interventions culturelles régionales et propositions de nouvelles orientations, Toulouse : Conseil régional de Midi-Pyrénées, 40 p.

Articles de presse

ANGELO (D') Mario, (01/06/1998), « Qui contrôle la musique ? L'impitoyable industrie du disque », Le Monde Diplomatique.

BESSET Jean-Paul, (08/08/2003), « Claude SICRE, stimulant Occitan », Le Monde, p. 22.

DAVET Stéphane, (09/11/2004), « Des labels français cherchent le salut dans la polyvalence », Le Monde, p. 27.

MORTAIGNE V., DAVET S., MACHART R., SICLIER S., (29/04/2004), « les mutations des majors face à la crise du disque », Le Monde.

MORTAIGNE Véronique, (06/11/1998), « Toulouse, capitale de la résistance musicale des quartiers », Le Monde, p. 27.

MORTAIGNE Véronique, (14/01/2004), « Le défi d'un nouvel âge musical », Le Monde, p. 30.

RICARD Philippe, (21/07/2004), « Bruxelles autorise la fusion entre Sony Music et BMG », Le Monde, p. 9.

SOTINEL Thomas, (07/09/1993), « Musiques ça bouge au nord, à Toulouse un festival des banlieues autour d'un groupe, Zebda, une semaine pour aider les cités à mieux survivre », *Le Monde*, p. 16.

VULSER Nicole, (24/01/2004), «l'industrie phonographique doit faire face à une crise sans précédent », Le Monde.

VULSER Nicole, (18/09/2003), « longtemps épargnée, l'industrie nationale est touchée par la chute des ventes », Le Monde.

Sites Internet

Sites sur l'agglomération toulousaine

www.avant-mardi.com www.mairie-toulouse.fr www.auat-toulouse.org www.sicoval.fr www.grandtoulouse.org

Sites de quelques structures musicales

www.eddimaprod.com www.format-son.fr.fm www.polygone-studios.com www.doradorovitch.com www.dancefloorkillers.com www.edit-celia.com http://elprecords.free.fr www.extraordinaire.fr www.vinilkosmo.com www.willingprod.com

Sites sur la culture et les « musiques amplifiées »

www.culture.gouv.fr www.irma.asso.fr www.la-fedurock.org www.pole-musiques.com www.ultime-music.com www.lefcm.org www.cnv.fr

LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES

ADAMI : Société pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes

ADDA: Association départementale pour le développement des arts

ADDM: Association départementale pour le développement de la musique

AUAT : Agence d'urbanisme et d'aménagement du territoire

CA: Chiffre d'affaires

CAGT: Communauté d'agglomération du grand Toulouse

CAJ: Centre d'animation jeune

CD: Compact disc

CDC: Centre de développement chorégraphique

CDD: Contrat à durée déterminée

CIAT : Comité interministériel pour l'aménagement du territoire

CIR: Centre d'information rock

CNR: Conservatoires nationaux de Région.

DAC: Direction des affaires culturelles

DATAR : Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale

DEP: Département des études et de la prospective

DMD: Direction de la musique et de la danse

DMDTS: Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles

DRAC : Direction régionale des affaires culturelles

DSP: Délégation de service public

DSO: Développement social de quartier

DSU: Développement social urbain

EPCC : Etablissement public de coopération culturelle

EURL : Entreprise unipersonnelle à responsabilité limitée

FAIR: Fonds d'action et d'initiative rock

FASILD: Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations

FCM: Fonds pour la création musicale

FNCC : Fédération nationale des collectivités pour la culture

FNCCC : Fédération nationale des centres culturels communaux

GEMA: Groupe d'étude sur les musiques amplifiées

GPV: Grand projet de ville

IFPI: Fédération internationale des industries phonographiques

INSEE : Institut national de la statistique et des études économiques

IRMA: Information et ressources en musiques actuelles

LOADDT: Loi d'orientation pour l'aménagement et le développement durable du territoire

MAO : Musique assistée par ordinateur

MJC: Maison des jeunes et de la culture

NTIC: Nouvelles technologies de l'information et de la communication

P2P: Peer to peer

PRMA : Pôle régional de musiques actuelles

RMI: Revenu minimum d'insertion

SACEM : Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

SARL : Société anonyme à responsabilité limitée

SDAU : Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme

SDRM : Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique des auteurs, compositeurs et éditeurs

SEM: Société d'économie mixte

SMAC : Scène de musiques actuelles

SMIC : salaire minimum interprofessionnel de croissance

SNEP: Syndicat national de l'édition phonographique

SSC: Schéma de services collectifs

STDMA : Schéma territorial de développement des musiques actuelles

TNT : Théâtre national de Toulouse

TPU: Taxe professionnelle unique

TVA: Taxe sur la valeur ajoutée

LISTE DES ENTRETIENS

Acteurs publics						
Interlocuteur	Fonction	Institution / collectivité territoriale				
ABADIE Myriam	Directrice du service culturel	Muret				
DACHICOURT B.	Directrice des affaires culturelles	Saint Orens de Gameville				
FIGUET François	Chargé de la musique	Conseil régional de Midi-Pyrénées				
LAJUZAN François	Directeur des affaires culturelles	Tournefeuille				
LANSADE Michel	Responsable de l'école de musique	L'Union				
MOLLEREAU Sylvie	Directrice des affaires culturelles	Ramonville				
PAULHIAC André	Maire adjoint	L'Union				
POUSSE Roland	Chargé de la musique	Colomiers				
BUYS Danièle	Déléguée à la culture	Tournefeuille				

Locaux de répétition		
Interlocuteur	Fonction	Nom de la structure
BARRIERE Eric	Coordinateur "Espace Jeunes"	MJC de L'Union
GASC Patrice	Employé municipal	CAJ de Colomiers
DARROS Olivier	Président	Association Music Action (Colomiers)
GRENET Christian	Responsable	La Mounède
BAILLY Mathieu	Employé	Pilgrim

Entreprises de pressage					
Interlocuteur	Fonction	Nom de la structure			
MARTINET Stéphane	Employé	Chic duplication			

Artistes / Groupes					
Interlocuteur	Instrument	Nom de l'artiste ou du groupe			
FORTIN Christelle	Chant	LILIKEN			
MERCIER Jean-Marc	Batterie	POSITIVE ROOTS BAND			
PORTE Sébastien	Clarinette	PRISCA			
PUYO Jean-Louis	Basse	BUBBLIES			
TERRIEN Thomas	Clavier	MINIMAL ORCHESTRA			
ROUGEAN Pierre	Guitare	MILO			
GISCLARD Sébastien	Guitare	ACOUPHENE			
BARBAGALLO Julien	Batterie	HYPERCLEAN			
BEGUE Jean-Luc	Guitariste	DHARMA			

Studios d'enregistrement						
Interlocuteur	Fonction	Nom de la structure				
BLANC Thomas	Ingénieur du son	Zen multimédia				
JOMINY Guy-Marc	Responsable et ingénieur du son	RMA Production				
TRIBOULET	Responsable et ingénieur du son	Studio de la trappe				
DELMAS Francis	Directeur	Polygone Studio				
BROUILLARD Nicolas	Ingénieur du son	Pick-up Studio				
LEVY Nicolas	Ingénieur du son	Indépendant				

Labels		
Interlocuteur	Fonction	Nom de la structure
BLANC Didier	Label-manager	ELP records
VILLENEUVE Bernard	Responsable	Willing production et Bluestream
DANA	Label-Manager	Another Record
TRIBOULET	Responsable	Tribs Records

Acteurs divers						
Interlocuteur	Fonction	Nom de la structure				
BLOCH Williams	Directeur	Avant-Mardi				
DELLA VIA Cyril	Responsable de la communication	Avant-Mardi				
LAWNIZACK Benoist	Responsable de l'information	Avant-Mardi				
RAIBAUD Yves	Enseignant-chercheur	IUT Michel de Montaigne (Bordeaux)				
ODETTO Philippe	Conseiller	SACEM				
MECKEL Nicolas	Chargé de mission "musiques actuelles"	Conseil régional de Midi-Pyrénées				
MARBEZY Alain	Animateur	La saga du rock				

ANNEXES

- Annexe 1. Liste des structures musicales répertoriées
- Annexe 2. Décret 98-1143 relatif aux lieux musicaux
- Annexe 3. Présentation de structures musicales de l'agglomération toulousaine
- Annexe 4. Le budget type d'une production discographique
- Annexe 5. La densité de population dans le pôle urbain
- Annexe 6. Chronologie du soutien aux musiques actuelles de la DMD
- Annexe 7. Les adhérents et le réseau d'Avant-Mardi
- Annexe 8. Les données clés du GPV
- Annexe 9. Les nouveaux projets musicaux dans l'agglomération toulousaine

Annexe 1. Liste des structures répertoriées

Nom	Ville	Répétition	Enregistrement	Label	Pressage
Art Scénik	L'Union	Х			
Active	Toulouse			Х	
Agence ramdam	Toulouse			Χ	
Ame du rock productions	Toulouse			Х	
Azul productions	Toulouse			Χ	
Bleu citron toulouse	Toulouse			Χ	
Bluestream	Toulouse			Χ	
Brothers d.	Toulouse			Χ	
Caramel blanc	Toulouse			Χ	
Casa studio	Toulouse		X		
C'dieg production	Toulouse			Χ	
Césame	Toulouse	Х	X		
Chic duplication	Montberon		X		Х
Ciro costabile management	Toulouse			Χ	
Cml	Toulouse			Χ	
Colorsound	Toulouse			Х	
Condorcet	Toulouse		X		
Cour des miracles	Toulouse		X		
Créart'son	Vigoulet-Auzil		X		
Dancefloor killers	Toulouse			Х	
Dg diffusion	Labege			Χ	
D-Noise	Toulouse		X		
Eddima production	Toulouse		X		
Edition Celia	Toulouse			Χ	Х
Elixir Studio	Daux		X		
Elp records	Labarthe sur Lèze		X	Χ	
Extraordinaire	Blagnac			Χ	
Fibule	Toulouse		X		
FJEP de l'Hers	Toulouse	Х			
Format Son	Toulouse	Х	X		
Galloway	Toulouse	Х			
Graal	Muret		X		
Indestructible records	Toulouse			Χ	
International spectacle 2000	Toulouse			Х	
Jazz friends productions	Toulouse			X	
Khilim musiques	Toulouse			Х	
Kobayashi recordings	Toulouse			X	
La vache sous les marroniers	Lapeyrouse Fossat		X		

Labomatic	Toulouse				Χ
Madrigal records	Ramonville		X		
Magenta productions	Labarthe sur leze			Χ	
Mëlmack recordings	Toulouse			Х	
MJC de l'Union	L'Union	Х			
Mosaic music distribution	Toulouse			Х	
Music Action	Colomiers	Х			
Musique alliance	Toulouse		Х		
New Medias	Toulouse				Χ
Olivier productions	Toulouse			Х	
Omega arpeges	Toulouse	Х			
Panx records	Toulouse			Χ	
Passage	Castelmaurou	Х			
PCR	Toulouse				X
Pilgrim	Toulouse	Х			
Polygone	Blagnac		X		
Produc'son	Toulouse	Х	X		
Reynerie Musique	Toulouse	Х	X		
Sam	Blagnac		X		
Samba résille	Toulouse	Х			
Solstice	Toulouse		X		
Step forward	Ramonville		X		
Strict studio	Toulouse		X		
Studio 52	Toulouse		X		
Studio de la manne	Balma		X		
Studio de la trappe	Toulouse		X		
Studio eden	Toulouse		X		
Studiozine	Toulouse		X		
Sude	Toulouse		X		X
Suds flamenco production	Toulouse			Χ	
Tatoo music	Seilh			Χ	
Trib records	Toulouse			Χ	
Warpath record	Blagnac			Х	
Willing productions	Toulouse			Χ	
Wonderlouf	Toulouse			Χ	
Zen multimédia	Toulouse		Χ		
Zero studio	Toulouse		X		
Zetwal	Auzeville tolosane			Х	

Annexe 2. Décret 98-1143 relatif aux lieux musicaux

DECRET 98-1143 DU 15 DECEMBRE 1998

relatif aux prescriptions applicables aux établissements ou locaux recevant du public et diffusant à titre habituel de la musique amplifiée, à l'exclusion des salles dont l'activité est réservée à l'enseignement de la musique et de la danse.

Le Premier ministre.

Sur le rapport du ministre de l'aménagement du territoire et de l'environnement,

Vu le code de la santé publique, notamment ses articles L 1, L 2, L 48, L 772, R 48-1 à R 48-5;

Vu le code pénal; notamment ses articles 131-41, 132-11 et 132-15, R 6 1 0-1 et R 610-2;

Vu le code du travail, notamment ses articles R 232-8-1 et R 232-8-7;

Vu la loi n' 92-1444 du 31 décembre 1992 relative à la lutte contre le bruit;

Vu le décret n' 95-409 du 18 avril 1995 pris en application de l'article 21 de la loi du 31 décembre 1992 relative à la lutte contre le bruit et relatif aux agents de l'État et des communes commissionnés et assermentés pour procéder à la recherche et à la constatation des infractions aux dispositions relatives à la lutte contre le bruit;

Vu le décret n' 97-34 du 15 janvier 1997 relatif à la déconcentration des décisions administratives individuelles, modifié par le décret n' 97-463 du 9 mai 1997 et le décret n' 97-1205 du 19 décembre 1997;

Vu l'avis du Conseil supérieur d'hygiène publique de France en date du 9 novembre 1995;

Le Conseil d'État (section des travaux publics) entendu,

DÉCRÈTE :

Art. ler -

Les dispositions du présent décret s'appliquent aux établissements ou locaux recevant du public et diffusant à titre habituel de la musique amplifiée, à l'exclusion des salles dont l'activité est réservée à l'enseignement de la musique et de la danse.

Les exploitants de ces établissements et les organisateurs des manifestations se déroulant dans ces locaux sont tenus de respecter les prescriptions générales de fonctionnement ci-après.

Art. 2 -

En aucun endroit, accessible au public, de ces établissements ou locaux, le niveau de pression acoustique ne doit dépasser 105 dB (A) en niveau moyen et 120 dB en niveau de crête, dans les conditions de mesurage prévues par arrêté.

Art. 3 —

Lorsque ces établissements ou locaux sont soit contigus, soit situés à l'intérieur de bâtiments comportant des locaux à usage d'habitation, ou destinés à un usage impliquant la présence prolongée de personnes, l'isolement entre le local d'émission et le local ou le bâtiment de réception doit être conforme à une valeur minimale, fixée par arrêté, qui permette de respecter les valeurs maximales d'émergence définies à l'article R 48-4 du code de la santé publique.

Dans les octaves normalisées de 125 Hz à 4 000 Hz, ces valeurs maximales d'émergence ne pourront être supérieures à 3 dB. Dans le cas où l'isolement du local où s'exerce l'activité est insuffisant pour respecter ces valeurs maximales

d'émergence, l'activité ne peut s'exercer qu'après la mise en place d'un limiteur de pression acoustique réglé et scellé par son installateur.

Art. 4-

Les arrêtés prévus aux articles 2 et 3 sont, pris conjointement par le ministre chargé de la santé et le ministre chargé de l'environnement. Ils précisent les conditions et les méthodes de mesurage des niveaux sonores, les indicateurs complémentaires à prendre en compte conformément aux normes en vigueur ainsi que les mesures techniques destinées à préserver le public et l'environnement.

Art. 5 —

L'exploitant d'un établissement visé à l'article ler est tenu d'établir une étude de l'impact des nuisances sonores comportant les documents suivants:

- 1°-L'étude acoustique ayant permis d'estimer les niveaux de pression acoustique, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des locaux, et sur le fondement de laquelle ont été effectués, par l'exploitant, les travaux d'isolation acoustiques nécessaires;
- 2 La description des dispositions prises pour limiter le niveau sonore et les émergences aux valeurs fixées par le présent décret, notamment par des travaux d'isolation phonique et l'installation d'un limiteur de pression acoustique.

Ces documents doivent être mis à jour en cas de modification de l'installation.

En cas de contrôle, l'exploitant doit être en mesure de présenter le dossier d'étude d'impact aux agents mentionnés à l'article 21 de la loi du 31 décembre 1992 susvisée.

Les valeurs d'isolement acoustique des établissements visés à l'article le doivent être certifiées par un organisme agréé conformément à la procédure définie en application des articles R 232-8-1 et R 232-8-7 du code du travail.

Art. 6 —

Est puni de la peine d'amende prévue pour les contraventions de la 5e classe, le fait pour toute personne visée à l'article ler :

- 1°- D'exercer une activité relevant du présent décret sans que soit respecté le niveau de pression acoustique moyen prévu à l'article 2;
- 2 D'exercer cette activité sans que soient respectées les valeurs réglementaires d'émergence prévues à l'article 3.

Est puni de la peine d'amende prévue pour les contraventions de la cinquième classe le fait pour tout exploitant d'un établissement visé à l'article l^{er} de ne pas être en mesure de présenter aux agents mentionnés à l'article 21 de la loi du 31 décembre 1992 susvisée les documents mentionnés à l'article 5.

Les personnes physiques encourent également la peine complémentaire de confiscation des dispositifs ou matériels de sonorisation qui ont servi à commettre l'infraction.

Les personnes morales pouvant être déclarées pénalement responsables des infractions définies au présent article et encourent :

- 1° La peine d'amende, suivant les modalités prévues par l'article 131-41 du code pénal;
- 2 La peine complémentaire de confiscation des dispositifs ou matériels de sonorisation qui ont servi à commettre l'infraction.

La récidive des contraventions prévues au présent article est réprimée conformément aux articles 132-11 et, 132-15 du code pénal.

Art. 7

Les dispositifs du présent décret s'appliquent aux établissements ou locaux nouveaux dès la parution des arrêtés prévus à l'article 4 et, pour ceux existants, dans un délai d'un an à compter de cette même date.

Art. 8 —

Le préfet, à Paris le préfet de police, est l'autorité compétente visée à l'article 27 de la loi du 31 décembre 1992 susvisée pour prendre les mesures administratives qui y sont prévues.

Art, 9 -

La ministre de l'emploi et de la solidarité, le garde des sceaux, ministre de la justice, le ministre de l'intérieur, le ministre de l'économie, des finances et de l'industrie, le ministre de la défense, la ministre de la culture et de la communication, la ministre de l'aménagement du territoire et de l'environnement sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au journal officiel de la République française.

Fait à Paris, le 15 décembre 1998

La ministre de l'aménagement du territoire et de l'environnement, Pour la ministre et par délégation : le directeur de la prévention des pollutions et des risques P Vesseron

La ministre de l'emploi et de la solidarité,

Pour la ministre et par délégation:

Par empêchement du directeur général de la santé : Le chef de service E. Mengual

Source : Ministère de l'aménagement du territoire et de l'environnement

Annexe 3. Présentation de structures musicales de l'agglomération toulousaine

Tactikollectif

Petite histoire du Tactikollectif

Récent dans les statuts, assurément, mais dans la vie, la réflexion et l'action, le Tactikollectif est pétri de militantisme, de rencontres et de coups de cœur.

L'ambition d'avancer ensemble est là depuis l'enfance dans les quartiers Nord de Toulouse où elle s'est structurée et expérimentée des années passées (de 1982 à 1996) à Vitécri, association de quartier qui multiplie les actions de proximité, et où sont déjà présents les membres fondateurs du Tactik. Pendant plus de 12 ans, il s'agit de gérer l'urgence du quotidien socioculturel, la participation aux deux premières marches des Beurs et les quatre éditions du festival « Ça Bouge au Nord ».

Toujours soucieux de la réalité sociale et politique, ces copains d'enfance se veulent riches des compétences du milieu associatif mais défendent désormais une indépendance, acquise par le disque Motivés, garante de l'originalité tranchante et politique. Dans le passage de l'associatif au collectif, la place est laissée à la réflexion sur de nouveaux modes d'actions ayant pour vecteur la culture. Le Tactik, c'est le sens de la recherche, de la remise en question dans la quête d'une identité nouvelle, dans l'efficacité et la souplesse, une manière d'imposer tranquillement une nouvelle façon de faire.

La logique de quartier s'exporte, plus forte de l'arrivée de nouveaux salariés aux personnalités complémentaires qui affirment une culture de l'action, et par ceux qui forment le C.A: un noyau dur au sein duquel sont présents ceux qui sont devenus les chanteurs de Zebda. L'aventure du groupe musical, plus citoyen que star, est inséparable de cette vie associative et du champ social: une définition de l'artiste et de son rôle social. En coulisses s'appréhende la dimension politique de Zebda, profondément Tactik, tandis que la scène se réserve l'histoire d'une rencontre entre des artistes et leur public. De toute façon, individuellement, chaque membre est porteur d'une dimension artistique et d'une dimension politique, c'est-à-dire est amateur de créativité et tend vers une écriture collective de l'histoire.

Alors, dans la schizophrénie Tactik - Motivé-e-s, Tactik - Zebda, l'essentiel reste de faire passer les messages citoyens et démocratiques qui devraient régir la situation de chacun dans la société. Autant qu'il est possible de le faire par le truchement des festivités, le message unitaire - rappel du patrimoine commun- n'en vivra que mieux.

Source: Tactikollectif, 2004.

Studio Polygone

Les Studios Polygone



Polygone est reconnu depuis longtemps comme l'un des studios d'enregistrements majeurs de l'hexagone. Situé au calme en lisière d'un parc de 14 hectares et près d'un lac, notre ensemble de 3 studios est l'endroit idéal pour libérer votre créativité. Un équipement technique haut de gamme choisi en fonction des besoins réels des ingénieurs et producteurs d'aujourd'hui vous garantit un travail d'une grande efficacité. Les systèmes Pro Tools HD voisinent avec les multipistes numériques Sony 3348 et analogiques Studer 24 pistes. Les consoles SSL sont familières avec les habitués des studios, et le système d'écoutes Tom Hidley de Polygone fait l'unanimité. De plus, une maintenance permanente est assurée sur place. La situation géographique et l'ambiance magique de Polygone sont un atout, pour ceux qui cherchent aussi bien le dépaysement qu'un lieu de travail éloigné des contraintes des grandes villes. Venir à Polygone vous permet donc d'être totalement immergé dans votre projet et plus créatif, en dehors de votre univers habituel. Dans cette optique, nous vous proposons des conditions d'hébergement agréables et une qualité de vie et d'accueil propres à notre région.

Notre résidence hôtelière offre plusieurs suites et chambres confortables proches du studio, dans le parc, avec une piscine privée et un restaurant. Et pour un break, vous pourrez aussi profiter d'une terrasse de 250 m², à deux pas des consoles, sous le soleil du Sud Ouest. L'accès au studio Polygone est devenu très facile. L'aéroport de Toulouse-Blagnac (dont nous sommes seulement à 3 minutes de voiture) est très bien desservi : de nombreuses navettes assurent des liaisons quotidiennes avec Paris.

Source: Polygone, 2004.

Annexe 4. Le budget type d'une production discographique

Dépenses

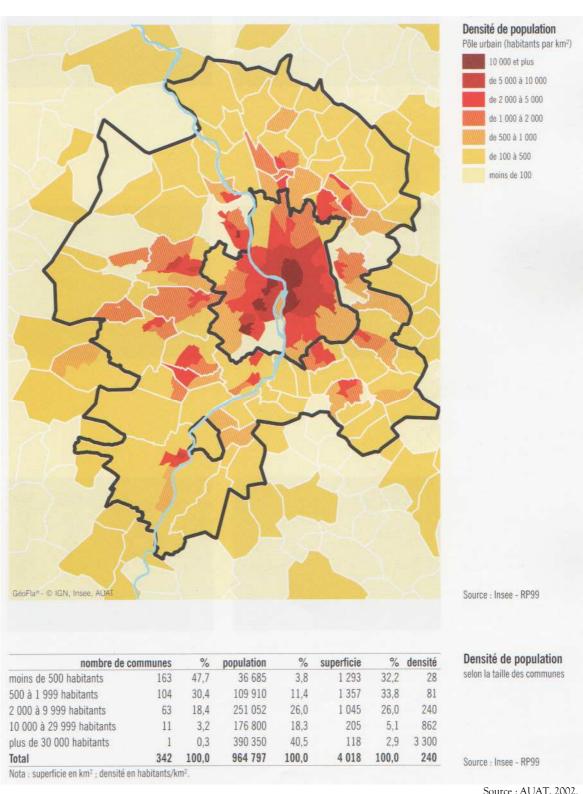
Frais de préproduction Location de studio de répétition Location de matériei Autres frais Total frais de préproduction Frais d'enregistrement Location studio d'enregistrement Location studio d'enregistrement Location studio d'enregistrement Location studio de mixage (si différent du studio d'enregistrement) Ingénieur du son Réalisateur artistique Location de matériei Location studio de mixage (si différent du studio d'enregistrement) Location de matériei Location d'enregistrement) Location de matériei Location de matériei Location de matériei Location d'enregistrement) Location de faticultion d'enregistrement) Location de faticultion d'enregistrement) Location de faticultion d'enregistrement) Location de faticultion d'enregistrement) Location d'enregistrement Locat	Dépenses	
Location de matériel Autres frois Total frais de préproduction Frais d'enregistrement Location studio d'enregistrement Location studio de mixage (si différent du studio d'enregistrement) Ingénieur du so so Réalisateur artistique Location d'instruments Consommables (bandes et fournitures) Solaires bruts (défaillés) des interprètes Autres salaires Autres salaires Autres salaires Total frais d'enregistrement Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression liwrets et/ou pochettes cartonnées SURM Impression stickers Autres frais Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, fracts) CD journalistes et distributeur Autres frais Autres frais Cours year de fabrication Frais de presse Total frais de fabrication Total frais de fabrication Total frais de fabrication Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, fracts) CD journalistes et distributeur Autres frais	Frais de préproduction	
Autres frais Total frais de préproduction Frais d'enregistrement Location studio d'enregistrement Location studio de mixage (si différent du studio d'enregistrement) Ingénieur du son Réalisateur artistique Location de matériel Location de matériel Location d'instruments Consommables (bandes et fournitures) Salaires bruts D.A. Salaires bruts (détaillés) des interprètes Autres salaires Charges sociales patronales Défraiement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Frais de promotion Supports publicitoires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attack frais	Location de studio de répétition	
Total frais de préproduction Frais d'enregistrement Location studio d'enregistrement Location studio de mixage (si différent du studio d'enregistrement) Ingénieur du son Réalisateur artistique Location de matériel Location d'instruments Consommables (bandes et fournitures) Solaires bruts D.A. Solaires bruts D.A. Solaires bruts (détaillés) des interprètes Autres solaires Charges sociales patronales Défraiement Défraiement Défraiement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Fols de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché de presse	Location de matériel	
Frais d'enregistrement Location studio de mixage (si différent du studio d'enregistrement) Location studio de mixage (si différent du studio d'enregistrement) Ingénieur du son Réalisateur artistique Location de matériel Location d'instruments Consommables (bandes et fournitures) Salaires bruts D.A. Salaires bruts (détaillés) des interprètes Autres salaires Autres salaires Déflacement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigrassion livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) C D jour support Autres frais Tour support Autres frais	Autres frais	
Location studio d'enregistrement Location studio de mixage (si différent du studio d'enregistrement) Ingénieur du son Réalisateur artistique Location de matériel Location de matériel Location d'instruments Consommables (bandes et fournitures) Salaires bruts (détaillés) des interprètes Autres salaires Défraiement Déplacement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Total frais d'enregistrement Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de pomotion Frais d	Total frais de préproduction	
Location studio de mixage (si différent du studio d'enregistrement) Ingénieur du son Réalisateur artistique Location de matériel Location de matériel Location d'instruments Consommables (bandes et fournitures) Salaires bruts (D.A. Salaires bruts (détaillés) des interprètes Autres salaires Charges sociales patronales Défraiement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression sitickers Autres frais SDRM Impression sitickers Autres frais Location studies (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Autres frais Location studies encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Autres frais Location studies encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Autres frais Location studies encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Autres frais	Frais d'enregistrement	
Ingénieur du son Rédiscateur artistique Location de matériel Location d'instruments Consommables (bandes et fournitures) Salaires bruts D.A. Salaires bruts D.A. Salaires bruts (détaillés) des interprètes Autres salaires Charges sociales partonales Détraiement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Total frais d'enregistrement Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes carlonnées SDRM Impression sickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Artwork (création graphique = livret + pochette) Déplacement (création graphique = livret + pochette) Total frais de fabrication Total frais de fabrication Frais de promotion Frais de promotion Frais de promotion Frais de promotion Autres frais	Location studio d'enregistrement	
Réalisateur artistique Location de matériel Location d'instruments Consommables (bandes et fournitures) Salaires bruts (D.A. Salaires bruts (détaillés) des interprètes Autres salaires Charges sociales patronales Défraiement Défraiement Défraiement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Total frais d'enregistrement Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Frais de promotion SURM Corporation of the promotion	Location studio de mixage (si différent du studio d'enregistrement)	
Location de matériel Location d'instruments Consommables (bandes et fournitures) Salaires bruts D.A. Salaires bruts (détaillés) des interprètes Autres salaires Charges sociales patronales Détraiement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Total frais d'enregistrement Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Frais de presse CD journalistes et distributeur Autres frais Tour support Autres frais	Ingénieur du son	
Location d'instruments Consommables (bandes et fournitures) Salaires bruts D.A. Salaires bruts (défaillés) des interprètes Autres salaires Charges sociales patronales Défraiement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression slivrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Frais de promotion F	Réalisateur artistique	
Consommables (bandes et fournitures) Salaires bruts D.A. Salaires bruts (détaillés) des interprètes Autres salaires Charges sociales patronales Défraciement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigrapsion stickers Autres frais Autres frais Déplacement Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressoge CD (promotion + vente) Sérigrapsion livrets et/ou pochettes cartonnées SpersM Impression stickers Autres frais	Location de matériel	
Salaires bruts D.A. Salaires bruts (détaillés) des interprètes Autres salaires Charges sociales patronales Défraciement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Total frais d'enregistrement Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Attuckée de presse Total frais de fabrication Frais de promotion Attuckée de presse Tour support Autres frais	Location d'instruments	
Salaires bruts (détaillés) des interprètes Autres salaires Charges sociales patronales Défracement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Total frais d'enregistrement Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion SOPON Total frais de fabrication Total frais de fabrication Total frais de fabrication SOPON SOPON Total frais de fabrication Total frais de fabrication Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attachéé de presse Tour support Autres frais	Consommables (bandes et fournitures)	
Autres salaires Charges sociales patronales Défraiement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Frais de promotion Artwork (création graphique = livret + pochette) Frais de promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Salaires bruts D.A.	
Charges sociales patronales Défraiement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Total frais d'enregistrement Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché de presse Tour support Autres frais	Salaires bruts (détaillés) des interprètes	
Défraiement Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Total frais d'enregistrement Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais Tour support	Autres salaires	
Déplacement Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Total frais d'enregistrement Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Charges sociales patronales	
Hébergement/catering Mastering/montage/codage Autres frais Total frais d'enregistrement Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Frais de promotion CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Défraiement	
Mastering/montage/codage Autres frais Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Déplacement	
Total frais d'enregistrement Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Hébergement/catering	
Total frais d'enregistrement Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) ————————————————————————————————————	Mastering/montage/codage	
Frais de fabrication Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Autres frais	
Artwork (création graphique = livret + pochette) Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché de presse Tour support Autres frais	Total frais d'enregistrement	
Pressage CD (promotion + vente) Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais		
Sérigraphie Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Artwork (création graphique = livret + pochette)	
Impression livrets et/ou pochettes cartonnées SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Pressage CD (promotion + vente)	
SDRM Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Sérigraphie	
Impression stickers Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Impression livrets et/ou pochettes cartonnées	
Autres frais Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	SDRM	
Total frais de fabrication Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Impression stickers	
Frais de promotion Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Autres frais	
Supports publicitaires (encarts médias, affiches, tracts) CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	Total frais de fabrication	
CD journalistes et distributeur Attaché€ de presse Tour support Autres frais	·	
Attaché€ de presse Tour support Autres frais		
Tour support Autres frais	· ·	
Autres frais		
	Tour support	
Total frais de promotion		
	Total frais de promotion	
Total dépenses	•	

Apports divers

Fonds propres	
Coproduction	
Subventions (collectivités publiques)	
Subventions (organismes professionnels)	
Autres apports	
Mécénat	
Editeur	
Total des apports divers	

Source : Jean-Noël BIGOTTI, 2004.

Annexe 5. La densité de population dans le pôle urbain



Source: AUAT, 2002.

Annexe 6. Chronologie du soutien aux musiques actuelles de la Direction de la musique et de la danse¹

1981: Budget 0,50 MF

Premier soutien de la Direction de la musique et de la danse : 0,5 MF dans le cadre de Division de l'action musicale qui comprend un secteur pratique amateur et un chanson, jazz, rock et musiques traditionnelles.

Soutien aux salles, avec convention annuelle (Théâtre du Forum des Halles plus autres salles en région).

Soutien aux festivals de jazz (projet de les conventionner) : 2,5 MF.

Ce budget croît de 0,50 MF à 13,5 MF de 1981 à 1985.

1982 : Première commission consultative nationale pour la chanson, les variétés et le rock et le jazz. Création de trois centres de la chanson (Bourges et Rennes et Nanterre).

Soutien à d'autres structures agissant dans le domaine de la chanson à Bordeaux, Aix-en-Provence, Rhônes-Alpes, et Midi-Pyrénées.

1984: Budget 13,5 millions de francs

Détaxation de TVA pour les lieux où il est d'usage de consommer sous certaines conditions (texte jugé inapplicable et abrogé par la suite).

Création du Studio des Variétés.

Premières déconcentrations de budget dans les DRAC.

Premier programme FIC pour les lieux musicaux pour les jeunes (1,9 MF + 1,3 MF).

Guide maxi-rock et mini-bruit.

Construction du Zénith de Paris (DDF).

Premiers soutiens au Printemps de Bourges et aux Francofolies, à Banlieues Bleues.

1985-1986: Budget 21 MF

Loi de 1985 sur les droits des interprètes et création, ou extension, du champ d'activité des sociétés civiles de gestion de ces droits.

1) Spectacle vivant.

Création de l'Orchestre national de jazz

10 missions à des orchestres de jazz.

2) Information.

Soutien au Centre d'information du jazz dans le cadre du CENAM et au centre d'information du rock.

3) Enseignement.

Création du CA et du diplôme d'Etat de jazz.

Trente classes de jazz dans les conservatoires.

4) Lieux

Construction du Zénith de Montpellier

Soutien au fonctionnement de petites salles (3,5 MF) et premier soutien à l'équipement à ce type de lieux.

5) Structuration

Création du Fonds de soutien variétés, jazz (qui n'était, jusque-là, qu'une section du fonds de soutien au théâtre privée).

Création, à l'initiative de sociétés civiles et de l'Etat, du fonds pour la création musicale.

Création de TV6, éphémère chaîne musicale, puis de M6.

¹ Le texte reproduit ici, tient compte de la mise en page et des caractères du document originel.

1987

Baisse de la TVA sur le disque et autorisation de la publicité télévisée sur le disque.

1989

1) Structures ministérielles

Création du département de la création et musiques d'aujourd'hui qui gère toutes les musiques de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Nomination de Bruno Lion auprès du ministre de la culture ; mise en place de la deuxième commission consultative sur le rock et les variétés (CCRV) présidée par Yves Bigot.

2) Nouvelles structures

Création du FAIR (Fonds d'action et d'initiative sur le rock).

Création de l'association nationale Réseau Printemps qui fédère ses antennes régionales.

Premier projet de Hall de la Chanson (mission confiée à Serge Hureau)

3) Programmes

Mise en place d'un soutien aux petits labels rock (Délégation au développement et aux formations).

Mise en place d'un plan de soutien à l'équipement des petits lieux de spectacles et création de l'Agence des lieux musicaux (pas de structure juridique autonome au départ).

Poursuite du programme Zénith : au total, une dizaine de salles verront le jour.

4) Formation

Lancement de la formation nationale des managers d'Issoudun par le Centre d'information du rock.

1991-1992 : Budget 34,5 MF (1,3 MF déconcentré)

Mise en forme du concept des pôles régionaux.

Lancement du programme cafés musique et du programme nouveaux lieux culturels (Délégation au développement et aux formations) et élargissement des mission de l'Agence.

Plusieurs études sont menées autour du projet Hall de la Chanson.

Création du centre d'information des musiques traditionnelles (dans le cadre du CENAM).

1993

Relance de la commission nationale du jazz.

Mise en place des semaines de la Chanson confiées aux Francofolies.

Création du Bureau export, de Francophonie Diffusion, et de Zone Franche.

1994

Suppression de la ligne spécifique du soutien à l'équipement des petits lieux à la Direction de la musique et de la danse, seule persiste une dotation DDF pour les cafés musiques.

Disparition du CENAM et création de l'IRMA qui regroupe les centres d'information jazz, rock et musiques traditionnelles. Sa dotation correspond à l'addition des trois enveloppes budgétaires.

1995 : Budget 38,5 MF dont 15,8 MF de crédits déconcentrés

Quotas de 40 % de chansons d'expression française à la radio.

Création de l'association Musique France Plus.

Désengagement de la Direction de la musique et de la danse de l'Agence des lieux musicaux, reprise par la DDF qui la transforme en Agence des lieux de proximité (en 1996).

Mise en place de mesures spécifiques pour le jazz (+ de 5 MF de 1993 à 1995), résidences, festivals puis export, aide à la diffusion des créations.

Mise en œuvre d'un soutien à l'installation de magasins spécialisés de disque.

Homologation de la formation d'Issoudun (niveau III)

1996: 51, 5 MF (dont 25,5 MF déconcentrés)

1) Disque

Première manifestation de promotion organisée par les Allumés du jazz (association des labels indépendants de jazz).

Modification de l'ordonnance de 1986 : intégration d'une sanction du prix abusivement bas dans le domaine du disque.

Mise en œuvre de deux fonds IFCIC l'un en faveur des entreprises de production et éditions musicale, l'autre en faveur des productions de nouveaux talents.

2) Patrimoine

Installation du Hall de chanson au Parc de la Villette.

3) Lieux musicaux

Nouvelles disposition fiscale permettant la modulation de la TVA billetterie – boissons dans les salles.

La tutelle de l'ensemble des aides aux lieux de spectacle est confiée à la Direction de la musique et de la danse, création du dispositif SMAC – renforcement du soutien + 10 MF lieux et pôles régionaux.

Le soutien total des aides aux lieux musicaux passe de 7 MF en 1995 à 17 MF en 1996.

4) Mise en œuvre de quelques résidences chanson à titre expérimental

1997

Ouverture d'un programme de soutien au disque de variétés avec le FCM.

Développement du programme SMAC et élaboration d'un texte de référence avec les professionnels du secteur.

Contacts interministériels afin de tracer un cadre d'autorisation pour les soirées techno.

1998

Aujourd'hui la DMD soutiens au niveau central (32 MF):

- Les structures de découvertes, d'insertion professionnelle, d'information : IRMA, FAIR, RESEAU PRINTEMPS.
- Les fédérations et associations professionnelles :

FEDUROK, GEMA, AFIJMA, UMJ, Fédération des scènes de jazz, Technopol, Les allumés du jazz, FNEIJ.

- Les structures nationales :

Fonds de soutien, Hall de la chanson, Orchestre national de jazz, Studio des variétés.

- Trois grands festivals de dimension nationale et internationale :

Printemps de Bourges, Francofolies de La Rochelle, Banlieues Bleues.

- L'action internationale et l'export.
- Les résidences chanson.
- L'audiovisuel et le disque.

Les DRAC sont chargées de la politique de formation, création-Diffusion (35 MF)

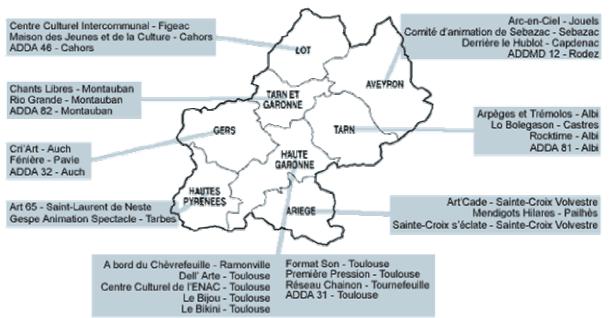
Notamment:

- Les scènes de musiques actuelles.
- Les festivals (et actions spécifiques festival Plus en jazz).
- Les résidences jazz.
- Les écoles.
- Les pôles régionaux.
- Les antennes du réseau Printemps.

Source : DMD, 1998.

Annexe 7. Les adhérents et le réseau d'Avant-Mardi

Adhérents du réseau



Source: Avant-Mardi, 2004.

Présentation du réseau

AVANT-MARDI LE RESEAU MIDI PYRENEES DES MUSIQUES ACTUELLES

En 2004, Avant-Mardi regroupe 31 structures et organismes culturels qui agissent dans le secteur des musiques actuelles en Midi-Pyrénées.

STRUCTURE

Le réseau est structuré de façon associative, avec des adhérents, un conseil d'administration, un bureau et des réunions statutaires régulières.

Sa particularité est que seuls les responsables de structures régionales intervenant sur le champ des musiques actuelles peuvent adhérer (associations, MJC, Centres Culturels, labels, ADDA, ADDM, salles privées ou associatives, ...).

Le réseau regroupe surtout des diffuseurs (lieux de diffusions, associations, festivals, ...), mais aussi d'autres acteurs du secteur (studios de répétitions, labels et collectifs de musiciens, ...).

Les six ADDA et ADDM de la région (Association Départementales du Développement des Arts, affiliés aux Conseils Généraux) sont adhérentes d'Avant-Mardi et représentent un collège.

CHARTE ET ANNEXE

Afin de garder une cohésion au réseau, qui fait face à un fort développement du secteur et à sa professionnalisation, Avant-Mardi a mis en place une charte garante de son éthique, permettant à ses membres d'adhérer à des valeurs communes, d'être en accord avec ses objectifs et ses missions, de garantir une solidarité entre ses membres et de faire respecter un cahier des charges commun (coopération, implication, solidarité).

L'annexe à la charte, quant à elle, donne à travers les actions à mener et les moyens humains affectés, une véritable feuille de route à moyen terme de l'association.

OBJECTIF DU RESEAU

- Rompre l'isolement géographique ou professionnel de chacun.
- Solidariser les structures de spectacles entre elles.
- Provoquer des rencontres entre les responsables des structures, favoriser le transfert et l'échange de savoir-faire, d'expériences et d'informations.
- Etre un outil de formation continue pour tous les acteurs du spectacle vivant.
- Informer de tous les problèmes spécifiques au secteur (techniques, administratifs, artistiques).
- Mutualiser les actions et les initiatives pertinentes des adhérents.
- Sensibiliser les collectivités aux enjeux liés aux musiques actuelles et à leur développement.
- Répondre aux besoins identifiés des acteurs des musiques actuelles.
- Etre une cellule de réflexion pour les politiques culturelles des organismes et institutions liées au secteur des musiques actuelles.
- Développer la qualité artistique et la créativité des jeunes talents de la région.

•

ANIMATION DU RESEAU

La structure, grâce à une équipe permanente (sept salariés), anime des réunions de travail thématiques ou spécifiques liés à l'actualité.

Elle développe un certain nombre d'actions permettant de fédérer les acteurs et de les faire se rencontrer et échanger:

- Circulation des artistes (dispositif d'aide à la diffusion "Fais Tournée" : mise en œuvre de tournées régionales / groupement d'achats d'artistes).
- Circulation des publics (carte de membres communs à l'ensemble du réseau de diffusion / communication commune des programmations...).
- Formation des acteurs (stages décentralisés en région, fond documentaire à disposition des adhérents, conseils personnalisés...).
- Repérage des jeunes talents (Antenne régionale du Printemps Bourges : appel à candidatures et organisation des sélections / Scènes ouvertes "MP8" dans chaque département + échanges départementaux...).
- Accompagnements artistiques (résidences d'artistes coordonnées, actions de promotion sur les festivals nationaux, dispositifs d'aide au développement de carrière...).
- Analyse du secteur par le regroupement des données chiffrées des adhérents fournis à la coordination.
- Favoriser les échanges professionnels et publics (rencontre-débats régionales sur les musiques actuelles...).
- Consolidation des structures (étude des projets, diagnostic structurel, expertise extérieure...).

La coordination régionale à travers son directeur et ses chargés de missions circule régulièrement en région pour être présent sur les évènements et les réunions importantes des adhérents.

Source: Avant-Mardi, 2004.

			JEUNES	- 20 ANS	CHOMEURS		LOGEMENTS			
QUARTIERS	SUPERFICIE EN	HABITANTS						SOCIAUX		PRIVES
QOANTER	HECTARE	IIAJIIAIII	NOMBRE	%	NOMBRE	%	TOTAL Résiden- ces principales	NOMBRE	%	NOMBRE
BELLEFONTAINE - MONLONG	118,55	9063	3101	34,22	1376	36,78	3604	2065	57,3	1539
REYNERIE - SECTEUR MILAN	123,5	11565	4168	36,04	1728	40,39	4738	2295	48,44	2443
MIRAIL UNIVERSTIE	105,2	4346	905	20,82	537	26,34	2035	1111	54,59	924
BAGATELLE	61,4	7842	2355	30,03	1194	46,73	3527	2225	63,08	1302
LA FAOURETTE	41,25	4261	1115	26,17	581	35	1971	970	49,21	1001
PAPUS - TABAR – BORDELONGUE	70,8	5626	1360	24,17	631	25,36	2639	1325	50,21	1314
TOTAL GRAND MIRAIL	520,7	42703	13004	30,45	6047	36,08	18514	9991	53,96	8523
EMPALOT / NIEL	60,4	6806	1675	24,61	964	35,21	3619	2640	72,95	979
TOTAL GPV	581,1	49509	14679	29,65	7011	35,96	22133	12631	57,07	9502
VILLE DETOULOUSE	11808	390350	74998	19,21	33991	18,7	207044	35275	17,04	
POURCENTAGE GPV / VILLE	4,92	12,68	19,57		20,63		10,69	35,81		

Source : GPV Toulouse, 2005.

Annexe 9. Les nouveaux projets musicaux dans l'agglomération toulousaine

Article paru le 26/05/2005

PROJET. RETOUR AUX SOURCES POUR LE CINÉMA LES NOUVEAUTÉS QUI FUT AUTREFOIS UN MUSIC-HALL. IL EST DONNÉ AUX MUSIQUES ACTUELLES.

Concerts sur les boulevards

Les passants et commerçants qui s'agaçaient de voir la belle bâtisse du Gaumont-Nouveautés à l'abandon depuis des années vont se réjouir. Le maire, Jean-Luc Moudenc, a décidé de transformer l'ancien cinéma en une salle de concerts de 500 places dédiée aux « musiques actuelles ». Une nouvelle vie faite de sons et de danse s'annonce pour le 59 boulevard Carnot, immeuble de briques roses dont les ouvertures avaient été murées, cernées de barricades, pour empêcher les squatters d'entrer. Fermé depuis exactement sept ans (mai 98), cet ancien cinéma a servi de refuge aux sans-abris et de support d'expression aux taggers. Mais cette époque est bientôt révolue, puisque Jean-Luc Moudenc qui semblait encore hésiter il y a quinze jours entre réhabiliter le lieu en salle de spectacles ou y réaliser une opération immobilière, a finalement opté pour la première solution. Cette nouvelle salle de concerts aura une capacité moyenne, comparable à celle du Théâtre des Mazades, mais avec l'avantage d'être située en plein centre- ville, à deux pas du TNT et des cinémas, et au croisement des deux lignes de métro.

La Ville est propriétaire du bâtiment, acheté en juillet 2002 pour 1,2 million d'euros, dans le but, déjà, d'y réaliser une salle de spectacle. Le théâtre des Nouveautés intéressait notamment les amateurs d'opérettes et de comédies musicales. Il avait été question que Jean-Paul Hiélard, président du Printemps du Rire et des Nouveautés Lyriques en prenne la direction, avec Gilles Ramade, directeur du Théâtre Musical de Pribrac. Mais ce sera plutôt du rock, du rap, de la chanson, des musiques du monde, du jazz, ou encore des sons électroniques, que l'on viendra écouter ici.

« Ce lieu dédié aux musiques actuelles regroupera un espace de création, de diffusion et d'accompagnement de pratiques amateurs pour encourager le développement de ces territoires artistiques », annonce Jean-Luc Moudenc qui souhaite confirmer ainsi « son soutien à la jeune création comme en témoignent également les projets des friches culturelles en cours d'élaboration, lieux de création destinés à accueillir des équipes artistiques dans le domaine de la danse, des arts plastiques et des musiques du monde ou encore la mise en résidence d'artistes à la Mounède. »

C'est une sorte de retour aux sources. Car avant d'être un cinéma, les Nouveautés fut un music-hall (lire ci-dessous), où l'on venait écouter quelques-unes des gloires de l'époque, les Piaf, Chevalier, Fernandel, Montand, et le beau Tino, alors tout jeunes.

Trop tôt encore pour savoir qui dirigera cette salle et avec quels sous. Les « d'jeuns » à qui elle est en premier lieu destinée, devront patienter encore trois petites années.

Sylvie Roux

Source : La Dépêche, 26 mai 2005.

Article paru le 08/06/2005

RAMONVILLE-SAINT-AGNE CULTURE. LE PROJET DU NOUVEAU BIKINI A ETE PRESENTE HIER SOIR. LA SALLE DES MUSIQUES ACTUELLES DETRUITE PAR L'EXPLOSION D'AZF VA S'INSTALLER AU PARC DU CANAL GRACE A 80% DE FONDS PUBLICS.

Un pont d'or pour le nouveau Bikini

Les amateurs de musiques actuelles ont le sourire. Le Bikini, salle mythique des années 80-90, va ressusciter après sa destruction le 21 septembre 2001. Hébergée depuis l'explosion de l'usine AZF à la salle des fêtes de Ramonville, l'équipe d'Hervé Sansonetto a pu rester debout et organiser d'autres concerts. «Après avoir perdu mes murs, la municipalité de Ramonville et son maire Pierre Cohen m'ont tendu la main pour trouver une solution d'urgence. Des salles comme le Havana, le Rex, le Confluent, le Rio à Montauban... m'ont aidé à sauver la programmation», explique le directeur du Bikini. Le coup de pouce n'est pas seulement venu des confrères. L'État, le Département, la Région et le Sicoval ont mis la main au portefeuille pour bâtir un nouveau Bikini. «Les artistes ne considèrent plus aujourd'hui Toulouse et son agglomération comme un passage obligé. La raréfaction des concerts est constante. Il fallait donc faire quelque chose pour y remédien», note Pierre Izard, le président du conseil général. À ses côtés, Martin Malvy se félicite «de voir renaître une scène ouverte tant aux artistes internationaux qu'aux espoirs locaux».

Ce projet financé à 80 % par des fonds publics soulève des questions de l'opposition municipale de Ramonville. «Investir autant d'argent public pour construire une salle qui sera laissée à la disposition d'une seule personne -Hervé Sansonetto - me dérange. Le comble serait que le Sicoval ait à demander la permission à son exploitant la permission d'utiliser cette salle publique. C'est le monde à l'envers, s'insurge Antoine Renauld, conseiller municipal. De plus, ce projet ne me semble pas très transparent dans la mesure où l'on connaît déjà l'exploitant sans avoir même lancé un appel d'offres comme il se doit quand on mobilise des fonds publics.» Le Sicoval, principal financeur de cette nouvelle salle, intervient pour la première fois dans un projet de ce type. La communauté d'agglomération est habituée à accompagner les projets plus qu'à les porter. «Même s'il y avait une volonté politique forte, la situation était dans une impasse, avoue François-régis Valette. Il fallait que nous prenions la maîtrise d'ouvrage pour faire avancer les choses.» Hervé Sansonetto se charge de financer l'équipement intérieur de la salle. Le Sicoval, propriétaire des lieux, percevra un loyer de l'exploitant et compte aussi programmer ses propres spectacles de temps en temps. La cohabitation risque de ne pas être évidente...

Le Sicoval est sur le point de racheter à Ramonville le terrain communal de 22 000 m2 situé sur l'extension du Parc du Canal. Le montant de cette transaction avoisine les 88 000 € soit 4 euros le m2. Au total, le nouveau Bikini va coûter 5,8 millions d'euros. L'État engage 12,6 %, la Région et le Département 19 % chacun, le Sicoval 29,2 % et la société d'Hervé Sansonetto 20,2 %. La salle de 1 859 m2 pourra accueillir jusqu'à 1 500 personnes. 320 places de parking seront créées. La livraison de la salle est programmée par son architecte Didier Joyes pour le 2e trimestre 2007.

Philippe Cahue

Source: La Dépêche, le 8 juin 2005.

TABLE DES CARTES, DES FIGURES, DES TABLEAUX ET DES ENCADRES

Table des cartes

Carte 1. Capacité de production phonographique des principaux pays exportateurs	48
Carte 2. Les lieux de répétition au sein du pôle urbain toulousain	75
Carte 3. Les studios d'enregistrement au sein du pôle urbain toulousain	77
Carte 4. Les labels au sein du pôle urbain.	78
Carte 5. Les sociétés de pressage au sein du pôle urbain toulousain	79
Carte 6. L'enregistrement et la répétition dans la commune de Toulouse	80
Carte 7. La répartition des groupes dans l'agglomération toulousaine	94
Carte 8. Les lieux culturels à Colomiers	103
Carte 9. Le studio Polygone dans l'espace européen.	146
Carte 10. Chic Duplication dans l'espace mondial	147
Carte 11. Le quartier Arnaud Bernard	155
Carte 12. L'intercommunalité dans l'aire urbaine de Toulouse au 1 ^{er} Janvier 2002	170
Table des figures	
Figure 1. Trois types de districts industriels	32
Figure 2. L'organisation du milieu productif culturel	34
Figure 3. La part du disque dans les industries culturelles	40
Figure 4. Les interactions entre majors et labels	43
Figure 5. Schéma d'organisation de l'industrie de la musique	45
Figure 6. La relation contractuelle dans le disque	60
Figure 7. Type de contrats par degré de professionnalisation	
Figure 8. Création et production musicales	69
Figure 9. Les structures majeures du monde de la création et de la production musicales	70
Figure 10. La répartition des lieux de création et de production	74
Figure 11. La création et la production musicale dans l'agglomération toulousaine	84
Figure 12. La croissance démographique de Toulouse	87
Figure 13. L'évolution démographique des communes de banlieue	88
Figure 14. La concentration des studios d'enregistrement dans l'agglomération	90
Figure 15. Les emplois au sein du réseau Avant-Mardi – pour 17 structures (en %)	124
Figure 16. Le territoire de la création musicale d'un groupe toulousain amateur	132
Figure 17. Le territoire de la création musicale d'un groupe toulousain intermédiaire	133
Figure 18. Le territoire de la création musicale d'un groupe toulousain professionnel	135

Figure 19. Le système spatial de la société de pressage Chic Duplication	150
Figure 20. Les relations des acteurs du système productif musical toulousain	151
Figure 21. Le collectif musical et ses flux d'informations	152
Figure 22. Le financement d'Avant-Mardi	159
Figure 23. Le financement de la reconstruction du Bikini	168
Table des tableaux	
Tableau 1. L'évolution du financement public de la culture	19
Tableau 2. Crédits de l'Etat destinés à des dépenses d'ordre culturel	20
Tableau 3. Le nombre d'emploi dans les activités culturelles en France	28
Tableau 4. L'évolution des effectifs des professions de l'information, des arts et spectacle	30
Tableau 5. Vente de phonogrammes en 2002	39
Tableau 6. Répartition des ventes de disques	41
Tableau 7. Type de consommation et aires de marché	42
Tableau 8. Différences de fonctionnement entre	44
Tableau 9. La concentration des activités de création en Île-de-France	47
Tableau 10. Les pratiques musicales et la taille de l'agglomération	52
Tableau 11. Les activités des structures musicales	70
Tableau 12. Les structures musicales : activité unique	71
Tableau 13. La population des 15/29 ans dans le pôle urbain	95
Tableau 14. La répartition des communes selon huit groupes culturels	107
Tableau 15. Données sur les locaux de répétition (1)	118
Tableau 16. Données sur les locaux de répétition (2)	121
Table des encadrés	
Encadré 1. La loi de BAUMOL	27
Encadré 2. Intervention de Danièle BUYS dans Culture Tournefeuille	106
Encadré 3. Le système spatial de la société Chic Duplication	150
Encadré 4. Arnaud Bernard, un barri pluriel et multicolore	157

TABLE DES MATIERES

Remerciements	3
Sommaire	4
	r
Introduction	5
Premiere partie : La culture, une lecture territoriale complexe	12
Chapitre I : Culture, activités culturelles et géographie	13
1. La culture et ses enjeux territoriaux	14
1.1 Le concept contemporain de « culture »	14
1.2 L'émergence d'une politique culturelle en France	16
1.3 La territorialisation de l'action culturelle	21
1.3.1 L'aménagement culturel du territoire	21
1.3.2 La culture au service du développement local et du marketing urbain	23
1.3.3 La politique de la ville et l'action culturelle	25
2. Une géographie socioéconomique des activités culturelles	27
2.1 L'économie culturelle	
2.2 Le marché de l'emploi culturel en France	29
2.3 Des logiques de spatialisation singulières	32
2.3.1 Les district industriels	32
2.3.2 Le modèle spatial culturel	34
Chapitre II: Le secteur musical	37
1. La complexité d'une filière originale	38
1.1 Un secteur marchand affirmé	38
1.1.1 Les activités de la filière	38
1.1.2 Un système économique en mutation	39
1.2 Un antagonisme constitutif de la production musicale : majors vs indépendants ?	41
1.3 L'industrie musicale : une structuration réticulaire	46
1.4 Les effets de proximité des réseaux musicaux	48
2. Quelle légitimité pour le secteur des musiques amplifiées ?	50
2.1 Une réflexion nationale avancée	
2.1.1 Des rencontres d'Agen au forum de Nancy	50
2.1.2 Des agglomérations innovantes, l'exemple d'Agen et d'Angoulême	
2.2 Une légitimation par la pratique	
2.2.1 Les pratiques amateurs	
2.2.2 L'opposition à l'institution	54
2.3 L'intervention des pouvoirs publics	55
2.3.1 La démocratisation de la politique musicale	
2.3.2 Les problématiques territorialisées des musiques amplifiées	
2.3.3 Les deux formes majeures de l'action publique	
3. La création dans les musiques amplifiées	59

3.1 Le musicien, et le schéma bipolaire professionnel/amateur	59
3.1.1 Le professionnalisme du musicien	59
3.1.2. Les musiciens amateurs	60
3.1.3 Vers une réflexion sur l'entre-deux : le semi professionnel	
3.2 Les étapes de la création et de la production	
3.2.1 L'approche professionnelle et semi-professionnelle, une relation contractuelle	
3.2.2 L'autoproduction comme mode de fonctionnement de l'amateur	63
DEUXIEME PARTIE: LA CREATION ET LA PRODUCTION MUSICALES DANS L'AGGLOME	
TOULOUSAINE	65
Charitan III. Elémente métabodologiques et diagnocatio territorial	66
Chapitre III : Eléments méthodologiques et diagnostic territorial	00
1. La méthodologie du recensement et les premiers constats	67
1.1 L'identification des structures : une mixité méthodologique	
1.2 Les quatre types de structures étudiées	
1.3 Un découpage singulier : activité unique et activités multiples	
1	
2. L'inégale répartition géographique des structures musicales	74
2.1 La concentration toulousaine des structures musicales	74
2.1.1 Les locaux de répétition, une offre toulousaine majeure	75
2.1.2 La localisation aléatoire des studios d'enregistrement	77
2.1.3 Les labels indépendants, position centrale	
2.1.4 Une activité concentrée : le pressage phonographique	
2.2 Les nuances d'un modèle simplifié opposant le centre à la périphérie	
2.2.1 Les zones de concentration au sein même de la ville	
Les « Grands » Minimes	
Le « Grand » Mirail	
Un type de regroupement spatial singulier : « l'immeuble des productions »	
2.2.2 Des points structurants dans l'agglomération	
Le studio d'enregistrement Polygone à Blagnac	
L'association Eurroka à Donneville	84
	0.7
Chapitre IV : Les facteurs d'une inégale distribution territoriale	87
1. Le contexte urbain bipolaire	88
1.1 L'envergure de la ville-centre	
1.2 Des communes de banlieue modestes sur le plan démographique	
1.2 Des communes de bannede modestes sur le plan demographique	
2. Les caractéristiques des musiques amplifiées	90
2.1 Les logiques propres des activités musicales	
2.1.1 La dimension symbolique	
2.1.2 La question foncière	
2.1.3 Les nuisances sonores et le tissu urbain	
2.2 La répartition des groupes de musiques amplifiées dans l'agglomération	93
2.2.1 Le recensement, approche méthodologique	
2.2.2 La concentration toulousaine	
2.2.3 La création « périphérique »	96
3. Les politiques publiques municipales et les musiques amplifiées	
3.1 Des politiques culturelles inégales	97

3.1.1 Un volet « culture » développé	98
3.1.1.1 Le contexte historique de la construction des politiques culturelles municipales	98
L'émancipation culturelle des communes de banlieue	100
La politique culturelle toulousaine	101
3.1.1.2 Deux politiques culturelles volontaristes	103
La culture à l'initiative des municipalités	103
L'ouverture sur les cultures émergentes	105
3.1.2 La persistance d'une faible implication municipale dans le secteur culturel	107
3.2 Le faible engagement dans le secteur des musiques amplifiées	109
3.2.1 La corrélation entre les dynamiques culturelles et l'action dans les musiques amplifiée	
Ramonville, Tournefeuille	110
Colomiers, Saint Orens, Muret	111
3.2.2 L'essor du volet diffusion au détriment de la création	112
Troisieme partie : Les dynamiques socioeconomiques et territoriales des musi	
AMPLIFIEES	114
Chapitre V : L'approche économique de la création et de la production musicales	115
1. Les potentialités économiques des lieux toulousains de création et de production	116
1.1 Les groupes de musiques amplifiées : une évaluation des dépenses	
1.2 Les statuts des structures de création et de production musicale	118
1.2.1 Les associations	118
1.2.2 Les statuts commerciaux	119
1.3 La difficile évaluation des retombées économiques	120
1.3.1 Des budgets parfois conséquents	120
1.3.2 Une économie souterraine	122
2. La fragilité d'un secteur en mutation	
2.1 La situation de l'emploi	123
2.1.1 Le recours à l'intermittence	123
2.1.2 La part des emplois aidés	
2.1.3 Des parcours professionnels complexes : le bénévolat	125
2.2 Le financement aléatoire des labels toulousains	125
2.2.1 La variable « succès »	
2.2.2 Un mouvement de destruction/création	
2.3 Le « peer to peer », un réel concurrent ?	127
Chapitre VI : Vers une structuration réticulaire du secteur	129
1. Du local au global, quels territoires pour la creation et la production musicales ?	130
1.1 Pour une géographie des mobilités des groupes de musiques amplifiées	
1.1.1 Le trajet de l'artiste dans l'espace métropolitain toulousain	130
1.1.1.1 Les espaces de la création et de la production dans les musiques amplifiées	
L'agglomération toulousaine, support de la création musicale des amateurs	
Le territoire régional midi-pyrénéen comme espace de création	
Vers une échelle nationale et internationale de la création	
1.1.1.2 Une déterritorialisation de la création : l'utilisation d'Internet	
Les logiques économiques d'une telle pratique	
Une transgression spatiale relative	
1.1.2 Les logiques d'utilisation des lieux de création	

1.1.2.1 La diversité des facteurs décisionnels	138
La primauté des critères économiques	138
La proximité géographique	139
La dynamique des réseaux relationnels	140
1.1.2.2 Le home studio, un nouveau concurrent ?	142
Une création plus libre	142
Une concurrence partielle	143
1.2 Les lieux de création et de production musicales, une mobilisation territoriale distincte	145
1.2.1 L'aire de rayonnement des structures	145
1.2.2 Le territoire étendu du système « usine de pressage »	148
2. Les dynamiques socio-spatiales d'un réseau organisé	150
2.1 Un système productif musical localisé	
2.2 L'amplification à l'origine du déplacement	
3. La territorialisation de la musique	154
3.1 Le quartier Arnaud Bernard, l'exemple d'un microsystème associatif	
3.2 Une structuration régionale de l'activité musicale, l'association Avant-Mardi	
3.3 La politique de la ville et l'insertion de la musique dans des territoires fragiles	
3.3.1 Un levier de l'intervention culturelle	
3.3.2 Quelle place dans l'action musicale toulousaine?	
3.3.3 Vers une instrumentalisation du secteur ?	
51515 Yello allo liloci alloci	
Chapitre VII : Les perspectives de projets musicaux, une réflexion multi-scalaire	166
1. L'intervention municipale en quête de renouveau	
1.1 Les municipalités mobilisées : une continuité de l'action culturelle engagée	
1.2 Le positionnement de Toulouse	168
2. I I	160
2. Une réflexion intercommunale	
2.1 Le schéma directeur culturel du Grand Toulouse	
2.2 La place des musiques amplifiées dans cette réflexion	1 (1
3. Un aménagement à l'échelle régionale	172
3.1 Quelle niveau territorial « pertinent » d'intervention en faveur de la culture?	
3.2 Les principales réflexions du conseil régional sur le secteur des musiques amplifiées	
5.2 Les principales renexions du consen regional sur le secteur des musiques amplinees	110
4. L'effacement de l'Etat ou le signe d'une recomposition territoriale dans l'action publique	175
4.1 L'action de la DRAC de la région Midi-Pyrénées	
4.2 La Concertation nationale pour les musiques actuelles	
Conclusion générale	179
	102
Bibliographie	
Liste des sigles et acronymes	
Liste des entretiens	105
Annexes	191
Table des cartes, des figures, des tableaux et des encadrés	208
Table des matières	