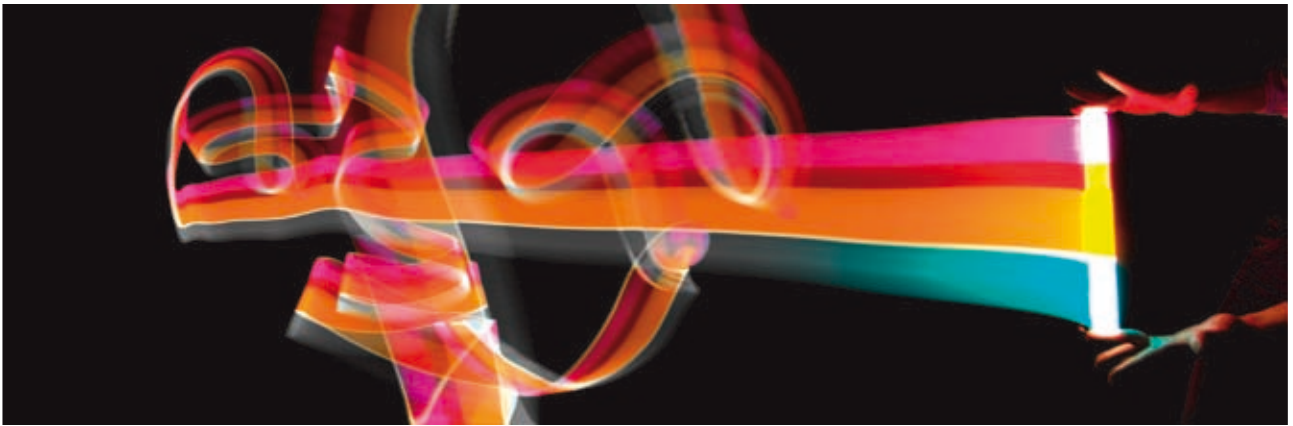


**polca**  
www.polca.fr

**orcca**  
OFFICE REGIONAL CULTUREL DE CHAMPAGNE-ARDENNE



les guides de l'orcca / 2009

# Les musiques actuelles

# les guides

de l'orcca

Directeur de la publication  
*Marie Delhoume*

Ce guide a été réalisé avec le POLCA.

Coordination de la publication  
*Christelle Colin-Buffet*  
*Guillaume Gonthier*  
*Bérandère Romé*

Rédaction  
*Stéphane Allaux*  
*Grégory Blanchon*  
*Gérald Chabaud*  
*Gérôme Guibert*  
*Guillaume Gonthier*  
*Mathieu Lambert*  
*François Ribac*  
*Bérandère Romé*  
*Réjane Sourisseau*

Crédits photos  
© *Christian Pitot* - concert *Chien à plumes*  
© *Benoit Pelletier* - *Yukse*  
© *Christian Pitot* - public *Chien à plumes*

.....  
  
OFFICE REGIONAL  
CULTUREL DE  
CHAMPAGNE  
ARDENNE

Direction  
*Marie Delhoume*  
*Marc Pétry*  
33 avenue de Champagne  
51200 Épernay  
03 26 55 71 71  
03 26 55 32 59 (f)  
[www.orcca.fr](http://www.orcca.fr)

.....  
  
[www.polca.fr](http://www.polca.fr)

84 rue du Dr Lemoine  
51100 Reims  
03 26 88 35 82  
[www.polca.fr](http://www.polca.fr)

.....  
L'Orcca est subventionné par la Région Champagne-Ardenne.  
Le Polca est subventionné par la Région Champagne-Ardenne  
et par le Ministère de la Culture / Drac Champagne-Ardenne.

**Nouvel opus de la collection des guides à destination des acteurs culturels conçu par l'Orcca et le Pôle régional des musiques actuelles (Polca),** cet ouvrage aborde des domaines artistiques longtemps sous-estimés, parfois laissés pour compte, qui n'en constituent pas moins aujourd'hui un secteur essentiel de la culture et de la pratique musicale des nouvelles générations.

Jeunes par leur appellation et diverses par définition, les musiques actuelles recouvrent des esthétiques relevant de champs différents. Leur abord est complexe. Si leur public s'élargit chaque jour avec le glissement des générations, on connaît encore mal sa composition et encore moins bien l'étendue de la pratique. Qui ? Où ? Comment ?

Tenant désormais une large place au sein des politiques culturelles, faisant l'objet de nombreuses initiatives en réponse à une demande croissante du public et des praticiens, demeurant encore dans le foisonnement de leur jeunesse, signe de leur vitalité, les musiques actuelles en région offrent un paysage dense dans lequel il n'est pas toujours aisé de se reconnaître.

À destination des communes, des associations comme des musiciens de la région, ce guide a été conçu pour donner des repères et accompagner les initiatives. Les ressources et attentes en formation, en locaux de répétition, en diffusion, en promotion y sont présentées ainsi que les dispositifs de soutien. Il entend être un outil pratique pour tous ceux qui de près ou de plus loin sont concernés par ces musiques.

Gageons qu'il saura, par l'usage qui en sera fait, permettre à ce secteur de la création, de connaître de nouveaux développements pour le plus grand bonheur des musiciens comme du public.

Stephan Hernandez  
*Président du Polca*

Jean-Claude Daniel  
*Président de l'Orcca*



# SOMMAIRE

- p 06** INTRODUCTION  
Les musiques actuelles, une culture commune  
en voie de reconnaissance  
*par Jérôme Guibert*
- p 11** **1/4**  
FORMATION / ACCOMPAGNEMENT  
DES PRATIQUES  
**p 12** Parcours type d'un groupe :  
quelle formation pour les artistes ?  
*par Mathieu Lambert*  
**p 13** Le studio de répétition en musiques actuelles  
*par Grégory Blanchon et Réjane Sourisseau*  
**p 16** Dispositifs et modalités d'accompagnement  
des pratiques amateurs, soutien à l'émergence  
et à la découverte  
*par Grégory Blanchon et Bérangère Romé*  
**p 19** L'enseignement des musiques actuelles :  
caractéristiques et enjeux  
*par Stéphane Allaux*
- p 21** **2/2**  
DIFFUSION  
**p 22** Concevoir un projet de diffusion à l'échelle  
d'un territoire  
*par Gérald Chabaud et Guillaume Gonthier*  
**p 27** La technologie au cœur des musiques populaires  
*par François Ribac*
- p 33** **3/**  
LE CADRE LÉGAL DES MUSIQUES ACTUELLES  
Repères d'après les « Fiches Pratiques » de l'Irma
- p 39** **4/**  
GLOSSAIRE  
Définitions des termes techniques et spécifiques  
les plus courants, ainsi que des principales esthétiques  
qui composent les musiques actuelles
- p 47** **5/**  
RESSOURCES : CONTACTS – BIBLIOGRAPHIE  
Structures, personnes ressources en région et ouvrages  
de référence

## Les musiques actuelles, une culture commune en voie de reconnaissance

Gérôme Guibert / *Docteur en sociologie, chercheur associé au Lise, CNRS-Cnam. Chargé de l'observation et des études au Pôle de coopération des acteurs pour les musiques actuelles en Pays de la Loire.*

**Genèse de l'appellation musiques actuelles** / L'appellation « musiques actuelles » est d'acception récente. Elle fut cristallisée comme catégorie d'intervention publique au cours du mandat de Catherine Trautmann, lorsqu'elle était Ministre de la Culture et de la Communication (1996-2000). Cette dernière fut en effet à l'origine d'une commission nationale des musiques actuelles à son arrivée<sup>1</sup>. Le terme avait commencé à être utilisé par les politiques publiques un peu plus tôt, notamment avec la création du centre d'Information et de Ressource pour les Musiques Actuelles (IRMA), qui rassemblait en 1994 le Centre Info Rock (CIR), le Centre Info Jazz (CIJ) et le Centre Info Centre Info Musiques Traditionnelles et du monde (CIMT) puis, deux ans plus tard, lors de l'apparition du label « Pôle régional musiques actuelles », qui accompagnait un mouvement général de décentralisation des politiques culturelles. Il fut stabilisé après une longue période d'hésitation qui avait débuté au moment où le Ministère de la Culture commençait à considérer que la culture au sens anthropologique<sup>2</sup> – et non plus simplement dans un sens artistique – pouvait faire partie de son champ d'investigation, c'est-à-dire lors du premier ministère Lang (1981-1986). À l'époque des premières mesures initiées par J. Lang (Fête de la musique, programme Zénith, guide *Maxi rock, mini bruit* sur la répétition), c'est l'appellation « rock et chanson » qui était utilisée. Mais cette première appellation fut critiquée par les acteurs, qui la considéraient comme trop restrictive, car, fondée sur des genres musicaux, sur des « esthétiques », elle ne représentait qu'une partie d'entre elles<sup>3</sup>. Plusieurs autres expressions furent parfois employées (musiques émergentes, musiques nouvelles, musiques d'aujourd'hui...). D'après certains acteurs, l'aspect neutre, fonctionnel, voire bureaucratique, du terme « musiques actuelles » était celui qui entrait le mieux en adéquation avec les politiques publiques. Bien qu'employée couramment de nos jours, l'expression « musiques actuelles » continue de provoquer débats et polémiques dans le milieu de la musique, notamment parce qu'elle n'est pas intégrée au vocabulaire de toute une partie de la filière. Ni l'industrie du disque, ni les scènes fondées sur divers styles musicaux ne l'utilisent. On pourra toujours chercher un rayon « musiques actuelles » dans un magasin de disques ou sur un site de téléchargement en ligne... On parle en fait de musiques actuelles lorsque les collectivités territoriales ou l'État sont investis par des subventions ou des politiques d'intervention (aide à la création ou à la diffusion, formation/accompagnement, locaux de répétition). Ainsi le fait que l'expression « musiques actuelles » se soit cristallisée en France est à mettre en rapport avec la situation assez particulière de notre pays, où l'intervention de l'État puis des collectivités territoriales ont leur importance, notamment en termes d'argumentaires liés à « l'exception culturelle » ou « à la diversité culturelle ».



**De quelles musiques parle-t-on ?** / Une définition souvent utilisée sur le mode de la plaisanterie circule parmi les professionnels investis dans les musiques actuelles. Elle dit que, à côté de l'Ircam - Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique - des traditions lyriques ou romantiques, les musiques actuelles regroupent toutes les genres qui n'ont pas trouvé de place ailleurs... Les musiques qui sont à la marge, celles pour lesquelles l'institution ne trouve pas d'argent<sup>4</sup>. Ceci n'est pas totalement faux, même si la situation a évolué depuis les années 70 où ces musiques étaient à peine considérées comme telles, notamment via le rôle des collectivités. Pour le Ministère, « les musiques actuelles » regroupent le jazz et les musiques improvisées, les musiques traditionnelles et du monde, la chanson, le rock et les autres musiques amplifiées (rap, musiques électroniques...). Voilà donc une catégorisation, une partition performative sur laquelle s'appuient les structures investies dans ce champ. Ce qui relie ces musiques, c'est d'abord l'existence d'une dimension orale dans le cadre de leur genèse, comme de leur élaboration, et de leur apprentissage. C'est aussi l'aspect collectif des pratiques et de la construction des répertoires qui les caractérisent. Plutôt que d'orchestre, on parle ainsi de « groupe ». Mais si l'on veut réellement les cerner, cela reste insuffisant. Pour bien comprendre ce qu'elles ont en commun, il faut tenir compte de leur contexte d'émergence, et en premier lieu les évolutions technologiques. Marc Touché parle à cet égard de « culture du potentiomètre<sup>5</sup> » pour souligner le rôle des effets sonores, des amplificateurs, et de la gestion du volume chez les musiciens, mais aussi pour pointer la manière dont on vit avec ces musiques, et comment on les écoute (à plusieurs pour danser, seul au casque en se déplaçant dans l'environnement urbain...). Elles sont filles de l'enregistrement et du matériel lié à cette activité – du multipiste aux logiciels de prise de son – mais aussi de la scène et des problématiques acoustiques et architecturales qui en découlent. Elles sont contemporaines de l'économie de marché, elles circulent de manière mondialisée. Les chercheurs et les praticiens anglophones parlent à cet égard de « popular music », les différenciant à la fois de « l'art music » et de la « folk music » (c'est-à-dire la musique patrimoniale populaire de tradition orale d'avant l'enregistrement). En France, le terme « musiques populaires », longtemps associé à des discours politiques ou des combats idéologiques, est de plus en plus utilisé selon son acception anglo-saxonne.

### **Économie et spécificités des musiques actuelles dans le paysage artistique et culturel /**

L'enregistrement est né au cours du dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle, période durant laquelle se développent les industries culturelles et médiatiques. Livres, magazines, phonographes, radios puis télévisions, micro-informatique, réseaux de transmission de données et supports de stockages numériques se succèdent sans se neutraliser. Mais ces évolutions ne furent pas linéaires pour le développement de ce qu'on nomme « musiques actuelles ». On retient fréquemment les années 60 comme un tournant car c'est la période où la jeunesse s'empare générationnellement de la musique pour accompagner son émancipation.

Avec l'allongement des études, la complexification des trajectoires de vie (vie de couple, travail/chômage), une période nouvelle entre l'enfance et l'âge adulte se généralise chez les individus. Avec le temps, les innovations, les revivals, les fusions et les oppositions, les nouveaux courants musicaux sont sans cesse plus nombreux. Leur histoire commune est prise pour sujet d'étude, on mesure son importance pour la population dans son ensemble. Les musiques actuelles deviennent légitimes, elles entrent de plein droit dans la culture commune. Il faut dire que, de 7 à 77 ans, et sans oublier la diversité des parcours, tout le monde a aujourd'hui une culture liée aux musiques actuelles de son époque, de son territoire, de son milieu.

On ne doit pas pour autant en conclure que le champ des musiques actuelles est l'équivalent de celui d'autres disciplines artistiques et culturelles. Par exemple, les musiques actuelles se singularisent des autres domaines du spectacle vivant, par leur appartenance concomitante aux industries culturelles. À l'origine de produits culturels commercialisés, les musiques actuelles génèrent des droits. Outre une connexion avec diverses activités (le patrimoine, avec la question de l'immatériel notamment, la formation...), les musiques actuelles se caractérisent ainsi par leur ambivalence entre spectacle et travail éditorial. Le secteur génère de l'emploi et de l'activité économique, qu'il soit artistique, technique ou administratif, dans ces différents domaines. Bénéfique pour le territoire et l'attractivité des populations, des événements musiques actuelles, tels que les festivals, sont de plus en plus fréquemment utilisés par les collectivités (communication, tourisme)<sup>6</sup>. Certains établissements d'enseignement supérieur proposent même des cursus liés aux musiques actuelles.

Économiquement, le secteur des musiques actuelles navigue ainsi entre trois pôles aux logiques divergentes mais complémentaires. La dimension « culture subventionnée et publique », la dimension « privée marchande » et la dimension « économique sociale et solidaire ». Ceux qui intègrent ce dernier pôle ou le revendiquent (en général des associations) défendent l'idée d'une « initiative privée non lucrative<sup>7</sup> ».

**Typologie des pratiquants** / Voir un groupe sur scène peut provoquer un choc esthétique bienfaiteur à la fois impalpable et inestimable. Mais la prestation en concert ou sur support enregistré ne renseigne pas sur la situation professionnelle de l'artiste. Est-il amateur, ou fait-il carrière ? Dans ce cas, gagne-t-il sa vie ou cherche-t-il à la gagner ? C'est une question que nous nous sommes posés lors de plusieurs enquêtes de terrain<sup>8</sup>. On a pu à cet égard proposer une typologie en cinq types de profils, rencontrés par les musiciens au sein de leurs groupes. Elle rappelle que le travail en collectif n'est jamais simple à gérer. Les « amateurs vétérans » ont un travail « à côté » de leur projet musical. Ils n'hésitent pas à dépenser pour leur projet, qui est considéré comme un loisir. Les « amateurs jeunes » sont plus instables. Souvent étudiants ou chômeurs, ils ne savent pas ce qu'ils feront plus tard en matière de musique comme de métier, et préfèrent parfois ne pas trop l'évoquer. Les « professionnels concerts » gagnent leur vie grâce





à la scène (ils sont fréquemment intermittents et tournent beaucoup). Les « professionnels majors » touchent des revenus des industries culturelles (vente de disques « royalties », droits d'auteurs) mais aussi d'autres activités qui leur permettent de disposer du statut d'intermittent (scène, voire répétitions parfois lors de production de spectacles). Enfin, « les intermédiaires » passent la majeure partie de leur temps à composer, répéter ou jouer mais ils ne gagnent pas (encore) leur vie grâce à la musique. Ils se forment une expérience en jouant beaucoup et cherchent à s'entourer de personnes qualifiées (ingénieur du son, tourneur, manager ou, le plus souvent en région, « développeur d'artiste ») ainsi qu'à mieux comprendre le fonctionnement du secteur. Pour nombre de musiciens en région, des structures comme le POLCA s'avèrent ainsi indispensables en termes d'informations et de ressources.

<sup>1</sup> *Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann, Ministre de la Culture et de la Communication*, Alex Dutilh, Président, Didier Varrod, Rapporteur général, septembre 1998.

<sup>2</sup> Bientôt suivi des critiques que l'adage « tout est culture » peut soulever.

<sup>3</sup> Comme l'a souligné P. Teillet, cela montre la singularité des musiques actuelles comme catégorie d'intervention publique. En effet, les actions menées sont le plus souvent, dans ce secteur, une réponse à la demande et ne sont pas liées à une orientation politique préalable, cf. P. Teillet, « *Public et politiques des musiques actuelles* », dans O. Donnat, P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.

<sup>4</sup> Par exemple, les musiques actuelles représentent environ 95% des ventes de supports musicaux enregistrés et, dans le même temps, moins de 1% des dépenses du ministère en matière de musique.

<sup>5</sup> Marc Touché, « *La culture du potentiomètre est-elle soluble dans les clichés ?* », *Fusibles* n°5, mai-août 1996, pp. 6-7.

<sup>6</sup> Pour la notion de « scène » et le rapport des musiques actuelles au territoire on peut voir les deux chapitres qui traitent de la notion de scène locale dans P. Le Guern, H. Dauncey (dir.), *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires France / G.B.*, Paris, Irma, 2008.

<sup>7</sup> S. Dorin, G. Guibert, « Le secteur des musiques actuelles : les paradoxes de la professionnalisation », dans F. Gaudez (dir.), *Les arts moyens aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2008.

<sup>8</sup> Enquêtes détaillées dans G. Guibert, *La Production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Paris, Irma, 2006.





1 / 4

## FORMATION/ACCOMPAGNEMENT DES PRATIQUES

- p.12 1/4 Parcours type d'un groupe : quelle formation pour les artistes ?
- p.13 2/4 Le studio de répétition en musiques actuelles et amplifiées
- p.16 3/4 Dispositifs et modalités d'accompagnement des pratiques amateurs, soutien à l'émergence et à la découverte
- p.19 4/4 L'enseignement des musiques actuelles : problématiques et enjeux

## 1/4 Parcours type d'un groupe : quelle formation pour les artistes ?

Mathieu Lambert / *animateur du Réseau Ressource.*

Le secteur des musiques actuelles, qui s'est construit largement en dehors des institutions et des conservatoires, est rétif à la notion même de parcours ou de carrière. Ce qui le rend difficile à appréhender (impossibilité de s'appuyer sur des parcours d'excellence artistique ou universitaire) et fait son intérêt et sa diversité.

Loin du parcours fléché, les musiques populaires sont structurées autour de « moments », passages (quasi) obligés.

**Le local de répétition** est le premier lieu de rencontre des musiciens et d'expression du projet musical. Chez soi, les limites sont vite atteintes (place, bruit, confort de travail) et le groupe doit trouver un espace adapté.

Le bar ou **café-concert** offre une première expérience scénique et un premier rendez-vous avec le public. Le groupe y est aussi confronté à ses premiers problèmes administratifs et désillusions.

**Le tremplin** est l'occasion de jouer sur des scènes disposant d'une organisation et d'un matériel professionnel. Avec les **dispositifs d'accompagnement**, qui proposent un soutien artistique, administratif, ou stratégique en renvoyant vers les structures compétentes qui maillent le territoire, le groupe se frotte à l'univers des *pôles*, ou des réseaux professionnels. Un dispositif bien construit permet de structurer le projet du groupe, d'orienter vers des interlocuteurs et structures ressources adaptés et de recevoir une reconnaissance des pairs.

**Les locaux d'enregistrement** permettent de se frotter au travail de studio, différent de celui de la scène. *La maquette*, premier support du groupe, va servir d'outil de démarchage pour trouver des concerts et un encadrement professionnel.

Moment clé dans la vie d'un groupe, **la tournée** soude le groupe... ou le détruit. Le répertoire du groupe s'étoffe, son expérience et son réseau grandissent et les membres du groupe apprennent - ou pas - à se supporter.

La création musicale pléthorique, rendue possible par la démocratisation des moyens de production, nécessite de réunir les conditions afin qu'un **buzz** (une rumeur, ndlr) se crée autour du groupe : il faut sortir du lot. Le changement majeur des années 2000 est le passage d'une

logique de « groupe » à une logique de « projet ». Impossible aujourd'hui de ne pas avoir un *univers* qu'on décline en image. Les réseaux sociaux (MySpace, Facebook) et les médias jouent ici un rôle important. Si naît le buzz, le groupe peut se professionnaliser et envisager d'en vivre. La *signature* marquera le passage dans l'univers professionnel. Si le buzz ne prend pas, le groupe peut décider de rester amateur, ce qui est tout à fait légitime, ou se dissoudre. Libre alors à chacun de monter d'autres projets, seul ou séparément.

**Ce secteur est donc un champ multipolaire qui ne se structure pas autour d'un parcours sanctionné de diplômes, mais comme un réseau au sein duquel la légitimité est fondée sur la capacité à mobiliser une audience autour de son projet.**

## 2/4 Le studio de répétition en musiques actuelles et amplifiées

*Extrait du guide Repère n°3 édité par l'AVISE et réalisé par OPALE (Réjane Sourisseau) en partenariat avec les réseaux spécialisés sur cette activité, notamment la Fédurok, l'IRMA, le Cry pour la musique, Agi-Son...*

Introduction et synthèse : Grégory Blanchon / chargé de communication du POLCA.

Alors que dans le domaine sportif, les institutions ont rapidement compris la nécessité d'initier et de conduire la création d'infrastructures adaptées, les musiques actuelles ont longtemps fait figure de parent pauvre. Pourtant, la pratique musicale pèse tout autant dans les enjeux de société : on pratique la musique de son choix pour se divertir, se forger une personnalité artistique ou nouer des relations. « Jouer de la musique en groupe, c'est aussi apprendre à vivre et à faire ensemble. De là, des idées s'échangent, des projets communs naissent, la capacité d'initiative est stimulée. Il est ainsi très fréquent que des groupes de musiciens organisent des concerts ralliant une partie de la jeunesse. » Et ce sont dans les lieux de répétition que se créent ces relations. On discerne alors mieux l'importance de concevoir des locaux adaptés permettant de favoriser les échanges et la créativité.

**Public** / En 2006, près de 4000 groupes ont répété 135 000 heures au sein des lieux adhérents à la Fédurok<sup>9</sup>. À plus de 90%, ces groupes sont amateurs, la volonté de professionnalisation est de moins en moins exprimée. La pratique musicale de ces groupes est soit récréative – la répétition en tant que loisir est une finalité –, soit elle s'inscrit dans le cadre d'un projet artistique, la répétition est alors une étape, la finalité étant la diffusion par le biais de concerts ou de disques.

<sup>9</sup> Cf. Glossaire

Ces musiciens répètent principalement le soir et le week-end, d'où des engorgements fréquents sur ces créneaux. Sachant que la proximité est l'un des premiers critères de choix d'un studio de répétition, le public est souvent représentatif de la population du lieu d'implantation. Il semble par ailleurs que les usagers soient plus enclins à se rendre dans un studio situé en centre-ville que dans un quartier excentré.

**Besoins en locaux** / Des locaux adaptés à la pratique des musiques amplifiées sont indispensables pour ce type d'activité. En premier lieu, les studios doivent bénéficier d'une isolation phonique pour réduire au maximum les nuisances sonores, d'une part entre les studios, mais aussi vis-à-vis de l'extérieur (présence de sas, cellules étanches...). Un traitement acoustique des studios est indispensable pour le confort des musiciens, tout comme des aménagements techniques (répartition des alimentations électriques, espace de rangement du petit matériel...). En outre, la taille des divers studios doit répondre à la diversité des besoins : du simple box pour un groupe de trois musiciens, au grand studio pouvant accueillir une quinzaine de musiciens.

**Contexte réglementaire** / Les studios de répétition se doivent d'être attentifs à la Loi sur le bruit votée en 1992 et complétée par les décrets du 18 avril 1995 – apparition de la notion de « tapage diurne » – et du 15 décembre 1998 (prescription applicable aux établissements recevant du public et diffusant de la musique amplifiée). Ce dernier instaure un niveau sonore à ne pas dépasser à l'intérieur et la nécessité de réaliser une étude d'impact des nuisances sonores. Même si ces décrets ne concernent pas les studios de répétition mais plutôt les lieux de diffusion et les discothèques, une réflexion de ces structures sur l'ensemble de leur projet (architecture, aménagements, fonctionnement) est indispensable. L'apport d'un acousticien est à ce titre incontournable.

**Service principal** / *A minima*, un studio de répétition digne de ce nom se doit de proposer :

- des espaces dédiés à la pratique musicale suffisamment spacieux, insonorisés (par rapport à l'extérieur) et offrant un confort acoustique aux musiciens pour prévenir les risques de troubles auditifs.
- un matériel de base : micros et leur sonorisation, amplificateurs pour les guitares, les basses ou les claviers, une batterie mais aussi platines pour les DJ. En effet, même si le format rock, c'est-à-dire utilisant l'instrumentarium guitare/basse/batterie/chant reste une forme majoritaire (pour deux tiers des groupes), il existe d'autres pratiques : ska, reggae, funk, musiques urbaines... D'autre part, les musiciens ne jouent pas toujours en groupe : ils peuvent répéter de façon isolée, en duo. De plus en plus de démarches artistiques actuelles utilisent des modes de productions musicales électroniques ou électro-acoustiques ; la transversalité avec d'autres formes artistiques, vidéo ou danse par exemple, est de plus en plus recherchée. Ceci questionne les volumes actuels des studios et le matériel mis à disposition.
- des lieux conviviaux favorisant les échanges, les rencontres.

- un personnel pour l'accueil et l'installation technique des musiciens, formé notamment à la prévention des risques auditifs. Au-delà d'un équipement performant, c'est le personnel qui va conférer son « âme » au lieu.

**Services secondaires** / Par rapport à la répétition en libre accès que l'on trouve majoritairement dans le secteur privé, les studios associatifs ou parapublics peuvent enrichir leur offre par un certain nombre de missions complémentaires : mise à disposition de matériel d'enregistrement, formations diverses, accompagnement artistique, répétitions scéniques et résidences s'il existe un lieu de diffusion, aides à la diffusion, mise à disposition de ressources (revues spécialisées, tablatures, informations juridiques, points d'écoute de nouveautés musicales, accès Internet), sensibilisation aux risques auditifs, appui pour la communication ou les démarches administratives.

**Ressources humaines** / Le nombre d'emplois nécessaires pour coordonner ces fonctions techniques, artistiques, pédagogiques voire éducatives dépend bien sûr du nombre de studios mais surtout de l'envergure que l'on souhaite donner à l'équipement. Néanmoins, un effectif minimum de deux personnes est nécessaire pour couvrir l'amplitude horaire idéale : par exemple, de 15h à minuit, sept jours sur sept – d'autant que le temps de travail ne se limite pas au temps d'ouverture. Le rôle clé est tenu par le régisseur. En tant que premier interlocuteur des groupes, il les accueille, les installe et les assiste techniquement si besoin.

#### **« Agir pour une bonne gestion sonore »**

→ Bertrand Furic / *Président d'Agi-Son*

La montée en puissance de la diffusion musicale est un fait marquant dans le tissu culturel français de ces dernières décennies. La massification des pratiques, notamment pour les musiques actuelles, et les risques auditifs induits par des pratiques mal maîtrisées, ont généré, chez les professionnels, une réelle prise de conscience de leur responsabilité mais aussi de l'insuffisance de leur niveau de connaissance en matière de gestion sonore.

Ce constat a conduit à la création d'Agi-Son. Cet outil interprofessionnel vise à fédérer la filière du spectacle vivant autour de ces questions. Information, éducation et sensibilisation, mais aussi formations et actions de prévention en sont les enjeux principaux.

La publication d'un guide de bonne gestion sonore (éditions Irma, collection Métiers de la musique – sortie fin 2009) ainsi que la production d'un DVD de « sensibilisation aux risques auditifs liés à la pratique et à l'écoute de la musique » (sortie fin 2009), répondent à ces enjeux.

Il s'agit en effet de relever un double défi : défendre une pratique artistique dont la finalité première est de produire des sons, parfois radicaux, en responsabilisant praticiens et spectateurs d'une part, préserver la santé du public, des salariés et respecter l'environnement d'autre part.

Enfin, au delà du spectacle vivant, il faut obtenir une prise de conscience réelle des risques et une modification des comportements, notamment en terme de temps d'exposition, dans une société extrêmement musicalisée où les supports sonores se multiplient. Pour cela, la mobilisation de tous aux côtés d'Agi-Son est indispensable.

[www.agi-son.org](http://www.agi-son.org)

### **3/4 Dispositifs et modalités d'accompagnement des pratiques amateurs, soutien à l'émergence et à la découverte**

Grégory Blanchon / *chargé de communication* et Bérangère Romé / *chef de projet du POLCA, d'après l'État des lieux de l'accompagnement de projet musiques actuelles au sein du réseau RAOUL et « Pédagogies et accompagnements des pratiques musicales », note d'étapes des travaux du collectif RPM.*

Nimbé de mystère et générateur de nombreux fantasmes, le travail des artistes, et plus particulièrement celui des musiciens, est souvent plongé dans l'ombre, volontairement ou non. Dans un secteur où l'image revêt une importance toute particulière, il n'est pas toujours bien perçu de dévoiler le nombre d'années de travail et le soutien dont a bénéficié un artiste avant d'accéder à une reconnaissance plus large. Encore souvent absente des cursus de l'éducation musicale, en école ou en conservatoire, la prise en compte des musiques dites actuelles et amplifiées est d'abord venue du secteur socioculturel, associatif puis des collectivités locales, au sein d'équipements spécifiques. Dans le même temps, on a pu observer un essor sans précédent des pratiques musicales amateurs qui a créé des besoins et amené les acteurs du secteur à devoir répondre aux demandes croissantes des musiciens.

Ajoutons à cela une industrie du disque et du spectacle où l'économie se resserre, minimisant d'autant son soutien aux artistes en développement, et un réseau des petits lieux de diffusion de plus en plus restreint, privant ces mêmes groupes d'autant de possibilités de rôder leur répertoire et de se confronter au public, et l'on comprend sans peine quels peuvent être aujourd'hui les enjeux de l'accompagnement artistique.

Enfin, si de fortes disparités subsistent en termes d'aménagement du territoire et d'équipements dédiés aux musiques actuelles, les dispositifs d'accompagnement peuvent concerner l'ensemble des artistes et des acteurs. Qui accompagner ? Pour quels projets ? Selon quels critères ? Et avec quels objectifs ? Autant de questions essentielles dont les réponses refléteront au plus près l'implication des structures sur le développement culturel local et la politique culturelle développée par les financeurs des dits dispositifs.



**L'accompagnement en principes...** / « *Accompagnement* » : acte de se joindre à quelqu'un pour aller où il va, en même temps que lui. Cet acte comprend des notions de mouvement (dynamique), de secondarité (subsidiarité) et de solidarité (écoute). Partant de cette définition, on peut distinguer trois principes fondamentaux de l'accompagnement.

Tout d'abord, l'accompagnement comprend une notion de mouvement. Après un diagnostic préalable établi avec le groupe, les protagonistes fixent les objectifs à atteindre et les moyens à mettre en œuvre. Suit la période de formation, puis un bilan partagé. Cette **dynamique**, du diagnostic à l'évaluation, est souvent formalisée au travers d'une convention qui engage les parties, sorte de contrat d'objectifs, voire de contrat de confiance !

Et de la confiance, il en faut... Au groupe qui défend son identité et peut être réticent à tout interventionnisme, l'accompagnant répondra qu'il n'est pas là pour apporter des réponses toutes faites, ni pour faire le travail à la place du groupe, mais au contraire pour se poser en tant que « ressource disponible » et poser les bonnes questions, qui permettront au groupe d'apporter ses propres réponses (les meilleures !) et de trouver une autonomie dans sa pratique et son développement. Celui qui accompagne est au service du projet accompagné et reste secondaire. C'est le principe de **subsidiarité**.

Enfin, l'accompagnement artistique doit pouvoir s'adapter à chaque projet artistique. Il doit prendre en compte le champ esthétique dans lequel le groupe évolue : les modalités de création, de diffusion ou les contraintes techniques ne seront pas les mêmes pour un groupe de métal, un rappeur ou un artiste « chanson ». Il doit également correspondre au niveau de pratique du groupe ou plutôt à son degré d'avancement au regard de ses perspectives de développement : les besoins et attentes ne seront pas les mêmes pour un groupe ou artiste en voie de professionnalisation, et pour un groupe dit « amateur » qui pratique pour le plaisir, avec une exigence artistique et une volonté de rencontre avec le public, mais dans un objectif d'épanouissement personnel et collectif. Cela implique de faire des choix et de hiérarchiser les axes de travail, et c'est **l'écoute** de l'artiste et de ses demandes qui doivent guider ces choix.

**...Et en pratique** / Le contenu des accompagnements proposés aux artistes doit donc correspondre à leur répertoire, à leur niveau de pratique et à leur projet. On peut ensuite distinguer quatre grands domaines d'intervention qui constituent l'essentiel du développement d'une pratique musicale :

- **La création/répétition** / projet artistique, écriture et composition du répertoire, technique vocale et instrumentale, mise en place, travail du son, optimisation des temps de travail collectif...

**Outils** : Accompagnement à la répétition, coach vocal, musicien conseil, formation musicale individualisée/intervenants spécialisés

- **La scène** / gestion du son sur scène (retours) et du son façade, lumières, réalisation de la fiche technique (plan de scène, patch list et plan de feux), expression individuelle et collective, scénographie et mise en scène, choix des morceaux...

**Outils** : Répétition scénique simple ou encadrée (travail technique et/ou artistique), mise à disposition de techniciens son et/ou lumière, intervention d'un metteur en scène, captation vidéo, restitution publique, aide à la diffusion

- **L'enregistrement** / définition des objectifs, ligne artistique, choix des titres, arrangements, gestion du travail en studio, choix du lieu d'enregistrement, de l'ingénieur du son, méthodologie d'enregistrement, mixage, mastering, choix des supports...

**Outils** : Travail pédagogique en studio d'enregistrement, intervention d'un ingénieur du son, conseils individualisés, aides à la production de maquettes, pré-production, enregistrement d'un premier album

- **La structuration et le management** / connaissance de l'environnement professionnel du secteur, définition d'une stratégie de développement (objectifs à court et moyen terme, à titre individuel et collectif), structuration juridique, gestion budgétaire, droit du travail, droit d'auteur et droits voisins, recherche de partenariats et contractualisation, méthodologie de recherche de dates de concerts (booking), régie de tournée, promotion...

**Outils** : Entretiens personnalisés, aide à la réalisation de supports promotionnels, formations

**Les formations courtes** / Cette formule d'apprentissage fait appel à l'autonomie des participants. Il n'y a ici aucune notion de suivi dans la durée. Il s'agit de transmettre des connaissances et/ou de corriger certaines mauvaises habitudes en un minimum de temps. C'est pourquoi les stages portent bien souvent sur des sujets précis liés à la pratique, la technique ou l'administratif. Tâche ensuite aux stagiaires de mettre à profit ces quelques heures dans leur pratique quotidienne. Mais, de par leur valeur pédagogique, les stages font partie intégrante de l'accompagnement.

**A ne pas confondre...** / Il est important de distinguer dispositifs d'accompagnement et tremplins ou concours. La confusion peut provenir du fait que leur accès repose sur une sélection préalable où l'on cherche à « évaluer », sur différents critères, le travail des artistes. Ces dispositifs de repérage ponctuels offrent éventuellement une dotation soit en matériel soit en numéraire ou tout simplement le privilège de jouer dans le cadre d'une grande manifestation et ainsi de toucher un large public et de profiter d'une exposition médiatique accrue.

## 4/4 L'enseignement des musiques actuelles : caractéristiques et enjeux

Stéphane Allaux / *musicien, enseignant et directeur pédagogique du Centre d'Information et d'Activité Musicale (CIAM) de Bordeaux, membre du conseil d'administration de la Fédération Nationale des Ecoles d'Influences Jazz et Musiques Actuelles (FNEIJMA).*

Pour bien comprendre les enjeux relatifs au développement des enseignements dans le champ des musiques actuelles, il ne faut pas hésiter à se remémorer comment la transmission des savoirs et usages s'effectuait avant la création des premières écoles, au tout début des années 80.

Avant l'existence de lieux spécifiques où l'on pouvait apprendre à jouer ces musiques, l'apprentissage était l'affaire d'une quête personnelle et obsessionnelle, où le musicien en devenir passait des heures à écouter les derniers albums pour essayer de percer les mystères du son, du phrasé et du rythme, ou encore élucider les enjeux de la création. Ainsi, sa pratique s'alimentait sur le terrain, en observant les « maîtres » lors de leurs concerts, ou en rencontrant les musiciens locaux les plus expérimentés lors d'échanges de conseils, disques ou équipement.

C'est dans cet élan que se sont créées les premières écoles, dans l'optique de disposer de lieux, de carrefours d'échanges entre musiciens. C'est alors que les vétérans se sont retrouvés propulsés artistes/enseignants, et les novices, élèves. Mais le cœur de l'acte de transmission demeurait le même, un échange entre pratiquants. Au fil du temps, les méthodes pédagogiques se sont affinées, piochant tant dans la transmission orale indispensable (les grands maîtres de ces courants musicaux sont souvent des néophytes en théorie musicale), que dans l'utilisation d'outils théoriques réadaptés pour favoriser la communication entre musiciens.

En revanche, l'objectif pédagogique est resté intact : jouer. Jouer pour soi, pour les autres, en groupes, des reprises, des compositions, sur scène ou juste en local de répétition, mais jouer. Ainsi, les projets et lieux se sont naturellement développés pour favoriser le développement de ces pratiques : locaux de répétition, salles de diffusion, studios d'enregistrement...

Une fois ce survol réalisé, on peut en extraire les axes fondamentaux relatifs à l'enseignement des musiques actuelles :

- Les écoles sont avant tout des lieux de rencontres où l'on peut partager totalement sa passion avec les autres, professeurs ou élèves. Dans ce cadre, le cours n'est qu'un temps qui a autant d'importance que la répétition en groupe, ou que la discussion près de la machine à café où on s'échange disques, partitions ou contacts.

Ainsi, ces lieux s'articulent autour d'équipes, impliquant les professeurs, mais aussi d'autres compétences tout aussi indispensables, relatives à l'animation, à la régie, à la programmation de concerts ; sans oublier les équipes administratives indispensables à un fonctionnement pérenne. Ce sont des lieux où l'on se retrouve collectivement, mais aussi personnellement.

- Les apprenants de ces musiques cherchent avant tout à avoir en face d'eux des professeurs qu'ils peuvent identifier en tant qu'artistes, au même titre que ceux qu'ils écoutent. Il n'est d'ailleurs pas rare que les élèves choisissent leurs professeurs après les avoir vus jouer en concert. En ce sens, le fait que ces professeurs soient diplômés ou non, demeure tout à fait secondaire. Par contre, la capacité d'adaptation aux différents élèves et le sens pédagogique du musicien sera la garantie de la pérennité du projet. Le terme d'artiste/enseignant prend là tout son sens, même s'il peut soulever des questions singulières quant au cadre d'emploi adapté.

- Le contenu pédagogique s'articule autour d'un objectif unique : l'accessibilité aux pratiques. Être capable d'amener l'élève à jouer de l'instrument de son choix le plus simplement possible. Parfois au détriment de la connaissance, de la maîtrise technique, mais jamais au détriment du plaisir de faire. Une fois ce plaisir atteint, on le partage avec les autres lors d'ateliers de groupes, ou de concerts. Enfin, une fois ce plaisir ancré, il devient source de motivation. On peut alors s'attaquer à la compréhension du langage, qui devient du coup assez simple à surmonter.

Au regard de ces points, il apparaît que la meilleure manière d'intégrer ces pratiques dans les politiques publiques est de prendre en compte l'existant. En ce sens, la mutualisation entre les établissements spécialisés et les initiatives indépendantes semble le procédé le plus adapté. En effet, si on peut sans soucis croiser certaines méthodologies liées à chacun de ces cadres, certains repères fondamentaux aux modes d'enseignements traditionnels sont inadaptés aux pratiques musicales actuelles (comme la notion de cycle ou d'évaluation). De même, une transposition trop abrupte des modèles d'enseignements classiques risque de susciter une animosité chez les opérateurs musiques actuelles qui pourraient y voir une remise en question de leur identité propre, mais aussi réfréner certains publics en quête de quelque chose de plus spécifique. En revanche, stimuler une collaboration avec les acteurs spécialisés où chacun pourrait se nourrir de l'expertise de l'autre tout en préservant son identité, semble la base idéale d'une co-construction. La mise en place de conventions assurant une légitimité aux spécificités de chacun semble être la piste à étudier.

Enfin, si le territoire manque de lieux spécialisés, une prospection des initiatives connexes (lieux de répétitions, salles de concert, magasins de musique...) permettra sans aucun doute d'identifier des personnes ressources, n'ayant pas encore optimisé leur visibilité auprès des institutions. Ainsi, une école de musique pourrait, en s'appuyant sur ces personnes ressources - quitte à développer leurs compétences dans le cadre d'un plan de formation continue - développer une activité spécialisée légitime auprès des acteurs et pratiquants du territoire.

2/2

## LA DIFFUSION DES MUSIQUES ACTUELLES

p.22

1/2 Concevoir un projet de diffusion à l'échelle  
d'un territoire

p.27

2/2 La technologie au cœur des musiques populaires

## 1/2 Concevoir un projet de diffusion à l'échelle d'un territoire

Gérald Chabaud / *directeur de la Cartonnerie, Smac de Reims* – Guillaume Gonthier / *chargé de projet musiques actuelles et accompagnement des pratiques à l'Orcca.*

Si la légitimité de concevoir un projet autour des musiques actuelles semble maintenant acceptée par tous, celui-ci peut prendre différentes formes en fonction des objectifs visés. Festival, lieu fonctionnant à l'année, répétition, diffusion, accompagnement des artistes, formation et autres doivent être en adéquation avec le territoire d'implantation. Chaque projet est unique car il doit répondre aux aspirations des différentes populations intéressées (publics, musiciens, associations, partenaires institutionnels). Il convient donc de déterminer au préalable une méthodologie à l'échelle du territoire, en lien avec le tissu local et régional, afin d'aboutir à un projet cohérent et pertinent.

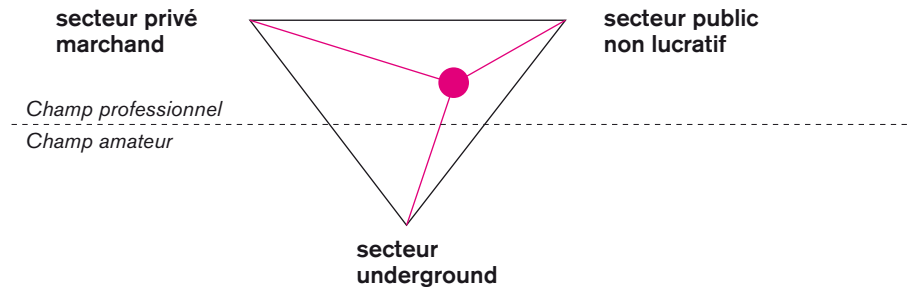
**Un travail de diagnostic en amont** / *Définir les besoins et atouts d'un territoire* : Le moteur de tout projet est la réponse à des besoins diagnostiqués auprès des acteurs, pratiquants et professionnels. Il est alors impératif de s'appuyer sur les points forts du territoire, décelés par la même occasion, pour garantir une base solide à l'opération. Quel est l'existant, quelles sont les forces vives de ce secteur culturel, et quels sont les manques repérés ? Un opérateur reconnu par toutes les parties est nécessaire durant cette phase. Elle peut prendre la forme d'un comité d'élaboration d'acteurs locaux, ou bien s'adjoindre les services d'un programmiste et/ou d'un chef de projet dédié.

**La construction du projet** / *Elaborer un projet culturel et artistique en associant d'autres acteurs* : Dans l'optique de valoriser les énergies en présence et de les mutualiser au sein d'un projet d'envergure, les associations, institutions, musiciens œuvrant en faveur des musiques actuelles doivent être mis à contribution dès le départ du projet. Ayant l'expérience du secteur musical local, ils permettent de faire remonter les aspirations de l'ensemble des acteurs (amateurs, professionnels et pratiquants), et d'élaborer ainsi une base de réflexion commune. Intégrer des acteurs expérimentés de tous horizons favorise la viabilité et l'adhésion générale à un projet, le croisement des points de vue garantit une meilleure définition des objectifs, ce qui peut conférer une plus grande légitimité à l'opération, et donc davantage de poids auprès des partenaires, financiers notamment.

**Le positionnement** / Il est nécessaire de poser des bases de réflexion sur les enjeux et les objectifs du projet. Deux schémas peuvent aider à le positionner :

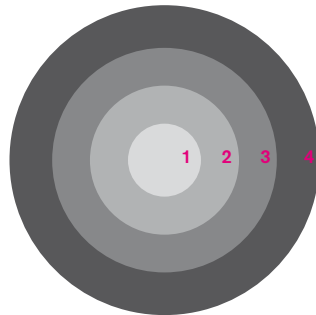
- Le premier permet de situer un projet artistique et culturel dans une réalité économique. Le secteur privé marchand regroupe les tourneurs et les maisons de disque.

Il représente le versant lucratif et obéit à une logique de marché. Le secteur public intervient au sein d'une économie non marchande et reçoit des subventions. Le secteur « underground » - c'est-à-dire souterrain - participe d'une économie non monétaire et de type DIY (de l'anglais « do it yourself » : fais-le toi même). Les projets de musiques actuelles – festivals ou lieux – se situent tous à l'intérieur de ce triangle mais leur position varie en fonction des buts recherchés.



Cf. G. Guibert dans « *Appréciations de l'artistique : quels critères ?* », *Rencontres professionnelles Fédurok*, Tulle, 2008

• Le deuxième schéma permet de visionner la couverture géographique des publics, musiciens et associations touchées en fonction des missions exercées :



1 - A l'échelle d'une ville, d'une agglomération ou d'un pays : concerne les équipements de proximité comme des studios de répétitions ou un petit lieu de diffusion (jauge inférieure à 200 places)

2 - Zone géographique d'un département : petits festivals, SMAC ou autres de taille 500 ou moins, accompagnements artistes locaux

3 - Taille d'une région ou des départements limitrophes : grands festivals, SMAC de grande taille (jauge de 800 à 1000 places), accompagnements d'artistes régionaux, lieux d'information et de ressources, studio d'enregistrement, salles type Zénith.

4 - Echelle nationale : très grand festival

- D'autres entrées peuvent être prises en considération :
  - Selon une vision horizontale associant plusieurs domaines d'intervention : la diffusion, la répétition, la résidence...
  - Selon une vision verticale, c'est-à-dire au sein d'un même domaine : en fonction des esthétiques musicales ou du public touché par le projet (musiciens amateurs et/ou professionnels) ;
  - Transdisciplinarité avec d'autres champs culturels : expositions, projet hip hop (danse, graphs, rap), vidéo...
  - Projet à l'année (lieu permanent), ou projet ponctuel (festival, événement).

**La mise en œuvre** / *Étape illustrée par une interview de Franck Lebossé, coordinateur du Groupement d'Action Locale du Pays Sud Mayenne, et porteur du projet de coopération « Musiques actuelles en milieu rural » (Coperuma) : durant deux années, ce projet atypique a fédéré quatre territoires ruraux issus de trois régions différentes (Pays de la Loire, Franche-Comté, Limousin), autour de l'accompagnement et de la diffusion de groupes locaux. Il témoigne de la possibilité pour des acteurs locaux de s'investir autour d'une opération novatrice, en dépit de moyens limités.*

#### **Les territoires et les structures ayant participé au projet :**

- Pays du Doubs Central (25) / le Swimming Poule Festival à Baume-les-Dames,
- Pays du Revermont Poligny-Arbois-Salins (39) / le Moulin de Braisnans, Scène Musiques Actuelles (SMAC) à Poligny,
- Pays du Sud Mayenne (53) / les festivals des Mouillotins à Cuillé et Le Foirail à Château-Gontier, l'association Bouts de Ficelles à Daon,
- Pays de Tulle (19) / Des lendemains qui Chantent, Scène Musiques Actuelles (SMAC) à Tulle.

#### **Quel a été le point de départ du projet « Coperuma » ?**

Chacun des quatre pays partenaires du projet « Coperuma » ayant choisi le développement culturel pour dynamiser un environnement rural, l'ont plus spécifiquement axé sur les musiques actuelles. Ils pouvaient en effet compter sur un vivier important de bénévoles fédérés par des associations dynamiques sinon sur des lieux de diffusion spécialisés (labellisés Scènes Musiques Actuelles), représentant respectivement un pan non négligeable de l'activité associative locale, à valoriser, et un atout certain dans le montage et la réalisation de l'opération. C'est ainsi que s'est dessiné assez naturellement le projet culturel\* de l'opération.

\*Projet culturel/\*projet artistique : ces deux termes définissent deux étapes successives mais distinctes de l'élaboration d'une opération ou d'un ensemble d'actions dans le domaine de la culture. Le projet culturel constitue la ligne directrice, l'intention de base qui définit le cadre dans lequel s'inscrit l'action, tandis que le projet artistique en décline les modalités d'interventions.



### ***Sur quelles bases a ensuite été défini le projet artistique\* ?***

Les étapes précédentes nécessitent un travail en réseau des différents acteurs qui, à défaut d'être officiellement structuré, peut apporter une plus-value à l'opération. Le projet « Coperuma » a formalisé cet aspect grâce à un volet dédié à l'échange et à la mise en commun des pratiques de chaque acteur. Les deux SMAC ont apporté une expertise artistique et technique indispensable à l'élaboration d'objectifs adaptés. Les difficultés générales rencontrées par les artistes locaux pour se former et pour s'exporter hors de leur territoire d'origine ont ainsi déterminé le cœur de l'action : l'accompagnement et la diffusion des groupes évoluant localement, au sein des festivals et des lieux de diffusion repartis sur les territoires partenaires.

### ***Quel fonctionnement a été établi entre les différents partenaires pour la mise en œuvre de cette opération ?***

Dans le cadre d'une coopération, il est nécessaire qu'une structure ou un acteur moteur puisse coordonner les actions avec l'accord de chacun. Cela suppose un investissement supplémentaire, c'est alors souvent le partenaire qui a initié le projet et/ou pour lequel les enjeux sont les plus importants qui joue ce rôle. Le GAL Sud Mayenne, avec trois associations portées chacune par une équipe bénévole conséquente, pouvait grâce au projet de coopération valoriser un dynamisme associatif en faveur des musiques actuelles, et c'est donc naturellement que le territoire s'est trouvé au centre de l'opération.

### ***Comment s'est déroulée l'opération « Coperuma » en elle-même ?***

Projet de diffusion original, « Coperuma » a permis à des groupes issus de chaque territoire de s'exporter dans les trois autres. Les acteurs du territoire d'origine ont effectué un repérage des artistes présentant le plus grand potentiel, les structures d'accueil ont ensuite sur cette base sélectionné le groupe avec lequel elles souhaitaient travailler : les festivals choisissant ceux s'intégrant le mieux à l'esprit de la manifestation et à la couleur musicale de la programmation ; les SMAC ont de leur côté choisi ceux avec lesquels elles pouvaient approfondir le plus leur accompagnement technique et artistique. Les artistes ont ainsi pu bénéficier de conseils et de l'accueil de professionnels dans des conditions optimales, ou selon le cas d'une expérience de prestation scénique au cœur d'une manifestation populaire, leur permettant de se faire connaître au delà de leur rayonnement géographique habituel.

### ***Quelles difficultés peut-on rencontrer autour d'un tel projet, et comment s'en prémunir ?***

A la vue du paysage culturel actuel, il apparaît clairement que la multiplication d'initiatives isolées n'est pas pertinente. Dans le secteur des musiques actuelles, l'offre de concerts et de festivals s'est considérablement accrue ces quinze dernières années sur l'ensemble du territoire, arrivant en particulier sur la période estivale à un point de saturation.

Les territoires démunis en la matière ne doivent cependant se fermer aucune porte, mais initier une concertation incluant les acteurs motivés, afin de répondre au mieux aux besoins ressentis. Il est également important de se pencher sur les réalisations des territoires alentours pour éviter toute concurrence, mais aussi plus largement pour s'inspirer des réussites adaptables. La solidarité et l'implication des partenaires est importante pour la pérennité du projet, il est donc primordial que les intérêts de chacun soient pris en compte, sans toutefois que cela freine une construction commune.

### **Quels éléments clefs peut-on retenir de cette expérience ?**

Problématique propre au secteur culturel dans son ensemble, il est parfois difficile de trouver des indicateurs traduisant l'apport concret d'une politique en faveur de la diffusion des musiques actuelles. Les aspects non quantifiables (sensibilisation, éducation, découverte, échange, ouverture, relation/cohésion sociale, stimulation de la vie locale, valorisation de l'image d'un territoire) ne sont pas toujours pris en compte en dépit du fait qu'ils font souvent partie des éléments fondateurs d'un projet culturel. C'est pourquoi une communication basée sur une définition précise des tenants et aboutissants d'un projet est indispensable, surtout dans un domaine mal connu comme les musiques actuelles, qui souffre encore parfois de certains préjugés.

### **Trois types de projets de diffusion**

La question de la diffusion des musiques actuelles est d'actualité pour nombre de territoires qui les considèrent aptes à œuvrer au développement local. Quand ces dispositions favorables rencontrent le projet d'acteurs associatifs qui partagent ce point de vue, cela peut donner lieu à des initiatives intéressantes dont voici les formes les plus courantes :

**Lieu de diffusion**, *Le Moulin de Brainan*, est une des rares SMAC implantée en milieu rural, sur une commune de moins de 200 habitants. Depuis 1995, les difficultés rencontrées par l'association Promodegel - qui assure le fonctionnement de cet équipement - ont été l'occasion de recentrer son activité sur le territoire, en lien avec les élus et les habitants. C'est ainsi qu'à ce jour le succès de ce lieu ne se dément pas, grâce à une adéquation du projet avec la politique du territoire, une dynamique qui lui a permis de transformer un contexte difficile en atout. À noter que la qualité de l'action menée par l'association lui permet de s'assurer la confiance de tous les niveaux de collectivités territoriales et de la Drac, sans le soutien financier desquels une telle structure ne pourrait perdurer. Un tel exemple est donc le fruit de ce soutien, associé à la persévérance et aux convictions d'une équipe, convergence d'ingrédients qu'il peut être difficile de réunir ailleurs.

Une **programmation itinérante** à l'échelle d'un territoire peut être une solution originale en faisant appel aux infrastructures qui y sont réparties, par exemple dans le cadre d'une saison culturelle commune. Cela permet une diffusion décentralisée, tout en prenant en compte les avantages de chaque équipement pour la programmation de concerts selon les esthétiques musicales ou la configuration des groupes invités. La saison Musiques Actuelles du Pays des Vosges Saonoise est par exemple élaborée à destination des lieux de diffusion des principales communes du territoire, en préfiguration d'un projet d'équipement dédié aux musiques actuelles. Cette programmation est l'occasion d'un test et d'une évaluation en conditions réelles du public touché, et favorise donc le cas échéant un ajustement de la communication mise en œuvre et de la programmation.

En revanche, dans un contexte assez généralisé de multiplication de l'offre en la matière, la conception d'un **festival** de musiques actuelles doit être envisagée avec circonspection. Le recensement des manifestations existantes à proximité et l'évaluation de leur rayonnement est un préalable, d'autant que de nombreux territoires, même isolés, ont utilisé ce moyen pour redynamiser leur image et l'activité touristique locale. Car s'il est avéré que des atouts patrimoniaux, historiques ou naturels, peuvent être conjugués à ce type de manifestations pour rendre un territoire attractif, la concurrence se fait désormais sentir fortement, notamment sur la période estivale. Il est donc indispensable de travailler sur un concept original ou de fédérer les acteurs autour d'une manifestation préexistante, afin de s'assurer d'un potentiel de fréquentation suffisant. La programmation est d'autant plus cruciale qu'il n'est pas rare de retrouver les mêmes artistes à l'affiche de nombreux festivals. Déterminer une « couleur » musicale spécifique comme fil rouge d'une programmation peut donc être un moyen de se démarquer, le choix du moment et de la date précise en fonction des manifestations existantes demeurant déterminant.

## 2/2 La technologie au cœur des musiques populaires

François Ribac / *compositeur de théâtre musical et chercheur en sociologie. Auteur de « L'avaleur de Rock », Paris, éditions de la Dispute, 2004.*

<http://francoisribac.blogspot.com/> - <http://www.lesribacschwabe.net/home.html>

**Introduction** / En tant qu'auditeurs, nous manipulons quotidiennement des objets tels que des lecteurs MP3 ou de CD, des ordinateurs, des téléphones portables, des transistors et des télévisions. Grâce à ces interfaces nous avons accès à une multitude d'informations (flux sonores par exemple) et de réseaux de communication, y compris lors de nos déplacements.

De leur côté, les musiciens (-nes) recourent également à de nombreuses technologies pour composer, enregistrer, diffuser leurs productions et se produire en public. De fait, à tous les instants de la vie, dans la consommation comme dans la fabrication de la musique, tant dans les espaces communs que domestiques, les technologies médiatisent notre relation à la musique. Dans cet article, je m'intéresse aux affinités particulières qui unissent ces dernières avec les musiques populaires. Cet examen montre qu'une « nouvelle technologie » n'a d'avenir que si des collectifs se l'approprient, quitte parfois à ce que son usage premier (par exemple celui pour lequel des ingénieurs l'ont conçu) soit transformé.

**Les musiques populaires et la reproduction sonore** / Dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle, la reproduction sonore a notablement transformé la physionomie de la musique populaire. En effet, les disques, les programmes radios, les chansons des films sont venus compléter les musiques que les gens entendaient et apprenaient à la maison, dans la rue, lors des cultes, les fêtes, le travail, etc. Une biographie publiée il y a quelques années a, par exemple, montré que le crooner Bing Crosby (1903-1977) avait passé son enfance à reproduire les chansons diffusées sur le gramophone familial et à la radio. Après quoi, et comme le font encore les fans de musiques populaires, il avait fondé un groupe avec des amis à l'université pour jouer les répertoires qu'il aimait. Autre conséquence de la diffusion des enregistrements et des médias, la fixation et la diffusion des interprétations a également permis aux performers de musiques populaires de se placer en première ligne. C'est grâce aux disques, à la radio (où il se produisait tant comme chanteur que comme animateur) et au cinéma que le même Bing Crosby a construit sa réputation aux États-Unis puis dans le reste du monde. Dans un même ordre d'idées, le microphone et l'amplification électrique lui ont permis de créer un style vocal à la fois intime et percutant et de chanter accompagné dans de grandes salles avec de larges formations orchestrales.

**L'avènement du rock : faire des performances dans un studio, jouer avec l'électricité** / Le 5 juillet 1954, un jeune chanteur amateur nommé Elvis Presley et deux autres musiciens se retrouvent dans le studio d'enregistrement d'un petit label de disques de Memphis (USA) dirigé par Sam Phillips, un ingénieur du son qui a fait ses premières armes à la radio. Pendant une pause, Elvis fredonne un air que Phillips décide d'enregistrer illico. Les artistes et le producteur enregistrent différentes versions, les comparent, débattent puis se quittent. Après réflexion, Phillips décide de publier l'une des prises. Le morceau "That's All Right Mama" va faire le tour du monde et imposer, à l'échelle internationale, la figure du King et le rock'n'roll. Même s'il est certainement mythique, ce récit originel montre que le studio de Phillips a été utilisé par l'équipe comme une sorte de laboratoire : les technologies des ingénieurs électriques (enregistrement en studio, utilisation des effets sonores et électrification du son) ont été conjuguées avec la méthode populaire consistant à mettre en place une musique par l'addition progressive de segments. Si d'autres facteurs - le rôle des stations locales de radio et des petits labels de disques, l'accès des jeunes à la consommation, la commercialisation d'instruments électriques -

permettent également de comprendre l'essor du rock'n'roll aux États-Unis, la mise au point de cette méthode et les composantes humaines et techniques de ce réseau sont essentielles.

**Le moment Beatles** / Lorsque les Beatles sont recrutés par un directeur artistique du label anglais EMI au début des années 60, ils enregistrent tout d'abord des standards (de rock'n'roll américain) qu'ils ont précisément découverts et appris grâce à des radios et des électrophones. Mais, rapidement, l'équipe technique, le responsable du label et le groupe comprennent que les compositions de Lennon-McCartney ont un fort potentiel commercial et que des innovations sonores peuvent renforcer l'impact de ces mêmes chansons. Leur studio d'Abbey Road devient alors un véritable instrument au sein duquel les chansons sont élaborées par un collectif de travail. Le groupe teste sans cesse de nouveaux amplificateurs et guitares électriques, expérimente de nouveaux procédés de composition tandis que les ingénieurs du son multiplient les innovations techniques (enregistrement sur plusieurs pistes, prise de son rapprochée, effets sonores) et que le producteur écrit des orchestrations de plus en plus baroques. Bientôt la carrière des Beatles se confond avec leurs albums et le rock devient synonyme d'expérimentation sonore, tant en scène qu'en studio. Sans nier le talent immense de cette « dream team », on doit comprendre que ce succès s'appuie aussi sur le fait que nombre d'auditeurs des années 60 ont acquis - grâce aux radios et aux électrophones - une culture sonore ; celle-ci les a rendus attentifs à la façon dont les disques sont enregistrés et aux innovations sonores.

Dans les années qui suivent la séparation des Beatles, cette sensibilité se développe et d'autant plus aisément que les outils d'Abbey Road se démocratisent ; d'innombrables groupes de rock se créent tandis que de nombreux styles musicaux (comme le rock progressif ou de l'électro pop) exploitent les nouvelles technologies de leur époque (et en particulier le synthétiseur). En réaction, d'autres mouvements - par exemple le punk de la fin des années 70 ou le grunge des années 90 s'opposent à une trop grande sophistication technique et réinventent (leur propre définition sonore de ce que devait être) le rock'n'roll. Ce double mouvement de balancier - appropriation d'une technologie et controverses - s'il n'est pas spécifique aux musiques populaires est néanmoins très prégnant.

**Hip hop et techno** / Et justement, l'avènement du hip hop a montré comment la culture technique populaire pouvait rebattre les cartes. Esquissé dans les soundsystems jamaïcains et aux États-Unis au début des années 70, le rap est une des branches du hip hop qui se décline aussi visuellement (le graphe) et corporellement (la danse). Dans cette musique, la déclamation d'un texte par le MC (maître de cérémonie) est accompagnée par des séquences musicales fabriquées par un DJ. Celui-ci mixe et manipule en direct des disques vinyles pendant les performances, pratique qu'il peut compléter par le recours à des extraits échantillonnés (samples) de musiques existantes. Ce qui est intéressant ici c'est, d'une part, que le geste du disc-jockey qui animait des soirées dansantes et/ou des programmes de radio s'est métamorphosé en une performance souvent virtuose.

D'autre part, que la musique enregistrée est devenue une matière première pour la composition. On notera au passage que cette métamorphose s'est produite alors même que l'industrie musicale et les pouvoirs publics supprimaient le vinyle et imposaient le CD, au nom de la « qualité sonore ».

Cette importance du DJing s'est encore un plus affirmée, à la fin des années 80, avec l'apparition de la techno (également appelée house music et/ou électro). Utilisant à la fois les synthétiseurs, les boîtes à rythme et les ressources de l'informatique musicale (et tout particulièrement le sampling) ce style a placé au centre de la performance musicale le mixage de différentes sources (fragments de musiques existantes, pulsations, effets électroniques, bruitages, etc.). C'est donc la console de mixage de l'ingénieur son qui, à son tour, s'est métamorphosée en instrument de musique et le technicien en artiste. Ce style qui s'est épanoui simultanément dans les home-studios, certains clubs de danse et lors d'événements festifs gratuits (les raves ou free parties) a fortement recouru aux communications (téléphone fixe et mobile puis Internet) pour se donner rendez-vous, s'informer sur la qualité (ou la nocivité) de drogues, faire circuler et échanger des fichiers musicaux... Il a en outre bénéficié de la miniaturisation de l'amplification, des instruments électroniques et des groupes électrogènes. La mobilisation de ces diverses technologies a ainsi permis le nomadisme techno capable d'organiser très vite des événements éphémères à l'écart des centres-villes et hors des lieux généralement dédiés aux spectacles.

Nous allons maintenant voir que les mutations engendrées simultanément par la numérisation du son et par des innovations issues de la sphère amateur se retrouvent à bien des degrés de l'activité musicale.

**Épilogue : l'âge numérique et la question du monopole de la reproduction** / J'ai évoqué, un peu plus haut, le passage du disque vinyle au CD, c'est-à-dire la numérisation du son imposée par l'industrie musicale (et soutenue par les pouvoirs publics) à partir du milieu des années 80. Or, peu après le passage au CD, certains industriels ont mis en vente des appareils capables de copier des CD ou même de manipuler des sons et de les retravailler (le sampler) pour des coûts relativement modestes. Puis, des formats tels que le MP3 ou l'USB ont encore un peu plus facilité la circulation des musiques tandis que l'Internet permettait d'échanger des fichiers à grande échelle. In fine, les logiciels de peer to peer ont - comme leur nom l'indique - permis aux usagers d'échanger des fichiers sans même passer par un central. De ce fait, les éditeurs ont perdu le monopole de la reproduction à grande échelle. Alors, que le système analogique limitait la copie entre les usagers à de faibles quantités et cantonnait la circulation de ces copies à un cercle restreint, le numérique a donné aux consommateurs la possibilité de produire et d'échanger des fichiers partout et sans déperdition, mettant en crise l'économie du disque. Par un drôle d'effet boomerang, les promoteurs du numérique ont été déstabilisés par le système qu'ils avaient imposé vingt-cinq ans auparavant, système qui - ne l'oublions pas - avait contraint les consommateurs à se rééquiper d'un nouveau lecteur et à (ré)-acheter leurs disques au prix fort.

De plus, la numérisation des supports et l'essor d'Internet n'ont pas seulement affecté l'édition musicale et la propriété intellectuelle mais aussi les personnes et les institutions chargées de conseiller au public les « bons artistes ». En effet, de nouveaux types de transactions (amicales, commerciales, techniques, artistiques) se mettent en place sur des plateformes comme MySpace, Youtube et les sites Internet des artistes. Grâce à ces outils, les artistes assurent eux-mêmes leur promotion et dialoguent avec leurs fans. Dans un même ordre d'idées, la plate-forme Emule ou les Bittorrent (les réseaux de peer to peer actuellement les plus répandus) permettent aux auditeurs d'accéder à des quantités de contenus jadis réservés aux journalistes, décideurs et programmeurs tandis que des outils tels que les blogs et les forums de discussions servent à débattre et à échanger entre amateurs. De fait, les outils forgés par les entrepreneurs du Web (par exemple la plate-forme Blogger de Google) ou des bénévoles (tels que ceux et celles qui développent les logiciels libres) remettent en cause (au moins tendanciellement) le fait de déléguer à des intermédiaires professionnels l'expertise de la musique. En d'autres termes, le contrat qui liait les artistes, les éditeurs, le public et que garantissait l'État n'est plus efficient.

**Quelques conclusions** / On le voit, les technologies de reproduction sonore et de l'information occupent une place déterminante dans l'apprentissage, la consommation, la diffusion et la production des musiques populaires. Ces divers moments nous montrent notamment :

1 - Qu'il existe une continuité entre la chambre (où l'on apprend à aimer et maîtriser des répertoires) et l'espace commun. Il semble même que la plupart des pratiques qui donnent lieu à l'apparition de nouveaux styles musicaux (parfois de taille mondiale) résultent d'une exportation sur la scène de pratiques élaborées en studio ou en chambre. De ce point de vue, la musique populaire pourrait être définie comme le mouvement par lequel la reproduction sonore et plus généralement la technologie est transformée en performance scénique.

2 - Remarquons aussi que la plupart des innovations techniques (par ex. le djaying avec des disques vinyles) et/ou stylistiques (par ex. la techno) émanent des mondes amateurs, remettant en cause les conceptions qui prêtent des pouvoirs quasi magiques aux médias et à l'industrie culturelle et décrivent les consommateurs comme des otages. Si l'apport des professionnels est incontestable, il est patent qu'une (nouvelle) technologie ne peut véritablement s'imposer et durer que si les usagers s'en emparent.

3 - Enfin, la circulation de la musique via des réseaux mondialisés (les disques des Beatles ou Youtube) interroge profondément la conception (et l'aménagement) d'un territoire pensé à partir de son quadrillage administratif. Dans un registre voisin, l'expertise amateur sur Internet déstabilise les mécanismes « traditionnels » de la prescription publique et, plus généralement, de l'expertise professionnelle.

Nul doute que la place qu'occupent les technologies dans les musiques populaires et la façon dont les usagers s'approprient ces techniques pourraient constituer de précieuses ressources pour la réflexion et l'action publique.





3/

LE CADRE LÉGAL DES MUSIQUES  
ACTUELLES



Les fiches suivantes ne donnent que quelques notions élémentaires pour l'organisation de spectacles. Elles s'adressent donc en priorité à des organisateurs occasionnels ou, tout du moins, à ceux qui n'en ont pas fait leur activité principale. L'intégralité des fiches traitant de ces questions et bien d'autres sont consultables sur le site de l'IRMA :

<http://www.irma.asso.fr/-Fiches-pratiques>

Elles sont également rassemblées dans l'ouvrage : *Tout savoir de la scène au disque*, Paris, éditions Irma, 2009.

**L'organisation de spectacles** / Le cadre réglementaire impose à tout organisateur de spectacle, ce qui comprend la programmation de concerts, de détenir une licence, sauf si cette activité est secondaire et occasionnelle dans la limite de six représentations par an.

Il est par ailleurs obligatoire dans ce dernier cas de passer, gratuitement, par les services du Guichet unique ([www.guso.com.fr](http://www.guso.com.fr)) pour les **déclarations et rémunérations d'artistes**. L'emploi d'artiste par le biais d'un contrat est en effet obligatoire et équivaut à un contrat de travail supposant une fiche de paye. Les organisateurs de spectacle, même non professionnels, ont ainsi le statut d'employeurs vis-à-vis des artistes engagés.

Tout spectacle doit être autorisé par le maire de la commune où il se tient, autorisation soumise à la condition de l'obtention de l'**agrément sécurité** pour le lieu, et donc déclaré un mois auparavant. Les concerts en plein air ou sous chapiteau sont soumis à la même autorisation. Élément important, c'est à l'organisation de choisir un service de sécurité qui doit être adapté au contexte et à l'image qu'il veut donner.

La **déclaration aux organismes professionnels**, tels la Sacem et le CNV, est obligatoire même pour les manifestations gratuites, la Sacem percevant une redevance sur les autres recettes en cas d'utilisation d'œuvres de son répertoire, et le CNV une taxe sur la cession de spectacles.

L'engagement de **bénévoles** ne peut se faire que dans le cadre associatif pour des activités qui ne relèvent pas de leurs compétences professionnelles. Il faut dans ce cas salarier la personne qui peut reverser son salaire à l'association.

**La licence d'entrepreneur du spectacle** / Au-delà de six représentations par an, trois catégories de licence s'appliquent aux différentes situations :

- Licence de 1<sup>ère</sup> catégorie : exploitants de lieux de spectacles aménagés pour les représentations publiques.
- Licence de 2<sup>ème</sup> catégorie : producteurs de spectacles ou entrepreneurs de tournées qui ont la responsabilité d'un spectacle et notamment celle d'employeur à l'égard du plateau artistique.
- Licence de 3<sup>ème</sup> catégorie : diffuseurs de spectacles qui ont la charge, dans le cadre d'un contrat, de l'accueil du public, de la billetterie et de la sécurité des spectacles.

Attribution : outre les différentes structures commerciales, l'activité d'entrepreneur de spectacles vivants peut être exercée, depuis 1992, dans le cadre d'une structure associative. La licence est personnelle et incessible et interdite aux personnes relevant du régime de l'intermittence du spectacle.

Lorsque l'activité d'entrepreneur de spectacles vivants est exercée par une personne morale, la licence est accordée :

- pour les entreprises commerciales : au président du conseil d'administration ou directeur général pour les SA ou les Scop et gérant pour les SARL ;
- pour les associations et établissements publics : au dirigeant « *désigné par l'organe délibérant prévu par les statuts* »
- pour les salles de spectacles exploitées en régie directe par les collectivités publiques : « *à la personne physique désignée par l'autorité compétente* »

**Enseigner les musiques actuelles** / Aujourd'hui, les musiques actuelles sont parfois enseignées dans les conservatoires agréés ou contrôlés par l'État, mais les organismes associatifs et privés forment toujours le réseau le plus dense de lieux d'apprentissage. En outre, plusieurs diplômes délivrés par les conservatoires (Certificat d'Aptitude, Diplôme d'État) ou par les Centres de Formation des Musiciens Intervenants (Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant), sanctionnent la formation des enseignants. Ces diplômes sont aussi accessibles par la validation des acquis de l'expérience (VAE), en en faisant la demande auprès des DRAC et de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles.

**Le statut des amateurs** / Le Code du travail prévoit que tout artiste se produisant devant un public est présumé salarié. Le premier texte réglementant le cas des artistes amateurs dans le spectacle vivant est un décret du 19 décembre 1953, toujours en vigueur.

Un amateur est un artiste bénévole ne tirant pas ses revenus de ses activités sur scène. Le remboursement des artistes amateurs doit donc s'effectuer « au franc le franc » (pour le montant exact des frais engagés) et sur présentation de justificatifs (remboursement exact des frais de déplacement), ceci pour éviter tout soupçon de « salaire déguisé ».

Il convient d'insister qu'à la lecture croisée des textes, quel que soit le cadre d'activité, toute rémunération versée à un musicien implique un salaire et un bulletin de paie, quelle que soit par ailleurs la profession qu'il exerce habituellement. Cela met donc en porte-à-faux les programmeurs diffusant des groupes amateurs, pratique néanmoins incontournable.

Les Ministères du Travail et de la Culture et de la Communication ont engagé depuis 2006 des négociations avec les partenaires sociaux autour d'un avant-projet de loi sur la pratique en amateur dans le spectacle vivant. À l'heure actuelle cet avant-projet ne modifie pas fondamentalement les textes en vigueur. Le texte définitif, s'il voit le jour, modifiera les réglementations en matière de pratiques amateurs.

**La billetterie** / Tout spectateur qui se présente dans un établissement de spectacle comportant un prix d'entrée doit être porteur d'un billet, délivré avant l'entrée dans cet établissement. Les spectacles entièrement gratuits n'ont pas l'obligation d'émettre de billets bien que cela soit recommandé : ils permettent d'inscrire au verso les dispositions générales relatives au déroulement du spectacle qu'il importe de faire connaître au spectateur. En outre les autorités peuvent ainsi s'assurer du respect de la jauge de la salle en cas de problème de sécurité. Le billet comporte obligatoirement deux parties, voire trois en cas de billetterie manuelle :

- un volet restant entre les mains du spectateur
- un volet retenu au contrôle (dit « coupon de contrôle »)
- la souche en cas de billetterie manuelle.

L'organisateur du spectacle, responsable de la billetterie, est libre de choisir la présentation du billet sous réserve d'y faire figurer au recto toutes les mentions obligatoires, dont :

- le nom du lieu de représentation du spectacle et date (jour et heure)
- le titre du spectacle
- le prix global payé par le spectateur
- le numéro de licence d'au moins un des entrepreneurs qui produisent ou diffusent le spectacle.

**La taxe sur les spectacles de variétés** / Quelles que soient les esthétiques, les musiques actuelles sont dans leur ensemble considérées comme spectacles de variétés au sens de la réglementation, et par conséquent assujetties à cette taxe.

Pour les spectacles avec billetterie payante : la taxe est perçue au taux de 3,5% sur le montant hors-taxe des recettes de billetterie. Elle est alors acquittée par l'organisateur du spectacle, responsable de la billetterie.

Pour les spectacles à entrée gratuite : la taxe est perçue au taux de 3,5% sur le montant hors-taxe des sommes perçues en contrepartie de la cession du droit d'exploitation du spectacle, c'est-à-dire son prix de vente. Elle est alors acquittée par le producteur ayant vendu le spectacle à l'organisateur. Les spectacles à entrée gratuite n'ayant pas fait l'objet d'un contrat de cession préalable entre un producteur et un organisateur ne sont donc pas assujettis. La réglementation prévoit l'exonération de la taxe dans le cas de « *représentations de spectacles de variétés intégrées à des séances éducatives présentées dans le cadre des enseignements d'un établissement placé sous la tutelle de l'État ou ayant passé avec celui-ci un contrat d'association* ».

Utilisation des sommes perçues : les sommes perçues par le CNV sont redistribuées aux affiliés à travers deux grandes familles d'aides :

- « l'aide automatique », proportionnelle à la taxe acquittée, désignée sous le terme de « droit de tirage »
- « les aides sélectives », qui ne sont pas proportionnelles à la taxe acquittée. Celles-ci comprennent notamment des aides aux actions d'intérêt général et des aides à l'équipement.

**Mécénat et parrainage** / Dans la recherche de partenaires privés pour le montage d'un projet culturel, deux termes juridiques sont reconnus :

- le mécénat, « *comme étant le soutien matériel apporté sans contrepartie directe de la part du bénéficiaire, à une œuvre ou à une personne pour l'exercice d'activités présentant un intérêt général* »

- le parrainage, « *comme étant le soutien matériel apporté à une manifestation, à une personne, à un produit ou à une organisation en vue d'en tirer un bénéfice direct* »

Des répertoires d'entreprises pratiquant le mécénat existent, mais ces dernières sont largement sollicitées. D'autres entreprises, des PME par exemple, peuvent être intéressées si le projet correspond à leur besoin de communication ou de cohésion sociale interne et qu'il appartient de déceler. Ces sociétés pratiquent pourtant très peu le mécénat par manque de connaissance des acteurs culturels et des implications.

La rédaction d'un dossier clair doit reprendre succinctement l'originalité du projet, la cible (public), le rayonnement géographique, le budget et la nature des contreparties offertes à l'entreprise. En dehors de l'argument d'image « positive » dont pourra bénéficier l'entreprise marraine, l'argument financier peut être très motivant grâce au système d'étalement sur cinq ans de l'avantage fiscal, sans remise en cause de la réduction d'impôt. La structure doit dans ce cas effectuer une demande auprès des services fiscaux départementaux, afin de pouvoir délivrer des reçus fiscaux aux mécènes qui pourront alors les déduire de leurs bénéfices, dans certaines limites.

**Les différentes aides au disque** / Plusieurs aides sont susceptibles de venir étoffer le budget de production ou d'autoproduction d'un disque. Toutefois, ces aides ne peuvent former que le complément d'un financement déjà acquis. En moyenne, il est demandé d'investir 70% du budget d'enregistrement. D'autre part, le nombre de demandes est élevé, et la réalisation d'un budget cohérent, clair et précis est un atout décisif pour l'obtention d'une aide.

Dans le domaine de l'édition phonographique, les aides financières proviennent de deux sources essentielles : les collectivités territoriales, d'une part, et les organismes professionnels, d'autre part. Enfin l'État, par le biais des DRAC, peut soutenir des projets dont l'initiative revient à des artistes implantés dans les régions dont elles ont la charge.

En matière de musiques actuelles, les aides peuvent être sollicitées auprès de :

- L'ADAMI (Société Civile pour l'Administration des Droits des Artistes et des Musiciens Interprètes)
- La SSCP (Société Civile des Producteurs Phonographique)
- La SPPF (Société Civile des Producteurs de Phonogrammes en France)
- Le FCM (Fonds pour la Création Musicale)
- La SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique)



# 4 / GLOSSAIRE



Sont ici définis les termes et appellations spécifiques les plus couramment utilisés dans le milieu des musiques actuelles.

**Balance** / Temps dédié avant le concert au réglage et à l'harmonisation du niveau sonore des instruments et des voix, par le biais d'une courte répétition de quelques morceaux du groupe.

**Booking** / Prospection auprès d'organismes et de lieux de diffusion pour l'obtention de dates de concerts.

**Démo ou maquette** / Enregistrement autoproduit, parfois témoin d'un travail en cours, dont la qualité n'est pas forcément moindre que celle d'un album, à la différence qu'il n'est pas destiné à être commercialisé. Il s'agit donc d'un outil de promotion utilisé pour le démarchage de dates de concerts ou comme étape vers la réalisation d'un disque.

**La Fédurok** (Fédération des lieux de musiques actuelles amplifiées) est un organisme professionnel qui rassemble soixante-quinze structures qui œuvrent à la concrétisation d'un projet culturel pour la diffusion et l'accompagnement de pratiques artistiques dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées. Elle est associée à la Fédération des Scènes de Jazz et de musiques improvisées (FSJ), qui est un réseau de vingt-sept scènes de diffusion et de création de jazz et de musiques improvisées.

**La Féarock** (Fédération des Radios Associatives Rock), regroupe des radios associatives qui ont pour finalité commune de diffuser principalement les musiques actuelles en émergence ou peu exposées sur les radios nationales. Elles accordent un regard particulier à la scène française et à l'espace francophone. Ces radios fondent leur engagement sur des valeurs partagées : une libre expression et participation de leurs adhérents, l'attachement au tissu local culturel et social et à la notion de diversité musicale et culturelle.

**Fiche technique** / La fiche technique doit aider les techniciens travaillant sur un concert à évaluer les temps de préparations du plateau, de balance, ainsi que le matériel nécessaire lors du concert. Ce document doit comporter : une présentation du groupe et des musiciens, un plan de scène - c'est à dire un schéma de l'organisation du groupe sur la scène -, ainsi que la position du matériel (back-line), un point sur le nombre de retours de scène voulus (système de sonorisation destiné à chaque membre du groupe) et sur les branchements de matériels à prévoir (patch-list), une présentation du set (déroulement et durée du concert, nombre de morceaux), et enfin le cas échéant la liste des exigences spécifiques.

**Filage** / Il s'agit d'une répétition dans les mêmes conditions qu'un concert : mêmes morceaux dans le même ordre et mêmes pauses.



**Ingénieur, technicien son** / Le rôle de l'ingénieur du son en musique dépend de la structure dans laquelle il exerce. En matière de sonorisation, il doit assurer au public la meilleure restitution possible du travail des musiciens sur scène. À cette fin, en plus de gérer le volume sonore, il doit identifier, corriger ou améliorer tous les phénomènes d'acoustique inhérents à son système de sonorisation ou à l'acoustique naturelle du site. En studio l'ingénieur effectue les choix techniques liés à l'enregistrement, assure la prise de son, le mixage puis le mastering.

**Label** / Un label est une société dont le rôle est d'éditer et de distribuer les disques des artistes qui l'ont choisi pour le faire. Il « achète » donc au producteur le droit d'exploiter ses enregistrements, puis finance le pressage des disques, et les commercialise via un distributeur. Le label peut également être directement le producteur de la musique de ses artistes.

**Live** / De l'anglais signifiant « en direct » et par extension les conditions de jeu sur scène.

**Manager** / Professionnel chargé de représenter et éventuellement de conseiller le ou les groupes qui l'engagent. Il fait donc fonction d'intermédiaire entre les artistes et les professionnels du spectacle. Il est aussi parfois chargé de la recherche de dates auprès des organisateurs de concerts.

**Mastering** / Il s'agit du processus qui consiste à transférer un enregistrement sur un média qui servira à la production en série. Intervenant entre la finalisation du mixage de l'œuvre enregistrée et le pressage du support lui-même, le mastering désigne l'ensemble des traitements audio appliqués à un morceau de musique avant sa commercialisation.

**Mixage audio** / C'est l'opération technique par laquelle un certain nombre de sources sonores différentes sont mélangées pour parvenir à une continuité sonore unifiée. Typiquement, ces sources audio proviennent de sons enregistrés par des microphones (en studio ou en live), ou de sons synthétisés.

**Playlist** / Liste déterminant le titre et l'ordre des morceaux joués par un artiste lors d'un concert ou d'un filage. Par extension, le terme désigne aussi les listes séquentielles des fichiers audio des supports d'écoute numérique fixes ou mobiles.

**Producteur** / En matière musicale, il s'agit de la personne ou de l'entreprise qui finance l'enregistrement et les tâches nécessaires à la réalisation d'un disque. Il est donc propriétaire de l'enregistrement original, et négocie avec les artistes un pourcentage des recettes liés à son exploitation commerciale. On utilise de plus en plus souvent ce terme pour désigner le réalisateur artistique, qui va conseiller l'artiste lors de la production sonore du disque.

**Résidence** / L'accompagnement d'artistes en voie de professionnalisation peut comprendre plusieurs aspects : scénique, dans le cadre de la préparation d'une tournée, artistique – on peut alors parler de « résidence de création » – dans l'optique de l'élaboration de nouvelles compositions. La résidence est le processus le plus abouti de l'accompagnement, et peut se définir selon quatre critères :

- le lien artiste/lieu, impliquant une relation de proximité
- la notion de durée et de présence géographique
- le retour ou échange sur le territoire et/ou la population musicale du territoire qui n'est pas nécessairement simultané au temps de production
- la création/production qui inclut des outils tels que la répétition condition scène, la répétition accompagnée, la création, le filage, l'accompagnement administratif, la formation...

Ces quatre volets ont leur intérêt propre en dehors de la notion de résidence et peuvent constituer des aides ponctuelles à part entière.

(Source : Fédurock, <http://www.la-fedurok.org/accueil.php>)

**SMAC (Scène de Musiques Actuelles)** / Label attribué par le Ministère de la Culture et de la Communication aux lieux de diffusion dédiés spécifiquement aux musiques actuelles, et conditionné par la signature d'une convention triennale. Ceux-ci doivent œuvrer en faveur du développement des pratiques amateurs, de la création et de la sensibilisation des publics, dans le respect du cahier des charges propre à ce label.

**Showcase** / Concert promotionnel, d'un format plus court que la prestation habituelle, que les artistes effectuent souvent gratuitement et dans une configuration parfois plus légère.

**Tête d'affiche** / Artiste ayant la plus grande notoriété auprès du public dans le cadre d'un concert proposant plusieurs groupes.

**Tourneur** / Professionnel spécialisé dans le démarchage des programmeurs de concerts pour l'obtention de dates en faveurs des artistes qui font appel à lui. Il prend donc en charge la vente du spectacle et la logistique du déplacement des musiciens, dont il devient l'employeur le temps du concert.

**Tremplin** / Concours visant à valoriser des artistes émergents, dont le vainqueur, choisi par le public ou un jury de professionnel selon l'enjeu, remporte une gratification artistique ou financière : programmation en première partie d'un artiste de renom, accompagnement artistique, enregistrement d'une démo...

**Définition des principaux courants esthétiques des musiques actuelles** / Le **blues** est une forme musicale vocale et instrumentale, dérivée des chants de travail et des gospels des populations afro-américaines. C'est un style né au début du XX<sup>ème</sup> siècle où le (la) chanteur (-euse) exprime sa tristesse et ses coups durs (d'où l'expression « avoir le blues »). Le blues a eu une influence majeure sur la musique populaire américaine, puisqu'on en retrouve des traces dans le jazz, le rhythm and blues, le rock'n'roll, la musique country et bien d'autres esthétiques. Le guitariste Robert Johnson est notamment entré dans la légende en inspirant de nombreux artistes. Le blues s'électrifie et devient plus urbain à partir des années 50, représenté par des artistes tels Muddy Waters ou John Lee Hooker. Le guitariste Jimi Hendrix a largement contribué à promouvoir tant cette mouvance que le blues traditionnel.

Le **jazz** est né aux États-Unis au début du XX<sup>ème</sup> siècle, d'un croisement du blues, du ragtime et de la musique européenne. C'est à la Nouvelle-Orléans que l'on fait en général naître le jazz, d'où étaient originaire de nombreux orchestres et l'emblématique Louis Armstrong. Le genre connaît différentes évolutions au cours du siècle, le swing dans les années 30 marque l'ère des big bands et l'âge d'or du jazz dont Duke Ellington fut un des artisans. Viennent ensuite le bebop qui apporte des innovations harmoniques et rythmiques, grâce à de plus petites formations d'une grande virtuosité (Charlie Parker, Dizzy Gillespie...), puis le free-jazz dont les figures de proue John Coltrane et Ornette Coleman repoussent les limites du genre. D'autres esthétiques voient le jour suite à des croisements avec le rock, les musiques du monde ou encore les musiques électroniques.

Le **rock'n'roll** (pour **rock and roll**), souvent raccourci en rock, est un genre musical apparu aux États-Unis au début des années 50 et qui, de façon synthétique, mêle le blues, le rhythm and blues, la country, le swing jazz et le gospel. Il est caractérisé par une mélodie vocale dominante, souvent accompagnée par une (ou plusieurs) guitare électrique, une guitare basse et une batterie, mais peut également être accompagné de cuivres ou de piano. C'est Bill Halley qui officialise la naissance du rock avec le titre *Rock Around the Clock* en 1952. Popularisé par Elvis Presley, le rock devient par la suite une véritable philosophie, incarnée dans un premier temps par des groupes tels que The Rolling Stones ou The Who. C'est donc dans l'Angleterre des années 60 que se situe le renouveau du rock, où naissent de nombreux courants qui se ramifient encore aujourd'hui.

La **pop** est un courant musical né dans les années 60 par le biais de groupes comme les Beatles ou les Beach Boys. Le terme vient d'ailleurs de l'anglais *popular music* : musique populaire. Le rock'n'roll évolue alors pour se subdiviser en deux branches principales, le rock plus fidèle aux

racines blues dont il est issu et la pop qui met plus l'accent sur les mélodies et les harmonies vocales. Assimilant les courants musicaux à la mode, la musique pop englobe aujourd'hui aussi bien des stars surmédialisées comme Madonna ou Michaël Jackson, que des groupes s'inscrivant dans la démarche originelle, tout en la renouvelant (notamment en Grande-Bretagne avec Blur ou Radiohead).

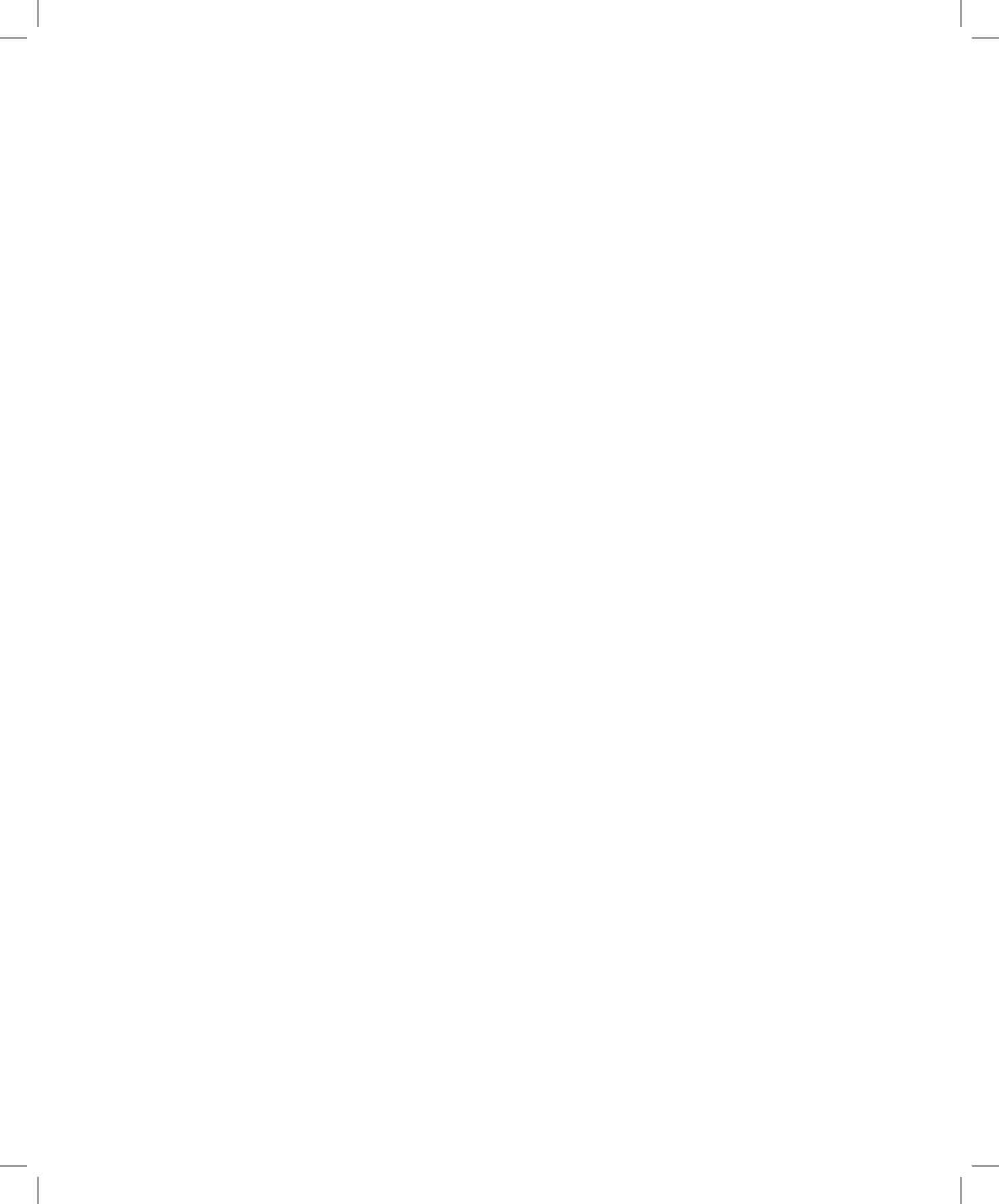
Le qualificatif **métal** s'emploie pour désigner tous les genres issus du heavy metal et du hard rock, qui se sont déclinés depuis la popularisation du genre dans les années 70 et 80. Le heavy metal se caractérise par la dominance de la guitare et de la batterie, ainsi que par une rythmique puissante. Il puise ses influences dans le rock, la musique classique et dans le blues, les premiers représentants sont les groupes Led Zeppelin, Black Sabbath et Deep Purple qui en 1970 sortent respectivement un album définissant les codes du genre. Par la suite de nombreux sous-genres se sont démarqués les uns des autres de par leurs propres variations stylistiques, dont on retiendra cinq grandes familles : le thrash métal, death métal, black métal, power métal et plus récemment le néo métal.

Le **reggae** est apparu en Jamaïque à la fin des années 60. Il est le fruit de nombreuses rencontres et de métissages : évolution du ska et du rocksteady, il trouve ses racines dans les musiques traditionnelles caribéennes comme le mento et le calypso, mais est aussi très influencé par le rhythm and blues, le jazz et la soul music. À ces influences s'ajoutent celles de musiques africaines, du mouvement rasta, des chants et percussions apportés par les esclaves en Jamaïque. Le succès de Bob Marley au cours des années 70, a permis au reggae de s'exporter dans le monde entier. Les disc-jockeys qui diffusaient le reggae en Jamaïque sont les parents directs de la musique hip-hop et de ses dérivés, grâce à leur habitude de remixer des œuvres existantes et de s'adresser continuellement au public tout en passant des disques.

Le **Hip-Hop** est un mouvement culturel et artistique qui est apparu dans les ghettos noirs de New York au début des années 70, porté par les principaux chefs de files que sont Afrika Bambaataa et Grandmaster Flash. Il se répandra rapidement au monde entier au point de devenir une culture urbaine importante. La culture hip-hop connaît quatre expressions principales : le DJing qui consiste à créer une musique originale à partir d'enregistrement existant, le rap ou slam, le break dancing (danse) et le graffe, auxquelles on adjoint également le human beatboxing (restitution vocale du travail rythmique et mélodique des DJs). Le Hip-Hop est le plus connu par son expression musicale, qui associe le plus souvent le travail d'un DJ ou « sélecteur » - selon l'appellation originelle jamaïcaine désignant celui qui sélectionne les disques - et d'un ou plusieurs rappers. Les groupes les plus emblématiques du mouvement en France sont NTM et IAM.

L'expression **musiques du monde** est un terme générique qui couvre les musiques qui ne font pas partie des principaux courants occidentaux : le pop-rock, la musique classique, le jazz, le rap, la techno... et qui contiennent des composantes ethniques ou traditionnelles. Elle désigne aussi bien les musiques traditionnelles, qu'elles soient « classiques », « savantes » ou « folkloriques », que les musiques populaires propres à chaque pays. Johnny Clegg ou Manu Dibango sont parmi les premiers artistes de cette catégorie à connaître un succès international.

Sont appelées **musiques électroniques** l'ensemble des genres musicaux créés essentiellement via des instruments électronique (synthétiseurs) et informatiques qui permettent de recréer et de transformer des sons. Si dès la fin des années 60, le groupe rock Pink Floyd utilise largement les premiers synthétiseurs, c'est le groupe allemand Kraftwerk qui en révolutionne l'usage quelques années plus tard. Les potentialités offertes par le développement constant des technologies font que les musiques électroniques définissent autant des genres très avant-gardistes où la recherche et la création sont motrices, que des esthétiques très populaires essentiellement destinées à la danse. Les principaux genres rattachés à cette dernière catégorie sont la techno, l'électro, la house, la dance, la drum and bass, dont les précurseurs les plus connus à ce jour reste Carl Craig ou Jeff Mills.



5/

RESSOURCES : CONTACTS  
ET BIBLIOGRAPHIE



## Contacts /

### **POLCA : Pôle Régional des Musiques Actuelles de Champagne-Ardenne**

84, rue du Dr Lemoine - 51100 Reims - [www.polca.fr](http://www.polca.fr)

- Chef de projet : Bérangère Romé

Tel : 06 71 91 08 40 - Email : [coordination@polca.fr](mailto:coordination@polca.fr)

- Chargé d'information et communication : Grégory Blanchon

Tel : 06 72 29 06 70 - Email : [communication@polca.fr](mailto:communication@polca.fr)

### **Centre Info Jazz / Pierre Villeret**

7 rue Pierre Brossolette - 51100 Reims - [www.macao.fr](http://www.macao.fr)

Tel : 03 26 06 73 17 - Email : [cij@macao.fr](mailto:cij@macao.fr)

### **Orcca : Office Régional Culturel de Champagne-Ardenne**

33 avenue de Champagne - BP 86 - 51203 Epernay cedex - [www.orcca.fr](http://www.orcca.fr)

- Chargé de mission musiques et enseignements artistiques :

Laurent Mathieu - Tel : 03 26 55 78 21 - Email : [laurent.mathieu@orcca.fr](mailto:laurent.mathieu@orcca.fr)

- Chargé de projet musiques actuelles et accompagnement des pratiques :

Guillaume Gonthier - Tel : 03 26 55 92 11 - Email : [guillaume.gonthier@orcca.fr](mailto:guillaume.gonthier@orcca.fr)

Les relais départementaux du POLCA sont mentionnés pour leur rôle de référent et leur capacité à renvoyer les publics vers chaque structure du territoire dont ils dépendent (lieux de diffusion, de formation, festivals, artistes...).

D'autre part les bases de données en ligne du POLCA et de l'Orcca peuvent permettre à chacun de faire directement des recherches d'acteurs culturels par départements et par domaine d'activité :

- sur le site du POLCA - [www.polca.fr](http://www.polca.fr) - via l'onglet « annuaire »,
  - sur celui de l'Orcca - [www.orcca.fr](http://www.orcca.fr)
- via l'onglet « Ressources et Services de l'Orcca »
- puis l'entrée « Les bases de données » du menu déroulant (en choisissant celle consacrée au spectacle vivant puis Musique)

## **Ardennes**

**MJC Calonne à Sedan** : programmation et diffusion de concerts, organisation du festival Hip-Hop *Urban Tracks*, local de répétition. En partenariat avec l'association Sapristi!

Place Calonne - 08200 SEDAN

Tél : 03 24 27 09 75

Email : [m.j.c.calonne@wanadoo.fr](mailto:m.j.c.calonne@wanadoo.fr)

<http://www.mjc-calonne.com/>



## **Aube**

**La Maison du Boulanger** : aides aux projets musiques actuelles locaux, organisation du festival Ville en Musique.

42 rue Paillot de Montabert – 10000 Troyes

Tel : 03 25 43 55 02

Email : [patricia.quintana@maisonduboulangier.com](mailto:patricia.quintana@maisonduboulangier.com)

<http://www.maisonduboulangier.com>

**Médiathèque de l'Agglomération Troyenne** : point ressource spécialisé

Place Robert Galley – 10000 Troyes

Tél : 03 25 43 56 36

Email : [m.malarmey@mediatheque-agglo-troyes.fr](mailto:m.malarmey@mediatheque-agglo-troyes.fr)

## **Haute-Marne**

**Arts Vivants 52** : association départementale de développement du spectacle vivant, programmation et diffusion, formation, accompagnement de groupes.

2 rue du 14 juillet - 52000 Chaumont

Tel : 03 25 02 05 75

Email : [diffusion@artsvivants52.org](mailto:diffusion@artsvivants52.org)

<http://artsvivants52.org/site/index.php>

## **Marne**

**La Cartonnerie** : diffusion, accompagnement technique et artistique, formation, action culturelle auprès de différents publics, studios d'enregistrement et de répétition, labellisée Scène Musiques Actuelles.

84, rue du Dr Lemoine - 51100 Reims

Tel : 03 26 36 72 40

Email : [info@cartonnerie.fr](mailto:info@cartonnerie.fr)

<http://www.cartonnerie.fr>

**L'Orange Bleue** : diffusion, accompagnement technique et artistique, formation, action culturelle auprès de différents publics, studios de répétition, labellisée Scène Musiques Actuelles.

Quartier des bords de Marne – 51300 Vitry-le-François

Tel : 03 26 41 00 10

Email : [info@obvitry.org](mailto:info@obvitry.org)

<http://www.obvitry.com/>

### Structures ressources et principaux organismes professionnels nationaux

- **IRMA** : Centre d'Information et de Ressource pour les Musiques Actuelles  
<http://www.irma.asso.fr/>
- **Réseau Ressource** : Association Nationale des Professionnels de la Ressource  
[www.reseaursource.info/](http://www.reseaursource.info/)
- **Agi-Son** : « Agir pour une bonne gestion Sonore »  
[www.agi-son.org](http://www.agi-son.org)
- **Opale – Culture & Proximité** : Accompagnement des structures artistiques et culturelles  
[www.culture-proximite.org/](http://www.culture-proximite.org/)
- **Collectif RPM** : Recherche en Pédagogie Musicale, collectif de structures de formation spécialisées sur les musiques actuelles amplifiées  
<http://collectifrpm.canalblog.com/>
- **CNV** : Centre National des Variétés  
[www.cnv.fr/](http://www.cnv.fr/)
- **FCM** : Fonds pour la Création Musicale  
[www.lefcm.org/](http://www.lefcm.org/)
- **Fair** : Soutien et aide au démarrage de carrière d'artistes ou de groupes musicaux résidant en France  
[www.lefair.org/](http://www.lefair.org/)
- **FNCC** : Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture  
[www.fncc.fr](http://www.fncc.fr)
- **Fédurok**  
[www.la-fedurok.org/](http://www.la-fedurok.org/)
- **Féarock**  
[www.ferarock.com/](http://www.ferarock.com/)
- **SACEM** : Société des Auteurs, Compositeurs, Éditeurs de Musique  
[www.sacem.fr](http://www.sacem.fr)
- **ADAMI** : Société civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes  
[www.adami.fr/](http://www.adami.fr/)
- **Spedidam** : Société de perception et de distribution des droits des artistes interprètes de la musique et de la danse  
[www.spedidam.fr/](http://www.spedidam.fr/)
- **SCPP** : Société Civile des Producteurs Phonographiques  
[www.scpp.fr](http://www.scpp.fr)
- **SPPF** : Société Civile des Producteurs de Phonogrammes en France  
[www.sppf.com](http://www.sppf.com)

## Bibliographie /

Sélection d'ouvrages constituant un prolongement et un approfondissement des thématiques abordées dans ce guide.

**AUDUBERT Philippe**, *Profession entrepreneur de spectacles*, Paris, éditions Irma, 2007, (5<sup>ème</sup> édition).

**BATAILLE Antoine**, *Comment monter son groupe*, Paris, Gremese, 2008.

**BERT Jean-François**, *L'édition musicale*, Paris, éditions Irma, 2006.

**BIGOTTI Jean-Noël**, *Je monte mon label*, Paris, éditions Irma, 2008.

**BOUVERY Pierre-Marie**, *Les contrats de la musique*, Paris, éditions Irma, 2008.

**GOMBERT Ludovic, PICHEVIN Aymeric**, *Autoproduire son disque*, Paris, éditions Irma, 2006.

**GUIBERT Gérôme**, *La production de la culture : le cas des musiques amplifiées*, Nantes, éditions M. Seteun, 2006.

**HALBA Bénédict**, *Bénévolat et volontariat en France et dans le monde*, Paris, La Documentation française, 2003.

**JOLY Eric**, *La sécurité des lieux de spectacles*, Paris, éditions Irma, 2008.

**LE SAGERE Stéphane**, *Profession artiste*, Paris, éditions Irma, 2007.

**SERON Jacques**, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 2004.

**STEREN Anne-Laure**, *Guide pratique du droit d'auteur*, Paris, Maxima, 2007.

Téléchargeable sur le site de l'Irma (<http://www.irma.asso.fr/>) :

- *Bénévoles et pratiques amateurs dans le spectacle vivant*, synthèse de la journée d'information organisée par le CND, le CNT, HLM, et l'Irma, 8 décembre 2003, Théâtre du Vieux Colombier, Paris.
- *Enseigner les musiques actuelles*, Actes du colloque organisé par la Fneijma en mai 2005, Toulouse.
- **AUTHELAIN Gérard**, *Musiques actuelles et jeune public*, 2006.
- **MICHAUT Franck**, *Action culturelle en milieu scolaire et musiques actuelles*, Paris, Rif, 2008.

