

CRY POUR LA MUSIQUE  
FÉDUROK

# Éducation populaire et musiques amplifiées

Analyse des projets  
de onze lieux de musiques amplifiées

---

Étude réalisée par FLAVIE VAN COLEN,  
pour le CRY pour la musique et la Fédurok,  
en juin 2002

avec le soutien du ministère de la Jeunesse,  
de l'Éducation nationale et de la Recherche,  
et de la Caisse des dépôts et consignations

Directeur de la publication :  
Jacques TOUZEAU

Responsable de la publication :  
Daniel BRANDY

Responsable éditoriale :  
Marianne AUTAIN

Mise en Page :  
LE CLAVIER

Photographie de couverture :  
Pierre THIBAUT

# Sommaire

<b>Avant-propos</b> .....	5
<b>Introduction</b> .....	7
1. Présentation du contexte et des objectifs de l'étude .....	7
1.1. Musiques d'aujourd'hui, musiques jeunes, musiques populaires, musiques actuelles, musiques amplifiées... ..	7
1.2. Contexte de l'étude .....	8
1.3. Problématique et objectifs .....	11
2. Présentation des méthodes et des lieux étudiés .....	12
2.1. Méthodes .....	12
2.2. Les onze lieux étudiés .....	14
3. Éducation populaire : approche historique et conceptuelle .....	17
3.1. Repères historiques .....	17
3.2. Éléments de définition .....	20
3.3. Rapport explicite des lieux et des acteurs à l'éducation populaire .....	22
<b>I. Des lieux d'éducation ouverts à tous</b> .....	25
1. La place des populations .....	25
2. Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? .....	27
3. Le rôle de la diffusion .....	29
4. « Éducation de chacun par chacun » au sein des équipes .....	30
5. Parcours, rencontres et transversalité .....	32
<b>II. La question des pratiques musicales amplifiées</b> .....	33
1. Éducation populaire et modes d'apprentissage .....	33
2. Formation et « accompagnement » des pratiques musicales .....	33
3. Spécificité des pratiques musicales amplifiées .....	35
<b>III. Des lieux d'émergence de citoyenneté ?</b> .....	39
1. Le caractère politique de l'éducation populaire .....	39
2. Musique et politique .....	40
3. La démocratie associative .....	41
4. « Repolitisation » des pratiques culturelles .....	43
<b>IV. Indépendance et tiers secteur</b> .....	45
1. Éducation populaire et pouvoirs publics .....	45
2. Indépendance des lieux de musiques amplifiées .....	46
3. Le tiers secteur d'utilité culturelle .....	48
<b>V. Professionnalisation des acteurs et engagement</b> .....	53
1. Éducation populaire et « implication personnelle du professionnel comme acteur » .....	53
2. Engagement des salariés des « lieux de vies musicales » .....	53
3. Militantisme et professionnalisation .....	55
<b>Conclusion</b> .....	59
<b>Bibliographie</b> .....	61
<b>Annexes</b>	
I. Grilles d'entretien .....	67
II. Liste des entretiens réalisés .....	69
III. Débats et production collective – 14 et 15 mai 2001 – La CLEF (Saint-Germain-en-Laye) .....	71
IV. Coordonnées des lieux étudiés .....	75
V. Présentation du CRY pour la musique et de la Fedurok .....	77



# Avant-propos

Historiquement, de nombreux lieux de musiques amplifiées ont été construits sur des projets culturels et artistiques portés par des structures associatives dont certaines émanaient de fédérations d'éducation populaire. Aussi dans leurs modes d'accompagnement des musiciens, des populations, dans les projets qu'ils animent, dans leur fonctionnement et les relations qu'ils entretiennent avec leur territoire, ces lieux ont-ils souvent le sentiment de croiser les fondements idéologiques de l'éducation populaire. C'est ce croisement qui est ici explicité.

L'idée de cette étude-action menée par Flavie Van Colen, relève ainsi d'une double motivation. Tout d'abord permettre que soit identifié et reconnu l'héritage de valeurs, de modes de relations et d'action portés et partagés par de nombreux projets de lieux de musiques amplifiées – mis en œuvre de manières différentes mais ayant un lien avec ce qu'on appelle communément l'éducation populaire. Associer ensuite à la démarche, initiée avec des structures associatives membres des deux réseaux – CRY pour la musique et Fédurok –, les bénévoles, les salariés, les dirigeants des lieux, en les impliquant largement dans ce travail : des temps de production collective ont permis la confrontation de points de vue et le partage d'expériences ; le retour sur la construction historique de l'« éducation populaire » a donné à chacun des repères permettant de revisiter les valeurs qui sous-tendent le projet associatif, culturel, artistique de sa structure.

Cette analyse est une étape, une prise de conscience pour d'autres développements : entre les blocages d'une culture administrée et les mirages d'une industrie musicale peu soucieuse de l'individu, il y a urgence à affirmer collectivement des projets porteurs d'espaces de revendications humanistes, citoyennes et artistiques.

Vincent RULOT, président du CRY pour la musique  
et Éric BOISTARD, président de la Fédurok



# Introduction

## 1. Présentation du contexte et des objectifs de l'étude

### 1.1. *Musiques d'aujourd'hui, musiques jeunes, musiques populaires, musiques actuelles, musiques amplifiées...*

Rock, rap, reggae, funk, techno, hard core... Il est aisé de remarquer, dans les colloques, débats, rapports sur le sujet, un désaccord, voire un malaise autour d'une appellation commune à l'ensemble de ces pratiques musicales. En ouverture des 2<sup>es</sup> Rencontres nationales « Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles » des 1<sup>er</sup> et 2 octobre 1998, Jean-Marc Ayrault, député-maire de Nantes met d'emblée l'accent sur le flou terminologique de « ces expressions musicales que l'on désigne sans conviction sous le vocable musiques amplifiées/actuelles. Nous sommes tous bien conscients, en effet, que ces termes sont extrêmement réducteurs pour une réalité multiforme aussi bien sur les plans artistique, économique que social. Cette difficulté sémantique est assez symptomatique de l'embarras dans lequel se trouvent plus d'un responsable politique et/ou culturel devant un phénomène en perpétuel mouvement<sup>1</sup>. »

L'expression « musiques actuelles » a connu une forme d'officialisation avec le dispositif Scènes de musiques actuelles et la Commission nationale des musiques actuelles, ainsi qu'avec la création de l'IRMA (centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles) en 1994. Elle semble être devenue le nom d'une catégorie administrative à part entière. On peut néanmoins lui reprocher, outre le caractère aléatoire de « l'actualité » d'un genre musical (le ska a émergé dans les années 50 en Jamaïque), d'englober le jazz et les musiques traditionnelles. L'IRMA, par exemple, regroupe le Centre d'information du jazz (CII), le Centre d'information des musiques traditionnelles (CIMT) et le Centre d'information rock et chanson (CIR). La catégorie « musiques actuelles » est alors une catégorie « fourre-tout », une catégorie « tiroir » pour toutes les musiques non nobles, d'autant plus que le jazz et les musiques traditionnelles sont liés à des enjeux particuliers qui, pour l'action publique, ne les mettent pas en adéquation avec les autres musiques, rock, rap, techno, etc. Les lieux de diffusion, par exemple, sont rarement les mêmes ; la structuration, à l'initiative des musiciens, est beaucoup plus ancienne (qu'on songe à la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles ou à l'Union des musiciens de jazz). En outre, « si le comportement et les manières de voir des amateurs, praticiens et « représentants » du rock se prêtaient mal à la reproduction des modalités traditionnelles d'intervention culturelle, ce ne fut pas le cas dans le domaine du jazz où il s'est principalement agi de lui reconnaître une dignité suffisante pour lui faire bénéficier des formes les plus orthodoxes de l'action publique : classes d'enseignement spécialisé dans les conservatoires régionaux, créa-

tion d'un orchestre national, mise en place d'actions de conservation du patrimoine spécifique, etc. [...] Il en va de même avec la chanson et les musiques traditionnelles qui ont été abordées dans le registre familier de la préservation des patrimoines correspondants, fragments de l'identité culturelle de la France<sup>2</sup>. » Par ailleurs, l'association de ces musiques à l'actuel peut conduire à les concevoir comme n'ayant ni passé ni avenir. On peut citer ici le sociologue Marc Touché, pour qui, « « Musiques actuelles » ou « d'aujourd'hui », outre l'aspect très mou de l'expression, révèle un mépris profond pour le musicien amateur et professionnel. Le terme actuel contient l'idée de périssable, de non-futur et laisse supposer que ces musiques n'ont pas d'histoire<sup>3</sup>. »

Certains préfèrent l'expression « musiques populaires<sup>4</sup> », mais il est aisé de percevoir les dangers d'une telle appellation : outre son manque d'exactitude sociologique (les amateurs de musique « pop » ou « techno », par exemple, sont souvent plus proches des classes moyennes que des classes « populaires »<sup>5</sup>), elle « peut se prêter à de tels jeux symboliques qu'il vaut mieux l'écarter<sup>6</sup> ». Elle contient notamment une certaine condescendance à l'égard de ces pratiques musicales.

Il convient d'écarter également l'appellation « musiques jeunes », puisque l'âge moyen du public des concerts de rock, rap, reggae, métal, chanson, musiques électroniques, punk, etc., est de 25 ans, âge de la sortie de la catégorie administrative « jeune », et que l'on rencontre dans les studios de répétition des musiciens âgés de 13 à plus de 50 ans.

On a choisi pour la présente étude les termes « musiques amplifiées », issus des travaux du Groupe d'études sur les musiques amplifiées (GÉMA) et en particulier de Marc Touché : « **« Musiques électro-amplifiées » ne désigne pas un genre musical en particulier mais se conjugue au pluriel, pour signifier un ensemble de musiques qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme élément plus ou moins majeur des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...).** À la différence des musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une large diffusion, les « musiques électro-amplifiées » sont créées, jouées à partir de la chaîne technique constituée par :

- micro et pré-amplification (travail sur les fréquences et les effets sonores, de plus en plus caractérisé par un usage abondant des très basses fréquences...),
- amplification et hauts-parleurs<sup>7</sup>. »

2. Teillet P., « L'État culturel et les musiques d'aujourd'hui », *Musique et politique*, sous la direction d'A.Darré, PUR, 1996, p. 119.

3. Touché M., *Mémoire Vive*, CEF – MNATP – CNRS – Association musiques amplifiées, 1998, p. 96.

4. Cf. par exemple « La musique peut-elle être populaire ? » (article collectif), *Libération*, 16 juillet 1997.

5. Cf. Guibert G., *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, Mélanie Sèteun, 1998.

6. Teillet P., dans *Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, op. cit., p. 115.

7. Touché M., *Mémoire vive*, op. cit., p. 84.

1. *Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, actes des 2<sup>es</sup> Rencontres nationales des 1<sup>er</sup> et 2 octobre 1998 à Nantes, La Scène, 1999, p. 6.

Ces termes sont plus neutres que ceux mentionnés précédemment, et « renvoie[nt] clairement aux problèmes très concrets d'inscription de ces musiques dans le tissu urbain. En effet, elles font en règle générale appel à une amplification sonore importante influant sur les modes de vie des musiciens [...]. [Ils] rappelle[nt] ainsi que les premières interventions publiques en leur faveur ont consisté à équiper ou adapter en conséquence des salles de répétition ou de concerts<sup>8</sup>. » On peut cependant reprocher à l'expression « musiques amplifiées » son manque de pertinence pour appréhender les courants musicaux issus de la chanson française, représentés par des groupes comme les « Têtes Raides » ou « La Rue Kétanou » dont la musique n'est amplifiée que sur scène, et qui s'inscrivent pourtant dans les mêmes réseaux de diffusion que le hard core, le rock ou le reggae, dans lesquels la guitare et la basse électriques sont la base de l'instrumentarium<sup>9</sup>.

Ces expressions, nécessaires à la définition d'un objet d'étude ou d'un domaine d'intervention publique, sont le reflet d'une certaine réalité puisqu'il existe de multiples ponts et influences entre les différents courants musicaux qu'elles regroupent, des réseaux communs de lieux de répétition et de diffusion, et que l'ensemble du « secteur » ainsi défini est caractérisé par une certaine précarité. Il reste cependant à préciser que les amateurs et les producteurs de rap, de techno, de reggae ou de death-metal n'utilisent guère ces termes globalisants.

**Ces hésitations quant à la dénomination d'un ensemble qui n'est souvent défini que par la négative (tout ce qui n'est pas classique, contemporain, jazz, traditionnel...) sont symptomatiques d'un sous-champ culturel dont les limites sont encore mal définies et la légitimité mal assurée :** qu'on songe à son absence (ou quasi-absence) des dictionnaires de musique ou de la Cité de la musique par exemple.

## 1.2. Contexte de l'étude

Il ne s'agit pas ici de présenter de manière exhaustive les caractéristiques des pratiques musicales amplifiées, l'histoire de la construction du « secteur » ou les politiques publiques dans le domaine, puisque de nombreux écrits existent sur ces sujets<sup>10</sup>. Cependant, il convient de resituer l'étude/action « Éducation populaire et musiques amplifiées » dans un contexte et de préciser ses objectifs.

Le credo du ministère de la Culture étant depuis Malraux la démocratisation de l'accès à la « haute » culture, au « patrimoine de l'humanité » (avec la notion de passé contenue dans le terme « patrimoine »), les pratiques musicales émergentes ne pouvaient entrer dans le champ des politiques culturelles. D'autre part, la prise en compte de ces musiques par le ministère de Jack Lang dans les années 80 s'est limitée à des initiatives en faveur de « la profession » (avec par exemple la création du Fonds de soutien chanson, variétés, jazz) – les pratiques amateurs, par définition sans exigence artistique,

8. Teillet P., dans *Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*. *op. cit.*, p. 115.

9. Les groupes de chanson peuvent en outre créer, répéter en acoustique, mais sur scène, ils sont tributaires des mêmes contingences de gestion sonore, liées à une sonorisation même minimale. C'est le cas également des groupes et orchestres de jazz, de musiques traditionnelles ou de musique classique.

10. Voir la bibliographie p. 61.

restant dans le champ d'action du ministère de la Jeunesse et des Sports et donc des fédérations d'éducation populaire placées sous sa tutelle – et à des actes symboliques sans conséquence, comme la révélation de l'existence de 35 000 groupes de rock français par le président de la République, le 26 avril 1985 sur TF1.

Parallèlement, les mouvements d'éducation populaire se sont dès leurs origines intéressés aux différentes formes de culture populaire, et en particulier à la chanson : on peut citer l'exemple de « la Mouffe », ancêtre des Maisons des jeunes et de la culture (MJC) créée en 1906 dans le Quartier latin à Paris, qui a accueilli, dans des soirées « music-hall » organisées une fois par mois, des artistes comme Jacques Brel... Dans un hors-série de la revue *Politis* récemment consacré à ces mouvements, un chapitre s'intitule « Les années chanson » : « Ignorée des grands médias pour qui elle est synonyme de "variétés" et paillettes, comme de "l'action culturelle" (Maisons de la culture et centres d'action culturelle) qui se borne à recourir occasionnellement à quelques stars, la chanson "vivante" trouve refuge dès le milieu des années 60 dans le secteur associatif, où se crée ce qu'on va appeler "le circuit parallèle". Débordant le cadre de leurs activités ordinaires d'ateliers (poterie, photo, etc.), les Maisons des jeunes et de la culture (mais aussi des Foyers des jeunes travailleurs, et même des Foyers ruraux) vont y prendre – l'explosion de 68 aidant – une place de choix, invitant régulièrement chanteurs connus et beaucoup moins. De Félix Leclerc à Bernard Lavilliers, réputés "engagés", "contestataires", "poétiques", "politiques"... des centaines de ces artistes devront leur carrière ou leur survie à ce système alternatif où la chaleur de l'accueil et la sympathie des idées (débat quasi obligatoire après le spectacle!) ne compensent pas toujours l'extravagance des conditions techniques et administratives de travail. [...] Malgré la volonté des pouvoirs publics et des municipalités de reprendre en main, après 68, des structures devenues forums permanents sinon brûlots idéologiques, l'idylle – d'amour – avec les chanteurs durera une bonne dizaine d'années et favorisera l'émergence d'associations spécialisées dans... la chanson, un peu partout en France!<sup>11</sup> »

Certaines de ces structures, si elles ont été des plus accueillantes à l'égard de la chanson, n'ont pas su s'adapter aux demandes d'expression et de pratiques des musiques amplifiées. D'autres, en particulier des MJC, ont en revanche saisi l'opportunité du développement de ces pratiques dans les années 70-80 pour réorienter leurs actions en direction des adolescents et des jeunes adultes, qui avaient « déserté » les lieux d'éducation populaire. C'est de ce type de réflexion que témoigne par exemple Jean-Marie Martin, directeur de la MJC d'Évreux/Abordage, ajoutant : « Cette évolution s'est faite naturellement, sans qu'il n'y ait aucune réflexion particulière sur les objectifs à atteindre. C'était plus de la sensibilité relationnelle avec le milieu local!<sup>12</sup>. »

À partir d'initiatives isolées, le réseau des MJC est devenu un réseau de diffusion et d'accompagnement des pratiques (cours, studios de répétition et d'enregistrement) pour ces musiques non encore reconnues par les institutions culturelles traditionnelles. Ces associations sont aujourd'hui considérées

11. Daniel Pantchenko, dans « Éducation populaire : le retour de l'utopie », *Politis* hors série, février/mars 2000, p. 19.

12. Jean-Marie Martin, directeur de la MJC d'Évreux, dans un entretien pour *La Lettre de la FFMJC*, n° 13, mai 1998, p. 14.



comme des « pionnières » du secteur des « musiques actuelles/amplifiées ». Ainsi Marc Touché, par exemple, écrit-il : « En l'absence d'équipements spécialisés, diverses institutions exercent une activité de dépannage par le prêt d'espaces clos munis de prises de branchements électriques. Les institutions spécialisées du travail social et celles polyvalentes de l'animation socioculturelle ont été et sont encore des hauts lieux du dépannage et de l'accueil des musiciens qui sont ailleurs en situation de quasi-illégitimité de pratique et d'intermittents conflits de voisinage<sup>13</sup>. » On doit cependant souligner qu'elles ont accueilli les musiciens et leurs publics dans des conditions souvent des plus précaires, en raison notamment de leur polyvalence. On peut en outre citer les propos d'André Cayot, représentant du ministère de la Culture : « Nous sommes sur un secteur illégitime. Les MJC n'ont pas été légitimes, mais ont investi ce secteur dans les années 70 en prenant en main la diffusion. Je pense que cela s'est fait dans beaucoup de maisons en conflit permanent avec les conseils d'administration, avec les élus, avec le public... pour faire prendre en compte des pratiques qui étaient dérangeantes. Ceci n'a pas forcément fondamentalement changé<sup>14</sup>. »

Mais l'accompagnement et la diffusion des pratiques musicales amplifiées est devenu progressivement l'un des grands axes des actions menées par les MJC : qu'on songe à l'éditorial d'un agenda-spectacles réalisé par l'Union départementale des MJC d'Essonne : « Devinette : Quelle est depuis plus d'un demi-siècle la première entreprise de spectacles de France ? Ne vous égarez pas. Laissez tomber les Jean-Michel Jarre, Johnny Hallyday et autres événements hyper médiatisés et gavés d'effets spéciaux. Ne pensez pas plus au Zénith, au Stade de France, à Bercy... La réponse est à côté de chez vous : c'est la Fédération des maisons des jeunes et de la culture, c'est l'Union départementale qui regroupe les 23 MJC de l'Essonne, c'est celle de votre ville ou de votre quartier. Combien d'artistes reconnus n'ont-ils pas fait leurs premiers pas sur la scène d'une Maison des jeunes et de la culture ? Quel autre lieu offre autant de possibilités de rencontres et de découvertes ? Quelle structure ouvre aussi naturellement ses portes à l'expression amateur en faisant connaître dans le même temps celle-ci à l'exigence professionnelle<sup>15</sup> ? » D'autres lieux d'éducation populaire ont développé des projets autour des musiques amplifiées : ainsi 46,5 % des établissements affiliés à Léo Lagrange ou ayant à leur service des permanents Léo Lagrange disposent de locaux de répétition, par exemple, et nombre d'entre eux ont une activité occasionnelle de diffusion de musiques amplifiées<sup>16</sup>.

Parallèlement à l'engagement de certaines MJC, les structures spécifiques d'accompagnement et de diffusion des musiques amplifiées se sont multipliées, et les pouvoirs publics, à l'échelon national comme à l'échelon local, ont pris conscience des enjeux des pratiques musicales émergentes en termes de politique de la ville ou de politique en direction de « la jeunesse » par exemple : « À partir de 1989 et "l'effet Vaulx-en-Velin", les choses vont prendre un virage. [...] Ce que vont très vite comprendre les élus, c'est que le rock, rebaptisé

« musiques urbaines » par la technocratie, pourrait devenir utile pour calmer le jeu<sup>17</sup>. » Le programme des Scènes de musiques actuelles a succédé en 1996 à celui des Cafés-musiques : il a conduit à l'attribution de subventions pérennes par les Directions des affaires culturelles, mais le soutien et parfois l'impulsion par certaines collectivités locales (municipales en particulier) ont été plus significatifs.

À ce sujet, on peut citer les conclusions d'une enquête menée par la Fédurok [cf. annexe V] auprès de ses adhérents : « Le Tour de France nous a permis d'observer une diversité importante d'initiatives, qui relèvent encore majoritairement d'initiatives privées, notamment pour les plus anciennes. Les plus récentes (moins de cinq ans) relèvent, presque exclusivement, de collectivités territoriales, même si elles répondent souvent à des actions de collectifs privés. Globalement, nous pouvons distinguer deux grandes générations de projets de lieux avec une troisième qui se dessine. La première grande génération (celle d'avant les années 90, que nous pouvons qualifier de « militants-bâtisseurs », représente 42,2 % des lieux) [...]. Leurs structurations ont été influencées par des personnalités aux parcours et formations initiaux qui, pour la plupart, relevaient peu de la gestion, du juridique et encore moins de la gestion des ressources humaines. [...] Issue de cette génération, la part des structures socioculturelles de type MJC est importante. En effet, 35,6 % des lieux du réseau sont des structures relevant originellement du secteur de l'éducation populaire. Certaines de ces dernières rencontrant aujourd'hui de vrais problèmes d'évolution et de cohérence avec le projet global d'éducation populaire. [...] La deuxième grande génération (celle du début des années 90 qui représente 55,6 % des lieux) est composée de projets qui s'appuient sur « la convergence de deux volontés » : entre d'une part une collectivité locale qui initie, ou se laisse aller à initier, et d'autre part un tissu associatif plus ou moins structuré, mais souvent militant. [...] La troisième génération (2,2 % des lieux), que l'on pourrait nommer la « génération 2000 » [...], est en train d'apparaître. Elle est exclusivement initiée et contrôlée par les collectivités territoriales. Elles font appel à des chefs de projet issus souvent des premières générations de lieux. [...] On assiste donc, en 2000, à un glissement de l'initiative privée, souvent associative et non lucrative, vers une initiative exclusivement publique (collectivité territoriale). Dans tous les cas, le rapport direct avec les collectivités territoriales s'est fortement intensifié quelle que soit la nature de l'initiative<sup>18</sup>. »

La synthèse insiste sur la « fragilité durable » des structures (dont les équipes étaient constituées de 83 % de contrats précaires en 1999-2000) mais conclut donc à une appropriation progressive des initiatives par les pouvoirs publics locaux, le plus souvent soutenus par les institutions déconcentrées du ministère de la Culture. Et le choix a été fait par ce dernier de ne pas s'appuyer sur le réseau de l'éducation populaire, traditionnellement en lien avec les institutions de la Jeunesse et des Sports et confiné dans le registre peu valorisé des pratiques amateurs : certaines Directions des affaires culturelles ont par exemple refusé de labelliser SMAC (Scènes de musiques actuelles) les MJC refusant de créer une association indépendante pour les activités musicales.

13. Touché M., « Les lieux de répétition des musiques amplifiées », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 70, mars 1996, p.62.

14. *Musiques et citoyenneté dans tous leurs états*, actes des Rencontres d'Évreux des 3, 4 et 5 juin 1998, FFMJC, 1998, p. 47.

15. *Sortir* n° 1, septembre/décembre 2000.

16. Lemoine S., *Réactualisation Mission Archipel*, Fédération nationale Léo Lagrange, mars 1996.

17. Franck Lepage, cadre de la FFMJC, dans *Musiques et citoyenneté dans tous leurs états*, op. cit., p. 14.

18. « Résultats synthétiques de l'édition 1999/2000 du Tour de France » (disponible sur le site Internet de la Fédurok, 2001), pp. 2-3.

Les nouveaux lieux créés intègrent l'ensemble de la chaîne musicale, « de la pratique à la pré-production, du service au partage d'émotions artistiques<sup>19</sup> ». Ils sont mieux équipés que les MJC « pionnières », mieux pensés dans leurs spécificités, ce qui conduit certains acteurs du secteur des musiques amplifiées à affirmer que ces associations, si elles ont été un terreau de développement important dans les années 70 et 80, ont « raté le tournant » des années 90<sup>20</sup>. On peut citer également les propos de Fernand Estèves, permanent de la Fédération française des MJC : « D'une façon générale, nous savons que dans les années 80, il y a un choix politique au niveau de l'État de développer des lieux de diffusion en ne s'appuyant pas particulièrement sur le réseau d'éducation populaire. À ce moment-là (plan Lang d'équipement des salles, naissance du Centre d'information rock) s'est esquissée de fait l'ébauche de la création/structuration d'un secteur. Des personnes issues du milieu artistique arrivaient au pouvoir. Mais l'erreur fondamentale a été de baser l'essentiel de la réflexion de l'État sur "la profession" (par exemple la filière disque et la professionnalisation des artistes, la création du Fonds de soutien), on a "oublié" la question des publics, la pratique amateur et l'aide au fonctionnement des lieux. Ces derniers, malgré les aides à l'équipement, ne se sont pas sentis concernés par ce qui se passait. Cela a peut-être retardé toute la réflexion du secteur éducation populaire qui lui-même était discrédité pour ne pas avoir réussi à poursuivre son élan des années 70. Sans doute parce que, dans les années 80-90, de nombreux lieux comme les MJC n'ont pas répondu aux exigences en termes de diffusion des nouveaux styles émergents, d'accueil du public et des pratiquants, de la qualité technique, liée aux spécificités des musiques amplifiées<sup>21</sup>. »

Cependant, on retrouve souvent, à la tête et dans les équipes des équipements innovants conçus à l'écart des réseaux d'éducation populaire, dans les années 90 et 2000, d'anciens directeurs de MJC ou des individus formés par les fédérations d'éducation populaire (titulaires de diplômes de type BEATEP, DEFA, etc.).

Ces liens étroits et ambigus entre les réseaux labellisés d'« éducation populaire » et les musiques amplifiées incitent à la réflexion, mais cette nécessité de réflexion est renforcée par certains éléments conjoncturels.

En premier lieu, on peut citer le regain d'intérêt autour de la notion d'éducation populaire, référence ultime, mythe fondateur des fédérations d'équipements plus couramment qualifiés de « socioculturels » et du ministère de la Jeunesse et des Sports : elle fait l'objet de débats, de colloques, de parutions<sup>22</sup> et d'une « Offre Publique de Réflexion » lancée

19. Dominique Puthod, président de la Commission des affaires culturelles de la ville d'Annecy, dans *Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, op. cit., p. 31.

20. Jacques Subileau, musicologue spécialiste des pratiques musicales des « jeunes », lors d'un entretien exploratoire, le 9 décembre 1999 à Saint-Denis.

21. *La Lettre de la FFMJC*, n° 13, mai 1998, « Musiques (émergentes ?) et éducation populaire », p. 93.

22. À titre d'exemple, on peut citer *Rencontres pour l'avenir de l'éducation populaire : le travail de la culture dans la transformation sociale et politique*, actes du colloque des 5 et 6 novembre 1998 à la Sorbonne, ministère de la Jeunesse et des Sports, 1999 ; *Politis* hors série, février/mars 2000, « Éducation populaire : le retour de l'utopie » ; ou *Éducation populaire : nouvelles donnes ?*, actes du colloque du 24 novembre 2000 à Strasbourg, Ville de Strasbourg, 2001, dont les titres sont éloquentes.

par Marie-George Buffet, ministre de la Jeunesse et des Sports, en 1999. On peut mentionner en outre que sa « Direction de la jeunesse et de la vie associative » est devenue « Direction de la jeunesse et de l'éducation populaire ». Selon la ministre, « pendant des années, ce ministère a oublié l'éducation populaire. Ces grands réseaux se sont sentis un peu abandonnés. Ils ont vu leurs financements publics réduits. Certains ont cherché, à travers la formation, des moyens de vivre. Ils ont alors été instrumentalisés, on l'a dit. Cela ne leur a pas permis de revisiter leurs missions, leurs objectifs et, le temps passant, de les réactualiser. Il y a des années qu'on n'avait pas ouvert un espace pour se demander si l'on avait encore besoin de l'éducation populaire et ce qu'on entendait par là<sup>23</sup>. »

À ce sujet, on peut citer l'analyse de Jean-Claude Richez, alors adjoint au maire chargé de la jeunesse et de l'éducation populaire de la ville de Strasbourg : « Si la "vieille" utopie de l'éducation populaire connaît une nouvelle actualité c'est qu'elle correspond aux préoccupations les plus modernes : la nécessité d'une éducation tout au long de la vie, l'importance croissante de l'éducation hors l'école, le rôle stratégique de l'accès au savoir comme facteur de développement mais aussi comme condition de l'exercice de la citoyenneté active. Enfin, l'allongement du temps libre participe de cet élargissement et de ce renouvellement du champ de l'éducation populaire<sup>24</sup>. »

À cette réflexion des réseaux de l'éducation populaire sur leurs valeurs et leurs pratiques et du ministère de tutelle sur son rôle et ses liens avec ces réseaux, s'est ajoutée la création en 1995 par Jacques Toubon, alors ministre de la Culture, du Conseil national culture/éducation populaire, première instance de dialogue et de travail entre le ministère et les fédérations d'éducation populaire, exclues de son champ d'action depuis sa création. Le dialogue a été accéléré en juin 1999 par la signature de la charte d'objectifs culture/éducation populaire entre le ministère de la Culture (dirigé par Catherine Trautmann) et huit grandes fédérations d'éducation populaire, « autour d'un axe majeur : le développement des pratiques artistiques et culturelles ». Cette charte a été suivie par l'organisation de rencontres nationales avec chaque fédération et par la signature de conventions bilatérales pluriannuelles entre les DRAC et les fédérations régionales, « le but du jeu étant qu'au bout du compte, les directions régionales des affaires culturelles travaillent avec les fédérations d'éducation populaire d'égaux à égaux, c'est-à-dire en ne considérant pas que les fédérations sont simplement des gens qui montent des projets et qui demandent une subvention pour leurs projets, mais plutôt en leur permettant d'accompagner les politiques publiques en amont<sup>25</sup>. »

Cette volonté nouvelle de collaboration est renforcée par celle du ministère de la Culture et du ministère de la Jeunesse et des Sports, qui s'est traduite en octobre 2001 par la signature d'un « Protocole d'accord » entre les deux ministres autour de « l'initiation artistique et culturelle des enfants et des jeunes », de « l'accompagnement des pratiques amateurs et

23. *Politis*, op. cit., p. 33.

24. Richez J.-C., dans les documents de présentation du colloque « Éducation populaire : nouvelles donnes ? » du 24 novembre 2000 à l'ENA.

25. Patrice Marie, chef du Département développement et évaluation de la Direction du développement et de l'action territoriale (ministère de la Culture), chargée d'animer la Charte, lors d'un entretien réalisé le 19 juillet 2001.

des parcours professionnels», de la formation, et dans lequel les deux institutions manifestent leur volonté d'« assurer un soutien concerté aux associations d'éducation populaire ».

**Ces éléments constituent un contexte institutionnel favorable à une recherche sur les croisements entre éducation populaire et musiques amplifiées, d'autant plus que les musiques amplifiées, par leur développement au sein des réseaux d'éducation populaire, puis dans des structures où se mêlent pratiques amateurs et pratiques professionnelles et dont les interlocuteurs sont aussi bien les institutions déconcentrées du ministère de la Jeunesse et des Sports que celles du ministère de la Culture, se situent au centre de ces rapprochements.**

On peut mentionner d'autres éléments intéressants, comme la multiplication depuis 1999 des BEATEP « musiques actuelles » ou « musiques amplifiées », où l'on forme des « animateurs techniciens de l'éducation populaire » spécialisés dans ce domaine, ou le cas de la FFMJC, qui a développé une réflexion sur ce sujet, en publiant un numéro spécial de sa revue sur « Musiques (émergentes ?) et éducation populaire » et en organisant des rencontres nationales intitulées « Musiques et citoyenneté dans tous leurs états », lors du festival d'Évreux de 1998<sup>26</sup>.

Mais la spécificité des réseaux CRY pour la musique et Fédurok [cf. annexe V] est importante également : ces deux réseaux fédèrent, au niveau départemental et au niveau national, des lieux de diffusion et de répétition de musiques amplifiées, des lieux relativement complets « de vies musicales », pour reprendre le titre d'une étude réalisée par Opale en 1995<sup>27</sup>. Comme nous l'avons vu précédemment, la Fédurok regroupe de nombreuses structures de type socioculturel ou affiliées à une fédération d'éducation populaire, dont certaines rencontrent des difficultés pour assumer le développement des projets musicaux. Quant au CRY, on peut citer les propos de son directeur : « Ce réseau, existant depuis bientôt une dizaine d'années, s'est constitué à la fin des années 80 à l'initiative d'une douzaine de directeurs de MJC qui, sur la question de savoir comment ils allaient pouvoir travailler ou répondre aux pratiques musicales des jeunes, ont décidé de s'associer en conjuguant leurs moyens pour essayer d'apporter des réponses collectives<sup>28</sup>. » Il importe en outre de mentionner le fonctionnement des deux réseaux, un fonctionnement participatif, fait de débats, de confrontations, d'acquisition collective de connaissances, de formation par l'échange, de tentatives de mobilisation des équipes bénévoles et salariées, et pas seulement des directeurs. Ce fonctionnement, proche des valeurs d'éducation populaire comme nous le verrons plus loin, ajouté par exemple à l'importance du travail que ces réseaux ont développé autour de l'accompagnement des pratiques musicales amateurs, est une des raisons de leur agrément d'éducation populaire. L'agrément d'éducation populaire de la Fédurok comme fédération nationale, obtenu en 2001, est particulièrement intéressant, puisque c'est la première fois qu'il est obtenu par une fédération spécialisée qui

ne travaille pas uniquement sur la pratique amateur. Le champ artistique, en l'espèce les musiques amplifiées, devient à lui seul un enjeu d'éducation populaire.

### 1.3. Problématique et objectifs

L'étude est centrée sur la façon dont les lieux de diffusion et d'accompagnement des pratiques musicales amplifiées (mise à disposition de studios de répétition, cours, formations pour groupes constitués, « résidences », etc.) intègrent les valeurs d'éducation populaire, de façon plus ou moins explicite, dans leurs projets et actions.

Les principales questions auxquelles elle tente de répondre sont : **Qu'est-ce que l'éducation populaire ? Qu'est-ce que cela signifie aujourd'hui ?** Est-ce que cette notion est mise en avant dans les structures d'accompagnement et de diffusion des musiques amplifiées ? Est-ce qu'elle a du sens pour ceux qui y travaillent ? Pour les musiciens et les bénévoles qui s'y investissent ? Est-ce qu'elle est en adéquation avec les projets de ces structures ? Est-ce que l'appartenance à une fédération d'éducation populaire influence de manière significative la façon de travailler dans le domaine des musiques amplifiées ? **Comment les valeurs (d'éducation populaire) sont-elles transmises dans le secteur des musiques amplifiées ? Est-ce qu'une spécificité de ces pratiques les rend propices à une démarche d'éducation populaire ?**

Il semble en revanche difficile de répondre à la question « en quoi les structures font-elles de l'éducation populaire ? » : il serait en effet nécessaire de réaliser une étude sur le long terme pour observer les transformations du comportement des bénévoles, des musiciens, des populations « touchées », puisque l'on ne peut se satisfaire de déclarations d'individus sur ce que leur a apporté le lieu. Mais il importe de ne pas négliger pour autant le point de vue de ceux qui sont « éduqués populairement ».

Je dois préciser en outre que, si mon premier objet d'étude était la spécificité des MJC et leur position dans le champ actuel des musiques amplifiées, j'ai rapidement été confrontée au peu de différence, dans le discours et l'action autour de ces pratiques musicales, entre certaines MJC et d'autres structures associatives affiliées à une autre fédération ou indépendantes de tout réseau d'éducation populaire. « Maison des jeunes et de la culture » est une étiquette qui ne correspond guère à une réalité uniforme. On peut également citer l'exemple de la Cave à musique à Mâcon, structure adhérente de la Fédurok, qui s'est développée uniquement autour des musiques amplifiées sans lien avec les réseaux d'éducation populaire. En 2000, des cadres de Jeunesse et Sports en formation qui découvraient le lieu ont affirmé que c'était la première structure d'éducation populaire qu'ils visitaient. Les propos de Gilles Garnier, alors chef adjoint du cabinet de la ministre de la Jeunesse et des Sports, confirment cette remarque : « On peut dire qu'un grand nombre de personnes qui ont en charge les lieux d'animation des musiques amplifiées font de l'éducation populaire ; pourtant si on le leur disait tel que, ils en seraient eux-mêmes surpris. À partir du moment où l'on a cette volonté de prendre le talent ou l'idée dès son départ, de l'accompagner à son rythme, de ne pas souhaiter forcément lui faire franchir des étapes pour aller immédiatement vers un système show-business, c'est un vrai travail d'accompagnement d'éducation populaire. » Il

26. Cf. *La Lettre de la FFMJC*, n° 13, *op. cit.*, et *Musiques et citoyenneté dans tous leurs états*, *op. cit.*

27. Opale, *Lieux de vies musicales*, Éd. Opale, 1995. Opale, (organisation pour projets alternatifs d'entreprise) est une structure d'étude, de conseil, d'assistance technique, d'accompagnement de projets culturels de proximité ([www.culture-proximite.com](http://www.culture-proximite.com)).

28. Thierry Duval, dans *Musiques et citoyenneté dans tous leurs états*, *op. cit.*, p. 61.

nomme ailleurs les responsables de ces lieux les « monsieur Jourdain » de l'éducation populaire<sup>29</sup> ».

Il convient donc de ne pas s'intéresser aux seules structures labellisées « d'éducation populaire » et d'élargir la réflexion aux liens, aux croisements entre éducation populaire et musiques amplifiées. On peut alors tenter de répondre aux interrogations exprimées par exemple par Laure Dioudonnat, alors conseillère d'éducation populaire et de jeunesse en musique : « Quelle peut encore être l'intervention de l'éducation populaire, concept que nous voulons toujours d'actualité, dans un domaine où le quotidien est, littéralement, envahi par de la production marchande, à savoir du son enregistré ? Quels rôles peut encore jouer l'éducation populaire auprès de la jeunesse quand les radios ciblées jeunes (et grand public) passent à longueur d'antenne des plages sonores – le mot est trop beau, disons plutôt des plages sonores – calibrées en fonction des lois du marketing par les industries du son, et par là-même préforment la culture des jeunes en leur imprimant les neurones de son préfabriqué et mondialement uniformisé<sup>30</sup> ? »

Plus largement, l'objectif principal de cette étude est de faire réfléchir les lieux sur leur projet, leurs valeurs et leur mise en application concrète, et de dégager des éléments d'analyse utiles à l'ensemble des lieux de proximité de diffusion et d'accompagnement des pratiques musicales amplifiées. En effet, « les structures ayant été créées à partir d'une absence de politique en direction de la pratique musicale amplifiée, leurs objectifs souffrent de ce fait d'une définition "en creux" [...]»<sup>31</sup>. La réflexion vient du constat d'une confusion dans les analyses et d'une difficulté de plus en plus grande des lieux à se définir et à poser un projet cohérent qui ne soit pas la seule résultante de dispositifs de financements directs ou indirects et de sollicitations diverses aussi bien commerciales que publiques. L'examen de la notion d'éducation populaire peut être un bon moyen de replacer ces lieux en situation de réflexion active, d'autant qu'un certain nombre d'entre eux ont un lien direct ou indirect avec cette notion et les mouvements qui s'en revendiquent. C'est dans cette perspective que s'inscrit également l'observation permanente mise en place par la Fédurok sur ses lieux, dite « Tour de France », effectuée dans son édition 1999-2000 par les permanents de ce réseau : « La problématique se pose de la même façon pour les seuls lieux de musiques amplifiées et actuelles qui deviennent l'objet d'un intérêt constant des collectivités territoriales et qui ont une volonté de faire, mais quoi et comment ? Des lieux qui ont aussi une histoire, certes encore courte, mais qui ont besoin désormais de savoir où ils en sont de leur développement souvent débridé. Situés de plus en plus fortement au cœur des enjeux de diffusion mais aussi de développement artistique qui traversent la profession, en particulier du spectacle vivant, les lieux se doivent de formuler plus clairement leur existence<sup>32</sup>. »

Après une présentation des méthodes utilisées et des lieux étudiés, je tenterai de définir et de repositionner historiquement

29. *Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, op. cit., p. 16, et *Musiques et citoyenneté dans tous leurs états*, op. cit., p. 36.

30. *La Lettre de la FFMJC*, n° 13, op. cit., p. 7.

31. Chrétiennot L., ARA, CRY, *Florida, Tremolino : quatre structures, un réseau ?*, 1999, p. 24.

32. « Résultats synthétiques de l'édition 1999/2000 du Tour de France » op. cit., p. 1.

la notion d'éducation populaire et les mouvements qui s'en réclament. Nous verrons ainsi que, « au regard de l'histoire, il n'y a pas de définition unique mais une pluralité de définitions de l'éducation populaire », mais que « les acteurs s'accordent à penser que l'éducation populaire consiste à permettre à tous d'acquérir des connaissances pour comprendre le monde, s'y situer, participer à la vie du pays, être un citoyen actif, transformer ce monde. On retrouve dans cette définition la notion d'instruction pour tous, de liens avec la République et la citoyenneté, et la question de la transformation sociale et politique<sup>33</sup>. » Ce qui nous conduira à nous interroger sur les lieux de musiques amplifiées à l'aune de ces différents éléments.

## 2. Présentation des méthodes et des lieux étudiés

### 2.1. Méthodes

Cette étude est une « recherche-action », c'est-à-dire une recherche qui vise, à travers l'application des résultats sur le milieu étudié, la transformation de ce milieu. En effet, elle est menée de l'intérieur des réseaux CRY et Fédurok, en y associant les lieux étudiés, et l'objectif n'est pas, comme nous l'avons vu précédemment, de plaquer une analyse définitive et exhaustive sur un secteur, mais d'inciter au débat, à la réflexion et en particulier d'inciter les lieux à approfondir leur projet associatif. Pour préciser cette posture, on peut s'appuyer sur l'ouvrage de J.-P. Resweber intitulé *La Recherche-action* : « La recherche pure [...] prend acte de conclusions définitives [...]. La recherche-action, quant à elle, [...] propose des interprétations provisoires, susceptibles d'être remaniées par leur investissement dans le tissu des pratiques. [...] L[a] premi[er]e[r]e vise la vérité, assimilée à l'évidence du principe démontré ou à l'adéquation du modèle induit et du fait observé ; l[a] second[e] recherche l'efficacité symbolique qui redynamise et optimise l'action<sup>34</sup>. » Enfin, « la recherche-action fait feu de tout bois, dans la mesure où elle se garde de toute rigidité méthodologique. Elle est donc, de ce fait, transdisciplinaire<sup>35</sup>. » C'est pourquoi les méthodes utilisées pour cette étude sont multiples.

Celle-ci s'appuie dans un premier temps sur des recherches documentaires, qui se sont étalées de fin 1999 jusqu'à la rédaction, au début 2002 : il s'est agi de lire des ouvrages plus ou moins scientifiques, des articles, des mémoires universitaires, des actes de colloques, mais également des plaquettes, tracts, fanzines, documents internes, projets ou ébauches de projets de structures, c'est-à-dire tout un ensemble de documents écrits non publiés et donc non cités en bibliographie. À ces lectures se sont ajoutées des participations à des colloques, tables rondes, journées professionnelles, etc.

Il convient ici de préciser que les travaux de recherche sur les sujets abordés dans cette étude sont très rares. La plupart

33. Lepage F., *Le travail de la culture dans la transformation sociale. Une offre publique de réflexion du ministère de la Jeunesse et des Sports sur l'avenir de l'éducation populaire* (document de travail disponible sur le site de l'INJEP, janvier 2001), p. 33.

34. Resweber J.-P., *La Recherche-action*, PUF, 1995, p. 16.

35. *Ibid.*, p. 27.

des ouvrages de sociologie sur les musiques amplifiées portent sur les musiciens et les publics ; très peu portent sur les lieux, leur fonctionnement et leur projet. Les actes de colloques sont relativement plus nombreux. Ces documents sont intéressants car ils mêlent les points de vue de (rares) chercheurs à ceux de professionnels et d'élus et sont directement en prise sur les réalités professionnelles d'un secteur qui se construit. Cependant, on peut regretter l'absence de la prise de recul, de la mise en cohérence qui caractérisent les travaux scientifiques. Les propos formulés dans ces actes sont émis « du dedans », sont le plus souvent de l'ordre des « paroles d'acteurs » et manquent donc de neutralité. Les « objets » n'y sont pas « déconstruits » avec méthode comme ils le sont dans les ouvrages de sociologie par exemple. Ces documents portent en outre le plus souvent sur la question de la reconnaissance du secteur et des financements publics. L'éducation populaire étant un « objet » beaucoup plus ancien que les musiques amplifiées, les ouvrages et revues sur l'histoire et les enjeux de ce mouvement sont beaucoup plus nombreux. Il est cependant quasiment impossible de trouver des travaux écrits par des chercheurs totalement extérieurs aux grandes fédérations ; tous les observateurs et historiens de l'éducation populaire sont eux-mêmes militants d'une de ses structures<sup>36</sup>. Les principales sources documentaires sont rassemblées à l'Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire (INJEP). Les ouvrages que l'on peut y trouver sont le plus souvent sur le mode des mémoires, des « paroles d'acteurs », des « hommages aux précurseurs », relativement anecdotiques. Très peu d'ouvrages et de colloques interrogent réellement la notion d'éducation populaire, la plupart reposant sur une définition implicite de celle-ci.

Par ailleurs, une des bases de la présente analyse a été ce que les sociologues appellent l'observation participante, que l'on peut définir comme l'observation d'un groupe social par l'un de ses membres, à travers par exemple la participation à des réunions ou à des conversations ordinaires<sup>37</sup>. J'ai en effet été bénévole, régulière en 1999 puis occasionnelle, à l'Antipode/MJC de Cleunay (Rennes). J'ai également réalisé un stage de quatre mois à La CLEF (Saint-Germain-en-Laye), lors duquel j'ai participé à la commission de réflexion sur le projet associatif de la structure. Cette observation approfondie de l'Antipode puis de La CLEF a servi de base à l'élaboration des hypothèses et à la préparation de l'analyse des

36. Les deux « bibles » sur l'histoire du mouvement, citées le plus souvent dans les revues et colloques sont Cacérés B., *Histoire de l'éducation populaire*, Seuil, 1964 et Poujol. G., *L'éducation populaire : histoire et pouvoirs*, Les Éditions ouvrières, 1981. Leurs deux auteurs sont des militants du mouvement Peuple et Culture. Luc Carton, philosophe et économiste belge qui sera souvent cité dans la présente étude était actif dans une « université ouverte » en Belgique.

37. C'est la méthode utilisée notamment par H.S. Becker, dans ses recherches sur les musiciens de jazz, publiées en 1963 dans l'ouvrage *Outsiders*, Métailié, 1985 pour l'édition française : « J'ai recueilli le matériel utilisé dans cette étude par observation participante, c'est-à-dire en partageant le travail et les loisirs des musiciens. Quand j'ai réalisé cette étude, en 1948 et 1949, j'étais pianiste professionnel depuis quelques années et j'appartenais aux milieux ordinaires de Chicago. [...] La plupart des personnes que j'ai observées ne savaient pas que je faisais une étude sur les musiciens. Je n'ai réalisé que de rares entretiens en procédant de manière formelle, et je me suis plutôt attaché à écouter et à noter les conversations ordinaires entre musiciens. La plupart de mes observations ont été effectuées au cours du travail, et même sur l'estrade pendant que nous jouions. » (p. 107).

autres lieux. Au moment de la rédaction de cette étude, j'étais bénévole à La CLEF et permanente au Centre de ressources yvelinois (CRY) pour la musique, donc très souvent en relation avec les structures étudiées membres de ce réseau. Cette position mêle avantages et inconvénients, puisque si une trop grande proximité avec certains lieux et certains individus peut freiner l'analyse, elle permet d'accéder à beaucoup plus d'informations, de savoir plus rapidement quel type d'information chercher.

Onze lieux ont donc été choisis, en fonction de leur projet, de leur histoire, de leur implantation, de leur affiliation ou non à une fédération d'éducation populaire. Ces lieux seront présentés succinctement dans la deuxième partie de ce chapitre. Ils ont été observés *in situ* entre février et mai 2001 : quatre ou cinq entretiens semi-directifs en moyenne ont été réalisés sur place (en général le directeur de la structure et/ou le responsable du secteur musique, un membre du conseil d'administration, un autre salarié du secteur musique, un bénévole et/ou un musicien). Sur la base des hypothèses élaborées suite aux recherches documentaires, les questions ont porté notamment sur l'histoire du lieu et/ou du secteur musique, les formations et parcours professionnels et bénévoles des individus, les liens avec une fédération d'éducation populaire, la définition de la notion d'éducation populaire donnée par les individus, leur perception du projet du lieu ou du secteur musique, le rôle des bénévoles dans la structure et ce qu'ils retirent de leur investissement. La posture choisie consistait à identifier (en amont, avec l'aide du directeur) quatre à cinq personnes dont les positions étaient équivalentes à celles des interviewés des autres structures et d'appliquer les mêmes quatre guides d'entretiens dans toutes les structures, et ce afin de faciliter le traitement des données. Il ne s'agissait pas cependant de « plaquer » un questionnaire rigide mais de s'adapter aux configurations des structures et au discours des individus interrogés. Il est à noter également que dans le cas de la structure municipale, les questions étaient nécessairement différentes et les personnes interrogées également. Au total, 46 entretiens ont été réalisés [cf. annexes I et II], d'une durée de quinze minutes à deux heures environ.

Ces entretiens ont été suivis et précédés de la visite du ou des lieux de la structure, de la lecture de projets, compte rendus de réunions, tracts, plaquettes, fanzines, etc., réalisés par la structure, de l'observation du travail de l'équipe en temps de concert, et de discussions informelles et plus courtes avec d'autres salariés, des musiciens et des bénévoles. Il importait de ne pas se satisfaire de la lecture des documents de communication officiels des structures et d'interviews des dirigeants, afin d'avoir des éléments sur la façon dont les salariés, bénévoles et usagers perçoivent et mettent en œuvre les valeurs « affichées » par les dirigeants.

Il a semblé intéressant de compléter ces éléments par des entretiens de « personnes ressources » extérieures : chercheurs, représentants de fédérations d'éducation populaire, du ministère de la Culture et du ministère de la Jeunesse et des Sports, représentants du secteur musical professionnel, afin d'enrichir la grille d'analyse et de connaître le point de vue des institutions sur les questions abordées dans l'étude. Ont été interrogés Fernand Estèves, chargé de mission culture de la FFMJC ; Patrice Marie, chef du Département développement et évaluation de la Direction au développement et à l'action territoriale du ministère de la Culture et de la

Communication ; Anne Minot, chef du Bureau des pratiques amateurs de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles ; Réjane Sourisseau, chargée de projet de l'association Opale ; et Luc Carton, philosophe et économiste belge, notamment directeur des « Rencontres pour l'avenir de l'éducation populaire » des 5 et 6 novembre 1998 à la Sorbonne. D'autres entretiens étaient prévus, mais n'ont pu être réalisés par manque de temps ou en raison de la non-disponibilité des personnes sollicitées. Il a été impossible, par exemple, de rencontrer un représentant de la Direction de la jeunesse et de l'éducation populaire du ministère de la Jeunesse et des Sports.

En mai 2001, un moment de débat et de production collective entre les structures étudiées a été organisé à La CLEF (Saint-Germain-en-Laye) [cf. annexe III]. L'objectif n'était pas de faire une première restitution de l'étude, mais d'associer bénévoles et salariés des onze structures à une réflexion sur le bénévolat, les pratiques musicales, les notions de décision, de responsabilité et d'engagement, l'importance du projet collectif d'une structure et son rôle, et de nourrir ainsi l'étude. Sur deux jours, ont eu lieu ateliers, séance plénière et arbre à palabres ouvert à d'autres participants. Les débats étaient enregistrés et une synthèse des ateliers, orale lors de la séance plénière puis écrite, a été réalisée par Réjane Sourisseau et Anne Benetollo, d'Opale. La participation des structures à ce moment d'échanges a été très variable, et les lieux yvelinois semblaient beaucoup moins impliqués dans la démarche, puisque trois d'entre eux n'étaient pas ou quasiment pas représentés.

Toutes les étapes de l'étude étaient impulsées puis suivies par un comité de pilotage, réuni régulièrement, composé des directeurs du CRY et de la Fédurok et du chargé d'étude de la Fédurok. Ce comité de pilotage n'a pas pu s'étendre dans son animation au ministère de la Jeunesse et des Sports ou au ministère de la Culture et de la Communication.

## 2.2. Les onze lieux étudiés

Les structures choisies, membres des réseaux CRY et Fédurok, sont des structures affiliées ou anciennement affiliées à une fédération d'éducation populaire, et plus ou moins liées à cette fédération, mais également des structures très éloignées des mouvements d'éducation populaire, qui semblaient avoir un projet et un fonctionnement proches des valeurs des ces derniers.

Afin de pouvoir réaliser des comparaisons et dégager des éléments d'analyse communs, il importait que les structures aient une activité de diffusion régulière, une activité de répétition, de formation et/ou d'accompagnement des pratiques musicales et qu'elles travaillent avec des bénévoles, dans un cadre formalisé ou non. Elles se différencient par contre en termes d'histoire et d'inscription spatiale (territoire urbain ou rural, centre-ville ou périphérie, composition de la population...). Le département des Yvelines semblait à ce titre intéressant : « Nous avons retenu ce département pour ses divers contrastes : proximité et éloignement du tissu urbain parisien, ville (y compris villes nouvelles) et campagne, situations économiques diversifiées (DSQ, DSU<sup>38</sup>, sites résidentiels pavillonnaires, centres urbains historiques...)»<sup>39</sup>.

Le réseau CRY présentait en outre l'avantage de fédérer des structures associatives, mais également des structures

municipales ; il était en cela complémentaire du réseau Fédurok, qui regroupe des structures sur la quasi-totalité du territoire national (19 régions sur 22) mais uniquement de droit privé. **Un lieu municipal a donc été choisi, afin de tenter d'apporter des éléments de réponse à la question : l'éducation populaire est-elle indissociable du statut associatif ?** Cet aspect sera abordé plus loin ; cependant, au terme de l'étude, il apparaît qu'il était souhaitable de disposer d'au moins deux lieux municipaux, et que le lieu municipal choisi n'est que très peu représentatif de ce type de structures, puisque disposant de peu de moyens et de peu de liens avec ses élus de tutelle.

L'Antipode/MJC de Cleunay est une structure membre de la Fédurok, affiliée à la Confédération des MJC de France, qui affirme son identité MJC, mais a très peu de liens avec la Fédération régionale de Bretagne. La MJC est située dans un quartier d'habitat social au sud-ouest de Rennes, ville de 300 000 habitants environ (avec l'agglomération), avec une très forte proportion d'étudiants, et dont la municipalité est socialiste. Rennes regroupe de nombreuses associations et lieux culturels et socioculturels : c'est par exemple la seule ville qui compte deux lieux adhérents de la Fédurok. Le projet musical est né en 1995 de la volonté de deux animateurs, faiblement soutenus par le conseil d'administration et le directeur. Aujourd'hui, l'Antipode regroupe une activité régulière de diffusion (jauge de 500 ; environ 35 concerts par an, dont beaucoup de coproductions ou de locations à des associations locales), deux locaux de répétition équipés et peu chers, quelques cours d'instruments, un travail d'accompagnement des pratiques musicales encore peu développé, une formation aux techniques du spectacle en collaboration avec d'autres associations rennaises, un travail avec le milieu scolaire qui débute. Les projets sont menés par quatre salariés permanents, des techniciens intermittents sur les concerts et de nombreux bénévoles, à qui une place très importante est laissée. L'Antipode est reconnue par le ministère de la Culture au titre du dispositif SMAC et dispose d'un budget d'environ 300 000 euros, ce qui représente la moitié de celui de la MJC.

Le CAC Georges Brassens est une structure membre du CRY depuis 1997, située à Mantes-la-Jolie. C'est un centre d'action culturelle dont le directeur est cadre de la FFMJC : c'est une ancienne MJC, qui est aujourd'hui « associée » à la fédération, avec des liens très forts, et les statuts de l'association sont d'ailleurs les statuts-types d'une MJC. Le CAC est une structure polyvalente dont les musiques amplifiées sont un axe majeur depuis fin 1996. Le projet de développement des locaux de répétition et de la diffusion musicale émane d'une volonté municipale et a été négocié avec le conseil d'administration, non sans certaines difficultés. Les activités concernent aujourd'hui : la diffusion dans et hors les murs (jauge de 200 ; environ 36 concerts par an et un festival de blues en novembre), répétition (deux locaux équipés), l'enregistrement, l'accompagnement des pratiques musicales, l'aide à l'autoproduction, le soutien des associations locales, des actions de sensibilisation aux risques auditifs et des actions en direction du milieu scolaire. La structure travaille

38. Développement social urbain et Développement social des quartiers, dispositifs interministériels d'accompagnement des sites prioritaires, dans le cadre de la politique de la ville.

39. Touché M., « Quelques constats et réflexions sur les pratiques musicales amplifiées », *Écho Bruit*, n° 63, avril 1994, p. 51.

avec quelques bénévoles, en particulier sur le festival de blues. Les cours de musique sont assurés par des associations hébergées par le CAC et n'entrent donc pas directement dans le projet de la structure. Le budget annuel est d'environ 800 000 euros, dont 600 000 sont consacrés aux musiques amplifiées (ce qui inclut le festival Blues sur Seine). Mantes-la-Jolie, dont la mairie est à droite, compte 43 500 habitants et est divisée en trois grands secteurs : à l'extrême ouest, le Val Fourré, la plus grande ZUP et ZEP de France (23 000 habitants); au centre, Gassicourt, le quartier du CAC; à l'est, le centre-ville.

**La Cave à musique** est un lieu associatif membre fondateur de la Fédurok et sans lien avec une fédération d'éducation populaire. C'était à l'origine un café-musique mis en place par le service Social et Jeunesse de Mâcon et dont la gestion a été confiée à l'association Luciol. La Cave à musique a été créée en 1992, autour de la diffusion musicale (jauge de 400; environ 80 concerts par an), mais propose aujourd'hui des activités de répétition (deux locaux équipés), des formations pour groupes constitués, des actions de sensibilisation aux risques auditifs, des actions en direction du milieu scolaire, un Espace culture multimédia<sup>40</sup>, des résidences, un travail avec des associations locales « satellites » (qui sont par exemple hébergées sur le lieu). La structure emploie 17 permanents, qui travaillent avec de nombreux bénévoles (environ 40). Elle entre dans le dispositif SMAC et dispose d'un budget annuel d'environ 910 000 euros. Mâcon est une ville de 35 000 habitants (50 000 avec l'agglomération); les élus socialistes qui géraient la municipalité depuis plusieurs mandats ont été battus aux élections municipales de 2001. C'est une ville administrative et commerciale, sans gros problèmes sociaux. Elle compte un tissu associatif riche, mais la Cave à musique est un des seuls lieux de diffusion de musiques amplifiées dans sa région. Au moment de ma visite, en avril, le lieu venait de changer de directeur et était dans un moment de restructuration, de questionnements au sujet notamment des places respectives des salariés et des bénévoles.

**La Clé des champs** est un lieu municipal membre fondateur du CRY, qui dépend du Service culturel de la ville de Plaisir. C'est une ancienne maison de quartier dont l'action s'est centrée autour de la diffusion de musiques amplifiées en 1985 (jauge de 150; jusqu'à 50 concerts par an). Elle a également développé des activités de répétition (un local et possibilité de répéter dans la salle de concerts), d'accompagnement des pratiques musicales (stages, conseils, formations pour groupes constitués), des actions de sensibilisation aux risques auditifs et des jumelages autour de la musique, mais dans des conditions très précaires, avec peu de moyens et de personnel. Les trois permanents s'entourent de quelques bénévoles et de vacataires. Son budget est d'environ 150 000 euros. En raison du faible intérêt suscité par l'étude parmi les salariés de la structure, je n'ai réalisé que deux entretiens et récolté peu d'informations sur le lieu, son projet, son environnement. En outre, la visite a eu lieu juste après les élections municipales, qui ont porté une équipe de droite à la tête d'une municipalité qui était socialiste depuis plusieurs années : le responsable

40. « Les Espaces culture multimédia (ECM) constituent des lieux permanents d'accès public et de formation au multimédia en ligne et hors ligne : ils sont implantés dans des structures culturelles et socio-culturelles existantes, spécialisées ou pluridisciplinaires, qui assurent déjà un travail de diffusion. » (présentation des ECM disponible sur le site du ministère de la Culture). Le label a été créé en 1998.

de la structure était alors en situation d'expectative face à ses nouveaux élus. La situation a changé depuis, puisque les activités ont été recentrées autour de l'accompagnement des pratiques amateurs (le nombre de concerts a été réduit et la diffusion « professionnelle » a pratiquement disparu; une nouvelle salariée a été recrutée pour mettre en place un Point information musiques) et que la mairie a un projet de nouvel équipement. Il ne nous a malheureusement pas été possible de retourner dans la structure quelques mois après la première visite.

**La CLEF** est une structure membre fondateur du CRY et de la Fédurok située à Saint-Germain-en-Laye. C'est une grosse MJC (environ 2 000 adhérents) affiliée à la Confédération des MIC de France, qui retrouve peu à peu, après l'avoir longtemps écartée jusque dans son nom, son identité MJC. Depuis 1985 s'est développée progressivement, sous l'impulsion notamment d'un directeur adjoint et de bénévoles, une structure de diffusion (jauge de 300 et 500; 70 spectacles par an environ, dont des « boeufs », des concerts des élèves, des spectacles jeune public...), de formation (cours d'instrument, ateliers de pratique collective et accompagnement/formation de groupes constitués), de répétition (deux locaux équipés depuis 1996) et d'enregistrement. Y sont également menées depuis peu de temps des actions de sensibilisation aux risques auditifs et des actions en milieu scolaire. La CLEF est une structure polyvalente, mais dont les musiques amplifiées constituent l'axe central du projet culturel et artistique. En 2001, s'est engagée une démarche de décloisonnement, de transversalité, qui s'est traduite notamment par la disparition du nom « Éclipse », qui séparait la diffusion musicale du reste de la structure. La CLEF est une des structures musicales « phares » de la région parisienne : elle jouit, auprès des artistes comme du public, d'une certaine notoriété. Elle est située à Saint-Germain-en-Laye, une ville bourgeoise de la banlieue d'environ 40 000 habitants, dont la municipalité est de droite, et qui compte très peu d'étudiants mais une forte proportion de lycéens. Elle entre dans le dispositif SMAC et dispose d'un budget de 1,3 million d'euros, dont 460 000 environ pour la filière musique, qui regroupe, en plus du directeur, cinq salariés permanents, deux objecteurs de conscience, des régisseurs, barman et formateurs à temps partiel, des intermittents, une quinzaine de bénévoles.

**Le CREP Muzikzak** est situé à Toulon. D'importants changements s'y sont produits depuis ma visite en février 2001 : les salariés ont démissionné et l'activité musicale y est très réduite, le lieu n'est plus adhérent de la Fédurok. Cela nous conduit à présenter cette structure au passé, pour certains de ses aspects. Le Centre régional d'éducation populaire est une « émanation » directe de la Fédération des œuvres laïques du Var (fédération départementale adhérente de la Ligue de l'enseignement), créée en 1976, et dont les principales activités se situaient depuis le début des années 90 dans le domaine des musiques amplifiées : diffusion dans et hors les murs (jauge de 380), filages et accompagnement de groupes, Point information musiques sur un autre lieu (ouvert en 2000), actions de sensibilisation aux risques auditifs et aux dangers de l'alcool et des drogues, soutien aux associations locales. Ces actions reposaient sur deux salariés permanents, des intermittents (dont un sur la communication) et quelques bénévoles, et sur un budget annuel d'environ 350 000 euros. Le CREP est situé à proximité du centre-ville de Toulon, une ville au taux de chômage très

élevé, dont l'agglomération compte 500 000 habitants et dont la municipalité a été d'extrême droite de 1995 à 2001.

**Le Florida** est un lieu membre fondateur de la Fédurok. C'est une structure musicale sans lien avec les mouvements d'éducation populaire. Elle a été créée en 1993, sous l'impulsion de la municipalité, qui en a confié la gestion à l'Association pour le développement de l'expression musicale ; elle développe des activités de diffusion dans et hors les murs (jauge de 800 ; environ 50 concerts par an dont de nombreux concerts en milieu rural par exemple), de répétition (cinq locaux équipés), de formation (cours d'instrument, ateliers de pratique collective et accompagnement/formation de groupes constitués), de résidences, apporte un soutien aux associations locales, mène des actions en milieu scolaire, des actions de sensibilisation aux risques auditifs, dispose d'un Espace culture multimédia. La structure mène d'importantes actions en direction des quartiers périphériques et du milieu rural. En revanche, elle n'a pas développé de projet particulier autour du bénévolat. Le Florida est situé à Agen, une ville de 33 000 habitants (70 000 pour l'agglomération). Un tiers de sa population a moins de 25 ans. 6 % de sa population est étrangère, le taux de chômage y est relativement élevé, le nombre de RMistes très important. Les logements sociaux représentent un tiers des logements de la ville. La municipalité de droite qui avait porté le projet du lieu a été remplacée en 2001 par une équipe de gauche. Le budget de la structure est d'un peu plus d'un million d'euros. Il était relativement facile d'obtenir des informations sur le Florida, d'autant plus que les écrits sur cette structure expérimentale sont nombreux. Cependant le manque de disponibilité des salariés et notamment du directeur au moment de la visite (je n'ai pu réaliser que deux entretiens) et le remplacement récent du directeur peuvent conduire à nuancer certains éléments de l'analyse.

**Le Fuzz'yon** est un lieu membre fondateur de la Fédurok, créé en 1988 par la mairie de La Roche-sur-Yon, l'association SOS racisme et la fédération départementale Léo Lagrange. Le directeur est resté salarié par Léo Lagrange jusqu'en 1996 et n'a plus aucune relation avec cette fédération depuis. L'activité principale de la structure est la diffusion (jauge de 300 ; environ 30 concerts par an et un festival à l'automne), puis se sont développés des cours de musique (y compris à la maison d'arrêt), un accompagnement informel des groupes (filages et conseils), des stages thématiques (organisés par Trempolino<sup>41</sup>), puis plus récemment la répétition (quatre locaux) et un centre d'information avec l'ouverture d'un nouveau lieu. La structure mène également des actions avec les structures jeunesse de la ville de La Roche-sur-Yon et avec les associations musicales vendéennes, et des actions de sensibilisation aux risques auditifs. Ces actions sont menées par un directeur, cinq emplois-jeunes, deux techniciens intermittents, trois formateurs musicaux à temps partiel, une secrétaire détachée de la ville, et quelques bénévoles. Le Fuzz'yon est situé près du centre de La Roche-sur-Yon, ville à municipalité socialiste de 50 000 habitants, située dans un département très conservateur. La structure est reconnue par le ministère de la Culture au titre du dispositif SMAC et son budget annuel est d'environ 380 000 euros.

41. Trempolino est une « association intercommunale de promotion et de développement des musiques actuelles » située à Nantes, qui dispose par exemple de locaux de répétition et d'un Point information musiques, et organise des formations artistiques, techniques et administratives.

L'observation de ce lieu s'est déroulée en période de conflit entre le bureau de l'association et son directeur, conflit reposant sur plusieurs aspects abordés dans la présente étude. Mais cette période était également celle de l'ouverture du lieu spécifique de formation/information/accompagnement des pratiques : il était donc difficile de dresser un bilan des actions de la structure dans ce domaine, afin de les analyser.

**La MJC de Montluçon** est membre de la Fédurok et affiliée à la Confédération des MJC de France. Elle est étroitement liée à cette institution, puisque son président est également le président de la FRMJC d'Auvergne, dont elle abrite les bureaux. Cette structure affirme son identité MJC et n'a d'ailleurs pas créé de nom particulier pour la salle de concerts, comme le font la plupart des MJC qui ont une activité importante de diffusion. Elle est également à l'origine d'un plan d'équipement des MJC d'Auvergne en locaux de répétition. À côté d'activités très traditionnelles et animées par des bénévoles, comme la peinture sur soie ou la dentelle aux fuseaux, la MJC a développé au début des années 90 un secteur musical axé principalement autour de la répétition, sous l'impulsion du président qui était à l'époque adjoint au maire, chargé de la culture. Aujourd'hui, le secteur musiques amplifiées englobe des cours d'instrument (cours collectifs), des stages ponctuels artistiques et techniques pour groupes ou individuels, une activité de répétition (deux locaux équipés), d'enregistrement, de diffusion (jauges de 250 et 618 ; environ 25 concerts par an et un festival), un petit Espace culture multimédia. Deux salariés seulement sont à plein temps sur ce secteur, mais l'ensemble des salariés participent à l'organisation des concerts, et ils sont aidés par des bénévoles. La structure a bénéficié du programme Café-musiques, mais n'est pas labellisée SMAC. Le budget annuel de la MJC est d'environ 460 000 euros, celui du secteur musiques amplifiées semblant difficile à déterminer puisque la présentation des comptes n'est pas analytique. En 2000, la structure a participé, avec l'Institut de formation à l'animation, à la conception d'un BEATEP « animateur de studio de répétition de musiques amplifiées ». La MJC est implantée dans un quartier d'habitat social qui compte plus de 2 000 habitants et est assez éloigné du centre-ville. Montluçon, dont l'agglomération représente environ 60 000 habitants, est située dans une région rurale et regroupe d'autres équipements culturels, dont une SMAC qui diffuse plutôt du jazz et de la chanson. On peut signaler enfin que 2001 fut l'année du passage à droite de la municipalité et du départ du directeur, qui avait porté le projet depuis 1994.

**La Petite entreprise/Espace jeunes** est une structure membre du CRY depuis 1995 ; c'est une ancienne MJC, une structure d'accueil et de loisirs pour les jeunes, qui a développé progressivement une activité de diffusion de groupes et DJ locaux (jauge de 300 ; environ 40 concerts par an), de répétition (un local équipé où ne répétaient que huit groupes au moment de ma visite), des cours d'instrument, un Point information musiques, l'accompagnement des projets de quelques groupes. Ses actions sont axées essentiellement autour de la pratique amateur et des musiciens locaux. Tous les salariés d'Espace jeunes collaborent à l'organisation des concerts, mais deux d'entre eux sont respectivement à 50 % et 80 % de leur temps de travail sur les projets musicaux, c'est-à-dire la Petite entreprise. Ils travaillent avec quelques bénévoles relativement jeunes. Le budget global de la structure est d'environ 460 000 euros ; comme pour la MJC de Montluçon, il semble très délicat de déterminer la part de ce



budget attribuée à la Petite entreprise, puisque les salaires par exemple ne sont pas ventilés. Espace jeunes n'est directement lié à aucune fédération d'éducation populaire, mais c'est une structure « classique » d'accueil et d'animation agréée d'éducation populaire. La Petite entreprise y est très peu séparée du reste, y compris dans l'utilisation des espaces, puisque la salle de concerts est un lieu d'accueil pour les jeunes l'après-midi. Espace jeunes est située dans une petite ville yvelinoise dont la municipalité est à droite. Les salariés de la structure n'ont pas semblé réellement intéressés par l'étude, et n'ont été que très peu présents aux débats des 14 et 15 mai 2001.

L'Usine à chapeaux/MJC de Rambouillet est membre fondateur du CRY et affiliée à la Confédération des MJC de France. Son identité MJC est affirmée et son président siège aux bureaux de la FRMJC (MJC en Île-de-France) et de la Confédération des MJC de France. C'est une grosse MJC divisée en trois secteurs : le Bureau information jeunesse, les ateliers et le Café-club. L'Usine à chapeaux est le versant musical du Café-club, puisque la salle de concerts est, comme à la Petite entreprise, un lieu d'accueil l'après-midi. Le développement des activités musicales s'est inscrit, au début des années 90, dans un projet de « création d'un espace 16-25 ans à Rambouillet » présenté par la MJC mais fortement soutenu par la mairie : l'axe principal de ce projet était la jeunesse et non la musique. Aujourd'hui, l'Usine à chapeaux regroupe la diffusion dans et hors les murs (jauge de 250 ; environ 35 concerts par an), la répétition (deux locaux équipés), des jumelages autour de la musique, des stages ponctuels artistiques, techniques ou administratifs, des actions de formation/accompagnement pour groupes constitués, un gros travail avec de nombreux bénévoles. Les cours d'instrument, en revanche, dépendent du secteur ateliers. La MJC se trouve dans le centre-ville de Rambouillet, ville bourgeoise de 25 000 habitants, située à la limite entre la région parisienne et la province, dans une zone assez peu urbanisée, dont la municipalité est à droite. La structure entre dans le dispositif SMAC et dispose d'un budget total d'environ 720 000 euros, dont 230 000 pour l'Usine à chapeaux. Les salariés de la structure ont semblé intéressés par l'étude, mais n'ont pas participé aux débats des 14 et 15 mai 2001.

### 3. Éducation populaire : approche historique et conceptuelle (histoire d'un malentendu et d'un enjeu politique)

#### 3.1. Repères historiques

Plus on se documente sur l'éducation populaire, plus il semble difficile d'écrire et a fortiori de résumer son histoire. Les différents ouvrages sur le sujet, tous écrits par des individus liés de près ou de loin à un mouvement d'éducation populaire, sont très divergents. Certains retracent l'histoire d'une notion profondément politique et tournée vers la subversion, née dans les prémices du syndicalisme ouvrier ; d'autres s'intéressent davantage à ce que l'on appelle aujourd'hui « l'éducation permanente », la formation des adultes, et insistent sur le rôle de l'État, des intellectuels et de certains grands patrons. Malgré ces difficultés, il semble important de tenter de poser quelques repères historiques, tant les

références au passé sont nombreuses et passionnées chez les acteurs des mouvements dits d'éducation populaire : la majorité des textes et des discours s'appuient sur un retour sur l'origine pour qualifier le concept d'éducation populaire. Les quelques jalons ci-après ne représentent qu'une vision partielle et partielle et ne concernent que la France, même si des mouvements similaires se sont développés dans d'autres pays.

De nombreux auteurs s'accordent pour situer l'origine de la notion d'éducation populaire dans le *Rapport sur l'organisation générale de l'Instruction publique* de Condorcet, présenté à l'Assemblée législative les 20 et 21 avril 1792 : « Nous avons observé que l'instruction ne devait pas abandonner les individus au sortir de l'école, qu'elle devait embrasser tous les âges [...]. Nous avons cru que la puissance publique devait dire aux citoyens pauvres : si la nature vous a donné des talents, vous pourrez les développer, ils ne seront perdus ni pour vous ni pour la patrie. » Convaincu du développement infini des sciences, Condorcet pensait que le progrès intellectuel et moral de l'humanité pouvait être assuré grâce à une éducation bien orientée. Il insistait sur l'importance de la lutte contre l'ignorance et le fait que l'accès au savoir et aux connaissances était, pour la République, un devoir de justice. Son rapport préfigure les principes qui seront ceux de l'école publique un siècle plus tard, mais également de toutes les formes d'éducation du peuple. Il sera néanmoins peu suivi d'effets concrets.

Ensuite, Benigno Cacérès, militant du mouvement Peuple et Culture et considéré comme la référence incontournable en matière d'histoire de l'éducation populaire, retrace dans *Histoire de l'éducation populaire* le développement de la formation des adultes, en insistant sur le rôle des institutions, religieuses ou laïques. On peut ainsi y lire que c'est en 1830, sous le ministère Guizot, que l'État tente le premier effort d'ensemble en vue d'organiser les classes d'adultes. Des centaines de classes, de cours du soir sont créés dans tout le pays. Dans le même temps, des cours sont donnés par exemple par l'Association polytechnique, c'est-à-dire par d'anciens élèves de l'école du même nom, à des ouvriers. Mais c'est sous le Second Empire que l'éducation des adultes va réellement se développer. En juin 1863, Napoléon III appelle au ministère de l'Instruction publique Victor Duruy qui met sur pied, à partir de 1866, une organisation publique de conférences pour adultes : en 1869 on compte 33 638 cours d'adultes avec 793 136 élèves. Dans son récit du développement au XIX<sup>e</sup> siècle de ce qu'il appelle éducation populaire, Benigno Cacérès insiste sur l'importance des gouvernements successifs, de certains grands patrons, d'instituteurs et d'intellectuels philanthropes laïques ou religieux. Les objectifs de ces entreprises de formation des adultes mêlaient humanisme, volonté d'aide à l'émancipation par la culture, et volonté de former de bons contremaîtres disciplinés et reconnaissants. De même, Geneviève Poujol, militante également de Peuple et Culture, écrit dans *L'éducation populaire : histoires et pouvoirs* : « Le mouvement d'éducation populaire, si l'on veut bien l'appeler ainsi, est bien un mouvement animé par des éléments des couches nouvelles qui, prenant conscience de l'apparition d'un mouvement ouvrier, tentent le rapprochement des classes, mais en s'adressant aux ouvriers en tant qu'individus et non au mouvement ouvrier dans son ensemble<sup>42</sup>. » Ainsi Jean

42. Citée par Jean Laurain, dans *La République des jeunes*, les 17 et 18 décembre 1994 à l'Assemblée nationale, actes du colloque édités par la FFMJC, 1996, p. 19.

Macé crée-t-il en 1866 la plus ancienne grande fédération d'éducation populaire encore en activité, la Ligue de l'enseignement, sur le modèle d'une ligue belge du même nom, créée en 1864. Il sera à l'origine des premières bibliothèques communales et du « Mouvement national du sou contre l'ignorance », en faveur de l'instruction obligatoire, gratuite et laïque. Il écrivait : « Notre chemin à tous... est forcément le même : faire penser ceux qui ne pensent pas, faire agir ceux qui n'agissent pas, faire des hommes et des citoyens<sup>43</sup>. » Il constitue un exemple d'intellectuel se préoccupant du sort de la population non éduquée. Ce type d'initiative instaure un rapport vertical entre individus éducateurs et individus éduqués.

Certains théoriciens de l'éducation populaire donnent à cette notion une origine beaucoup plus politique et plus tournée vers l'action collective, les mouvements sociaux : c'est le cas notamment des travaux édités récemment par la FFMJC. Pour Luc Carton, par exemple, qui a dirigé des séminaires de réflexion entre directeurs de MJC, le premier temps de l'histoire de l'éducation populaire, « le temps mythique de l'éducation populaire, c'est le temps où l'on n'en parlait pas, c'est-à-dire le temps où l'éducation populaire était la dimension culturelle de la production de l'action collective. [...] Avant d'être une action spécialisée et bien avant de l'inscrire dans les MJC, l'éducation populaire c'est la procédure qui permet de construire du syndicalisme, c'est-à-dire que c'est la production collective de connaissances, de représentations culturelles, de signes qui sont propres à un groupe social en conflit. À l'origine l'éducation populaire est une dimension du syndicalisme à une époque où le syndicalisme est en même temps mutualisme et coopératisme. Dans l'histoire du mouvement ouvrier, cela correspond à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. » Cette naissance du mouvement loin des institutions et de l'État, dans le peuple et dans des relations d'égal à égal, est également mise en avant par Franck Lepage, cadre et théoricien de la FFMJC, dont certains écrits sont cités dans la bibliographie. Nous verrons dans la deuxième partie de ce chapitre que cette lecture différente de l'Histoire peut être vue comme la cause ou la conséquence de définitions relativement éloignées de l'éducation populaire et d'ambiguïtés, voire de malentendus, autour de cette notion et de ses valeurs.

Selon Benigno Cacérès, « les universités populaires, le plus grand mouvement d'éducation des adultes au début du siècle, sont nées de l'affaire Dreyfus. [...] Cette élite intellectuelle de la nation, en majorité radicale, libérale, socialiste, est douloureusement consciente du besoin impératif de substituer, par l'éducation, l'application impartiale de la raison critique aux préjugés de la masse crédule des Français<sup>45</sup>. » Ici encore, malgré l'origine fortement politique des universités populaires, l'éducation populaire renvoie à un rapport bien défini entre des éduqués, issus des classes populaires, et des éducateurs, intellectuels philanthropes ; elle n'est pas une éducation d'égal à égal, une construction collective de savoirs, comme dans le cas des mouvements ouvriers. Il en est de même pour le Sillon, mouvement de jeunes catholiques sociaux du début du XX<sup>e</sup> siècle qui attachaient beau-

coup d'importance à la rencontre entre les différentes classes sociales, à travers l'éducation des uns par les autres...

**Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, l'éducation populaire va se développer parallèlement aux améliorations des conditions de travail des ouvriers et en particulier à la diminution du temps de travail, permettant l'apparition des notions de temps libre et de loisirs.** On peut citer par exemple la « loi des huit heures » votée en 1919, qui favorisera la naissance des ciné-clubs en 1920 ou de la Jeunesse ouvrière chrétienne en 1926, et surtout les lois sociales votées en 1936, introduisant notamment la semaine de quarante heures et les premiers congés payés. Pour Benigno Cacérès, 1936 est une date charnière : « [Avant le Front populaire] il manquait à l'éducation populaire, pour être réellement efficace, que ces hommes auxquels elle s'adresse puissent disposer de conditions matérielles et du temps libre nécessaire, sans lesquels tout effort culturel finit pas sombrer<sup>46</sup>. » À la faveur du temps libéré et sous l'impulsion de Léo Lagrange et de son sous-secrétariat des Loisirs et des Sports, on assiste au développement des cours d'adultes, des loisirs culturels, mais surtout des vacances en plein air, du camping et des colonies de vacances. C'est la période de l'apparition d'associations *spécialisées* dans la culture, les loisirs, les vacances. Les Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation actives (CEMÉA), qui deviendront un des principaux mouvements dits d'éducation populaire, naissent en 1937.

Pour Luc Carton, cette première partie du XX<sup>e</sup> siècle est le deuxième temps de l'éducation populaire : celle-ci devient « une branche spécialisée du mouvement ouvrier », après en avoir été une des dimensions : « Il y a une action spécialisée en matière économique et une action spécialisée en matière sociale qui va évidemment devenir une mutualité, d'un côté, et le syndicat de l'autre, à partir de quoi apparaît une action spécifique en matière culturelle qui prendra différents noms<sup>47</sup>. »

Paradoxalement, le régime de Vichy a joué un rôle important dans l'émergence de ces mouvements attachés aux idéaux démocratiques et à la formation de citoyens actifs et critiques. La Révolution nationale du maréchal Pétain devait en effet s'appuyer sur une politique active d'encadrement de la jeunesse. Ont donc été créés, sous la responsabilité d'un secrétariat général à la Jeunesse, des chantiers de jeunesse, des écoles de cadres ou de chefs et des maisons de jeunes. L'école des cadres d'Uriage (Isère), notamment, formera de nombreuses personnalités des mouvements d'éducation populaire d'après-guerre. Dès 1943, les maisons de jeunes et leurs chefs vont prendre des distances avec le gouvernement de Vichy et le secrétariat général à la Jeunesse (certaines vont même abriter des actions de résistance). Cette dernière période occultera le rôle de l'État vichyste dans la préfiguration des mouvements d'après-guerre. On peut à ce sujet citer Christian Maurel, directeur de MJC et auteur d'une thèse de sociologie sur ce type de structure : « C'est ce que j'appelle le mythe fondateur, ou encore le mythe d'origine des Maisons des jeunes et de la culture, tant il est vrai que cette parole transmise a quelques caractéristiques essentielles du mythe et fonctionne bien comme tel : récits fabuleux de faits souvent transfigurés dans une

43. Cité par Benigno Cacérès, dans *Histoire de l'éducation populaire, Peuple et Culture*, Seuil, 1964, p. 46.

44. *La Lettre de la FFMJC*, n° 8, mars 1996, « Éducation populaire ou animation socioculturelle ? » (Groupe de travail sur l'éducation populaire et le métier de directeur de MJC – compte rendu du 3<sup>e</sup> séminaire – Cannes 10-13 juillet 1995), p. 9.

45. Cacérès B., *op. cit.*, pp. 52-53.

46. *Ibid.*, p. 118.

47. *La Lettre de la FFMJC*, n° 8, *op. cit.*, p. 9.

forme épique prenant dans notre conscience collective un caractère quasi légendaire<sup>48</sup>. »

À la Libération, malgré la volonté affirmée d'opérer une rupture avec la période de Vichy, il semblait important de se saisir de l'expérience acquise et peut-être de reprendre sous un autre nom le projet des Clubs de loisirs de 1936, en lui donnant une dimension qui dépassait le cadre de la seule organisation des loisirs. Dans une circulaire du 13 novembre 1944, Jean Guehenno, alors directeur des Mouvements de jeunesse et de l'éducation populaire au sein du ministère de l'Éducation nationale, écrit : « Nous voudrions qu'après quelques années, une maison d'école au moins dans chaque ville ou village soit devenue une "maison de la culture", une "maison de la jeune France", un "foyer de la nation", de quelque nom qu'on désire la nommer, où les hommes ne cesseraient plus d'aller, sûrs d'y trouver un cinéma, des spectacles, une bibliothèque, des journaux, des revues, des livres, de la joie et de la lumière. Cette maison serait en même temps une maison des jeunes. » Les principales fédérations dites d'éducation populaire que nous connaissons aujourd'hui naissent à cette époque. On peut citer la Fédération nationale des foyers ruraux (FNFR), créée en 1946 par Pierre Tanguy-Prigent, ministre de l'Agriculture, pour lutter contre l'exode rural. Le rôle de la FNFR est la formation et l'éducation des ruraux ainsi que l'animation de l'espace rural. On peut songer également à la Fédération nationale Léo Lagrange, fondée en 1950 pour poursuivre l'œuvre du sous-secrétaire d'État du Front populaire. C'est le cas enfin de la Fédération nationale des Francas, qui œuvre depuis 1944 pour la reconnaissance de la place et des droits de l'enfant. Mais le mouvement qui prendra le plus d'importance dans la présente étude est créé en 1944 sous le nom de la « République des Jeunes », puis deviendra en 1948 la Fédération française des maisons des jeunes et de la culture (FFMJC). Il est à noter que son président fondateur, André Philip, était un homme politique : il fut notamment député puis ministre de l'Économie et des Finances. Pour Luc Carton, cette période correspond au troisième temps de l'éducation populaire : « l'institutionnalisation dans l'appareil d'État<sup>49</sup>. »

Mais « l'institutionnalisation » ne se fera pas sans heurts : cette nouvelle Direction sera extrêmement ballottée au gré des changements ministériels et changera elle-même cinq fois de dénomination en quatre ans – la notion « d'éducation populaire » passant à la trappe au profit de la seule « jeunesse » dès juillet 1946 – pour devenir en décembre 1948 la « Direction générale de la jeunesse et des sports ». À la création du ministère des Affaires culturelles, en 1959, les associations dites d'éducation populaire, malgré leur action en matière culturelle, restent en dehors de son champ de compétence. Leur ministère sera celui de la Jeunesse et des Sports, créé en 1964.

Depuis les années 60, les associations et fédérations se revendiquant de l'éducation populaire se sont considérablement développées, en nombre et en taille. On peut citer, à titre d'exemple et dans le désordre : la FFMJC et la Confédération des MJC de France, regroupant à elles deux environ 1700 MJC ; les Guides de France ; la Fédération sportive et gymnique du travail ; la Fédération des conseils de parents d'élèves des écoles publiques ; Peuple et Culture ; Culture et Liberté ; l'Union française des centres

de vacances (UFCV) ; la Confédération nationale des foyers ruraux, qui regroupe 3 000 foyers ruraux ; le Mouvement rural de jeunesse chrétienne ; les CEMÉA ; Travail et Culture ; la Fédération Léo Lagrange ; la Ligue de l'enseignement qui représente 34 000 associations regroupées en 100 fédérations départementales ; Aide à toute détresse-Quart Monde ; les Francas. Ces associations forment « une espèce de nébuleuse au sein du monde associatif d'une diversité extrême<sup>50</sup> », mais les relations entre elles et leur ministère de tutelle sont formalisées par un agrément d'éducation populaire et elles représentent un important poids économique et politique.

Mais l'institutionnalisation va malheureusement conduire à une fonctionnalisation de l'éducation populaire, qui culmine avec le concept d'animation socioculturelle et dans les attitudes de consommation culturelle. Pour Luc Carton, c'est le quatrième temps de l'éducation populaire : « Quand on parle "d'animation socioculturelle", il est devenu à ce moment-là presque clair qu'il y a des sujets qui animent des objets, c'est-à-dire qu'on a presque fini la boucle : on est parti d'une démarche historique de sujets qui parlent, se parlent entre eux, et on arrive à des agents qui animent des objets sociaux à qui ils proposent différentes procédures de consommation culturelle<sup>51</sup>. »

On doit également constater que les différences entre les grandes fédérations se situent beaucoup plus en termes d'activités (centres de vacances, lieux fixes de prestation de services socioculturels, lieux spécialisés ou proposant des activités variées...) qu'en termes d'idéaux.

Parallèlement, la formation des adultes se développe dans des structures spécialisées en lien direct avec les entreprises, bien éloignées des mouvements d'éducation populaire et dont l'objectif premier est d'améliorer la « productivité » des salariés, érigée en valeur suprême.

Dans les années 80 et 90, on assiste au traitement toujours plus affiné de populations toujours plus précises dans des dispositifs, et au cinquième temps de l'éducation populaire, la transformation en agences d'insertion : « Ce qui est en cours aujourd'hui à différents endroits, c'est la reconversion de l'animation socioculturelle en travail social de réparation. Comme les crédits se déplacent par ailleurs de la culture vers le social, parfois par l'intermédiaire de la ville, pourquoi ne pas reconvertir les MJC tout simplement dans l'insertion socioprofessionnelle [...] ?<sup>52</sup> », écrivait Luc Carton en 1995.

Selon ce dernier, « la question du 5<sup>e</sup> ou du 6<sup>e</sup> temps est aujourd'hui tout à fait ouverte : il est clair qu'il y a un dérapage historique long, [...] qui a conduit des institutions, des mouvements, des organisations, qui avaient des racines dans l'éducation mutuelle et l'action collective, à devenir des officines de formation ou des officines de distraction. Ce temps-là [...] est à peu près fini. La légitimité de ces institutions est à peu près épuisée, et elle est d'autant plus épuisée que l'appareil d'État, les politiques publiques se posent très légitimement la question de la pertinence de tout ça d'une part, et d'autre part parce que la marchandisation de la culture a fait son travail et que donc l'accès aux œuvres est garanti d'une certaine façon, presque en excès, en particulier avec les nouvelles technologies. L'accès aux

48. FFMJC, *La République des jeunes*, op. cit., p. 83.

49. *La Lettre de la FFMJC*, n° 8, op. cit., p. 9.

50. Daniel Pantchenko, dans *Politis*, op. cit., p. 6.

51. *La Lettre de la FFMJC*, n° 8, op. cit., p. 9.

52. *Ibid.*, p. 10.

œuvres et à la culture n'est donc plus un problème politique, il est devenu une technique du marché<sup>53</sup>. »

Parallèlement, loin des associations agréées par le ministère de la Jeunesse et des Sports, émergent des mouvements, des actions se rapprochant du premier temps de l'éducation populaire, celui où elle était production collective de connaissances pour l'action. Certains d'entre eux s'autoproclament d'ailleurs mouvements d'éducation populaire : c'est le cas par exemple d'ATTAC, Association pour la taxation des transactions financières pour l'aide aux citoyens. Ainsi Bernard Cassen, son président, écrit-il : « C'est au moment où certains militants, membres ou non de mouvements d'éducation populaire, regroupés au sein du Comité pour les relations nationales et internationales des associations de jeunesse et d'éducation populaire, s'interrogent sur la pertinence de cette dénomination que, précisément, ATTAC la revendique. [...] les associations et fédérations "historiques", qui se sont consacrées à la formation à la citoyenneté pendant des décennies, n'ont pas su s'articuler avec les mouvements sociaux de ces dernières années qui, eux, se veulent des acteurs directs de la citoyenneté active, ici et maintenant, sur les terrains les plus divers [...]. Il n'y a pas d'action sans connaissance. C'est pourquoi ATTAC, qui lutte contre la dictature des marchés, se proclame association d'éducation populaire<sup>54</sup>. » C'est, de même, le cas du Planning familial : « Nous étions avant tout un mouvement d'éducation populaire. Notre mission première était de gagner de vitesse, par l'information de masse, les grossesses non désirées. Or, en se radicalisant, le mouvement s'est vu couper ses subventions et n'a pas pu remplir ce rôle. Aujourd'hui, nous le payons très cher<sup>55</sup>. »

### 3.2. Éléments de définition

Au regard de l'histoire, il semble difficile de dire ce qu'est l'éducation populaire. Son histoire, complexe et multiforme, est à la fois celle de la dimension culturelle du mouvement ouvrier, des mouvements de jeunes et des centres de vacances, des structures dites aujourd'hui « socioculturelles », des cours du soir pour adultes. À l'automne 1979, Guy Saez, dans un article intitulé « Où en est l'éducation populaire en France ? » écrivait : « On ne peut donner une définition acceptable de l'éducation populaire aujourd'hui en France, car elle se présente comme une réalité insaisissable, sans réelle unité au plan des pratiques, sans autonomie politique ou idéologique, sans visibilité indiscutable<sup>56</sup>. »

Mais un détour par l'histoire s'imposait, puisque les différentes définitions d'acteurs ou d'observateurs émanent de leur lecture du passé et que leurs lectures du passé émanent de la vision qu'ils ont de l'éducation populaire. Cette affirmation peut sembler tautologique, mais elle vise à souligner l'importance et la non-neutralité de l'histoire, jalonnée de mythes fondateurs, qui sont autant de références pour les acteurs de l'éducation populaire.

53. Luc Carton, interrogé le 17 décembre 2001.

54. *Politis*, op. cit., p. 39.

55. Docteur Susanne Képès, qui fut longtemps présidente de la commission de formation du Planning familial dans un article de *Télérama*, n° 2645, 20 septembre 2000 : « En avant toutes ! Le Planning familial, quarante ans au côté des femmes ».

56. Cité par Franck Lepage dans *Le Travail de la culture dans la transformation sociale*, op. cit., p. 34.

L'histoire de l'éducation populaire et la vision actuelle qui en découle sont faites avant tout d'ambivalences, d'ambiguïtés et de malentendus. Le premier se situe dans les mots mêmes : « éducation populaire » peut signifier éducation par le peuple, transmission de la ou des culture(s) populaire(s), éducation de tous, éducation des plus défavorisés, dans un but de libération ou dans un but de contrôle. Aussi parle-t-on d'éducation populaire pour qualifier la dimension culturelle du mouvement ouvrier, mais également l'œuvre du maréchal Pétain pour contrôler la jeunesse. Selon Luc Carton : « La Jeunesse ouvrière chrétienne a été créée parfaitement au centre de cette ambiguïté et son histoire est d'ailleurs de ce point de vue-là très amusante. Elle a été créée par l'abbé Cardijn en Belgique manifestement dans un but d'éduquer au sens de domestiquer, d'amener le peuple à l'émancipation, mais par la voie de la sagesse et des savoirs soigneusement triés qui leurs sont distribués. Mais ce qui est intéressant, c'est que la pédagogie jociste, "voir-juger-agir", célèbre de l'époque, contient les gènes du renversement de cet endoctrinement, et la JOC deviendra dans cette crise institutionnelle et politique des années 70, un réel mouvement d'éducation populaire<sup>57</sup>. »

Un autre élément de l'ambiguïté réside dans la confusion, qui sera abordée plus loin, entre démocratie culturelle et démocratisation de la culture : s'agit-il de favoriser l'accès du plus grand nombre à la culture ou de favoriser toutes les expressions culturelles, vecteurs d'éducation ?

La place de la religion, enfin, n'est pas sans ambivalence : alors que de nombreux acteurs de l'éducation populaire citent la laïcité comme une des valeurs fondamentales de cette notion, comme un élément indispensable à l'émancipation et au développement de l'esprit critique, certains mouvements religieux ou d'origine religieuse se proclament mouvements d'éducation populaire et sont reconnus comme tels : qu'on songe à la JOC, au scoutisme ou à Action catholique, par exemple.

Ces ambiguïtés nourrissent la bataille pour la définition légitime de l'éducation populaire, enjeu de pouvoir et d'argent (public), et incitent à la non-définition, au non-questionnement de cette notion ou à l'acceptation de définitions des plus vagues et englobantes. On peut citer l'exemple de l'agrément d'éducation populaire ou des nombreux colloques sur le sujet, qui reposent sur une absence de définition de cette expression. De même, Benigno Cacérès, dans son ouvrage consacré entièrement à l'histoire de l'éducation populaire, se contente d'une définition laconique et vague de son objet : « Donner à tous l'instruction et la formation nécessaires, afin qu'ils deviennent des citoyens aptes à participer activement à la vie du pays<sup>58</sup>. » Le document de présentation des fédérations signataires, élaboré par la Délégation au développement et aux formations du ministère de la Culture, lors de la signature de la charte culture – éducation populaire en juin 1999, reste lui aussi très général : « Leur mission d'éducation populaire a pour objectif global de contribuer à l'avènement d'une société plus juste et solidaire composée d'hommes et de femmes libres et autonomes au travers de l'éducation et de la culture. »

Certaines définitions sont plus précises, tout en restant très consensuelles : c'est le cas par exemple de celle élaborée par Jacques Bertin et publiée en 2000 dans *Politis*, qui fut reprise

57. Luc Carton, interrogé le 17 décembre 2001.

58. Cacérès B., op. cit., p. 5.

par de nombreux acteurs pour qualifier leurs actions et leurs valeurs, y compris par des acteurs des structures étudiées ci-après : « Curieux mot qu'emploient sans même le savoir des millions de personnes et qui paraît si abstrait pourtant ! L'éducation populaire ? C'est l'éducation qui n'est pas cadrée dans les structures traditionnelles de la famille, de l'école ou de l'université. C'est l'éducation au sein du "temps de loisir", oui, mais par la pratique volontaire de la vie de groupe, la confrontation, le partage. C'est aussi l'éducation de chacun par chacun : l'éducation qui ne vient pas d'en haut, des classes dominantes, mais qui cherche à refondre la culture populaire en accordant une égale dignité à toutes les classes de la société. Celle aussi qui ne se limite pas à la "haute culture", ni même aux œuvres d'art, mais qui cherche la culture au sens large : sciences, techniques, sports, connaissance des arts, expression artistique. C'est l'apprentissage de la citoyenneté, enfin : la citoyenneté qui n'est pas seulement la politisation (l'art de réfléchir sur la politique institutionnelle) mais une pratique active : art de parler en public, de savoir écouter, de gérer un groupe, de s'intégrer à la société<sup>59</sup>... » Cette définition rejoint par exemple celle d'André Philip, principal fondateur de la République des jeunes, qui deviendra ensuite la FFMJC : « Il ne s'agit pas d'une assimilation passive, même des éléments les plus variables de la culture traditionnelle, car elle représenterait pour le travailleur une évasion hors de son expérience réelle, une consolation passive, parce que restant dans des domaines où il n'est pas capable de prendre des responsabilités », puisque l'éducation populaire a pour but « la formation d'un homme responsable, capable de jouer son rôle dans une société devenue responsable<sup>60</sup>. »

Ces définitions renvoient à des visions de l'histoire très consensuelles, c'est-à-dire imprécises, mais elles insistent sur différents aspects, qui seront évoqués dans le développement de cette étude. **L'éducation populaire s'oppose aux modèles traditionnels d'enseignement, qui postulent qu'il suffit d'instruire, d'enseigner pour que la culture reste. Il s'agit par contre d'une forme d'auto-éducation, qui offre aux individus la possibilité de prendre conscience de leurs aptitudes, de développer leur personnalité, au contact les uns des autres.** Il s'agit également de préparer des citoyens actifs. Ces éléments reposent sur un principe fondamental : la confiance dans le peuple. Le mot « culture », enfin, est pris dans son sens anthropologique, bien loin du sens qu'en donnait Malraux par exemple<sup>61</sup>.

Les acteurs et théoriciens qui donnent une origine beaucoup plus politique à l'éducation populaire sont également ceux qui définissent cette notion de la façon la plus exigeante : ainsi Luc Carton définit-il cette dernière comme « le processus, la démarche d'accouchement des savoirs sociaux

59. *Politis, op. cit.*, p. 7.

60. Cité par Jean Laurain dans *La République des jeunes, op. cit.*, pp. 21-22.

61. On peut citer Fernand Estèves, de la FFMJC, au sujet de la charte culture/éducation populaire signée en juin 1999 : « Je citerai simplement un paragraphe de cette charte qui me semble fondateur, et sur lequel je me suis personnellement battu : "La culture ne se réduit pas à sa dimension artistique mais englobe tout ce qui permet aux individus d'appréhender le monde et les rapports sociaux, d'y agir individuellement et collectivement, et se situer par rapport à une mémoire commune." » (*Action culturelle et transformation sociale*, actes des Rencontres nationales ministère de la Culture – FFMJC des 18 et 19 mai 2000, FFMJC, p. 8).

stratégiques<sup>62</sup> », c'est donc le travail d'un groupe sur lui-même dans un but de produire de l'action collective. Dans le cadre de séminaires de réflexion avec des directeurs de MJC, il a élaboré « six critères possibles qualifiant une action d'éducation populaire<sup>63</sup> ». Il semble intéressant d'évoquer ces critères puisqu'ils ont le mérite de tenter de préciser réellement ce qu'est ou ce que peut être une démarche d'éducation populaire, de la considérer comme une procédure et pas seulement comme un ensemble de valeurs floues. Ces critères refusent en outre l'imprécision de nombreux leitmotivs des dirigeants d'associations, comme « émancipation » ou « citoyenneté ». Cependant, ils ne doivent être envisagés que comme un guide, un repère : « **Ces repères ne sont pas six commandements. Ils ne tendent qu'à rendre un petit peu plus tangible le mythe, l'utopie, ou la perspective "éducation populaire".** »

**1<sup>er</sup> critère** – « **L'implication personnelle du professionnel comme acteur** : il a un intérêt *personnel* (politique ou poétique) à engager l'action. On ne travaille pas *pour* les autres, on travaille à de l'émancipation collective qui passe par l'implication de soi. » Cela passe par un « degré d'inconnue, de déstabilisation ou de mise en danger de lui-même auquel il consent, de façon à ce que cette action soit instituante avec lui et non pas instituée par lui. Ceci suppose d'accepter de mettre en place des choses qui risquent de lui échapper, car c'est dans le désordre de cette inconnue que peut naître la démocratie. »

**2<sup>e</sup> critère** – « **La production culturelle** : il ne faut pas entendre ici la fabrication d'objet notamment artistique. [...] [Cela] implique que dans l'activité en question il y ait une acquisition de la capacité de produire, de créer, d'exprimer, qui se construise sur de l'universalité : il ne s'agit pas d'engager des dispositifs de création dont l'enjeu soit tautologiquement la création elle-même. » Luc Carton prend l'exemple de la gymnastique et du yoga : « À la faveur de cet apprentissage, [...] il se joue la transformation en intelligence sociale de l'expérience du corps dans notre société [...], l'attribution de sens à ce que l'on vit. »

**3<sup>e</sup> critère** – « **La modification du mode de développement** : cette production culturelle n'est pas sa propre finalité. Ici, l'action culturelle ne se donne pas "la culture" pour finalité. Elle doit interroger le mode de production, c'est-à-dire la socio-économie. Ces actions sont des actions métaphoriques [...]. Il ne s'agit pas de transformer le monde mais de montrer qu'il est transformable. »

**4<sup>e</sup> critère** – « **La production d'action collective** : cette action doit accoucher de conflits, producteurs de nouvelles représentations. [...] L'action collective n'est pas une action faite à plusieurs ! C'est une action d'un groupe social pour contribuer, face à d'autres, à transformer la régulation d'une série d'enjeux de société. »

**5<sup>e</sup> critère** – « **L'opération d'alliances** : [...] qu'il ne faut pas confondre avec partenariat. Il s'agit d'alliance contradictoire. [...] L'alliance usagers – citoyens – travailleurs se réalise simplement dans l'alliance MJC – syndicats [...] »

**6<sup>e</sup> critère** – « **L'élargissement de la démocratie** : faire en sorte que ce que l'on peut générer entre soi (y compris dans le petit monde clos des associations) puisse créer de l'espace public, des débats publics. Cela consiste à repolitiser – dans

62. Luc Carton, interrogé le 17 décembre 2001.

63. *La Lettre de la FFMJC*, n° 8, *op. cit.*, pp. 20-26.

le plus beau sens du mot – ce que nous avons entamé sur un autre registre (culturel, social, économique). [...] Ce n'est pas le simple fait d'apparaître sur la place publique ou de discuter entre soi qui constitue un élargissement de la démocratie. C'est un arbitrage consécutif à l'expression d'un conflit et à sa mise en délibération. L'élargissement de la démocratie n'est pas dans le compte rendu public de l'action mais dans ses effets ou ses conséquences publiques. »

Ces six critères peuvent impressionner, mais « la grille n'a pas du tout pour usage d'être un tamis qui dirait : "est-ce que vous êtes dedans ou est-ce que vous n'êtes pas dedans?". À ce compte-là effectivement, on ne trouvera rien qui puisse rentrer dedans. » Il est important d'envisager qu'ils forment « une pelote », qui permet « de partir simplement d'un critère et de voir le potentiel d'articulation aux autres<sup>64</sup> ».

On peut considérer que les critères proposés par Luc Carton constituent un « idéal-type », pour reprendre l'expression chère à l'économiste et historien Max Weber, c'est-à-dire une forme de rationalisation des faits sociaux qui retient leurs traits significatifs pour les présenter de manière épurée. Max Weber propose de styliser la réalité, de choisir certaines caractéristiques particulièrement révélatrices et de les accentuer : un idéal-type est un outil d'interrogation et non de description de la réalité<sup>65</sup>.

Il sera fait référence à nouveau à des éléments de cette « pelote » plus loin. Cependant, si l'on peut comprendre l'intérêt de ce type de construction théorique dans le cadre d'un séminaire de travail avec des directeurs de MJC, on peut lui reprocher son trop grand éloignement d'avec les pratiques et même les valeurs affichées par la plupart des associations qui se réclament ou se sont réclamées de l'éducation populaire. On peut considérer qu'elle correspond plus à l'action politique ou à l'action syndicale. Il est à ce sujet intéressant de noter que Franck Lepage, partisan d'une définition très exigeante et très politique, propose un nouvel agrément, complémentaire à l'agrément d'EP (éducation populaire), appelé « agrément d'utilité politique ». Cela prouve que même l'expression « éducation populaire » ne le satisfait plus.

### 3.3. Rapport explicite des lieux et des acteurs à l'éducation populaire

Afin de compléter ces éléments sur l'histoire et la définition de la notion d'éducation populaire et les institutions qui s'en réclament, il convient d'aborder le rapport explicite qu'entretiennent les lieux étudiés avec cette notion, en tant qu'« étiquette », mouvement historique, ensemble d'institutions. On peut pour cela distinguer la position affichée des structures et la vision des individus, salariés et bénévoles, qui les composent.

Comme nous l'avons vu dans la présentation des différents lieux étudiés, six d'entre eux se positionnent clairement, dans leurs statuts et dans leurs projets comme des lieux d'éducation populaire. Ces lieux sont tous formellement liés à une fédération d'éducation populaire : le CREP

Muzikzak est une émanation de la Fédération des œuvres laïques du Var<sup>66</sup>, le CAC Georges Brassens est associé à la FFMJC, et La CLEF, l'Antipode/MJC de Cleunay, la MJC de Montluçon et l'Usine à chapeaux/MJC de Rambouillet sont affiliées à la Confédération des MJC de France. La MJC de Rambouillet est également labellisée « centre socio-culturel ». Dans toutes ces structures (à l'exception de la MJC de Rambouillet), les directeurs et certains autres salariés sont mis à disposition par la fédération (départementale, régionale ou nationale). Mais les liens qu'elles entretiennent avec cette institution et « l'étiquette » éducation populaire sont très variables. Si l'on prend l'exemple significatif des structures affiliées à la Confédération des MJC de France, on constate que les MJC de Rambouillet<sup>67</sup> et de Montluçon sont liées très étroitement aux fédérations régionales dont elles dépendent et à la Confédération nationale : leurs présidents sont également administrateurs des instances régionale et nationale ; les dirigeants de la MJC de Montluçon n'ont pas souhaité donner un autre nom à la salle de concerts (« ça voudrait dire qu'on renie ce passé d'éducation populaire, parce qu'on en a honte ») ; la *Déclaration des principes* de la Confédération des MJC de France est encadrée et affichée dans le lieu. La MJC de Cleunay affirme très fortement son identité MJC (et l'Antipode son appartenance à une MJC), mais n'a que peu de liens avec les instances fédérales. Quant à La CLEF, elle a changé son nom, il y a plusieurs années, le sigle MJC étant absent des documents écrits comme des discours des acteurs, mais le projet associatif élaboré fin 2000 commence par « sa vocation : l'éducation populaire ».

La Petite entreprise/Espace jeunes et le Fuzz'yon sont des structures anciennement affiliées à une fédération d'éducation populaire, mais qui n'ont plus aucun lien avec cette fédération. Espace jeunes a succédé en 1993 à la MJC de Marly-le-Roi, dis-soute lors d'un conflit avec la municipalité, héritant de ses locaux et de certains de ses salariés. Le Fuzz'yon a été créé par l'association locale Léo Lagrange et son actuel directeur était salarié par la fédération jusqu'en 1996. Si ces deux structures sont agréées « d'éducation populaire », elles affirment plus volontiers leurs « missions socioculturelles de proximité ».

La Clé des champs, la Cave à musique et le Florida se sont développés en marge des mouvements d'éducation populaire ; ils n'ont de lien avec les fédérations « officielles » que pour des projets ponctuels et n'utilisent nullement l'expression pour qualifier leurs actions. On peut souligner le cas particulier du Florida, qui s'est développé au début des années 90 comme un lieu expérimental, totalement nouveau (tout en s'inscrivant dans l'histoire locale du lieu qui était réaménagé – un ancien cinéma et music-hall). Les administrateurs comme les salariés ont un sentiment fort de cet aspect novateur, unique, de leur structure et de sa non-inscription dans une continuité historique, dans une tradition culturelle ou de réseau (celle de l'éducation populaire, par exemple). Ils ont cependant tenu à obtenir l'agrément d'éducation populaire.

Ces éléments permettent de déterminer le rapport « officiel », formalisé, institutionnalisé des structures à l'éducation populaire. Il importe également de s'intéresser

64. Luc Carton, interrogé le 17 décembre 2001.

65. Cf. par exemple *Essais sur la théorie de la science* (trad. française, Plon, 1965).

66. La Ligue de l'enseignement, citée précédemment, regroupe les Fédérations des œuvres laïques (FOL) départementales.

67. Il convient de préciser que ce lien est relativement récent et qu'il n'a guère d'influence sur la mise en œuvre des projets (par exemple liés à la musique).

à la vision des individus qui animent ces structures, interrogés ou rencontrés de manière plus informelle.

**Dans les lieux labellisés « d'éducation populaire » et affiliés à une fédération, on constate le plus souvent une rupture entre des directeurs, des responsables de secteur, des membres du bureau qui inscrivent de manière évidente et naturelle leurs actions et engagement dans l'histoire de l'éducation populaire<sup>68</sup>, et la plupart des bénévoles et des autres salariés, souvent plus jeunes, très peu à l'aise avec cette notion. Il apparaît qu'elle est très peu abordée et définie par les structures en dehors des documents officiels sur le projet et des réunions du conseil d'administration.**

Dans les autres structures, on retrouve une rupture moins marquée, puisque les dirigeants, s'ils acceptent cette expression pour qualifier leurs actions, ne l'utilisent pas naturellement. Elle semble donc entourée d'un certain flou pour l'ensemble des acteurs<sup>69</sup>.

Tous les individus ont été interrogés sur ce que signifiait « éducation populaire ». Un grand nombre ont répondu qu'ils l'ignoraient totalement avant, pour certains d'entre eux, de tenter de donner une définition « littérale », sans s'appuyer sur des éléments appris. Quelques personnes ont exprimé leur crainte de « dire des bêtises » face à cette notion qui doit être le but ultime de leurs actions.

La grande majorité des définitions évoquaient l'accès à la culture pour tous, l'éducation pour tous. Un grand nombre de personnes associaient cette expression au fait de « faire connaître toutes les formes de culture », à la progression par l'échange entre les individus, à l'enrichissement de l'homme ou à la citoyenneté. Ont été mentionnés également le fait de « permettre aux gens d'avoir plus de pouvoir sur leur existence », de « faire prendre conscience aux individus de leurs capacités », « l'affirmation de la confiance dans le peuple », l'importance de « ne pas faire à la place de », de l'ouverture aux autres. Plusieurs personnes ont commencé leur réponse en précisant qu'il n'existait pas une définition unique de l'éducation populaire.

On peut souligner également que plusieurs personnes interrogées ont fait référence à leurs études avant de donner une définition. En effet, j'ai pu rencontrer de nombreux bénévoles très investis ou salariés dont le parcours,

en termes de diplômes comme d'expérience professionnelle et associative, se situe dans le champ de l'éducation populaire institutionnalisée. On peut citer les exemples du diplôme universitaire technologique (DUT) « Carrières sociales option animation socioculturelle », du diplôme de directeur de MJC, du brevet d'aptitude aux fonctions de l'animation (BAFA), du diplôme d'État aux fonctions de l'animation (DEFA), du brevet d'État d'animateur technicien de l'éducation populaire (BEATEP), pour l'obtention desquels sont enseignés les principes et les méthodes développés par les mouvements d'éducation populaire. On peut songer également aux individus qui se sont investis plus jeunes au sein d'une MJC, ou qui ont une expérience d'animateur de centres de loisirs ou de colonies de vacances. On peut rencontrer ce type de parcours dans les structures étudiées labellisées d'éducation populaire comme dans celles qui se sont développées à l'écart de ces mouvements. On peut penser que, dans les deux types de structures, l'appropriation par les individus des méthodes, des valeurs et du vocabulaire des mouvements d'éducation populaire s'explique plus par leurs diplômes et leur parcours que par une transmission au sein de la structure.

Les dirigeants des structures labellisées d'éducation populaire ont enfin été interrogés sur les différences entre les fédérations d'éducation populaire, en termes de valeurs et de méthodes. Il convient de préciser à ce sujet que l'échantillon étudié est trop restreint pour pouvoir déceler de réelles différences entre les fédérations à travers les définitions de l'éducation populaire données par les dirigeants. J'ai pu constater par exemple que le représentant de la FFMJC avait un discours plus politique que ses homologues de la Confédération des MJC de France, mais les propos d'un unique directeur ne peuvent suffire à déduire des éléments significatifs. Par ailleurs, les réponses laissaient le plus souvent entrevoir une incertitude, un manque de clarté dans la perception des différences entre les grandes fédérations. Après avoir évoqué des différences, des séparations dues à des problèmes de personnes, à des choix politiques et non à des valeurs, les administrateurs et directeurs interrogés apportaient des éléments de critique à l'égard des autres fédérations. Mais on peut lire dans leurs propos qu'il n'y a pas réellement, au départ de leur investissement, le choix fort de s'inscrire dans une fédération plus que dans une autre.

---

68. Je songe à des directeurs qui, connaissant l'objet de mon étude, commençaient solennellement notre entretien par « Je suis un pur produit de l'éducation populaire » ou « L'éducation populaire fait partie de ma vie ».

69. On peut citer un directeur de structure non labellisée d'éducation populaire, se disant intrigué par cette « toile d'araignée avec plein de poussière ».





# Des lieux d'éducation ouverts à tous

Littéralement, « éducation populaire » signifie éducation de tous par tous, du peuple par le peuple, éducation de chacun par chacun, éducation qui s'adresse au peuple, et qui englobe tous les aspects de la culture populaire. Qu'on songe à la définition englobante et consensuelle proposée par Jacques Bertin et déjà citée en introduction<sup>1</sup>. Des lieux d'éducation populaire se doivent donc d'être des lieux d'éducation ouverts, accessibles à l'ensemble des populations, des lieux de mixité et de rencontres, mais également des lieux attentifs à toutes les formes d'expression culturelle.

Tous les lieux étudiés ici se positionnent non comme des lieux de consommation culturelle, mais comme des lieux d'éducation au sens large, d'éducation par la rencontre et l'échange. Ainsi, le rapport moral du président de la MJC de Montluçon pour l'assemblée générale d'avril 1999 affirmait-il : « Nous devons dans cette Maison, et plus que jamais, créer les conditions qui feront que l'on ne viendra pas seulement pour se distraire ou apprendre mais pour parler, se parler, s'écouter, se comprendre, s'aider et donc se construire [...] »

Mais Louis Chrétiennot va plus loin quand il analyse le fonctionnement et les principes mis en avant dans quatre structures formant un collectif informel de réflexion sur l'accompagnement des pratiques musicales : l'ARA à Roubaix (lieu de répétition, d'information et de formation), le CRY pour la musique, qui regroupe cinq des structures étudiées ici, le Florida à Agen et Trempolino à Nantes. Il écrit en effet : « Il y a dans la façon de concevoir les dispositifs une volonté de prise en compte de chaque personne avec ce qu'elle apporte. Cette attitude s'applique d'une manière générale, elle concerne les populations touchées (et non plus seulement les publics) comme les intervenants et acteurs des structures. Cet humanisme renvoie à la pédagogie : il y a là proposition de travailler sur ce que les gens aiment, ce vers quoi ils sont attirés, même si c'est facile, médiatisé et populaire. Il s'agit de faire avec les gens, avec ce qu'ils font, avec ce qu'ils sont, là où ils sont, comme ils sont. [...] Ces éléments font des structures des lieux de construction des identités, plus cools que l'école, plus souples, moins orientés vers le patrimoine, et plus orientés vers l'individu. Ce n'est pas l'individu qu'on y formate à un patrimoine, ou à un savoir, c'est un lieu où l'on fait son marché vis-à-vis de la connaissance et la confrontation de son identité à des données exogènes. Lieux de vie, ce sont pêle-mêle des lieux de socialisation, des lieux de partage des valeurs, des zones de tolérance, ce sont enfin des espaces conviviaux d'accès à la connaissance. [...] Ce sont également des espaces conviviaux d'apprentissage des normes. [...] Ce sont également des espaces de reconnaissance. [...] Les actions qu'elles ont développées réactualisent singulièrement et fortement la problématique de l'éducation populaire<sup>2</sup>. »

## 1. La place des populations

Il semble ainsi intéressant, en premier lieu, de s'interroger sur les notions d'ouverture, d'accessibilité, de prise en compte du territoire et des populations par les lieux. Dans

leur projet ou textes de présentation, plusieurs d'entre eux insistent sur l'accessibilité à tous, en termes tarifaires par exemple, et sur leur qualité de « lieu de proximité ». On peut citer à ce sujet l'un des directeurs rencontrés, dont les propos sont assez représentatifs : « Ce qui caractérise le lieu, c'est le côté moins culturel, moins élitiste. Je crois que c'est le contact avec les gens tout simplement, avec le public, les populations, qui font partie intégrante de notre projet. [...] Moi en fait, ce qui m'intéresse, c'est ce que les gens globalement attendent, les besoins qu'ils ont. C'est ça qui est important, c'est d'être proche de ces gens, d'être à l'écoute. Je crois que c'est tout simplement être réactif à ce qui se passe sur le terrain. Être acteur c'est une chose, mais être réactif, à l'écoute, c'est autre chose. »

Ce point de vue se traduit dans le vocabulaire : si, comme dans la plupart des institutions culturelles, le terme « client » n'est que très rarement employé, plusieurs lieux ont choisi d'écarter également celui de « public », qui renvoie à des pratiques culturelles acquises, à la consommation et à la passivité, mais également à l'exclusion d'une partie de la population, celle qui n'est pas « public ». Ainsi, « le développement culturel, l'action culturelle peut également concerner les populations qui ne sont pas public au sens communément entendu. C'est-à-dire que la notion de public renvoie aussi à une notion marchande, le public est considéré comme l'entité qui consomme la culture. Les populations sont celles qui la vivent, la portent, la construisent<sup>3</sup>. »

**Tous les lieux étudiés attachent une grande importance à la notion d'accessibilité à tous, qui doit favoriser la mixité, le brassage, la rencontre entre les cultures, les niveaux de richesse, les âges.** Mais, dans ce domaine, la Clé des champs, la structure municipale, se différencie des lieux associatifs : le public des concerts, les musiciens sur scène et les musiciens des studios doivent être « en priorité » des Plaisirois, des habitants de la ville. Même si elle est assez faible, puisque l'entrée aux concerts n'est bien sûr pas interdite aux non-Plaisirois, naît ici une forme d'exclusion.

Afin de mesurer la mixité des populations fréquentant ces lieux, on peut citer le travail de Xavier Migeot, qui a étudié en 1995 les publics des concerts de la Clé des champs, de La CLEF, du Florida, de la MJC de Montluçon (et du Bilbo, une structure située à Élancourt, dans les Yvelines, qui n'existe plus) : « Cette étude a montré que les concerts de musiques amplifiées n'attirent pas un public homogène mais des publics aux sociographies différentes. [...] Il ressort que ces équipements ne sont pas des lieux uniquement dédiés à la jeunesse. Prouver cela ne revient pas à nier que ces musiques constituent une part prépondérante de ce qu'il est convenu d'appeler "les cultures jeunes", mais veut montrer que d'autres types de population s'y retrouvent en fonction de l'offre de programmation proposée par les

1. Cf. introduction, p. 28.

2. Chrétiennot L., *ARA, CRY, Florida, Trempolino : quatre structures, un réseau ?*, op. cit., p. 15.

3. Gembariski S., *Politiques culturelles et réalités sociales : le cas des musiques amplifiées*, mémoire de DESS, Université Pierre Mendès-France/IEP de Grenoble, 1999, notes de soutenance. Stéphanie Gembariski est la nouvelle directrice du Florida.

responsables des différents équipements considérés. [...] Toutes les professions et catégories socioprofessionnelles sont représentées. C'est un public qui n'est pas uniquement urbain et qui est capable de parcourir de nombreux kilomètres pour venir assister à un concert. [...] L'étude des concerts de référence a permis d'affiner cette analyse en montrant que la diversité des sociographies de publics venait de la diversité de l'offre de concerts. [...] Mais certains concerts d'une même famille musicale peuvent présenter des sociographies de publics différentes, réfutant l'idée mécanique d'une même famille attirant un même public<sup>4</sup>. » Il ressort de cette étude que l'âge moyen des spectateurs, tous concerts confondus, est de 25 ans, et que le tiers du public a plus de 25 ans. Une nouvelle étude réalisée à La CLEF en 2000 par un étudiant montre un vieillissement assez important des spectateurs<sup>5</sup>. Différentes générations, différentes tranches d'âge se croisent donc dans ces lieux, et de nombreux textes sur l'éducation populaire insistent sur l'importance des rencontres intergénérationnelles et sur les dangers du « jeunisme », du confinement des adolescents entre eux.

On peut compléter ces éléments par ceux qui ressortent des travaux de Marc Touché sur les musiciens qui fréquentent ou peuvent fréquenter les locaux de répétitions : « Ces musiciens sont issus de divers milieux sociaux avec une surreprésentation des classes moyennes, qui ne peut pas cacher la vitalité des pratiques autour du rap, des musiques africaines, du reggae, du funk qui sont elles principalement le fait de populations vivant dans des grands ensembles HLM tels que le Val-Fourré à Mantes-la-Jolie. » Par ailleurs, « on observe des adultes de 25 à 40 ans qui se lancent directement dans une aventure musicale par la médiation des musiques électro-amplifiées et de la pratique en micro-groupes, alors que dans notre société règne encore largement la représentation sociale suivant laquelle "on commence la musique tôt dans l'enfance". En transgressant ces normes les pratiquants disent que pour eux "il n'y a pas d'âge pour jouer, commencer la musique, comme il n'y a pas d'âge pour apprendre à lire, pour jouer au ballon, pour apprendre à faire du vélo" [...]»<sup>6</sup>. Les musiciens ont principalement entre 15 et 35 ans, mais le sociologue a pu observer deux micro-tendances : l'une au rajeunissement (proportion des moins de 15 ans) et l'autre au vieillissement dans la pratique (proportion des plus de 35 ans). Et les régisseurs que j'ai pu interroger pour cette étude ont affirmé que les musiciens qui fréquentaient les studios de répétition avaient en général entre 13 et 55 ans et qu'ils étaient d'origines sociales très diverses.

On constate donc une mixité importante des populations qui fréquentent les lieux étudiés, en termes d'âge comme de milieu social. Cette mixité est due à plusieurs éléments qui seront abordés plus loin : l'éclectisme de la programmation des spectacles, les politiques tarifaires, l'accessibilité des pratiques musicales, la multiplicité des « parcours » proposés, le travail sur la convivialité des lieux, l'existence

d'actions culturelles pour « aller vers » les populations. Mais cette mixité ne doit pas faire oublier la faible présence des jeunes filles et des femmes dans ces lieux : si elles représentent un tiers des spectateurs des concerts, elles représentent une proportion beaucoup plus faible parmi les pratiquants de musiques amplifiées<sup>7</sup>. L'ouverture sur une large amplitude horaire d'un lieu d'accueil convivial et confortable peut contribuer à modifier cette situation, mais elle doit faire l'objet d'un certain volontarisme.

Il importe également que, si toutes les populations ont accès à ces « lieux de vies musicales », elles y soient traitées avec une égale dignité. Cet aspect apparaît dans les projets de certaines structures : « Limiter (pour une part) la stigmatisation en termes de territoires-ghettos par la mobilité géographique des usagers (accueil des populations des quartiers non pas en tant que "population du quartier X ou Y" mais comme musiciens à part entière)<sup>8</sup>. »

Des projets particuliers peuvent être menés afin de faire se croiser, se rencontrer différents types de population, différentes cultures ou approches d'une même culture. On peut prendre l'exemple d'un concert du groupe Gnawa diffusion, pendant la Quinzaine du Maghreb à la MJC de Montluçon : le hall de la MJC était décoré par des objets, des vêtements traditionnels prêtés par des femmes maghrébines. La première partie du concert était assurée par des petites filles qui avaient suivi un stage de danse orientale. Ces petites filles étaient en grande majorité d'origine maghrébine. Leurs mères sont restées par curiosité au concert, se mêlant ainsi au public plus jeune, venu voir un groupe de notoriété nationale. Ce type d'initiative participe à l'ouverture d'esprit des individus présents sur les structures. On peut ainsi citer les propos d'un jeune homme issu d'un quartier défavorisé fréquentant régulièrement le Florida : « Je détestais le rock. Maintenant, j'ai trouvé du rock qui me plaît. Je ne connaissais pas la salsa, la samba. J'ai tout découvert ici. Avant j'étais buté, avec la vie de quartier que j'avais, je ne parlais pas aux autres parce que je pensais : "Il n'est pas de chez nous, il n'est pas avec nous." On est tous pareil, je pense qu'on est là pour échanger, grâce en partie au Florida. »

Mais de nombreuses actions menées par les lieux étudiés vont plus loin puisqu'elles consistent à « aller vers » les populations, à s'adresser au non-public, à sortir du lieu pour rayonner sur un territoire. On peut prendre l'exemple des actions en milieu scolaire, qui débutent dans plusieurs lieux, notamment par l'intermédiaire de l'opération de sensibilisation aux risques auditifs « Peace & Love », et que le Plan de cinq ans pour le développement des arts et de la culture à l'école, lancé par Jacques Lang en 2000, devrait multiplier. On peut citer également l'exemple des collaborations avec des structures socioculturelles ou sociales, ou avec la PJJ. C'est le cas aussi des interventions du Fuzz'yon à la maison d'arrêt de La Roche-sur-Yon, où la structure donne régulièrement des cours et occasionnellement des concerts. Quant au CAC Georges Brassens, il organise, dans le cadre

4. Migeot X., *Les Publics des concerts de musiques amplifiées : recherche sur des populations hétérogènes*, GÉMA, 1997, p. III.

5. Les 19-25 ans représentent 45,5 % des spectateurs (-4,5 % par rapport à 1995). Les + de 25 ans représentent 26 % des spectateurs (+6 % par rapport à 1995).

6. Touché M., « Les lieux de répétition des musiques amplifiées : défaut d'équipement et malentendus sociaux », *Annales de la recherche urbaine*, n° 70, mars 1996, p. 61 et p. 64.

7. L'enquête menée en 1995 par le Groupe d'études sur les musiques amplifiées, à la MJC de Montluçon et au Florida notamment, fait apparaître que 97 % des musiciens répétant dans les locaux de répétition de ces structures sont de sexe masculin (cf. *Politiques publiques et musiques amplifiées*, actes des premières Rencontres nationales des 18, 19 et 20 octobre 1995 à Agen, GÉMA, 1997, p. 20).

8. « Projet contrat de ville 2001 Espace musiques amplifiées » de la Cave à musique.

du festival « Blues sur Seine », des concerts payants et gratuits dans douze communes des Yvelines et des lieux aussi variés que des hôpitaux, des foyers de jeunes travailleurs, des écoles, des églises, des maisons de retraite, des supermarchés, des bibliothèques. Ces concerts s'accompagnent d'ateliers de pratique musicale, d'ateliers d'écriture, de conférences, d'expositions. On peut enfin prendre l'exemple des « rencontres musicales » organisées régulièrement par le Florida en milieu rural ou dans des quartiers d'habitat social, où l'équipe de la structure s'associe alors à des associations locales et où les concerts sont souvent accompagnés de repas et d'arbres à palabres. Cette structure était également à l'origine du projet « Batucada 2000 » : « Il s'agit pour les festivités de l'An 2000, de créer un événement culturel et artistique, à l'échelle du département, qui a pour principe majeur de mobiliser les populations autour du concept « batucada » (formule de défilés musicaux et de danse associant les arts plastiques au travers de chars, de maquillage et de costumes). Le principe est de s'appuyer sur les populations des territoires (communes, communautés de communes et pays) qui, à partir de leurs identités et leurs imaginaires, produisent leurs propres batucadas. L'action s'appuie sur des principes de solidarité (travail collectif, mutualisation des moyens), d'identités et d'intergénérationnel (participation de toutes les composantes de la population mais principalement des jeunes). Elle a pour but de développer de l'imaginaire collectif (rêve, irrationalité), et d'emporter positivement les populations vers l'avenir (enthousiasme et prospection)<sup>9</sup>. »

Ces actions vers les populations posent la question de l'inscription territoriale des lieux culturels : leurs rapports aux populations peuvent être induits en partie par leur situation géographique. Si la question ne s'est pas toujours posée pour des lieux qui dans leur grande majorité n'ont pas été construits pour leur utilisation actuelle, on peut prendre l'exemple du Florida, qui a été conçu spécifiquement (dans un ancien lieu de spectacles) pour être un « centre de musiques amplifiées ». Dans un document de bilan des activités élaboré en 1995, on peut lire sous la plume de Marc Touché : « Le jour de l'inauguration, il y avait là beaucoup de jeunes rappeurs qui venaient des cités et qui, manifestement, à travers cette migration vers le Florida, se réappropriaient le centre-ville. Avec un quelque chose – je ne saurais comment l'exprimer – mais cela se passe autour de la dignité humaine. C'est-à-dire que du jour au lendemain, dans le centre-ville, une institution s'intéressait à leurs pratiques... » En effet, Claire Calogirou cite M<sup>me</sup> François-Poncet, adjointe au maire, déléguée aux affaires culturelles : « C'est sur le terrain culturel que se créent les passerelles entre le centre-ville et les quartiers périphériques » et « c'est au centre de la ville que devait se trouver ce lieu pour les jeunes afin de les y attirer et ainsi de ne pas contribuer à les marginaliser. » Claire Calogirou ajoute : « Depuis ses prémices, le Florida s'est placé de fait dans une fonction intermédiaire entre le centre-ville et les cités grâce à la musique, apportant en somme sa contribution à la prise en compte de la ville dans sa totalité<sup>10</sup>. »

9. « Florida : Projet 2000 ». Le projet « Batucada 2000 » s'est fondé sur l'organisation, l'année précédente, d'un « encontro », rencontre européenne des écoles de Samba, dites « batucadas ».

10. Calogirou C., « Le Florida, lieu musical entre banlieue et centre-ville : l'exemple des rappeurs agenais », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 70, mars 1996, pp. 49-50.

On peut opposer à ces propos l'exemple des MIC de Montluçon et de Cleunay, qui sont situées dans des quartiers d'habitat social relativement éloignés du centre-ville. Si dans un cas, la démarche consiste à faire se déplacer les habitants des quartiers (d'habitat social) périphériques vers le centre-ville afin qu'il se le réapproprient, dans l'autre, il s'agit de faire se déplacer les habitants du centre et d'autres villes vers un quartier périphérique, et ainsi de participer à sa dynamisation culturelle et de lutter contre sa mauvaise image. Un projet culturel de qualité peut réhabiliter son quartier d'implantation et contrecarrer une stigmatisation toujours négative. Qu'on songe au public des Transmusicales de Rennes, composé de professionnels et de spectateurs venus de toute la France, se déplaçant jusqu'au quartier de Cleunay, lorsque des concerts sont programmés à l'Antipode. Un des bénévoles que j'ai pu y rencontrer a insisté sur l'importance de la reconnaissance du quartier « comme un quartier qui bouge dans le bon sens du terme ». On peut penser également que pour certains projets spécifiques, par exemple d'accompagnement d'individus sur le long terme, une plus grande proximité géographique est essentielle, qu'il est important qu'ils s'approprient d'abord ce lieu culturel proche de chez eux, avant de s'approprier ceux du centre-ville.

Mais il convient de souligner que les situations sont difficilement comparables entre différentes villes puisque de nombreux éléments spatiaux, économiques, sociologiques sont à prendre en compte, et que les enjeux varient avec la taille des agglomérations et l'importance des quartiers « défavorisés ».

## 2. Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ?

Cette ouverture, cette accessibilité des lieux aux populations et aux pratiques se fait au nom de principes humanistes et démocratiques. Même s'il y est très peu fait allusion explicitement dans les discours des acteurs des musiques amplifiées, il convient de préciser ici les notions de *démocratisation de la culture* et de *démocratie culturelle*, puisqu'on peut considérer que l'action des « lieux de vies musicales » étudiés ici, comme celle des mouvements d'éducation populaire se situe « dans une tension entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle<sup>11</sup> ».

À la création du ministère des Affaires culturelles, en 1959, le projet d'André Malraux était de « rendre accessibles des œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France ». En 1964, lors de l'inauguration de la Maison de la culture de Bourges, il déclare : « La culture, c'est l'ensemble des formes qui ont été plus fortes que la mort. » Il s'agissait alors, en particulier grâce aux « cathédrales » que devaient être les Maisons de la culture, de promouvoir et diffuser la culture (« la haute culture ») auprès d'un public élargi, de rendre accessible un capital d'œuvres majeures, de « redistribuer » des biens culturels, au nom du « droit à la culture » proclamé dans le préambule de la Constitution de 1946. Les mouvements d'éducation populaire sont méprisés et exclus du champ d'action du ministère, en particulier sous l'influence

11. Dominique Charvet, « Le Livre blanc devait re-situer l'éducation populaire dans une tension entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle. Qu'en est-il ? », Offre publique de réflexion sur l'éducation populaire, Conseil scientifique du 29 mai 2001.

de Pierre Moineau, nommé dans les années 60 à la tête de la Sous-direction du spectacle et de la musique, pour qui « la Culture n'est pas l'amateurisme satisfait qui se complait à son niveau ». Selon lui, l'éducation populaire entretient la médiocrité puisqu'elle repose sur l'idée que l'amour de l'art naît de la pratique artistique. Il préconise au contraire une confrontation directe à l'excellence artistique. Ce sont ces principes que désigne *la démocratisation de la culture*.

Mais des enquêtes statistiques apportent rapidement la preuve de l'échec de la politique malrucienne : les Maisons de la culture sont fréquentées avant tout par des étudiants et des enseignants, c'est-à-dire des individus qui avaient déjà accès à la culture. Par ailleurs, les sciences sociales, et notamment des ouvrages comme *L'Amour de l'art* (Bourdieu P. et A. Darbel, 1966) ou *La Distinction* (Bourdieu P., 1979) qui rencontrent un écho important, montrent que la « haute culture » ne descend pas du ciel mais des sommets de la hiérarchie sociale : ce n'est pas la culture mais *une* culture qui s'impose comme culture légitime par la violence symbolique. Le contenu de cette culture peut varier en fonction des rapports de force. Les frontières se déplacent avec le nombre d'individus partageant ces représentations. « Les Quatre saisons » par exemple était très appréciée par « l'élite » dans les années 50, et est devenue une œuvre de supermarché ou de répondeur. Quand les objets se banalisent, la culture légitime se déplace.

Dès les années 70, on assiste à un changement de normes au ministère de la Culture, mais c'est avec l'arrivée de Jack Lang en 1981, qu'apparaît la notion de *démocratie culturelle* et la reconnaissance de toutes les cultures et de leur libre expression. Les missions affichées du ministère sont alors de « permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer », de « préserver le patrimoine national, régional ou des divers groupes sociaux ». L'ambition de cette politique est d'ouvrir les frontières de la culture, de la sortir de ses forteresses élitistes pour lui permettre de rencontrer la société, pour en faire une « culture plurielle, vivace, sans *a priori* réducteur contre les modes dits mineurs ».

Aujourd'hui, la position du ministère de la Culture est des plus ambiguës. À l'occasion du quarantième anniversaire de l'institution, Catherine Trautmann déclarait : « Démocratiser la culture, c'est prendre date avec l'avenir. C'est se porter à l'écoute des formes d'expression et de création en train de naître ; c'est deviner et accueillir les mutations ; c'est prendre en considération ce qui est émergent, comme fut un jour émergente la culture aujourd'hui établie ; c'est passer le relais aux jeunes générations ; c'est favoriser la rencontre entre les artistes et les publics. » On voit qu'ici le verbe « démocratiser », qui peut renvoyer à « démocratie » ou à « démocratisation », tente de concilier les deux notions. Et s'il est vrai que l'entrée dans le champ d'action du ministère d'expressions artistiques « non savantes » comme les musiques amplifiées ou la bande dessinée participent d'une démarche de démocratie culturelle, l'ombre d'André Malraux est toujours présente et les représentants de cette institution parlent plus volontiers de démocratisation de la culture. Ils tendent ainsi à faire rentrer ces formes d'expression dans le cadre normatif habituel.

Cette ambiguïté est la cause de malentendus entre ce ministère d'un côté, et le ministère de la Jeunesse et des Sports et les fédérations d'éducation populaire de l'autre.

En effet, si éducation populaire signifie « éducation du peuple » et peut renvoyer à la notion de *démocratisation de la*

*culture*, de nombreux militants de ces mouvements tiennent à ajouter à cette définition « par le peuple ». La conception de la culture est alors proche d'une conception anthropologique, et l'éducation est « l'éducation qui ne vient pas d'en haut, des classes dominantes, mais qui cherche à refondre la culture populaire en accordant une égale dignité à toutes les classes de la société. Celle aussi qui ne se limite pas à la "haute culture", ni même aux œuvres d'art, mais qui cherche la culture au sens large : sciences, techniques, sports, connaissance des arts, expression artistique<sup>12</sup>. » Il s'agit donc de s'intéresser à toutes les formes d'expression, mais également de s'intéresser à l'appropriation d'outils culturels et à la création par la pratique, amateur ou professionnelle.

Cependant, une ambivalence persiste : par exemple Jean-François Chosson, alors président de la fédération Peuple et Culture, s'inscrit plutôt dans une perspective de démocratisation de la culture : « Si vous êtes militants, si nous sommes militants d'éducation populaire c'est que nous avons choisi de militer pour que les biens culturels soient mieux répartis, et c'est parce que nous considérons qu'il est profondément injuste qu'il y ait des gens qui aient accès aux musées, aux trésors des bibliothèques, à l'écoute de la musique ou de la littérature, et que d'autres n'y aient pas accès<sup>13</sup>. » On doit en outre mentionner la condescendance de certains cadres des fédérations d'éducation populaire à l'égard de modes d'expression « mineurs », comme les cultures dites « urbaines », dont la pratique ne doit être qu'un préalable vers d'autres formes plus nobles, synonymes d'ascension sociale.

On peut donc dire que les valeurs d'éducation populaire se situent « dans une tension entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle », puisque si ces mouvements rejettent la suprématie de « la haute culture » chère à Malraux, il s'agit bien de favoriser l'expression culturelle et l'accès à l'expression culturelle des autres, que celle-ci appartienne à la « culture légitime » ou non.

C'est dans cette tension que s'inscrivent également tous les lieux étudiés ici. Ils permettent en effet l'expression d'une multitude de styles musicaux – qui ne sont pas reconnus comme appartenant à « la haute culture » et qui ne seront peut-être pas « plus forts que la mort » – et favorisent l'expression de la pratique amateur. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, l'accès de tous à la culture est un leitmotiv dans leurs actions et leurs discours. Qu'on songe à l'importance que tous les lieux accordent à la politique tarifaire ou aux concerts organisés, par exemple, par le Florida en milieu rural.

On peut ajouter à ces quelques éléments qu'un réel effort pour l'accès des populations à ces musiques (en termes d'écoute et de pratiques) reste à faire. En effet, comme le souligne Philippe Teillet : « Le terme de musique populaire semble devoir être écarté assez facilement car je ne pense pas que ces musiques puissent être identifiées à un milieu social désigné comme populaire. Il faut bien sûr reconnaître qu'on élargit le public des politiques culturelles en intégrant les musiques actuelles/amplifiées, mais il est difficile de les associer à des milieux dits populaires qui, de plus, sont difficilement définissables. On peut même dire que les musiques populaires ne sont pas celles dont nous nous occupons, puisque ce sont la variété internationale et la

12. Jacques Bertin, dans *Politis*, *op. cit.*, p. 7.

13. FFMIC, *La République des Jeunes*, *op. cit.*, p. 125.

variété française qui sont les plus populaires et ne correspondent pas tout à fait à ce que défendent le plus les lieux de musiques amplifiées/actuelles<sup>14</sup>. »

### 3. Le rôle de la diffusion

La diffusion, la programmation de concerts est la « pointe émergée de l'iceberg », la partie par laquelle de nombreux « lieux de vies musicales » ont débuté, et souvent le premier contact avec les populations, ne serait-ce que par l'intermédiaire de la communication. Il semble donc intéressant d'analyser en quoi elle participe à l'ouverture, à l'accessibilité à tous et à l'éducation des populations.

**Pour la majorité des directeurs et programmeurs des lieux étudiés, il est évident que les spectateurs des concerts ne doivent pas être considérés comme de simples consommateurs et qu'une relation éducative doit s'installer :** « Il ne faut pas prendre un concert comme un produit de consommation, parce que ce n'est pas forcément quelque chose dont on va voir les tenants et les aboutissants tout de suite derrière, quand on sera sorti du concert, mais c'est un processus à mon avis qui va beaucoup loin que ça ». « On n'est pas juste organisateur de concert. Les gens qui viennent voir les concerts chez nous, on essaie vraiment de mettre quelque chose en place avec eux. Mais ça prend du temps. Même si l'on n'a le public que deux ou trois heures, il faut savoir ce qu'on fait avec eux. Est-ce juste une relation qui fait que les gens rentrent et sont consommateurs de quelque chose et ressortent, et/ou on essaie de développer autre chose ? Nous on a essayé l'année dernière de réfléchir là-dessus et de se dire : "est-ce qu'on ne peut pas essayer de mettre en place un autre concept ?". On essaie donc de proposer autour de nos concerts du théâtre de rue. Il faut essayer de mettre du relationnel en plus. Ce n'est pas gagné, on est en train de commencer cela. » Ces propos recueillis lors d'entretiens sont assez représentatifs d'une volonté « d'aller plus loin » que le simple concert, mais d'une incertitude quant aux actions qui pourraient être mises en place et au type de relations qui pourrait s'instaurer.

Certains projets de lieux insistent sur l'importance de la formation, de l'éducation des publics, afin par exemple « de les rendre moins passifs », de participer à la « socialisation de la jeunesse », mais se limitent à des déclarations d'intention assez vagues. Pour certains, « la formation des publics, c'est essayer qu'ils se tiennent à carreau dans les salles de concerts », c'est-à-dire prévenir les conduites déviantes liées à la consommation d'alcool ou de drogues ou à la violence. Pour d'autres, l'acte éducatif consiste à ouvrir les horizons culturels des populations en programmant des artistes peu connus ou des styles non diffusés dans les médias de masse que sont la radio et la télévision. Cette démarche est une démarche de démocratie culturelle puisqu'elle favorise l'expression de pratiques culturelles diverses et non encore « reconnues » ou légitimées par les institutions publiques et les médias. Mais il est vrai que c'est également une démarche éducative, au sens restreint du terme, dans la mesure où elle fait connaître, découvrir, s'intéresser à. Il convient cependant de souligner qu'elle rencontre deux limites : dans les Yvelines par exemple, la proximité de Paris, le

nombre très important de lieux et les facilités de déplacement font que très peu de spectateurs sont attachés à une salle en particulier et que devant la multiplicité de l'offre, ils choisissent le plus souvent les artistes et les styles « connus ». Dans les villes moyennes de province, comme La Roche-sur-Yon, Agen ou Montluçon, l'offre est plus réduite et il est alors plus facile de « fidéliser » le public afin de lui faire découvrir des artistes. La seconde limite réside, pour tous les lieux, dans la précarité financière, l'absence de « marges artistiques » qui pousse tous les programmeurs à choisir des artistes qui « remplissent les salles ». Une meilleure prise en compte par les pouvoirs publics de ce rôle éducatif à travers la programmation leur permettrait sans doute de développer cet aspect de leur travail.

D'autres programmeurs et directeurs rencontrés estiment que leur rôle n'est pas tant de faire découvrir des artistes que de répondre aux attentes, à la demande (plus souvent supposée qu'exprimée clairement) des populations. Ainsi un des programmeurs rencontrés pense qu'une MIC n'est pas un lieu culturel mais un lieu socioculturel et que sa mission ne consiste pas à « programmer des spectacles inconnus du grand public ». La démarche éducative réside alors dans la « fidélisation » du public, qui permet de nouer dans la régularité des relations qui se poursuivront au-delà du concert. Elle réside également dans la rencontre de différents types de publics sur des événements « rassembleurs ».

Dans leurs discours et projets écrits, tous les lieux étudiés insistent sur l'accessibilité à tous les types de publics. Cette accessibilité passe d'abord par une politique tarifaire incitative. On peut citer à cet égard Xavier Migeot : « En interrogeant les directeurs des équipements sur leurs politiques de "construction de programmation", ils expriment clairement que la décision de programmer un groupe tient bien évidemment à sa qualité artistique et à sa cohérence dans le cadre de la programmation d'ensemble de la saison, mais aussi aux conditions tarifaires qu'il est possible d'obtenir afin de maintenir des droits d'entrée relativement peu élevés<sup>15</sup>. » Les lieux proposent des tarifs réduits aux étudiants, lycéens et chômeurs par exemple, et plusieurs concerts gratuits au cours d'une année. L'ouverture à tous réside également dans l'éclectisme de la programmation, sur lequel tous les documents de présentation des lieux insistent. Il est vrai que si les musiques dites « savantes », le jazz et les musiques traditionnelles sont parfois exclus des programmations, tout le champ des musiques amplifiées est couvert, et les programmations s'ouvrent souvent à la vidéo, au café-théâtre ou aux arts de la rue.

Cependant, l'ouverture, l'accessibilité à tous peut résider dans la programmation elle-même. C'est ce que tendent à faire les lieux qui programment des groupes amateurs locaux, en première partie d'artistes confirmés ou dans le cas de plateaux amateurs, de scènes ouvertes ou de « bœufs ». Il s'agit alors d'aider ces groupes à progresser en se confrontant à un public, de faire découvrir d'autres groupes aux amis et à la famille venus voir le premier concert d'un groupe, mais également de « satisfaire au mieux leur demande de loisirs<sup>16</sup> », tout simplement. On peut citer à ce sujet l'un des programmeurs rencontrés : « Dans le cas de certaines scènes ouvertes, je n'écoute pas ce que font les groupes

14. *Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, op. cit., p. 15.

15. Migeot X., *Les publics des concerts de musiques amplifiées : recherche sur des populations hétérogènes*, op. cit., p. 17.

16. Projet artistique et culturel de La CLEF, élaboré fin 2001.

avant : je leur fais confiance.» La confiance dans l'homme, dans l'autre, est un leitmotiv des acteurs et des théoriciens de l'éducation populaire que nous retrouverons à plusieurs reprises dans cette étude. On peut cependant remarquer que les lieux membres du réseau CRY ouvrent de façon beaucoup plus systématique leur programmation aux groupes amateurs, aux groupes locaux, que les autres lieux étudiés ici. En effet, la mise en réseau et le développement d'un centre de ressources au niveau départemental constituent un accélérateur à la circulation des groupes, à la prise en compte de la pratique amateur locale.

L'exemple de La CLEF est à ce titre intéressant : ce lieu a acquis une prestigieuse réputation aux yeux des musiciens comme du public en programmant essentiellement des groupes « en développement », choisis pour leur qualité artistique. Depuis 1998, son projet s'est centré autour de la mise en cohérence d'une filière musique qui comprend les cours de musique, les studios de répétition et d'enregistrement, l'accompagnement de groupes constitués et la diffusion. Il importe donc de favoriser l'accès à la scène à un grand nombre de musiciens et de groupes amateurs, et de traiter ces concerts avec la même importance que la diffusion « classique » d'artistes professionnels, puisqu'il rendent visible le projet du lieu. Cependant, la structure se heurte au manque de motivation des salariés et des bénévoles : on ne peut nier qu'une part de l'implication sur les concerts de musiques amplifiées provient du prestige associé à la proximité d'artistes reconnus. Certains membres de l'équipe supposent en outre que ce type de concerts « dévalorise » le lieu aux yeux d'une partie du public habitué des concerts « classiques » et ne s'investissent que peu sur la communication.

Il convient en outre de souligner que les initiatives des lieux de musiques amplifiées en faveur de la diffusion de la pratique amateur, y compris dans un objectif d'apprentissage, se heurtent à l'inadaptation du cadre législatif (présomption de salariat pour tous les artistes qui se produisent sur scène).

## 4. « Éducation de chacun par chacun » au sein des équipes

Les structures choisies pour cette étude sont toutes composées de professionnels et de bénévoles. Dans les dix structures associatives, les dirigeants sont par définition bénévoles : le conseil d'administration et les instances de décision seront abordés plus loin dans cette étude. On peut en revanche dans ce premier chapitre s'intéresser aux bénévoles « actifs » sur les concerts ou sur d'autres actions menées par les structures. Cette catégorie renvoie à la définition la plus simple du bénévolat : « Le bénévolat est une action libre, sans rémunération et en direction de la communauté : un travail "pour l'honneur"<sup>17</sup>. »

Si des bénévoles sont présents dans toutes les structures que j'ai pu visiter, les situations sont très différentes. On peut préciser tout d'abord que la majorité des lieux étudiés ne sont pas en situation d'ouverture sans bénévoles, et que cet aspect économique ne doit pas être négligé. Cependant, tous les individus que j'ai pu interroger

insistaient sur l'importance des bénévoles au-delà de cet aspect économique, en termes d'« âme » de la structure par exemple.

Néanmoins, dans certains lieux, les bénévoles ne sont pas très nombreux, ils ne sont pas mentionnés dans les documents de communication vers le public ou les institutions, ils ne font l'objet d'aucun projet particulier (accueil et suivi des bénévoles par une personne identifiée dans la structure, organisation de réunions et d'une communication particulière en direction de ceux-ci...). Dans ces structures, le bénévolat est « naturel », non formalisé, mais aussi non questionné : les relations entre les bénévoles et les professionnels, entre les bénévoles et la structure, le rôle éducatif des uns à l'égard des autres ne fait l'objet d'aucune réflexion, d'aucun débat particulier. C'est un bénévolat de « coups de mains », de « copinage », qui vise le plus souvent à combler un manque de professionnels sur des postes qui ne nécessitent pas de compétences particulières.

Dans d'autres structures, les bénévoles constituent réellement un des aspects du projet, ils sont plusieurs dizaines, sont suivis et réunis régulièrement, et valorisés jusque sur le programme des concerts du lieu. L'exemple de l'Antipode/MJC de Cleunay est à ce titre très intéressant. On peut ainsi lire sur le programme des concerts de septembre à décembre 2000 : « L'Antipode ne souhaite pas être un temple sacré de la musique, mais bien mener une action de qualité accessible à tous et où chacun peut être actif. » Une personne est salariée spécifiquement sur l'accueil, la coordination et l'accompagnement des bénévoles. Une soixantaine de bénévoles environ interviennent plus ou moins régulièrement sur les concerts, sur la technique, le bar, l'accueil et la restauration des artistes, la billetterie. Mais des actions sont menées pour les impliquer également en amont et en aval des concerts. Un « espace de rencontres et de travail » vient d'être aménagé, afin que les bénévoles puissent se rencontrer et rencontrer les professionnels en dehors des concerts, mais également participer à la conception des outils de communication du lieu (programme des concerts, site Internet). Toutes les personnes de la structure que j'ai pu interroger, salariés comme bénévoles, ont mentionné le bénévolat comme un des axes du projet de l'Antipode, au même titre que la diffusion ou l'accompagnement des pratiques musicales. Cette spécificité du lieu provient en partie de la naissance du projet musical au sein de la MJC de Cleunay : il a été porté par un animateur responsable de l'« accueil-jeunes ». Celui-ci a donc naturellement inclus dans le projet de diffusion musicale la participation des adolescents du quartier et leur éducation, leur accompagnement à travers ce projet.

La structure se positionne clairement comme un lieu ouvert à tous et s'inscrit dans la tradition des mouvements d'éducation populaire, qui sont nés de la volonté de bénévoles et où les bénévoles ont toujours eu une place prédominante. Cependant, le choix d'une MJC pour illustrer ce paragraphe ne doit pas conduire à penser que les structures de l'étude affiliées à une fédération d'éducation populaire se différencient sur le sujet du bénévolat : l'exemple de la Cave à musique est tout aussi représentatif de la place que peuvent prendre les bénévoles dans une structure dédiée aux musiques amplifiées. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'importance des bénévoles est circonscrite à

17. Ferrand-Bechmann D., *Le Métier de bénévole*, Éd. Anthropos, 2000, p. 13.

la partie musicale de la MJC de Cleunay, et qu'à de rares exceptions près, la structure n'a pas profité de cette dynamique pour développer le bénévolat dans les secteurs plus traditionnels de la MJC.

Le contexte démographique et social rennais joue également un rôle important dans le dynamisme de cette démarche : si les premiers bénévoles des concerts ont été des adolescents « en difficulté » du quartier d'implantation de la structure, ils ont été rejoints puis pratiquement remplacés par de nombreux étudiants, notamment en sciences sociales ou de l'IUT Carrières sociales, désireux de découvrir le fonctionnement associatif et éventuellement de se former dans un but d'insertion professionnelle. Rennes est une ville très universitaire. La situation de La CLEF est à ce titre très différente : si la volonté de la structure de développer le bénévolat est comparable, elle est située dans une ville plus petite et sans université : une grande partie de la population quitte Saint-Germain-en-Laye pour Paris vers 20 ans, âge d'entrée dans le bénévolat de nombreux individus. Ce qui a pu poser problème, à certaines périodes, pour renouveler une équipe de bénévoles qui était composée, au début des activités de diffusion, des salariés des autres secteurs et des membres d'un groupe de musique et de leurs amis. Cette situation illustre la difficulté de pérenniser le bénévolat après la phase d'émergence du lieu, après la phase de « lobbying » de quelques passionnés de musique.

La situation du Florida est, elle, assez particulière. La structure n'a pas cherché à associer des bénévoles à l'organisation des concerts dans le lieu ; tous les postes sont assurés par des salariés. En revanche, certains individus, et notamment des musiciens des ateliers, interviennent bénévolement sur des événements ponctuels hors les murs, en encadrant par exemple des enfants défilant sous forme de batucada. Si les salariés de la structure accompagnent également de façon très active des projets de concerts ou de festivals d'associations de jeunes bénévoles, plusieurs d'entre eux sont réticents face à l'emploi du terme « bénévoles », jugeant que c'est un statut qui « fige un peu les gens ».

Malgré ces différences, il semble intéressant d'indiquer quelques éléments communs à toutes les structures. Les bénévoles qui s'impliquent sur les lieux de musiques amplifiées interviennent de façon très variable : « Il y a plusieurs types de bénévoles : des bénévoles occasionnels, des bénévoles actifs, des bénévoles acharnés, des bénévoles infatigables<sup>18</sup>. » Seule l'équipe de la Petite entreprise/Espace jeunes insiste pour que ses bénévoles s'engagent à être très régulièrement présents tout au long de l'année.

La grande majorité intervient sur le temps du concert, moment festif et collectif donc attractif : pour la billetterie, le bar, le « catering<sup>19</sup> », le nettoyage, la technique, l'affichage et la diffusion de tracts, plus rarement sur la sécurité. Dans certains lieux, des bénévoles interviennent sur l'entretien du matériel technique des studios de répétition et de la diffusion. Ils peuvent également participer à la programmation, au secrétariat et à la rédaction des outils de communication. Ils ont entre 15 et 55 ans, même si la majorité a entre 20 et 25 ans. Ils sont très souvent lycéens ou étudiants, mais toutes les catégories socioprofessionnelles

(ou presque) sont représentées. Leurs motivations sont très variables : certains sont musiciens et espèrent faire des rencontres ou enrichir leurs connaissances musicales, certains espèrent se former aux métiers liés à l'organisation de concerts, certains souhaitent participer à l'animation de leur ville, certains cherchent un noyau de sociabilité. J'ai pu rencontrer par exemple plusieurs bénévoles de plus de 40 ans, très investis, ne se disant guère intéressés par les groupes et les styles programmés, mais motivés par la convivialité du lieu.

**Tous disent retirer un « salaire symbolique<sup>20</sup> » de leur investissement bénévole, même si ce type d'enrichissement est difficile à auto-évaluer. Certains se sentent valorisés et beaucoup insistent sur l'importance de la confiance que leur font les professionnels des structures.** On peut citer à ce sujet Dan Ferrand-Bechmann : « Le bénévolat permet [...] à des individus de trouver d'autres identités plus positives et parfois plus insérantes que celles qu'ils ont acquises dans leurs emplois, leurs temps de chômage ou dans leurs formations. Le bénévolat est producteur de nouvelles identités, de prises de rôles et de pouvoirs et de nouveaux destins car il est une voie différente de celles que reproduit mécaniquement notre société<sup>21</sup>. » D'autres mentionnent la maturation de leur caractère, de leurs rapports aux autres (« ça m'a fait mûrir : je suis fille unique, j'ai jamais levé le petit doigt chez moi » ou « je vais plus vers les autres »), leur plus grande ouverture culturelle, ou leur découverte d'un secteur professionnel et leur apprentissage d'un métier.

J'ai rencontré également plusieurs bénévoles qui évoquaient l'importance du groupe, des échanges et du partage. Le bénévolat sur les concerts de musiques amplifiées constitue alors une situation d'« éducation de chacun par chacun », et non de sujets qui animent des objets comme c'est souvent le cas dans les structures dites « d'animation socioculturelle ». Et le croisement sur ces concerts d'individus d'âges, de motivations et de parcours très différents est à ce titre très intéressant.

Certains professionnels des structures se sentent également investis d'une mission d'éducation à l'égard des bénévoles qui les aident sur les concerts. On peut citer par exemple le projet artistique et culturel 1999-2001 du Fuzz'yon : « La formation des jeunes bénévoles est [...] primordiale pour l'équilibre de la vie associative de la structure. Trois axes importants : appréhender les rouages du fonctionnement associatif, prendre des responsabilités et les assumer, utiliser l'expérience associative dans leur propre parcours professionnel. » Cependant, beaucoup peinent à décrire précisément cette mission et ses objectifs, ou reconnaissent ne pas prendre suffisamment de temps pour développer des relations suivies avec les bénévoles.

Les structures affirment en revanche leur mission en termes de formation et d'insertion professionnelles. On peut ainsi citer les propos de Vincent Rulot, directeur de La CLEF : « Nous constatons qu'aujourd'hui les bénévoles sont souvent des personnes privées d'emploi qui sont en recherche d'un boulot sur le secteur dans lequel elles s'investissent. C'est vrai que nous avons un rôle important à jouer dans l'insertion professionnelle, ou au moins dans la révélation de vocations professionnelles, que ce soient les

18. Ferrand-Bechmann D., *op. cit.*, p. 49.

19. Accueil et restauration des artistes et de l'équipe d'organisation d'un concert.

20. *Ibid.*, p. 61.

21. *Ibid.*, p. 111.

«artistes», les techniciens, et tous les métiers liés à l'organisation de spectacles, la répétition et l'accueil des publics<sup>22</sup>. » En effet, la plupart des professionnels des structures se sont eux-mêmes formés grâce au bénévolat, à l'apprentissage « sur le terrain », par la pratique, par l'éducation « de chacun par chacun », grâce à la confiance d'autres individus. Même si, comme nous l'aborderons dans la dernière partie de cette étude, les diplômés permettant d'accéder directement à des postes à responsabilités se multiplient, et que les compétences requises sont de plus en plus importantes, les structures restent « ouvertes » à la participation des individus, et cette participation bénévole peut aboutir à la création de postes. On peut prendre l'exemple du CAC Georges Brassens, qui inscrit formellement dans son projet et revendique le recrutement puis la formation d'individus peu expérimentés, sur la base de leur engagement associatif. À la Clé des champs, malgré le statut municipal qui empêche de formaliser la relation entre la structure et les bénévoles (puisqu'ils ne peuvent être adhérents), le « parcours classique » consiste à être musicien puis bénévole puis vacataire puis salarié à plein temps. Le responsable du lieu l'explique ainsi : « En fait, on fonctionne à la Clé des champs, qui est un lieu municipal, comme dans un lieu associatif. C'est-à-dire qu'on a tendance à valoriser l'investissement bénévole, valoriser l'investissement sur un lieu. C'est ça qui fait le fond et la convivialité d'un lieu, c'est que les gens qui le font en tant que musiciens ou en tant que bénévoles puissent aussi en tirer profit en se professionnalisant. »

## 5. Parcours, rencontres et transversalité

Ces différents éléments tendent à montrer que les lieux étudiés se positionnent comme des lieux ouverts, attentifs aux populations, et laissent une place aux différentes expressions. Mais il est important également de souligner la multiplicité des possibles, des espaces de liberté, des processus de construction d'identités et des rencontres qu'ils peuvent proposer.

Ces éléments émanent de la souplesse des recrutements et des processus de professionnalisation que nous venons d'évoquer, de la relative jeunesse de structures encore en construction, de la présence d'individus dont les parcours se sont construits en opposition aux institutions, mais également de la réunion de plusieurs étapes, de plusieurs aspects des musiques amplifiées sur un même lieu. On peut citer à ce sujet les propos de Vincent Rulot : « Après observation, Philippe Berthelot, mon prédécesseur [...] a ouvert la programmation essentiellement jazz vers d'autres esthétiques musicales. [...] Ensuite, on a pu constater que plus la diffusion était régulière, plus le nombre d'élèves en cours de musique augmentait (au point que les créneaux étaient saturés) et plus le nombre de groupes désireux de répéter s'accroissait aussi. En partant de cette réalité, il fallait créer tout un secteur qui mette en cohérence la diffu-

sion, la répétition, la formation, la résidence et l'accompagnement d'artistes<sup>23</sup>. » Les différents éléments s'enrichissent ainsi les uns les autres. Des musiciens que j'ai rencontrés, bénévoles sur les concerts, ont affirmé qu'ils élargissaient leurs connaissances musicales, leur « créativité », qu'ils étaient motivés dans leur pratique musicale par la rencontre de musiciens professionnels dans le cadre des concerts. La réunion sur un même lieu de cours d'instrument, de locaux de répétition, d'une structure d'accompagnement de groupes en voie de professionnalisation, de résidences, de diffusion amateur et professionnelle, crée une motivation, une émulation, des rencontres riches, et fait de ces structures des lieux d'éducation complets mais aussi des espaces de liberté par la variété des *parcours* possibles. L'entrée des individus peut se faire par de multiples portes et évoluer de diverses manières. On peut citer l'exemple des studios de répétition qui sont des espaces de souplesse et de liberté, puisque les musiciens n'y sont pas contraints de suivre une formation encadrée. Ils peuvent néanmoins choisir de se construire un parcours vers la formation, vers la scène, vers l'engagement dans l'organisation des concerts, vers la professionnalisation... En introduction d'un colloque sur l'éducation populaire, Catherine Trautmann affirmait : « Il ne s'agit pas seulement de transmettre, d'octroyer des savoirs, mais aussi de donner aux individus la possibilité de se choisir des pratiques<sup>24</sup>. »

Cette multiplicité des parcours, et donc des rencontres, est renforcée dans le cas des structures polyvalentes, de type MIC. En effet, si la cohabitation entre des activités très diverses n'est pas toujours aisée et que le développement du projet musical peut être freiné par des éléments de ce type, on peut souligner les richesses que peut apporter la notion de « transversalité », qui se traduit par la création d'espaces de rencontres et d'échanges entre des activités et des individus différents. Le projet artistique et culturel de La CLEF élaboré fin 2001, par exemple, insiste sur cet élément puisqu'il affirme : « La transversalité devient peu à peu l'un des outils de développement de La CLEF et de son projet. Elle est l'une des meilleures façons de provoquer la rencontre, d'expérimenter. » Si cette « transversalité » revendiquée par les lieux polyvalents n'est pas simple à mettre en œuvre, elle s'inscrit pleinement dans les valeurs de l'éducation populaire.

Les différents aspects abordés dans cette première partie laissent une place importante aux choix, aux démarches des individus et à l'« éducation de chacun par chacun » ; cependant les professionnels jouent un rôle dans les parcours à l'intérieur de la structure, parcours de publics des concerts, musiciens, bénévoles ou professionnels débutants. On peut penser que ce rôle consiste principalement en un *accompagnement* des individus, des projets, des pratiques. **La notion d'accompagnement est un leitmotiv de tous les projets et documents de communication des lieux, elle est posée comme un principe d'action culturelle.** Mais cette mission est principalement développée, formalisée, explicitée dans le domaine de la relation aux musiciens pratiquant dans les lieux. C'est à cet aspect que nous nous intéresserons donc de manière plus précise en seconde partie.

22. La Lettre de la FFMJC, n° 13, op. cit., p. 94.

23. *Ibid.*, p. 93.

24. « Éducation populaire : nouvelles donnes ? », colloque du 24 novembre 2000 à Strasbourg.



# II. La question des pratiques musicales amplifiées

Il semble opportun de s'intéresser au domaine dans lequel les lieux étudiés ont le plus développé et formalisé leur rôle éducatif : les cours d'instrument, le suivi des groupes en répétition, la formation des groupes constitués. On verra que la plupart des structures ont développé des modes d'apprentissage spécifiques très proches des valeurs d'éducation populaire. Ce qui nous conduira à nous demander si les pratiques musicales amplifiées contiennent elles-mêmes des spécificités qui en font un vecteur particulièrement intéressant pour l'éducation populaire.

## 1. Éducation populaire et modes d'apprentissage

Si cette expression, comme nous l'avons vu en introduction, peut recouvrir de nombreuses réalités, les mouvements d'éducation populaire sont avant tout des mouvements tournés vers l'éducation. On peut donc trouver, dans les écrits d'acteurs et de théoriciens, des principes, des caractéristiques, qui, au-delà des différences entre les fédérations et des évolutions historiques, distinguent l'éducation populaire de l'éducation institutionnalisée, de l'école ou de l'éducation des parents, par exemple.

**C'est une éducation de tous, mais c'est également une éducation de chacun par chacun, sans relation verticale, sans hiérarchie, basée sur l'échange, le groupe. C'est une éducation qui incite à l'expression et s'appuie sur les qualités, les connaissances des individus. C'est enfin une éducation sur le temps de loisir, c'est donc une éducation choisie, volontaire, qui repose sur un réel désir des individus d'apprendre, de progresser.**

Pour préciser ces éléments, on peut citer Franck Lepage, cadre de la FFMJC, qui s'est intéressé à la spécificité des modes d'apprentissage des mouvements d'éducation populaire : « Il s'agit de réponses individuelles inventées à chaque fois en fonction de la situation (règles adaptatives), et qui ne correspondent pas à un modèle identificatoire unique (normé par la société de consommation par exemple), qui est celui du système de compétition pyramidal de performance à haut niveau (règles pré-établies de plus en plus dures) ! » Le même auteur définit ailleurs l'éducation populaire « comme projet d'auto-éducation du peuple, (c'est-à-dire d'une transmission de connaissances dans laquelle le destinataire de l'acte éducatif est associé à la définition des contenus légitimes des savoirs transmis) [...] ».

On peut également prendre l'exemple des « Cercles d'étude » de Robert Garric, au lendemain de la guerre de 1914-1918 : « [Ils] témoignent par leur nom même de l'importance

attachée aux méthodes. Il ne s'agit pas de cours mais de cercles où chacun peut s'exprimer, échanger, apprendre. Les hommes sont égaux quelle que soit la manière dont la vie les a formés, par l'étude ou par l'expérience, et chacun d'eux détient une "culture"<sup>3</sup>. »

Quant au *Manifeste de Peuple et Culture*, qui date de 1946, il insiste sur la nécessité de « rompre nettement avec les méthodes scolaires », et affirme qu'« il ne s'agit pas de donner à l'esprit des connaissances, mais de développer ses facultés ».

## 2. Formation et « accompagnement » des pratiques musicales

Les lieux étudiés ici développent tous des actions éducatives au sens large, à l'égard des spectateurs des concerts, des bénévoles, des jeunes professionnels, etc., comme nous l'avons vu en première partie, mais **c'est dans le suivi et la formation des musiciens qu'ils se positionnent fortement comme des structures éducatives**. Les situations sont multiples et les actions sont développées dans des proportions variables, mais la plupart des onze structures disposent de locaux de répétition, qui sont mis à la disposition de groupes constitués ou de musiciens individuels avec une amplitude horaire très large : dans ce cas, les groupes pratiquent librement mais sont conseillés, encadrés de façon plus ou moins active par des « régisseurs » ou « animateurs » de locaux de répétition. Ils peuvent également s'inscrire dans des stages ou des modules de formation courts, adaptés à leurs besoins, animés par des formateurs musiciens professionnels. À la Cave à musique, ils peuvent s'inscrire dans un cycle complet de formation de trois ans, adapté aux groupes constitués. Dans le cas de certaines scènes ouvertes ou premières parties, un filage leur est proposé, encadré par un technicien ou par un musicien professionnel. Certains lieux offrent la possibilité à des groupes professionnels ou en voie de professionnalisation de travailler pendant plusieurs jours en conditions scéniques, avec ou sans conseils techniques, ou d'effectuer une résidence et d'animer ainsi des débats ou des ateliers avec des musiciens amateurs ou un public scolaire. La plupart des lieux étudiés proposent également des cours d'instrument individuels ou collectifs, et certains encouragent la pratique collective et la rencontre en organisant des stages, des moments de rencontre entre les différents cours ou des ateliers de pratique collective. Ces actions sont complétées par des actions plus ou moins formalisées d'information et de conseil sur l'environnement juridique et économique et sur les démarches que peut adopter un groupe de musique dans cet environnement.

1. Lepage F., *Le Travail de la culture dans la transformation sociale*, op. cit., p. 79.

2. Lepage F., *Les stages de réalisation 1945-1995 : histoire d'un dispositif original d'intervention culturelle du ministère de la Jeunesse et des Sports*, Document INJEP n° 25, mai 1996, p. 56.

3. Cacères B., *Histoire de l'éducation populaire*, op. cit., pp. 10-11.

Il convient de préciser que certains lieux ont développé leurs activités autour de la diffusion et ont peu questionné la formation des musiciens. D'autres ont développé un projet pédagogique autour du suivi et de la formation de groupes constitués (stages, filages, scènes ouvertes préparées avec le régisseur des studios de répétition...) mais n'y ont pas intégré les cours d'instrument, qui, soit ne dépendent pas du secteur musiques amplifiées mais du secteur « activités » ou « ateliers » dans le cas de certaines structures polyvalentes, soit sont laissés à la libre appréciation des différents formateurs.

Mais on peut penser que tous tendent, de manière plus ou moins explicite et plus ou moins aboutie, vers les mêmes principes, principes qui s'inscrivent dans la continuité des mouvements d'éducation populaire que nous venons d'évoquer.

Si très peu font référence à l'éducation populaire, tous se positionnent comme des lieux « d'accompagnement ». Les « lieux de vies musicales » amplifiées ont progressivement généralisé l'emploi d'un terme assez général pour en préciser le sens et en faire un principe d'action culturelle, que l'on peut rapprocher de l'éducation populaire. Il ressort de l'observation permanente mise en place par la Fédurok sur ses lieux, dite « Tour de France », effectuée dans son édition 1999-2000 par les permanents de ce réseau, que plus de 80 % des lieux adhérant à cette fédération affirment « faire de l'accompagnement », mais que cette notion reste relativement peu explicitée au sein de ces lieux<sup>4</sup>.

Il peut sembler intéressant de s'interroger tout d'abord sur le sens premier et l'étymologie du terme. On peut citer ici les travaux de S. Speroni, pour qui il renvoie à la notion de solidarité : « Un relevé historique des significations fait apparaître de façon privilégiée le *cum* latin, gardant particulièrement lisible l'idée d'association, d'alliance, de relation à l'Autre. "Accompagner" est tout proche encore du pain partagé, de la présence auprès d'une personne, de l'engagement dans une action commune ; celui qui accompagne est "compagnon", le *cumpainz* de l'origine ». Toujours selon S. Speroni, il comporte également une idée de mouvement : « "Se joindre à quelqu'un pour aller où il va ; aller de compagnie avec ; aller, marcher avec quelqu'un". Le *ad* latin fait ici entendre le sens d'une dynamique, d'un allant, d'un cheminement vers un but que l'on s'assigne. » Il peut enfin évoquer la secondarité : « Comme "compagnon" qui ne se définit que par rapport à quelqu'un d'autre, "l'accompagnateur" n'a pas d'existence séparée [...] ». Ainsi, « [...] le mot parle de lui mais de lui comme en retrait, comme personnage secondaire de ce qui se joue<sup>5</sup> ». **Accompagner peut ainsi signifier « se joindre à quelqu'un pour le mettre en valeur, pour le soutenir ».**

Certaines actions des lieux étudiés, comme les « résidences/résonances » du Florida ou la « Maison des artistes » de la CLEF, sont des actions d'accompagnement de démarches de professionnalisation, mais leurs actions de formation sont

principalement tournées vers les musiciens amateurs, définis « par une volonté de s'approprier une pratique qui devient espace de développement personnel, de recherche, où l'exigence est motivée par la nécessité de partager et confronter sa passion aux autres. Dans cet espace de liberté, la construction d'une personnalité se fait avec des partenaires, et non des tuteurs<sup>6</sup>. » Cette définition, fidèle aux valeurs d'éducation populaire, valorise la pratique amateur en tant qu'acte d'expression, de création, de construction libre et volontaire. On peut la compléter par la définition donnée par le collectif ARA-CRY-Tremolino-Florida, mentionné plus haut, qui regroupe entre autres des structures étudiées ici et tente de mutualiser des réflexions sur l'accompagnement des pratiques musicales amplifiées : « Le musicien amateur est défini dans ce contexte comme celui ou celle qui s'approprie la musique comme un espace d'expression artistique et qui développe cette activité ponctuellement ou tout au long de sa vie pour son seul plaisir. On notera cependant que, dans le domaine des pratiques des musiques actuelles/amplifiées, cette terminologie est beaucoup plus souvent citée en référence à un statut socio-économique professionnel/amateur (vit de la musique ou pas) ou à un manque de considération (induit longtemps via le terme péjoratif "amateurisme")<sup>7</sup>. »

**Par ailleurs, tous les écrits et propos d'acteurs insistent sur la rupture avec l'école, les conservatoires et les modes d'apprentissage rigides, verticaux, qui y sont développés ; il s'agit d'« apprendre ou découvrir un instrument sans les contraintes du conservatoire », de ne pas tout axer autour de la compétition, l'excellence et la performance technique. La musique est ici « musique pour tous », ce qui exclut la sélection, les pré-requis en amont et l'examen technique en aval.** Les musiciens s'inscrivent dans un parcours négocié et personnalisé, « le schéma d'apprentissage n'est pas linéaire ou ascendant par rapport à un niveau de difficulté mais s'organise sur un mode "stellaire" avec un objet d'apprentissage défini par l'apprenant<sup>8</sup> ».

Cette vision n'exclut pas l'évaluation, avec les formateurs, mais également à travers la confrontation aux autres musiciens et au public. Ces lieux encouragent donc le jeu collectif (cours d'instrument collectifs, ateliers de pratique collective, « bœufs ») mais également le jeu en public. Pour le coordinateur pédagogique de La CLEF par exemple, l'important est que les musiciens aient appris « à jouer devant des gens avec des gens ». Certains lieux étudiés organisent donc régulièrement des scènes ouvertes aux groupes amateurs de tous niveaux, mais également, plusieurs fois par saison, des concerts des élèves, où ceux-ci jouent en groupes, dans une ambiance conviviale, et avec des conditions techniques équivalentes à celles des concerts professionnels. Au Florida, ces concerts sont baptisés « Les Musiciens font la fête », et les productions des élèves sont suivies par un groupe « tête d'affiche ». On peut citer également l'exemple du CAC Georges Brassens, qui produit et diffuse les CD de groupes qu'il accompagne : « L'édition de CD ne s'entend pas comme finalité d'une

4. On peut cependant mentionner le travail de réflexion sur le développement et l'accompagnement artistique mis en place par la Fédurok depuis 1999 et qui a abouti à l'adoption d'un texte de référence à l'Assemblée générale de décembre 2001 intitulé « Développement et accompagnement artistique » (disponible sur le site de la Fédurok).

5. Speroni S., *Sujet actif, sujet acteur : syntaxe et sémantique verbales dans les propos des professionnels de l'accompagnement*, mémoire de DESS, Université de Tours, juin 1998.

6. Rapport moral du président, Assemblée générale de La CLEF de décembre 2001 : il reprend ici la définition donnée dans « Point de vue sur l'accompagnement des pratiques musicales amateurs », texte réalisé par le collectif ARA-CRY-Tremolino-Florida pour une communication à l'occasion du salon « Musicora » de mars 2001.

7. Note d'étape des travaux du collectif Pédagogies et accompagnement des pratiques musicales (composé du CRY, de l'ARA, du Florida et de Tremolino), février 2002.

8. *Ibid.*

démarche artistique avec une seule visée promotionnelle, mais comme un moyen, outil pédagogique d'étape permettant aux groupes de continuer à fabriquer leur expérience musicale en faisant le "deuil" d'un premier travail de répertoire pas toujours très abouti. Nous cherchons à passer des contrats avec chaque formation que nous décidons d'accompagner pour les "obliger" à une démarche de réflexion et de rigueur s'inscrivant dans le temps<sup>9</sup>. »

Les projets des lieux valorisent en outre l'expression, le développement de la créativité des individus à travers leur pratique musicale, mais également l'initiative, l'émancipation, « la responsabilisation et l'autonomie dans l'appropriation des outils », à travers des modules courts et une certaine liberté laissée aux groupes et aux élèves. Il s'agit ainsi de donner aux individus *confiance* en eux-mêmes en leur faisant *confiance*, de « faire prendre conscience à chacun de ses capacités individuelles et collectives ».

Dans cette démarche, le « processus de création [...] produit du sens en tant que processus au moins autant que l'œuvre elle-même<sup>10</sup>. »

Il importe dans ce contexte que le formateur « accepte le pragmatisme du parcours. Celui ou celle qui altère est aussi celui ou celle qui est altéré(e). Car vouloir changer quelqu'un sans changer peut-être dangereux. C'est l'idée qu'on chemine ensemble<sup>11</sup>. » Ici encore, il est fait référence de façon implicite à l'éducation populaire, à l'éducation de chacun par chacun, l'apprentissage par l'échange. On peut citer l'exemple des ateliers/résidences « des quartiers/des villages » organisés par le Florida : des musiciens étrangers viennent en résidence dans la structure pendant plusieurs jours et animent des ateliers dans et hors les murs. Un des musiciens en résidence, interrogé par un journaliste, insistait sur le fait que sa pratique musicale s'était enrichie également à travers cette expérience.

Le collectif ARA-CRY-Tremolino-Florida affirme enfin, de même que de nombreux acteurs et théoriciens de l'éducation populaire – éducation volontaire sur le temps de loisir –, que « pour apprendre il faut avoir envie : il y a le plaisir de faire et le plaisir d'apprendre. C'est pourquoi l'objectif de "se faire plaisir en jouant de la musique" est considéré comme tout à fait revendicable comme une finalité en soi et qu'il s'agit d'éviter l'écueil de mettre la personne dans une insatisfaction permanente et générer une frustration. Nos formations doivent pouvoir questionner comment favoriser une interaction entre désir, plaisir, travail et acquisition<sup>12</sup> ! » Ainsi, un des formateurs rencontrés insistait sur l'importance de l'inscription des cours dans le quotidien des adolescents, dans leurs goûts et leur réalité musicaux.

### 3. Spécificité des pratiques musicales amplifiées

Cette spécificité des modes d'apprentissage, qui s'inscrit très fortement dans la tradition de l'éducation populaire, est commune aux lieux affiliés à une fédération (les MJC

par exemple) et aux lieux qui se sont développés de façon autonome, uniquement autour de la diffusion et de l'accompagnement des pratiques musicales amplifiées. On peut donc s'interroger sur une éventuelle spécificité des pratiques elles-mêmes, qui les rapprocherait des valeurs et des méthodes des mouvements d'éducation populaire.

« Ces musiques se conjuguent au pluriel », pour reprendre les termes de Marc Touché<sup>13</sup>, et on ne peut ignorer les différences en termes de pratiques, d'écoute, de public, d'instrumentarium, entre reggae, punk, rock alternatif, rap, trash, funk, indus, jazz, rock, heavy métal, techno, dance... Mais au-delà des différences, il semble intéressant de lister les caractéristiques des musiques dites « amplifiées ». On écartera ici, en raison de l'objet de l'étude, les caractéristiques technologiques et liées aux volumes sonores, qui ont bien sûr une influence importante sur les pratiques des musiciens « amplifiés ».

En premier lieu, il convient de préciser que ces musiques s'opposent à la « musique savante » classique ou contemporaine qui exige pour son exécution la connaissance de la théorie musicale. Malgré le développement des cours d'instrument dans ce domaine, la majorité des musiciens sont autodidactes<sup>14</sup>. **Le mode majeur d'apprentissage reste la pratique et le travail de répétition. C'est donc fondamentalement une pratique collective, où la confrontation aux autres, les échanges, la solidarité et l'écoute sont déterminants. Et chaque groupe fonctionne comme un système qui génère ses propres motivations et ses propres objectifs.** Une formation individuelle de chaque membre du groupe peut ne rien apporter au groupe entier. L'apprentissage par la pratique fait également de ces musiques des espaces permanents de création et non d'interprétation, comme c'est le cas pour le théâtre ou d'autres formes musicales. Comme l'explique Patrick Mignon, sociologue : « À la différence du musicien de jazz qui doit accumuler systématiquement dans la technique toute l'histoire antérieure de sa musique, le rocker s'installe dans la musique rock du moment. Plus tard, il peut se tourner vers l'histoire du rock ou d'autres musiques pour améliorer ses compétences. Le standard n'a pas la même place dans le jazz et dans le rock car celui-ci est par nature le lieu où l'on doit marquer son originalité en tant que créateur : devenir un vrai groupe, c'est signer ses propres compositions<sup>15</sup>. »

Dans cet espace de création autodidacte, l'évaluation ne passe pas par l'imitation de références de l'excellence, mais par la confrontation aux autres, musiciens ou simples spectateurs, qui se fait très vite dans la vie d'un groupe de musiques amplifiées : « Pour être marginal par rapport aux institutions, cet apprentissage de la musique n'en est pas moins structuré. En effet, il existe deux épreuves fondamentales qui permettent de reconnaître les compétences d'un musicien ou d'un groupe à travers ses performances : ce sont, dans l'ordre, la scène et le studio. Même pour des groupes ou des musiciens confirmés par des performances

9. *L'Accompagnement des pratiques musicales : document de présentation des actions de la structure*, élaboré en 2001.

10. Note d'étape des travaux du collectif Pédagogies et accompagnement des pratiques musicales, *op. cit.*

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. Cf. par exemple Touché M., « Les lieux de répétition des musiques amplifiées : défaut d'équipement et malentendus sociaux », *Annales de la Recherche Urbaine*, n° 70, mars 1996, p. 59.

14. « 85 % des pratiquants de notre enquête se déclarent autodidactes (culture orale, visuelle, magnétique : cassette audio, vidéo...) », Touché M., *Mémoire Vive*, *op. cit.*, p. 88.

15. Mignon P., « Existe-t-il une « culture rock » ? », *Esprit*, n° 193, juillet 1993, p. 144.

passées, chaque concert est le lieu d'une évaluation globale qui met en jeu la place de chacun dans le champ de la musique locale. » Par ailleurs, « en tant que confrontation directe à la technique, l'enregistrement en studio est en quelque sorte l'homologation d'une carrière réussie de musicien amateur. C'est l'expérience décisive, marquant la différence, matériellement prouvée par un disque, entre les simples amateurs pratiquants ou confirmés et les musiciens indiscutablement "homologués" comme tels. Effectué au moyen d'une sorte de retraite (le studio est un lieu fermé aux accès rigoureusement contrôlés), l'enregistrement doit se comprendre comme un "rite d'institution" aux effets irréversibles<sup>16</sup>. »

Ces quelques caractéristiques distinguent ces pratiques d'autres pratiques culturelles ou sportives et en font un vecteur intéressant pour une démarche d'éducation populaire, puisque l'apprentissage se fait par l'expression, la création, l'autonomisation, en groupe, par les échanges et l'écoute.

On peut compléter ces éléments par des résultats d'enquêtes sociologiques de Marc Touché, qui montrent l'importance que peut recouvrir la pratique musicale dans l'épanouissement de certains individus : « Tous les milieux sociaux sont concernés, avec des situations sociales très hétérogènes, comprenant aussi des personnes en grande difficulté sociale et psychologique. Dans certains cas, le groupe de musiciens représentera une famille d'accueil. L'engagement dans un projet musical pourra être le signe d'un ultime effort pour s'intégrer et se projeter dans l'avenir, dans un contexte social fortement marqué par le chômage et l'exclusion (principalement dans les classes d'âge les plus concernées par ces pratiques musicales). Le lieu de répétition représentera pour eux un espace de socialisation ; le temps du concert marquera le moment où l'on vient se réassurer, vibrer à l'unisson en quête de lien social (le slam en étant l'une des expressions extrêmes). » En outre, « pour 72 %, la musique est un mono-loisir, le pivot autour duquel s'organise leur vie<sup>17</sup> ».

Dans le cadre de cette étude, il nous a semblé intéressant d'interroger les acteurs professionnels et bénévoles des lieux sur leur vision des pratiques musicales amplifiées et de leur éventuelle spécificité. Lors de l'atelier sur les pratiques musicales dans le cadre des débats des 14 et 15 mai à La CLEF [cf. annexe III], les participants ont présenté leurs actions d'accompagnement et les relations instaurées avec les musiciens, mais les pratiques musicales elles-mêmes et leurs caractéristiques n'ont pas été réellement abordées. Quand j'ai interrogé les acteurs individuellement dans les lieux, j'ai posé cette question de façon explicite. Les réponses ont été très variées.

Pour certains, c'est une forme d'expression accessible, qui nécessite peu de pré-requis. Certains ont insisté sur « leur fonctionnement beaucoup plus souple, beaucoup plus démocratique », sur le « caractère physique et ludique » de ces « musiques de culture de transmission orale », sur la « démarche de tâtonnement » qui les caractérise. D'autres apprécient la « liberté un peu plus grande » de l'apprentissage en groupe

sans professeur. On peut citer deux exemples de réponses particulièrement intéressantes : « La confrontation est au quotidien, puisqu'il faut jouer ensemble et ensuite jouer devant d'autres gens qui soumettent des critiques. Alors que dans des pratiques artistiques comme la poterie par exemple, tu as un acte de création solitaire, que tu confrontes directement à un public de masse. Tu peux très bien mettre ta poterie dans un lieu où elle est vue, et critiquée en ton absence, alors que pour la musique, tu es critiqué en ta présence. Ceci est vrai pour tous les spectacles vivants, mais avec une différence : les musiques actuelles étant axées sur la création, il y a l'acte de création en plus. Pour le théâtre amateur que nous pratiquons beaucoup, très peu pratiquent l'écriture de texte. » Une seconde réponse précise : « À mon avis, il y a une plus grande ouverture, dans le sens où les choses ne sont jamais figées, jamais définies sur les possibilités de création, les mélanges possibles, le détournement de choses existantes. Je prends l'exemple des platines : au départ c'est le tourne-disque pour écouter de la musique. Rien ne prédisposait cet outil-là à devenir un instrument. C'est venu, parce que des gens qui n'ont pas d'*a priori* ont essayé. Sur l'esthétique musicale, c'est pareil. Ça bouge tout le temps, il y a toujours des choses qui se créent. C'est donc un état d'esprit de recherche, de création, toujours aller plus loin. Ce n'est pas tout le temps, parce que j'ai plein de groupes qui jouent du Nirvana. Mais il y a quand même une espèce d'ouverture d'esprit et donc une tolérance par rapport à plein de choses. »

Mais pour de nombreuses personnes interrogées dans cette étude, actives dans des structures polyvalentes ou uniquement dédiées aux musiques amplifiées, il semble très difficile de qualifier cette forme d'expression artistique autrement qu'en faisant allusion à son attractivité auprès des jeunes. On peut citer ici un directeur de MJC interrogé : « Pour moi la musique est un outil adapté à la mode actuelle, la musique en général et surtout la diffusion, ce que l'on fait. Il y a un côté branché, mais c'est un outil. C'est vrai que ça renouvelle, que ça enlève un côté ringard, je suis d'accord, mais à l'époque, quand les gens faisaient du macramé, ce n'était pas ringard. Les codes sont peut-être différents, mais le fond non. Pour moi, c'est un outil comme les autres, avec ses spécificités à lui comme la poterie en a d'autres, qui permet d'accéder à une responsabilité etc., mais c'est vrai qu'il est branché et qu'il permet d'avoir des jeunes. » Sans tenir absolument à une distinction très nette des musiques amplifiées par rapport aux autres formes d'expression, sans vouloir faire de ce média un média d'exception, plus intéressant que d'autres, on peut juger inquiétant ce type de point de vue, rencontré à plusieurs reprises lors des visites des lieux, qui, de même que l'expression « musiques actuelles », associe ces musiques à une mode éphémère et ne questionne pas leur modes d'apprentissage, de pratique, de transmission.

Ces constats, et en particulier le dernier, nous conduisent à préciser l'origine, la naissance des projets autour des musiques amplifiées dans les onze structures étudiées et la place du secteur spécifiquement dédié à ces musiques dans les structures polyvalentes.

Il semble quelquefois difficile d'obtenir des éléments précis sur la naissance des projets, puisque dans la plupart des cas, ils ont été le résultat d'une combinaison de facteurs et ont émergé dans la durée. Cependant, il semble possible d'affirmer que, **si certains projets ont émané des demandes et de l'investissement associatif de musiciens privés de lieux de**

16. Guinchard C., « Les pratiques de résistance des musiciens amateurs face à la pauvreté », *Culture et Recherche*, n° 74, septembre-octobre 1999.

17. Touché M., « Quelques constats et réflexions sur les pratiques musicales amplifiées », *op. cit.*, p. 48 et p 51.

répétition et de diffusion, ou de l'investissement personnel d'un ou plusieurs individus mélomanes motivés par la diffusion, la volonté d'élus associatifs et politiques d'attirer « les jeunes » a très souvent joué un rôle prédominant. On peut citer à ce sujet Jean-Marie Martin, directeur de l'Abordage/MJC d'Évreux, dont les propos reflètent la situation de nombreuses MJC : « Le projet initié par le conseil d'administration et l'animateur en place correspondait à un désir, pour la MJC, de retrouver une assise de rencontre avec la population jeune de l'époque. Car il faut savoir que la MJC a vécu la période faste d'après-guerre de lieu de regroupement de toutes les forces vives dans le cadre des foyers, et ensuite la désertion des jeunes du fait d'un repli de l'équipement vers des activités adultes et enfants<sup>18</sup>. » Ainsi « c'était l'époque où l'on se demandait où étaient les jeunes dans les MJC et quelles étaient leurs préoccupations. C'est à peu près à la même période que le ministère de la Culture a sorti une étude sur les pratiques artistiques des Français qui a mis en valeur une dominante vraiment importante que l'on appelle, aujourd'hui, les musiques actuelles<sup>19</sup>. »

Même si certains lieux uniquement dédiés aux musiques amplifiées sont passés depuis sous la tutelle du Service culturel de leur ville, leur conception et leur développement se sont très souvent inscrits dans le cadre de politiques de la jeunesse ou de politiques sociales, dont l'objet principal était « d'occuper » les adolescents. Ainsi, le « Projet de création d'un espace 16-25 ans à Rambouillet », qui date de 1990, précise : « Ce lieu d'expressions musicales, où la musique est un outil et non une fin en soi doit devenir le "lieu phare" de la culture des 16-25 ans. »

Dans les structures dont l'objectif officiellement affiché est l'éducation populaire, le secteur musiques amplifiées est un des secteurs de la structure, souvent celui qui représente la part la plus importante du budget, mais il est souvent l'objet de conflits au conseil d'administration, et les directeurs veillent à ce que son développement reste circonscrit. La CLEF est ici une exception, puisqu'au moment où elle se rapproche de son identité MJC, elle se réorganise en affirmant un projet artistique et culturel fort, où les principes et les actions développés dans la cadre de la filière musique doivent s'étendre au reste de la MJC. On peut citer à ce sujet les propos de Vincent Rulot : « Il n'y a pas réellement eu de volonté politique de l'association de développer ce secteur. Ce développement s'est basé sur la volonté propre de ceux qui l'animaient. [...] Il y a eu un retournement de la situation dans le sens où la légitimité historique d'éducation populaire de La CLEF vient de la façon dont nous menons les actions dans le secteur culture/musiques amplifiées (bénévolat, proximité, accompagnement, adaptabilité...)»<sup>20</sup>. »

Ces remarques nous conduisent à conclure que la réflexion sur les spécificités, les caractéristiques des pratiques musicales amplifiées est peu développée dans les structures de diffusion et d'accompagnement de ces pratiques<sup>21</sup>, et qu'il en est de même sur les liens qu'elles peuvent avoir avec l'éducation populaire. On peut citer pour exemple le brevet d'État d'animateur technicien de l'éducation populaire (BEATEP) « animateur de studio de répétition de musiques amplifiées », créé par la MJC de Montluçon et l'Institut de formation à l'animation en 2000 : ses concepteurs ne semblent pas s'être interrogés sur la spécificité de la rencontre entre éducation populaire et pratiques musicales amplifiées<sup>22</sup>.

---

18. *La Lettre de la FFMJC*, n° 13, *op. cit.*, p. 15.

19. FFMJC, *Musiques et citoyenneté dans tous leurs états*, *op. cit.*, p. 9.

---

20. *La Lettre de la FFMJC*, n° 13, *op. cit.*, p. 94.

21. Ce constat peut être nuancé par la création en 1994, par des acteurs de terrain et des chercheurs, du Groupe d'étude pour les musiques amplifiées, qui a mené des recherches en particulier sur les publics des concerts et les musiciens des locaux de répétition de plusieurs lieux étudiés ici. La dissolution de cette association peu de temps après sa création est due en partie au manque de soutien des pouvoirs publics, qui refusaient d'appréhender les musiques amplifiées sur le fond des pratiques.

22. C'est ce qui ressort de la lecture du compte rendu d'une réunion des « tuteurs » et d'une discussion avec l'un de ses concepteurs.



# III. Des lieux d'émergence de citoyenneté ?

Interrogés sur le caractère politique de leurs actions, de nombreux salariés et bénévoles des structures étudiées ont fait preuve de réticence face à l'emploi de ce terme, souvent associé à la politique « politicienne », aux partis politiques. En revanche, la plupart des lieux se positionnent comme fortement attachés à certains principes : la citoyenneté, le développement de l'esprit critique, la participation des individus... On peut prendre l'exemple d'un programme de concerts qui présente le lieu comme un « lieu d'expression et d'exercice de la citoyenneté », d'un directeur interrogé, dont les objectifs principaux sont « l'émancipation et le développement de l'esprit critique », d'un projet de lieu qui affirme : « La prise en compte de la parole des jeunes par les vecteurs qui leur appartiennent, notamment la musique amplifiée, est une nécessité en termes de développement d'un esprit citoyen pour une population souvent en rupture sociale. L'objectif général de l'action ci-après décrite est de contribuer à l'intégration sociale et citoyenne du public jeune par l'expression artistique. » Mais encore, certaines structures souhaitent « proposer des parcours culturels multiples et intergénérationnels pour susciter et développer un apprentissage de la citoyenneté », et « promouvoir des pratiques citoyennes au sein de la vie associative, permettre aux jeunes notamment d'acquérir une autonomie d'expression et le sens de l'intérêt général dans l'exercice de responsabilités avérées. »

Par ces affirmations et déclarations d'intention, les structures se conforment aux catalogues de valeurs qui permettent d'entrer dans les dispositifs rigides des institutions de financement. Qu'on songe au ministère de la Jeunesse et des Sports et à son « Festival de la citoyenneté ». Mais il semble intéressant de s'interroger sur la mise en application concrète de ces principes dans leur fonctionnement et leurs actions.

En prologue à ces développements, il peut sembler opportun de poser des éléments de définition du terme « citoyenneté », puisqu'il est souvent mentionné comme un idéal ultime mais très vague.

Juridiquement, la citoyenneté peut être définie comme la jouissance des droits civiques attachés à la nationalité. Aujourd'hui on entend par là le droit de vote aux consultations politiques, l'éligibilité, l'exercice des libertés publiques qui donnent sens à la participation politique, enfin l'accès aux fonctions d'autorité dans l'appareil d'État. Ce concept est lié originellement à la démocratie. Trois grandes catégories de représentations valorisantes sont associées à la citoyenneté par la culture démocratique : implication politique active, c'est-à-dire attention portée aux affaires publiques, exercice du droit de vote, participation volontaire à des activités d'intérêt général ; amour de la patrie et respect de la loi ; solidarité avec les membres de la même communauté nationale. On doit également mentionner les fortes connotations symboliques de la notion de citoyenneté : égalité, responsabilité, indépendance de jugement.

En évoquant la citoyenneté, les « lieux de vies musicales » se positionnent donc de fait comme des lieux politiques et très attachés à la démocratie.

## 1. Le caractère politique de l'éducation populaire

Les définitions les plus consensuelles de l'éducation populaire font référence à la citoyenneté : il s'agit en effet, par l'intermédiaire de « l'éducation du peuple par le peuple », de permettre aux individus d'exercer pleinement, consciemment et de façon responsable, les droits et les devoirs associés à la citoyenneté. En effet, si tous les individus de nationalité française (sauf ceux privés de leurs droits civiques suite à une condamnation) sont pleinement citoyens, tous ne sont pas égaux face à l'exercice réel de la citoyenneté, face à la compréhension des enjeux et aux possibilités d'expression, puisque la naissance crée des inégalités que l'école et l'ensemble des institutions ne parviennent pas à gommer.

Mais des visions plus exigeantes, plus restrictives de l'éducation populaire se sont attachées à la signification précise de ce positionnement et au caractère nécessairement politique de l'éducation populaire.

C'est ainsi que Jacques Bertin conclut le hors-série de la revue *Politis* consacré à cette notion : « **Par quelque biais qu'on prenne la question, la conclusion s'impose : l'éducation populaire ne peut échapper à sa vocation profonde : la subversion. [...] si l'encouragement aux pratiques amateurs se borne d'une manière généralisée à aider ces pratiques, sans qu'elles soient éclairées par des ambitions plus hautes, on reviendra au *Passe-temps des dames* et des demoiselles. La pratique artistique n'est pas en soi le gage du progrès dans la citoyenneté, elle peut même être exactement l'inverse!** »

On peut faire référence également aux travaux de Luc Carton, cités en introduction, et rappeler par exemple que, selon le philosophe-économiste, l'éducation populaire est née avec le mouvement ouvrier et qu'elle a donc une origine fortement politique. Il précise en outre que, si la production culturelle est importante, « cette production culturelle n'est pas sa propre finalité. Ici, l'action culturelle ne se donne pas "la culture" pour finalité. Elle doit interroger le mode de production, c'est-à-dire la socio-économie. Ces actions sont des actions métaphoriques [...] Il ne s'agit pas de transformer le monde mais de montrer qu'il est transformable. » Cette démarche nécessite d'autre part « la production d'action collective : cette action doit accoucher de conflits, producteurs de nouvelles représentations », dans un but d'« élargissement de la démocratie ». Il s'agit de « faire en sorte que ce que l'on peut générer entre soi (y compris dans le petit monde clos des associations) puisse créer de l'espace public, des débats publics. Cela consiste à repolitiser – dans le plus beau sens du mot – ce que nous avons entamé sur un autre registre

1. *Politis*, op. cit., p. 42.

(culturel, social, économique)<sup>2</sup>. » C'est dans la droite ligne de ces développements que la FFMJC a souhaité intituler ses rencontres avec le ministère de la Culture faisant suite à la signature de la charte culture/éducation populaire : « Action culturelle et transformation sociale ». Et Michel Dehu, délégué général de la FFMJC de préciser : « La transformation sociale est un objectif éminemment politique<sup>3</sup>. »

On peut enfin citer Franck Lepage, qui répond aux partisans d'une éducation populaire qui ne se mêle pas de politique, mais uniquement de transmission de savoirs : « C'est tout à fait honorable, si on entend par politique le fait d'introduire une prise de pouvoir d'un parti avec sa doctrine pour utiliser l'éducation populaire à des fins électorales, démagogiques, clientélistes. Le problème, c'est que, quelle que soit la société, on ne transmet pas du savoir, on ne fait pas du sport, on n'anime pas un atelier de poterie, de façon étanche à la société, à ses normes, à ses courants, à sa dimension politique. La question n'est pas de repolitiser l'éducation populaire, mais de repérer la dimension, les enjeux, les logiques politiques à l'œuvre<sup>4</sup>. »

Malgré la précision de ces définitions et de ces exigences, on doit constater que très peu d'associations et de fédérations labellisées « d'éducation populaire » ont un caractère réellement politique, que très peu tentent de créer les conditions d'un exercice plein de la citoyenneté par les individus qu'elles « animent ». Ainsi réagit un directeur de MJC à la proposition faite par Luc Carton de critères fortement politiques définissant une action d'éducation populaire : « Ne tournons pas autour du nœud du problème : l'éducation populaire n'est pas la pratique dominante de mon action professionnelle. Revendiquons clairement ce que nous sommes – pardon – ce que je suis : un animateur socioculturel, un organisateur de loisirs occupacionnels, un initiateur de l'événementiel, un créateur de services. Mais l'éducation populaire... Certes il est possible de trouver quelques exemples dans ma longue expérience Saint Saulvienne, mais force est de reconnaître qu'ils ne sont pas légions<sup>5</sup>. »

## 2. Musique et politique

On peut penser, néanmoins, que les musiques amplifiées, dont nous avons abordé quelques éléments de spécificité dans la seconde partie de cette étude, constituent une forme d'expression artistique intrinsèquement favorable à l'exercice de la citoyenneté.

En premier lieu, sur le potentiel fortement politique de la musique, sur le rôle que différentes formes musicales ont pu jouer dans l'histoire politique et sociale, on peut citer Alain Darré : « Chants révolutionnaires, hymnes patriotiques et marches militaires sont [...] au cœur du dispositif scénographique du pouvoir et des luttes pour sa conquête. Qu'on songe au destin chaotique de *la Marseillaise* entre 1795 et 1879

ou à celui de l'*Internationale*. [...] La musique est enfin un support privilégié pour des formes d'engagement collectif qui s'inscrivent fréquemment sur un mode de résistance à la domination culturelle et/ou politique. Il peut s'agir de lutter pour la survie et la dignité de l'Homme contre la barbarie comme dans le camp de Terézin, près de Prague, où périrent trente mille juifs et où les déportés jouaient et chantaient des auteurs interdits comme Mahler ou Schoenberg. En d'autres temps et d'autres lieux, les esclaves noirs avaient su trouver dans les chants religieux une issue à leur déshumanisation et, par de subtiles métaphores, un moyen de conscientisation politique. Ici, "le rôle de l'art n'est pas de critiquer la réalité mais de la changer" (Richard Shusterman) et le musicien ou le chanteur se fait militant, en première ligne du combat pour la liberté. Les engagements de la pop music contre la guerre du Viêt-Nam, les prises de position musicales de Cheb Khaled en faveur du raï algérien après l'assassinat de Cheb Hasni, celles de Matoub Lounès en Kabylie, de Cui Jian, rocker chinois de l'après Tien an Men, ou de Johnny Clegg et Tracy Chapman contre l'apartheid témoignent de la persistance de ce mode populaire d'action politique et de sa puissance emblématique. [...] C'est aussi le cas des musiques explicitement identitaires, constitutives de groupes sociaux, raciaux ou culturels qu'elles tendent à instituer : blues, reggae, rap, musique cajun, polyphonies corses, morna cap-verdienne en constituent de bons exemples<sup>6</sup>. »

Si l'on s'intéresse plus précisément aux musiques amplifiées, les exemples de musiciens ou de groupes « engagés » dans leurs textes et dans leurs actes sont nombreux<sup>7</sup>, mais l'on peut penser que, plus largement, cette forme d'expression musicale constitue un embryon de citoyenneté dès lors qu'elle existe, qu'elle devient publique. Il est intéressant, à ce sujet, de citer quelques points de vue d'acteurs du secteur des musiques amplifiées lors d'un colloque intitulé « Musiques et citoyenneté dans tous leurs états ». Selon Gilles Castagnac, directeur de l'IRMA, centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles : « Nous avons parlé hier du mouvement punk ; n'oublions pas le slogan "do it yourself". C'est un principe d'autoproduction et donc d'une certaine forme de prise de pouvoir. Je crois que si nous parlons d'enjeux de citoyenneté, les musiques populaires doivent être reconnues comme des espaces de prises de pouvoirs. »

De même, Gaby Bizien, responsable Musiques actuelles de Domaine musiques (Nord-Pas-de-Calais) remarque : « [...] cette volonté de rencontre des musiciens avec l'espace public, ce désir d'insertion à la cité, cette dimension entrepreneuriale du groupe de rock, du groupe de rap, du DJ, est un caractère fondamental, à mon avis, et qui les différencie de la musique classique. C'est vrai qu'on voit rarement des élèves d'écoles de musique aller spontanément jouer dans les cafés. À mon sens, c'est dans cette perspective qu'il faut voir la dimension citoyenne de ces pratiques, car ce caractère entrepreneurial est lié à une prise de responsabilités de la fonction sociale de la musique<sup>8</sup>. »

Nous avons en effet vu, en deuxième partie, que **ces musiques, peut-être plus que d'autres formes d'expression artistique,**

2. *La Lettre de la FFMJC*, n° 8, propos plus longuement cités en introduction de cette étude, pp. 22-23.

3. *Action culturelle et transformation sociale*, op. cit., p. 5.

4. Lepage F., *Le Travail de la culture dans la transformation sociale*, op. cit., p. 105.

5. Michel Bouville, directeur de la MJC Saint Saulve, dans FFMJC, « Éducation populaire ou animation socioculturelle ? », op. cit., p. 34.

6. Darré A. (dir.), *Musique et politique*, « Les répertoires de l'identité », PUR, 1996, p. 15.

7. On peut trouver des exemples et des éléments de réflexion dans *Fanfare*, n° 10, avril 2001 : dossier « musique et citoyenneté ».

8. FFMJC, *Musiques et citoyenneté dans tous leurs états*, op. cit., p. 33 et p. 59.



constituent des espaces de création libres et volontaires, des espaces d'écoute et de solidarité entre les membres d'un groupe, et le plus souvent des espaces d'expression avec une confrontation directe à l'espace public, ce qui leur donne un caractère politique, au sens large du terme, qui peut en faire un terrain favorable à l'apprentissage de l'exercice de la citoyenneté.

Cependant, il semble que favoriser la pratique musicale dans de bonnes conditions et dans une atmosphère conviviale ne soit pas suffisant pour « développer un apprentissage de la citoyenneté ». En effet, « est citoyen celui dont la volonté produit du droit<sup>9</sup> », et accompagner le développement de la citoyenneté nécessite d'aider les musiciens à construire une analyse de leur situation, de leur place dans la société, et des enjeux qui la traversent, mais également de les aider à être entendus par les pouvoirs publics. Favoriser l'expression dans une société qui permet massivement la liberté d'expression ne peut suffire, et il est dangereux de confondre citoyenneté et civilité (observation des convenances, des bonnes manières, des normes en usage dans un groupe social<sup>10</sup>).

L'exemple du rap est à ce sujet intéressant, puisque, pour de nombreux professionnels et responsables politiques, cette musique est pratiquée par les jeunes « en difficulté », et nombre d'actions depuis les années 80 ont consisté à favoriser l'expression « citoyenne » de ces jeunes à travers la musique. En effet, « à la fois discours sur l'action et action par le discours, le rap est à la fois programmatique et performatif. Il est programmatique par ses propositions d'actions. Mais, surtout, il est performatif car le fait-même de tenir ce discours est, en soi, une action. Le rap agit dès qu'il s'énonce ou, plus exactement, il agit en s'énonçant. » Cependant, c'est un « discours velléitaire » dans lequel la volonté d'agir est purement abstraite, simple expression sans ancrage dans l'action. « Je veux faire » structure ce discours sans qu'apparaissent, pour autant, les conséquences de cette position : capacité et compétence de l'action, obligation d'agir en vertu d'un contrat ou d'une nécessité<sup>11</sup>. » Si l'expression d'un mal-être à travers le rap peut constituer un embryon de citoyenneté, il s'agit, pour les structures qui se revendiquent « d'éducation populaire », de travailler avec les musiciens sur le contenu précis de leurs textes. Il convient en outre de signaler que les références qui dominent chez certains représentants du « milieu » hip-hop et que l'on retrouve dans de nombreux textes sont extrêmement individualistes et tournées vers les valeurs libérales.

Pour conclure, on peut citer à nouveau les propos de M. Souchard : « Certes, ceux qui travaillent sur le terrain des banlieues, auprès des jeunes, ont saisi l'opportunité que leur offrait le rap en tant que moyen de socialisation de ces

jeunes : leur donner une salle pour répéter, leur permettre l'organisation de concerts ou de festivals, les aider à réaliser leur premier enregistrement. En même temps, c'est la pratique exclusivement culturelle – musicale – qui se trouve valorisée au détriment de ce qui motive la démarche : c'est parce que les rappeurs sont confrontés à des problèmes quotidiens qu'ils écrivent des textes, ce n'est pas seulement pour « faire de la musique ». Répondre à cette attente en faisant enregistrer une cassette, c'est annuler la pertinence du problème décrit<sup>12</sup>. »

### 3. La démocratie associative

Afin de tenter de déterminer si les lieux de diffusion et d'accompagnement des musiques amplifiées sont des lieux de construction de citoyenneté, on peut s'interroger aussi sur leur fonctionnement. En effet la démocratie associative peut être un terrain favorable à l'apprentissage du débat, de la prise de parole, du vote, du positionnement par rapport à un projet, et donc de la citoyenneté, ce qui en fait une condition *sine qua non* de l'éducation populaire. On peut penser, avec la FFMJC que « l'association est [...] une école de démocratie. Elle prépare les citoyens à prendre des responsabilités dans la cité. Elle contribue à enrichir la vie publique, car elle favorise l'émergence des besoins, diversifie le dialogue population-administration, éclaire et oriente le choix des élus. Ainsi, elle peut être l'instrument de formation civique, de la prise de conscience et du développement communautaire, ainsi qu'un outil d'action et d'interpellation<sup>13</sup>. »

On interrogera plus loin les rapports entre les associations de musiques amplifiées et les pouvoirs publics, mais l'on peut dès à présent aborder la possibilité d'avoir une démarche d'éducation populaire dans une structure municipale. Certains responsables de lieux, interrogés sur cette question, ont répondu que ces deux éléments étaient pleinement conciliables : « Je pense qu'il n'y a pas de propriété privée de l'éducation populaire. Un projet municipal peut être de l'éducation populaire ; c'est le contenu pédagogique qui compte et pas la structure juridique. Si le projet pédagogique prévoit des rencontres avec le public, par exemple, si on a un vrai engagement par rapport à cela, si on accepte les critiques, s'il y a des lieux de rencontres, des lieux de croisement, de confrontation, je dis qu'il y a de l'éducation populaire. » On peut objecter, avec Luc Carton, par exemple que « la démarche d'éducation populaire est une démarche que l'on fait pour soi, entre soi, pas pour les autres<sup>14</sup> », et qu'elle doit donc émaner directement des individus, non de la puissance publique, qu'une démarche d'éducation populaire, d'éducation de chacun par chacun ne se décrète pas d'en haut, mais se construit progressivement, dans la confrontation et le débat. Ces éléments nous conduisent à penser que la forme associative est plus appropriée à ce projet, puisqu'elle naît de la réunion d'individus et formalise des espaces de débats, de réflexion, de prise de décision dans lesquels ces individus sont acteurs.

9. L. Sala-Molins, cité par Franck Lepage, dans *Les Stages de réalisation 1945-1995*, op. cit., p. 140.

10. Confusion très fréquente, que l'on retrouve par exemple dans les propos de Guy Garcia, directeur de la MJC de Montluçon : « Rock et rap, moyen de prévention de la délinquance et palliatif à l'inactivité ? L'idée n'est pas saugrenue, car la musique amplifiée peut canaliser les énergies d'une jeunesse qui ne sait pas toujours par quels moyens exprimer ses pulsions, son identité culturelle... » (Garcia G., dans UNIREG, *Les MJC au cœur de la cité ! L'action-jeunes au quotidien*, document INJEP n° 18, octobre 1994).

11. Souchard M., « La différence rap », dans *Musique et politique*, op. cit., p. 257.

12. *Ibid.*, p. 262.

13. « Projet de proposition de loi relative à la reconnaissance de l'utilité sociale et économique des associations à but non lucratif » adopté les 9 et 10 janvier 1999 par le conseil d'administration de la FFMJC.

14. Luc Carton, interrogé le 17 décembre 2001.

Dans ce contexte, il devient alors nécessaire d'étudier plus précisément le fonctionnement des structures associatives, l'existence d'espaces de parole (formalisés ou non), l'implication des adhérents dans la prise de décision et la transmission des éléments nécessaires à la décision entre salariés et bénévoles.

En premier lieu, on peut s'intéresser à la place donnée aux individus, aux musiciens, aux spectateurs des concerts, aux bénévoles, pour les distinguer de simples consommateurs et les entraîner dans une démarche d'éducation populaire. Dans la plupart des lieux, les spectateurs assidus, les musiciens des cours et des locaux de répétition, les bénévoles des concerts sont adhérents, c'est-à-dire membres de l'association. Seule, la Cave à musique se distingue des autres structures étudiées : les spectateurs réguliers, les utilisateurs des studios de répétition ou de l'Espace culture multimédia ne sont pas adhérents mais « abonnés », s'ils bénéficient uniquement d'une prestation de service de la structure. Les adhérents sont les bénévoles actifs qui portent le projet du lieu, ils sont donc moins nombreux que dans d'autres associations, mais on peut penser que leur inscription dans la structure et leurs relations avec les professionnels sont différentes. Dans de nombreux lieux, certains spectateurs deviennent adhérents en achetant une simple carte de fidélité, et ont alors le même statut que les bénévoles qui s'investissent toutes les semaines pour que les concerts se déroulent dans de bonnes conditions.

Mais au-delà du statut des individus qui s'inscrivent dans les activités de la structure, il importe de s'intéresser aux espaces de parole, de débats, formels ou non, qui existent pour ces individus, au-delà de la consommation, de la pratique musicale ou du « coup de main » sur les concerts. Dans certains lieux, aucun moment de rencontre, d'échanges entre les salariés et les bénévoles, les musiciens n'est organisé en dehors de l'assemblée générale annuelle, à laquelle peu d'adhérents assistent et dont les débats se limitent à des revendications matérielles par les représentants des différentes activités. Dans d'autres, ont été mis en place des « commissions participatives », des « commissions diffusion », des « conseils de musiciens », des « conseils jeunes »..., c'est-à-dire des espaces formalisés de débats, de rencontres entre musiciens, bénévoles, salariés, administrateurs, dont les objets sont le plus souvent circonscrits à un aspect précis et concret du projet de la structure, mais dans lesquels les adhérents peuvent s'exprimer, confronter leurs idées, émettre des propositions. Ces instances permettent, selon un responsable de secteur musiques amplifiées « la responsabilisation des jeunes dans le fonctionnement de la structure ».

Ces espaces de parole ne doivent pas nécessairement être formalisés et les échanges, l'expression des adhérents peuvent passer par des moments conviviaux, des moments de discussion informels, lors des repas ou après les concerts par exemple. Il est vrai que les instances de débats établies figent la place de chacun, et que l'écoute individuelle peut être très importante.

Cependant, développer la citoyenneté « dépasse [...] le simple travail d'aide à l'expression, cher à l'animation socio-culturelle ; la démocratie, ce n'est pas seulement la liberté d'expression. Loin de là. Que tout le monde ait le droit de "s'exprimer" sans que cela n'emporte de conséquence, ne fabrique aucune espèce de démocratie<sup>15</sup>. » L'enjeu fondamental de la

démocratie associative est donc la place des adhérents dans la prise de décision, et l'on peut penser que des espaces de débats ouverts et formels peuvent avoir plus d'influence sur les instances de décision.

Cela nous conduit à nous intéresser aux rôles du conseil d'administration (CA) et du bureau, organes de décision des associations. Il importe que les membres élus du CA représentent l'ensemble des adhérents, et qu'ils soient ouverts à ceux-ci, qu'ils prennent en compte par exemple les opinions exprimées lors des espaces de paroles que nous venons d'évoquer. On peut citer ici l'exemple des structures polyvalentes, dans lesquelles les musiciens ou les bénévoles des concerts sont très peu représentés dans des CA qui se renouvellent peu. C'est le cas également du CREP Muzikzak, où les administrateurs sont en grande majorité des administrateurs de la Fédération des œuvres laïques et où très peu de place est laissée aux adhérents concernés par les activités musicales du lieu. Un fonctionnement démocratique importe au sein même du CA et du bureau : j'ai rencontré plusieurs jeunes musiciens, qu'on avait encouragés à devenir administrateurs, mais qui ne se sentaient pas réellement détenteurs d'un pouvoir de décision et de proposition (suites d'effets). On peut citer l'un d'entre eux : « J'ai l'impression d'avoir juste un droit de vote au CA. » Les débats et les décisions sont en effet souvent monopolisés par une ou deux fortes personnalités membres du bureau.

Mais l'aspect souvent le plus problématique dans les lieux, qui est ressorti notamment des débats de l'atelier « Décisions et responsabilités » du 14 mai à La CLEF [cf. annexe III], c'est la relation entre le directeur salarié et les administrateurs bénévoles. **Le plus souvent, les administrateurs, malgré l'existence de débats riches et argumentés, ne font que valider (ou, rarement, invalider) les décisions prises par le directeur, qui mène les projets avec une relative autonomie.** Ils ne font que peu de propositions, n'impulsent guère les actions menées. Le directeur rencontre seul les institutions publiques et porte ainsi le projet seul. Le CA est alors « un CA de gestion plus que de militants », pour reprendre les termes d'un directeur interrogé. On peut ajouter à ces éléments l'investissement dans des réseaux locaux ou nationaux (comme le CRY et la Fédurok par exemple), qui est le plus souvent le fait des directeurs et de certains salariés, et qui, en participant à la formation de ces professionnels mais aussi à l'uniformisation de leurs discours, peut accentuer la rupture avec les dirigeants bénévoles. Dans certains lieux, ce fonctionnement semble naturel au directeur comme aux administrateurs ; dans d'autres, les directeurs prennent conscience de cette lacune, mais semblent démunis pour inverser la dynamique ou s'en satisfaire.

Une dimension fondamentale de la démocratie associative réside dans la transmission entre les salariés et les bénévoles, entre les directeurs et les autres salariés, entre les administrateurs de différentes générations... des éléments nécessaires à la prise de décision, à l'implication dans les espaces de parole et de décision, des grands axes, des valeurs qui sous-tendent les projets. Il est démagogique de décréter la démocratie et de supposer que tous les individus sont également armés pour participer à la prise de décision.

Il est vrai que les professionnels, de par leur formation pour certains, ainsi qu'en raison de leur expérience et de leur présence sur le lieu plus importante, sont plus compétents que les bénévoles. Il ne s'agit pas de remettre en

15. Lepage F., *Les Stages de réalisation 1945-1995*, op. cit., p. 140.

cause cet aspect, mais de rendre possible le partage entre professionnels et bénévoles, et le fait que le projet existe pour et par ses adhérents, ce qui est indispensable à une démarche d'éducation populaire.

Dans plusieurs des lieux étudiés, le projet n'est porté que par l'équipe de direction, les responsables de secteurs et éventuellement les membres du bureau, les autres salariés et bénévoles n'en ayant une vision que très partielle, les musiciens n'en connaissant quasiment aucun élément. On peut citer l'exemple symptomatique de la définition de l'éducation populaire : comme nous l'avons vu en introduction, dans certains lieux labellisés « d'éducation populaire », s'il est évident pour le directeur que leurs actions s'inscrivent dans une longue tradition historique, très peu de salariés et de bénévoles connaissent la définition de cette expression, l'histoire et les enjeux des mouvements qui s'en réclament.

La démocratie ne peut exister si les adhérents n'ont pas d'éléments pour s'approprier le projet. Cette transmission des éléments d'analyse et des valeurs n'est pas aisée. Et l'on doit souligner que le renouvellement fréquent des administrateurs, s'il est souhaitable, complique la tâche. Cependant, cet aspect doit être vu par les dirigeants associatifs comme un défi inséparable de l'éducation populaire.

## 4. « Repolitisation » des pratiques culturelles

La démocratie, le caractère participatif du projet sont importants, mais insuffisants pour constituer une démarche d'éducation populaire au sens fort de l'expression. Luc Carton insiste ainsi sur l'importance de « repolitiser – dans le plus beau sens du mot – ce que nous avons entamé sur un autre registre (culturel, social, économique) ». Et il ajoute : « Si l'activité musicale donne lieu à des concerts, ce qui semble un minimum, ce qui est important ce n'est pas qu'il y ait du monde au concert, c'est que l'approche du concert, son amont, son déroulement et son aval, permettent aux gens qui ont traversé cette opération-là d'être autrement attentifs, sur le plan de la critique politique, à la question de la "sonorité du monde". Tout ce qui organise du silence, du bruit, etc. Il importe qu'il y ait une généralisation de procédures d'interprétation du monde ensemble<sup>16</sup>. » Plus concrètement, une démarche exigeante d'éducation populaire et donc d'éducation à la citoyenneté accompagne les populations qui fréquentent le lieu, les musiciens, les bénévoles au-delà de la musique et même du fonctionnement de la structure, participe à l'élargissement de leurs centres d'intérêt, et provoque des rencontres contradictoires, entre individus représentants de « milieux », d'intérêts et d'opinions divergents.

De nombreuses personnes interrogées ont affirmé que les relations entre bénévoles, salariés et musiciens allaient au-delà de la musique et que l'enrichissement personnel que pouvaient en retirer les uns et les autres était très important. On peut citer ainsi un responsable de secteur musiques amplifiées au sujet de l'accompagnement des musiciens : « En les responsabilisant sur la partie musicale, tu joues en même temps sur la personne. Tu la responsabilises sur pas mal de

choses. Surtout quand on travaille avec des groupes de rap qui sont complètement désorganisés au départ, qui n'ont plus aucun repère social la plupart du temps, il y a un long travail avant, qui est d'essayer d'être un peu plus carré dans leur projet. Je pense qu'en même temps, ça leur sert dans la vie personnelle. » Mais cet enrichissement n'est pas suffisant pour permettre aux individus « d'être plus citoyens ».

**Il s'agit donc pour les structures d'aller plus loin, d'organiser des confrontations culturelles, et de tenter, à partir de la musique, de faire prendre conscience aux individus des enjeux qui traversent la société, de leur situation dans cette société, et ainsi de leur permettre d'accéder à une possibilité de changer cette situation.** C'est bien l'enjeu que pose Philippe Moreau, responsable du secteur culturel de la MJC d'Halluin, lors du colloque « Musiques et citoyenneté dans tous leurs états » : « Qu'est-ce que cela veut dire de travailler sur la citoyenneté ? Cela ne veut pas forcément dire que je fais de la musique pour former des citoyens, cela veut dire : je développe la pratique musicale dans un objectif de travail de qualité, mais je m'efforce, en même temps, de faire en sorte qu'un musicien qui m'interpelle sur le métier d'intermittent du spectacle s'interroge aussi sur ce qui s'est passé au Sous-Marin...<sup>17</sup> » Certaines initiatives des lieux étudiés vont dans ce sens, comme la tournée « Musique et citoyenneté », initiée par la Fédurok suite aux problèmes rencontrés par le Sous-Marin face à la municipalité Front national de Vitrolles, l'organisation par le Florida de « tchatches » et « d'arbres à palabres » sur des sujets variés, dans et hors les murs, l'accompagnement par les salariés de l'Usine à chapeaux/MJC de Rambouillet d'un collectif de musiciens de tous âges à but humanitaire, le débat organisé à La CLEF avec l'association Stop la violence... En revanche, on peut signaler l'absence d'initiative forte du CREP Muzikzak pendant le mandat d'un élu d'extrême droite à Toulon, la non-prise de conscience de son rôle, renforcé dans ce contexte, de « Centre régional d'éducation populaire ».

Mais s'il importe d'élargir les centres d'intérêt, les débats et les préoccupations, il est également nécessaire de provoquer des rencontres contradictoires, et de participer à la mise au jour des conflits. En effet, « qu'est-ce que la citoyenneté, si ce n'est la confrontation politique avec des gens qui ne partagent pas la même vision que soi ? Confiner les jeunes avec les jeunes pour se livrer à des pratiques de jeunes est le fantasme vichyste-pétainiste par excellence. [...] Dans un cas, l'objectif est de calmer des "objets sociaux" en les séparant des adultes, et en agglomérant les jeunes sur des sujets qui les rassemblent, ce qui les amène à être considérés, de plus en plus souvent, comme des clients. Dans l'autre cas, il s'agit d'aider à la construction de sujets politiques en organisant la rencontre contradictoire avec des adultes sur des sujets qui les divisent<sup>18</sup>. »

Dans ce domaine, on peut conclure en disant que, si l'objectif affiché de « développer » la citoyenneté peut sembler très difficile à atteindre, il ne s'agit pas de tout formaliser, de tout rigidifier, mais plutôt de laisser des espaces libres, ouverts aux initiatives, et que la souplesse des relations humaines informelles est importante. Cependant, un réel projet associatif écrit, qui pose des objectifs, des principes clairs, et où les mots sont précis, peut éviter des malentendus et des frustrations, ne serait-ce que parce qu'il impose de questionner les fausses évidences.

16. *La Lettre de la FFMJC*, n° 8, *op. cit.*, p. 20 et p. 22.

17. *Musiques et citoyenneté dans tous leurs états*, *op. cit.*, p. 51.

18. *Ibid.*, p. 15.



# IV. Indépendance et tiers secteur

L'étude du fonctionnement intérieur des lieux conduit à nous interroger plus précisément sur leur relation à leur environnement, sur leur positionnement par rapport aux champs politique et économique. Cet aspect constitue en effet un élément important de l'éducation populaire, entendue ici non comme ensemble de valeurs, concept abstrait, mais comme ensemble d'associations et mouvement historique.

## 1. Éducation populaire et pouvoirs publics

Comme nous l'avons vu précédemment, une démarche « idéal-typique » d'éducation populaire émane d'individus qui s'éduquent les uns les autres, par l'échange, et « accouchent » collectivement « de savoirs sociaux stratégiques », leur permettant, par exemple, d'analyser leur situation sociale! C'est une démarche au sein d'un groupe, de chacun vers chacun, indépendante de toute impulsion et de tout contrôle étatique et qui peut s'inscrire notamment dans le statut associatif.

L'indépendance des actions et des structures d'éducation populaire est très peu abordée dans les définitions et les essais sur ce mouvement, mais constitue une ambiguïté qui traverse son histoire.

Qu'on songe à la naissance du mouvement, au XIX<sup>e</sup> siècle : si Luc Carton fait naître l'éducation populaire dans le mouvement ouvrier, qui s'est organisé progressivement comme un contre-pouvoir face aux gouvernements et aux grands patrons, Benigno Cacérés insiste sur le rôle des ministres Guizot ou Victor Duruy, à l'origine de la multiplication des premiers cours du soir sur l'ensemble du territoire national.

On peut citer également la période de l'après-guerre, celle de « l'institutionnalisation dans l'appareil d'État »<sup>2</sup> des acteurs et des initiatives qui s'étaient développés dans un cadre associatif ou informel. Les associations commencent alors à devenir des sortes de démembrés de la puissance publique, des relais de l'action culturelle publique, se voient dotées de statuts, d'aides financières et doivent respecter des règles, elles sont associées à la mise en œuvre des normes culturelles (par exemple, la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, qui rend possible une censure : sa mise en application a été confiée au milieu associatif). Certaines associations se voient reconnaître de véritables missions de service public : elles sont gérées par des associations mixtes (où siègent également des représentants de la puissance publique). Ce fut ainsi le cas de la FFMJC : elle fut présidée par André Philip, député puis ministre de l'Économie et des Finances, et « les pouvoirs publics dont [elle] dépend[ait], c'est-à-dire l'Éducation nationale, nommèrent d'office à la tête de l'association – non pas en le nommant délégué général, mais en lui confiant une mission – un pédagogue qui était monsieur Albert Léger<sup>3</sup>. »

1. Cette définition est celle que l'on trouve par exemple dans les travaux de Luc Carton (voir bibliographie p.??).

2. Luc Carton, dans *La Lettre de la FFMJC*, n° 8, *op. cit.*, p. 9.

Si l'on s'intéresse à la situation actuelle des associations et des fédérations d'éducation populaire, on constate que cette ambiguïté persiste. Ainsi Jean Laurain (secrétaire général de la FFMJC en 1969 puis ministre dans les années 80) déclarait, lors d'un colloque de la fédération : « Une MJC n'est ni une courroie de transmission d'un pouvoir en place, ni un contre-pouvoir (systématique), mais un partenaire (le mot est lâché) lié par contrat avec les pouvoirs publics. Encore faut-il que les objectifs de ce contrat aient été négociés d'égal à égal, et que les associations puissent continuer, en plus d'être partenaires autour de ces objectifs contractualisés, à être des laboratoires d'idées et des bancs d'essai des citoyens, ce qui suppose des subventions structurées pour le fonctionnement et l'équipement. L'ambivalence subsiste et le combat continue! Il est inhérent à l'éducation populaire<sup>4</sup>. » Franck Lepage en fait un constat encore plus pessimiste : « Le rôle initial de l'éducation populaire dans les années 60 : intervenir comme une force de changement et de modernisation politique, contre les clientélismes et les inerties locales, en bénéficiant pour cela d'une protection de niveau national (État + fédérations), ne fonctionne plus. Depuis la décentralisation, la protection d'État a disparu et a laissé les associations singulièrement seules face au pouvoir local pour accomplir un travail de prise de risque politique. [...] Soumises à une exigence de rentabilité de la part de leur municipalité, les associations butent sur le paradoxe : "Être *agent* d'une commande municipale – ou acteur d'un projet de transformation sociale<sup>5</sup>." » L'ambiguïté ici soulignée est celle des associations d'éducation populaire face aux collectivités locales, en particulier municipales, qui sont leurs principaux financeurs. Cet aspect est un des arguments de la FFMJC dans le différend qui l'oppose à la Confédération des MJC de France : l'affiliation à une fédération nationale forte et centralisée peut renforcer l'autonomie des associations face aux pouvoirs publics locaux.

On peut lire également une certaine ambiguïté dans les relations entre les associations et le ministère de la Jeunesse et des Sports, qui joue souvent le rôle de prescripteur de ce que doit être une démarche d'éducation populaire, qui reconnaît la qualité des actions par l'intermédiaire de l'agrément d'éducation populaire. On peut citer enfin le cas des conseillers d'éducation populaire et de jeunesse (CEPJ), *fonctionnaires agents de l'éducation populaire*, auxquels Franck Lepage a consacré un ouvrage<sup>6</sup>.

Et à Strasbourg, par exemple, où les mouvements associatifs d'éducation populaire sont faiblement représentés, l'adjoint chargé de l'éducation populaire de l'équipe de Catherine Trautman avait pour mission la mise en œuvre d'une politique publique d'éducation populaire, dont un des objectifs était de « réactualiser le militantisme ». Son service avait donc créé des espaces multimédias, des lieux d'accompagnement des pratiques musicales amateurs, une université hors les murs, une chaîne de télévision de proximité, etc.

3. Paul Jansen, délégué général de la FFMJC de 1970 à 1974, dans *La République des Jeunes*, *op. cit.*, p. 33.

4. Voir *La République des Jeunes*, *op. cit.*, p. 26.

5. Lepage F., *Le Travail de la culture dans la transformation sociale*, *op. cit.*, p. 9.

6. Lepage F., *Les Stages de réalisation 1945-1995*, *op. cit.*

Si l'on prend l'exemple enfin de la fédération Léo Lagrange, on peut constater que 24 % des établissements affiliés à Léo Lagrange ou ayant à leur service des permanents de cette fédération sont des régies municipales<sup>7</sup>.

**Dans ces initiatives étatiques ou municipales, dans ces étroites collaborations entre associations labellisées, reconnues comme « techniciennes » de l'éducation populaire et les pouvoirs publics, on peut lire l'ambivalence, qui traverse l'histoire de ce mouvement, entre éducation du peuple, par le peuple, dans un but de transformation sociale, et éducation du peuple, par les services publics, dans un but de justice et de paix sociale.**

## 2. Indépendance des lieux de musiques amplifiées

On retrouve une ambivalence soutien/contrôle dans les structures de musiques amplifiées aidées financièrement par les pouvoirs publics. Marie-Christine Bureau, chercheuse au Centre d'études de l'emploi, en fait l'analyse : « La plupart des associations sont prises dans des configurations enchevêtrées de liens avec les pouvoirs politiques aux différents niveaux du territoire. C'est vis-à-vis de ces institutions, [...] suspectes d'œuvrer dans des zones d'ombre, que se manifeste la plus vive ambivalence : d'un côté, désir de reconnaissance et de soutien financier ; de l'autre, méfiance et crainte de voir dénaturer le sens de son activité par des contraintes qui lui sont étrangères. La relative indétermination des champs de compétences qui a accompagné la décentralisation culturelle contribue sans doute à entretenir la confusion<sup>8</sup>. » L'ambivalence va souvent plus loin : les lieux revendiquent leurs actions comme des actions « de service public », « d'intérêt général », se situant de fait dans le champ de compétence des pouvoirs publics. Il semble donc intéressant de s'interroger sur leur indépendance face aux collectivités locales, et aux villes en particulier.

En premier lieu quelles sont les spécificités des structures municipales ? Les responsables d'équipements municipaux rencontrés dans le cadre de cette réflexion, à Plaisir mais également lors de « l'arbre à palabres » organisé le 14 mai à La CLEF par exemple [cf. annexe III], insistent sur le peu de différence entre leurs structures et des structures associatives subventionnées par les villes. L'élément important selon eux est l'engagement des professionnels qui gèrent les lieux par rapport aux populations qui peuvent être associées aux projets sans être adhérentes.

Le responsable de la Clé des champs affirme que, malgré les lourdeurs administratives qui caractérisent les structures municipales, le lieu est très proche d'une association, puisqu'il n'a jamais été l'objet d'un réel projet politique de la part des élus et que, face au peu de moyens alloués par ceux-ci, il s'est développé grâce à l'investissement bénévole des salariés et d'individus passionnés, et sur la base de « récup », de « bouts

de ficelle ». Et malgré l'absence de cadre légal, la structure fait régulièrement appel à des bénévoles pour l'organisation des concerts.

On peut penser que la Clé des champs n'est que peu représentative des structures municipales de diffusion et d'accompagnement des pratiques musicales amplifiées. Cependant, on peut remarquer que malgré ses similitudes avec les lieux associatifs étudiés ici, son « Projet global 2002 » présente une prestation de services de qualité mais ne mentionne aucune valeur, aucun principe (de type développement de l'esprit critique, émancipation des individus...) sous-tendant cette prestation de service. Le lieu se différencie en cela des dix autres choisis pour cette étude.

Dans les structures associatives, certains salariés et dirigeants perçoivent peu de différence entre leur lieu et un lieu municipal ; certains pensent leurs actions comme partie intégrante d'une politique municipale culturelle ou de jeunesse et se positionnent en situation de réponse à une commande politique. Un directeur interrogé sur le projet de sa structure, par exemple, a mentionné spontanément le projet politique des élus de la ville d'implantation de cette structure. D'autres sont très attachés à l'indépendance de leur lieu et de leur projet, affirmant : « La politique d'une association, ce n'est pas à la mairie de la décrire » ou « Je revendique l'association. C'est ma grosse crainte dans l'immédiat. Il est hors de question, en ce qui me concerne en tout cas, d'être dirigé par qui que ce soit. Dès l'instant où il y a une municipalité, elle a forcément une tendance gauche ou droite et forcément une idée. Elle va se servir de l'outil comme d'un outil de propagande. Ils s'en servent déjà, mais par rebondissement. Ils nous financent, donc c'est normal. Nous on fait ce qu'on veut. On défend nos valeurs et le jour où un groupe apportera une nouvelle valeur qui ne correspondra plus à ce que l'on fait aujourd'hui et qui correspond à une demande du public, on partira pour laisser la place aux autres. En étant association, on est totalement indépendant et on mène notre boutique comme on le veut. Donc hors de question d'être municipal. Le jour où ça arrive, personnellement je dégage. » Cet attachement de professionnels ou de bénévoles à l'indépendance de leur structure est déterminant, mais il peut être fragilisé par différents éléments.

Quelle est l'importance des collectivités locales, des villes par exemple, dans la création des lieux ou le développement des projets musicaux ?

Le Florida ou la Cave à musique, par exemple, sont nés d'une initiative municipale, dans laquelle les élus ont fait appel à un chef de projet pour constituer une association. Marie-Thérèse François-Poncet, élue à la culture d'Agen que j'ai pu rencontrer, a souligné que le projet n'était pas seulement une réponse au milieu associatif musical local, mais également le résultat d'une analyse sociologique de la ville, et qu'il allait bien au-delà des demandes formulées, puisqu'il était l'objet d'une véritable politique publique.

Mais dans des structures associatives plus anciennes, des élus municipaux ont joué un rôle fondamental et parfois ambigu dans le projet de développement d'activités de diffusion et de répétition musicales. C'est le cas à la MJC de Rambouillet : les élus ont fortement soutenu et se sont quelque peu approprié le projet présenté par l'association, dans le cadre d'un « Projet de création d'un espace 16-25 ans à Rambouillet » (1990). C'est le cas également à la MJC de Montluçon et au CAC Georges

7. Lemoine S., *Réactualisation Mission Archipel*, Fédération nationale Léo Lagrange, mars 1996.

8. Bureau M.-C., « Le statut de l'entrepreneuriat artistique et culturel : une question d'économie politique », document de travail du Centre d'études de l'emploi, n° 8, avril 2001, disponible sur le site Internet de la Fédurok.

Brassens. Dans ce dernier, le développement des activités musicales fut l'objet d'un conflit entre la municipalité et certains membres du conseil d'administration de l'association. Le rapport moral de l'exercice 1996 du président, démissionnaire après plusieurs années de conflits avec les équipes municipales successives, en témoigne : « Nous avons également été surpris par la décision de la mairie qui, sans explication ni concertation avec le conseil d'administration, a changé le directeur du CAC [...] Dès sa prise de fonction, le nouveau directeur a mis en place les orientations municipales sans et parfois contre l'avis du conseil d'administration [...] Toutes ces mesures ont pour but de transformer le CAC à vocation pluridisciplinaire en association, axée très prioritairement sur la musique amplifiée et mettant en place des commandes municipales pour lesquelles les administrateurs ne sont pas concertés<sup>9</sup>. »

**L'importance d'élus municipaux dans la naissance ou dans le développement des équipements de musiques amplifiées est une tendance partout constatée depuis le début des années 90**, comme nous l'avons évoqué en introduction. Elle pose la question de l'indépendance des lieux, même quand ceux-ci se développent dans un cadre associatif. On retrouve cette interrogation dans une analyse issue des premières Rencontres nationales « Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles » : « Un projet culturel du type "musiques amplifiées" appartient-il aux porteurs de projets associatifs, aux acteurs du secteur des musiques amplifiées, qui verront leurs revendications enfin satisfaites, ou aux élus ? Ces derniers, qui ont la volonté d'intégrer un équipement dans leurs politiques culturelles municipales, ont un rôle important à jouer dans le processus de décision. [...] Cette évolution des élus depuis la fin des années 80 est, pour certains d'entre eux, remarquable. Elle est d'autant plus notable qu'auparavant, les porteurs de projets étaient plus souvent des associations, des collectifs, d'anciens musiciens, des techniciens du son..., tous ceux qui étaient traditionnellement passionnés par l'animation autour des musiques. C'étaient surtout eux qui, d'une manière parfois anarchique, étaient porteurs de projets pour certaines catégories musicales, la diffusion, les spectacles, puis la répétition, même si les collectifs liés aux problèmes de répétition étaient minoritaires. Pour les acteurs présents sur le terrain, la décennie précédente était clairement marquée par les porteurs de projets associatifs. Arrive la fin des années 80 durant lesquelles les collectivités territoriales deviennent aussi porteuses de projets, plus précisément dans deux cas :

- Dans le cadre de la réflexion sur la politique culturelle, lorsqu'une ville a décidé d'agir sur ces musiques et sur les pratiques autour des musiques amplifiées.
- Dans le cas où la municipalité tient compte des attentes des porteurs de projets et des musiciens, regroupés en collectifs ou non, elle s'appuie sur eux pour porter le projet et donner le relais à une structure qui va, à côté d'elle, participer à son élaboration et à sa mise en place<sup>10</sup>. »

9. Il convient de préciser que cette « crise » politique a été suivie par un retour à un fonctionnement associatif réel, porté par un conseil d'administration autonome dans sa prise de décision.

10. *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Actes des premières Rencontres nationales des 18, 19 et 20 octobre 1995 à Agen, GÉMA, 1997, p. 58.

Les propos de Jean-Clause Wallach, lors des rencontres « Les équipements de musiques amplifiées : quelles missions avec quels partenariats ? », témoignent également de cette interrogation au sujet de l'indépendance des lieux : « Les collectivités prennent de plus en plus souvent l'initiative de projets alors même qu'aucun acteur local ne s'est manifesté. Les militants historiques de ce secteur sont parfois mal à l'aise devant cette nouvelle réalité<sup>11</sup>. »

Enfin le rapport de la commission Musiques amplifiées de la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture (FNCC) reste quelque peu équivoque quand il affirme l'importance de l'autonomie des lieux : « Dans le secteur de ces musiques, le sentiment d'autonomie de l'équipement, de l'indépendance du projet artistique et culturel, de la liberté d'action de l'équipe, sont nécessaires pour que la reconnaissance par les publics puisse s'opérer. [...] Le mode associatif de gestion semble devoir être retenu, car il est le mieux à même de répondre à ces impératifs. [...] Mais dès lors que l'argent public contribue fortement au financement de ces lieux, leurs responsables deviennent des opérateurs d'une politique publique<sup>12</sup>. »

Ce rôle des pouvoirs publics dans l'impulsion des projets est commun aux structures de musiques amplifiées et aux associations plus traditionnelles du champ de l'éducation populaire. On peut penser que c'est le cas également de la reconnaissance progressive par l'État, par l'intermédiaire de la labellisation SMAC par exemple, qui, comme l'agrément d'éducation populaire, participe de l'institutionnalisation des structures, de leur uniformisation afin de correspondre aux dispositifs publics.

Même dans les structures dont le projet émane de la seule volonté associative, on doit mentionner l'importance des subventions, notamment municipales, dans les budgets, malgré la part d'autofinancement plus élevée que dans d'autres secteurs culturels. La participation des villes dans le financement des associations étudiées ici est difficile à mesurer précisément car la subvention de fonctionnement (variable selon les structures, mais la ville est en général le premier financeur) s'ajoute à la mise à disposition et parfois à l'entretien des locaux, à la mise à disposition de personnel municipal ou à la prise en charge de certains salaires. Ces différents éléments participent du soutien au projet des associations par les municipalités, mais limitent également leur autonomie et contribuent à l'ambiguïté dans leurs relations avec les pouvoirs publics.

Il convient de signaler ici la particularité du CREP Muzikzak dont les locaux appartiennent à la FOL du Var : la municipalité d'extrême droite a supprimé la subvention municipale et tenu des propos insultants à l'égard du lieu et des artistes programmés, mais n'a pu déloger l'association, comme ce fut le cas à Vitrolles pour le Sous-marin, par exemple.

Ce soutien des municipalités et d'autres institutions publiques justifie la présence de représentants de celles-ci aux conseils d'administrations des associations. En ce domaine, les situations rencontrées sont très diverses, mais, en règle générale, si la ville, la Direction départementale de la

11. *Les Équipements de musiques amplifiées : quelles missions avec quels partenariats ?*, compte rendu des Rencontres de Poitiers des 16 et 17 janvier 1997, Fédurok, 1997, p. 28.

12. François-Poncet M.-T. et J.-C. Wallach (dir.), Fédération des collectivités territoriales pour la culture, *Commission musiques amplifiées, Rapport général* (1999).

jeunesse et des sports, les institutions culturelles locales, la fédération d'éducation populaire d'affiliation peuvent être représentées, les membres élus par l'assemblée générale de l'association sont largement majoritaires.

On peut mentionner cependant le cas du Florida, dans lequel, jusqu'en 2001, le conseil d'administration était composé de neuf membres de droit (représentant la ville, le conseil général, le conseil régional, l'office départemental d'action culturelle) et de huit membres élus. Il semble intéressant, à ce sujet, de citer les propos de Marie-Thérèse François-Poncet, élue à la Culture et présidente de l'association pendant huit ans : « Je crois que quand même, à partir du moment où les financements publics sont aussi forts, c'est-à-dire que nous sommes presque à 50 %, il est normal que vous ayez une supériorité de voix appartenant aux politiques. En sachant que si vraiment à un moment donné, vous aviez tous les institutionnels d'un côté, contre les autres, cela voudrait dire que les financements publics ne sont plus légitimes. Je crois qu'au contraire c'est une très bonne composition de CA. [...] Quand vous dites que c'est une association, ce n'est pas au fond exact pour le Florida. C'est un statut associatif qui a été choisi par défaut. En dehors de la régie, vous ne pouvez créer que l'association. À la limite, on a commencé à prendre des adhérents l'année dernière. Mais ça n'a pas été créé avec des bénévoles, ça a été créé comme un lieu comparable au musée, au théâtre, à l'école. » Une composition du conseil d'administration plus équilibrée était souhaitée par les salariés et les membres élus, pour qui le Florida était bien une structure associative participative. Et une certaine indépendance à l'égard des pouvoirs publics existait de fait.

Cependant, la précarité de cette indépendance et la fragilité de l'association en cas de conflit se sont révélées en 2001, lors de la défaite de l'équipe municipale qui avait impulsé puis soutenu le projet Florida. La nouvelle municipalité associait alors le lieu à la personnalité de Marie-Thérèse François-Poncet donc à l'opposition. Lors du départ du directeur fin 2001, la structure s'est retrouvée très fragilisée par un conflit avec les élus municipaux sur le choix du successeur. Cette « crise » peut expliquer la décision récente de renforcer le rôle du conseil d'administration présidé par un membre élu et la modification de sa composition : les représentants des institutions sont au nombre de onze, les adhérents également, et le président issu de la « société civile » dispose d'un pouvoir d'arbitrage.

Le Fuzz'yon illustre également la précarité de l'autonomie et la fragilité face aux collectivités locales en cas de conflit, puisqu'un important conflit entre le directeur et le bureau en 2001 a été arbitré par la mairie, entraînant la démission des dirigeants bénévoles, au détriment du caractère associatif du lieu.

On retrouve cette ambivalence dans les relations avec les municipalités, à des degrés divers, dans les lieux labellisés d'éducation populaire comme dans ceux qui se sont développés uniquement autour de la musique. On peut reprendre à ce sujet l'analyse de Frédéric Philippe, président de la MJC de Rambouillet, qui peut s'appliquer à de nombreux lieux associatifs : « Au bout d'un mandat du sénateur-maire, on a trouvé un terrain d'entente et de discussion, ce qui nous permet d'être "indépendants dans l'interdépendance" (ce sont des mots à lui). La difficulté

d'une maison des jeunes, c'est que son subventionneur, celui qui lui fournit les moyens, c'est le local. C'est d'ailleurs pour cela que la filiation fédérale est importante, parce que c'est un des éléments de l'indépendance aussi. Mais ce n'est pas suffisant aujourd'hui, parce que les pouvoirs publics, tant au niveau national qu'au niveau régional ou départemental, ne soutiennent pas vraiment [les fédérations]. À mon avis, l'indépendance est acquise de deux façons : le fédéral, appartenir à une fédération, des valeurs et autres, une forme de reconnaissance auprès des pouvoirs publics, y compris locaux, et la deuxième indépendance est de mon point de vue un CA ouvert, qui ne soit pas marginalisé par rapport à un contexte local et qui surtout ne s'engage pas dans une bataille politicienne d'opposition ou autre [...]. »

### 3. Le tiers secteur d'utilité culturelle

Les structures étudiées ici sont donc très liées, dans leur financement, leur fonctionnement et leur histoire aux pouvoirs publics locaux ; cependant « les lieux de musiques amplifiées et actuelles sont la première génération d'équipements culturels dont les budgets de fonctionnement sont fortement autofinancés et dont le financement public n'est pas l'unique levier<sup>13</sup> ». Ils ont des activités commerciales non négligeables : billetterie, bar, cours, qui couvrent en partie des charges moins importantes que dans le théâtre par exemple. Mais ce qui distingue plus précisément ces lieux d'autres lieux culturels, c'est la proximité de l'industrie musicale. Cette proximité crée un certain malaise chez les militants de l'accompagnement des pratiques musicales : on peut lire ce malaise par exemple dans les propos d'Edgar Garcia, alors chargé de mission rock au conseil général de Seine-Saint-Denis : « Il s'agit d'un secteur assez perverti par la dominante de la marchandisation. [...] Je suis sûr que certains d'entre nous contribuons largement à l'émergence d'artistes qui, par la suite, contribuent aux fins de mois grassement payées des titulaires des fonds de pension qui possèdent la moitié de CBS, Sony...<sup>14</sup> » On peut ainsi penser que « considérées comme un processus social pour les pouvoirs publics, les actions des acteurs forgent aussi le vivier de l'industrie culturelle ("sous-traitance de l'innovation")<sup>15</sup> ».

13. La Fédurok, « De l'opportunité d'un dispositif Scène de musiques actuelles (SMAC) », disponible sur le site Internet de la Fédurok, 2001.

14. *Musiques et citoyenneté dans tous leurs états*, op. cit., p. 39. On retrouve ce malaise dans l'éditorial des *Cahiers de Fanfare*, n° 1, 2002 : « L'appel des gros sous et de la gloire et la répétition incessante des grands tubes populaires diffusés à l'unisson par toutes les stations de radio sont un fardeau, un appât et gênent le cheminement vers la découverte et la formation. Les programmes ancrés dans une logique de formation, de recherche et de développement, aidés par les deniers publics, reconnaissent clairement l'attrait et le magnétisme du marché mais tracent clairement une ligne de démarcation entre eux et les forces du marché, sans pour autant nier la possibilité que certains des talents ainsi créés puissent un jour faire le grand saut et passer de l'autre côté de la barrière en allant vers le commercial » (p. 9). Le réseau Fanfare regroupe entre autres Trempolino et l'ARA.

15. Compte rendu par la Fédurok du séminaire de travail d'u-FISC organisé le 20 novembre 2000 aux Instants chavirés (Montreuil – 93), disponible sur le site Internet de la Fédurok.



Les structures d'accompagnement et de diffusion des pratiques musicales amplifiées, si elles ne sont pas directement liées dans leur financement à l'industrie culturelle (aucune forme de redistribution des bénéfices de cette « sous-traitance de l'innovation » n'est en vigueur) se situent à l'intersection entre le champ politique, public et le champ commercial et industriel.

Cette particularité en fait par exemple un « objet fiscal mal identifié », pour reprendre les termes de l'u-FISC (l'union fédérale d'intervention des structures culturelles). Cette structure, créée en réponse à l'instruction du 15 septembre 1998 relative à la fiscalité des associations par la Fédération des arts de la rue, le Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque, FéderCies (fédération des compagnies indépendantes du spectacle vivant) et la Fédurok, « a décidé d'explorer des voies juridiques, fiscales et économiques qui permettent à la création artistique et à l'action culturelle de se trouver des espaces de développement qui ne soient pas limités à ceux, fermés, du "commercial" ou de "l'administré", et revendique ainsi un possible tiers secteur culturel<sup>16</sup>. »

Il convient ici de préciser la notion de « tiers secteur ». On peut pour cela s'appuyer sur les travaux d'Alain Lipietz<sup>17</sup> : « L'idée d'un "tiers secteur d'utilité sociale, environnementale et culturelle", ou encore "tiers secteur d'économie sociale et solidaire" [...] a peu à peu émergé, au tournant des années 80, du sentiment de crise de la dualité sectorielle marchand-public qui semblait devoir régir l'ensemble du modèle de développement de l'après-guerre [...]. Cette crise apparaît d'abord en négatif : des besoins ne sont couverts ni par un secteur, ni par l'autre, alors que des actifs sont au chômage parce que, faute d'un financement adéquat, ils ne peuvent être mis au travail ni par l'un, ni par l'autre. Les premières mesures de "financement mixte" ont clairement été initiées pour "insérer" ces chômeurs (sous-entendu : vers l'un ou l'autre secteur). Au bout d'une vingtaine d'années ont émergé des justifications plus positives : pour satisfaire un certain type de besoins, il y a durablement place pour un tiers secteur à financement mixte, à régulation originale. » Plus simplement, **le tiers secteur est un « secteur » ni totalement marchand ni totalement public, un « secteur » qui regroupe des structures privées financées en partie par les pouvoirs publics (subventions, aides à l'emploi, exonérations fiscales...) en raison de leur utilité sociale, culturelle ou environnementale.**

Alain Lipietz parle de « tiers secteur d'économie sociale et solidaire ». En effet, l'économie sociale recouvre l'ensemble des activités productives menées au sein de trois types de personnes morales : les mutuelles, les coopératives, les associations, qui ont émergé au XIX<sup>e</sup> siècle. L'économie solidaire, d'abord auto-désignée « économie alternative », regroupe depuis les années 80 des structures « issue[s] d'une nouvelle militance d'origine syndicale ou post-soixante-huitarde mettant en avant, comme projet, l'écologie, le développement local, "l'utilité sociale" en un mot, et l'autogestion comme

forme d'organisation interne [...] ». Ces structures s'interrogent sur le sens de leurs activités, la place des individus, les mécanismes de solidarité, et la possibilité d'une alternative au système capitaliste. Elles tentent de conjuguer économie et éthique, dans une perspective de « développement durable ». À titre d'exemple, on peut citer les Clubs d'investisseurs pour une gestion alternative et locale de l'épargne, les « Cigales », créées en 1983 : « Contrairement aux banques qui ne prêtent qu'aux riches et qui ne jugent que sur dossier, c'est le côté "humain" qui prime ici. Le désir d'appuyer telle ou telle personne, la croyance en son initiative, l'utilité sociale de son projet sont des critères tout aussi déterminants que sa faisabilité<sup>18</sup>. » On peut citer également les régies de quartier, les crèches parentales, les services d'aide à domicile, les activités pluriculturelles développées par des femmes sur des quartiers d'habitat social..., regroupés au sein de l'Inter-Réseaux de l'économie solidaire.

« Le tiers secteur d'utilité sociale » (ou écologique, culturelle, etc.) s'identifie pour l'essentiel à *l'intersection de l'économie sociale et de l'économie solidaire* [...] » En effet, l'économie solidaire déborde largement le tiers secteur, puisqu'elle peut regrouper des activités mises en œuvre aussi bien dans le tiers secteur ou le secteur privé que dans le secteur public, et même dans le secteur non monétaire, « domestique ». Quant à l'économie sociale, « par ses règles institutionnelles ("une personne, une voix", "indivisibilité des réserves", "lucrativité limitée") [elle] offre sans doute un cadre privilégié pour le tiers secteur<sup>19</sup>. »

Dans son rapport, Alain Lipietz mentionne, parmi les acteurs du tiers secteur, ceux du spectacle vivant. En effet, « ce qui caractérise le spectacle vivant [...], c'est qu'il mobilise un personnel relativement nombreux (artistes, techniciens, etc.) avec une alternance dans le temps entre la création du "capital social" (création des œuvres ou "numéros", répétitions, exercices) et la phase de service marchand (les spectacles payés). Cette dichotomie a rendu obligatoire, depuis Molière, un "financement mixte", dont une forme contemporaine est l'accord UNEDIC sur les intermittents du spectacle. Le statut des intermittents du spectacle obéit donc à la logique macroéconomique et microéconomique du tiers secteur [...] »<sup>20</sup> On peut ajouter à cette analyse celle d'économistes comme Baumol et Bowen qui, dans les années 60, ont prévu la « mort » du spectacle vivant : la création et la diffusion de spectacles de danse, de musique ou de théâtre, constituent un « secteur archaïque », qui nécessite toujours autant de main-d'œuvre quelle que soit l'époque, alors que le coût du travail augmente, rendant la création des œuvres de plus en plus chère. Ils opposent ce secteur à celui de l'industrie du livre ou du disque, où les gains de productivité sont possibles et qui constitue donc un « secteur progressif ». La notion de tiers secteur se justifie donc pour les lieux de

16. *Inter-Réseaux Économie Solidaire*, lettre n° 9 novembre/décembre/janvier 2001, p. 8.

17. Lipietz A., *Rapport sur l'opportunité d'un nouveau type de société à vocation sociale*, relatif à la lettre de mission du 17 septembre 1998 adressée par M<sup>me</sup> Aubry, ministre de l'Emploi et de la Solidarité, disponible sur le site de la Documentation française, septembre 2000, p. 9, et pp. 24-32.

18. *Inter-Réseaux Économie Solidaire*, *op. cit.*, p. 14.

19. Afin de synthétiser, on peut dire avec Alain Lipietz que « le tiers secteur se définit par "qu'est-ce qu'on y fait, qui nécessite un secteur défini par un mode de régulation propre, y compris fiscal". L'économie sociale se définit par "comment, sous quel statut et quelles normes d'organisation interne on le fait". [...] L'économie solidaire se définit par "au nom de quoi on le fait" : le sens prêté à l'activité économique, sa logique, le système de valeurs de ses acteurs et donc les critères de gestion de leurs institutions. » (Lipietz A., *op. cit.*, pp. 30-31)

20. Lipietz A., *op. cit.*, p. 18.

spectacle vivant, puisque les lois de l'économie de marché ne peuvent leur être appliquées, mais elle a été précisée par les négociations entre l'u-FISC et le ministère de l'Économie et des Finances, qui ont introduit des critères qualitatifs dans l'appréciation de la spécificité des associations culturelles : « La fonction des associations culturelles "à but social" a été clairement reconnue, et clairement distinguée du "show business", par une série de critères : mixité sociale du public, ou caractère expérimental du spectacle, ou faible notoriété des artistes, ou animation en territoire culturellement défavorisé, etc. Le statut du directeur salarié, son rôle d'animation (sous contrôle du conseil d'administration) ont été entendus dans un sens large et souple<sup>21</sup>. »

On peut penser que ces critères peuvent s'appliquer aux structures étudiées ici, mais également qu'ils rejoignent les principes des mouvements d'éducation populaire. Si l'on s'intéresse aux liens entre le tiers secteur d'économie sociale et solidaire et l'éducation populaire, on peut citer à nouveau les propos d'Alain Lipietz : « La culture a fourni le prototype du tiers secteur (Molière et la coopérative de l'illustre Théâtre), à travers les mouvements d'éducation populaire et les MIC elle en a préservé la mystique sous la période fordiste, elle doit en rester l'âme et le couronnement<sup>22</sup>. » On peut également penser, avec Luc Carton, que l'éducation populaire et l'économie solidaire ont la même origine, les prémices du syndicalisme ouvrier, des mutuelles et des coopératives : « Si l'on retourne à la préhistoire, avec notre longue-vue théorique, beaucoup plus largement que les coopératives, c'est un projet d'économie alternative au capitalisme et donc c'est bien l'idée qu'en mobilisant nos savoirs, notre expérience, nous pouvons produire, distribuer et consommer de manière alternative à ce que propose le capitalisme. [...] L'économie sociale s'est normalisée. Cela est resté jusqu'à il y a peu une alternative, mais le côté culturel de l'alternative s'est perdu. L'économie sociale a dérivé vers un mimétisme de ce qu'elle combattait. [...] Ce que l'économie solidaire remet à l'ordre du jour, plus fort peut-être que le projet de l'économie sociale, c'est la question de la discussion sur la destinée des biens et des services et la destinée du travail et de l'emploi. Donc, je trouve que l'économie solidaire est un des lieux tout à fait fondamentaux de redéfinition de l'éducation populaire. S'il y a bien un lieu fécond du sixième temps, c'est celui-là<sup>23</sup>. » C'est dans le sens de cette analyse que le secrétariat d'État à l'Économie sociale et solidaire a organisé en novembre 2001 des rencontres « Éducation solidaire et économie citoyenne, ou la relation éducation populaire et économie sociale et solidaire », annoncées solennellement : « Par statut, par vocation, par finalité, l'éducation populaire s'inscrit dans le champ de l'économie sociale et solidaire<sup>24</sup>. » On aurait pu citer également des extraits du projet de « proposition de loi relative à la reconnaissance de l'utilité sociale et économique des associations à but non lucratif », adopté les 9 et 10 janvier 1999 par le conseil d'administration de la FFMJC, où la fédération affirme son appartenance au tiers secteur d'économie sociale et solidaire.

21. *Ibid.*, p. 60.

22. *Ibid.*, p. 59.

23. Luc Carton, interrogé le 17 décembre 2001.

24. *Échos solidaires* (La Lettre du secrétariat d'État à l'Économie sociale et solidaire), n° 4, octobre 2001, p.1: annonce des rencontres du 22 novembre 2001, organisées par le secrétariat d'État à l'Économie solidaire (Salon de l'éducation, Paris).

**On peut penser que l'éducation populaire s'inscrit dans le tiers secteur mais également qu'elle en est une des dimensions indispensables, puisqu'elle consiste à donner des outils aux individus pour l'innovation sociale et économique.**

Si la réflexion sur le tiers secteur « d'utilité culturelle » ou « d'économie sociale et solidaire » est développée par certaines fédérations d'éducation populaire et de structures de spectacle vivant ou par des associations comme Opale<sup>25</sup>, elle est très peu présente dans les discours et les documents de présentation des lieux étudiés. Elle est cependant abordée par le directeur du Florida : « Motivée par la réalité d'une citoyenneté active et participative, et persuadée de la nécessité de fonctionner en réseau d'échanges et de collaborations, l'ADEM, avec l'équipe du Florida, continue de développer son action, *entre la puissance publique et les réseaux marchands*<sup>26</sup>. » Le président de la MJC de Rambouillet y fait également référence : « ça c'est de la politique effectivement, y compris dans le sens "service quasi public". *On est dans un secteur qui n'est ni le secteur marchand complet, le secteur concurrentiel, ni le secteur public.* » Enfin, on en trouve mention dans le « Condensé du projet artistique et culturel 2001 » de la Cave à musique : « Favoriser et développer les pratiques culturelles en direction de toutes les populations en consolidant la mise en place d'un tiers secteur situé entre le tout institutionnel et le tout marchand, privilégiant la pluralité des styles, des genres et des publics. Ce tiers secteur étant une des clefs d'accès à la culture pour tous soutenant la création, les pratiques culturelles et la citoyenneté. »

Ces trois références au tiers secteur sont les seules que j'ai pu trouver<sup>27</sup>. On peut constater en outre que les projets artistiques et culturels sont absents des projets soutenus par le secrétariat d'État à l'Économie solidaire<sup>28</sup> : est-ce en raison d'un manque de reconnaissance du secrétariat d'État de leur potentiel en termes d'économie solidaire, ou en raison d'une absence de positionnement des acteurs de ce secteur par rapport à l'étiquette « tiers secteur d'économie sociale et solidaire » ?

La réflexion sur les liens entre spectacle vivant et économie solidaire, sur le tiers secteur d'utilité culturelle est embryonnaire et se construit à partir d'un processus réactif : l'u-FISC s'est créée lors de négociations sur la fiscalité des associations, et les lieux ne s'emparent souvent de ses éléments d'analyse qu'au sujet de l'assujettissement de leurs activités aux impôts commerciaux.

On peut penser que les principes développés précédemment dans cette étude, dont se revendiquent nombre de « lieux

25. Dès les Rencontres nationales d'Agen en 1995, Bruno Colin, d'Opale, développait une analyse intitulée « Vers une économie solidaire du spectacle vivant » (cf. *Politiques publiques et musiques amplifiées*, op. cit.).

26. Éditorial du directeur, dans le programme du lieu de février/juin 2001.

27. On doit cependant mentionner l'article « Cave à musique : du café-concert à la pépinière de projets culturels solidaires » qui présente le projet et les activités du lieu dans une perspective d'économie solidaire, dans *Inter-Réseaux Économie Solidaire*, op. cit., pp. 12-13.

28. On peut trouver une présentation de l'appel à projets « Dynamiques solidaires » et des initiatives soutenues, dans *L'Économie plurielle, un autre regard sur « le monde comme il va »* (Secrétariat d'État à l'Économie solidaire – mai 2001), par exemple.

de vies musicales », sont également ceux des structures qui animent les réseaux de l'économie solidaire (qu'on songe aux notions de participation, d'ouverture, d'apprentissage par l'échange et l'expérimentation...), mais qu'ils sont rarement liés à une réflexion sur l'économie.

Les lieux de diffusion et d'accompagnement des pratiques musicales amplifiées, caractérisés par le couple « revendication de soutien financier/revendication d'autonomie<sup>29</sup> », se sont développés de façon empirique dans un tiers secteur imposé, mêlant financements publics et produits des ventes, mais également ressources monétaires et non monétaires, investissement salarié et bénévole. Il peut s'agir à présent d'assumer cette alternative à la dichotomie commercial/public, de la revendiquer comme une façon de faire de l'économie autrement. Cet enjeu rapproche les structures de musiques amplifiées des mouvements et des valeurs d'éducation populaire<sup>30</sup>.

---

29. Alain Lipietz présente ce couple comme un point commun entre les structures traditionnelles de l'économie sociale et celles, en développement, de l'économie solidaire : cf. Lipietz A., *op. cit.*, p. 30.

30. On peut penser que le statut de Société coopérative d'intérêt collectif (SCIC), créé par la loi du 28 juin 2001, ouvre des pistes de réflexion intéressantes pour les structures de musiques amplifiées et/ou d'éducation populaire, puisqu'il permet plus aisément que l'association de concilier activités commerciales, terrain marchand et utilité sociale, et qu'il associe salariés, usagers, bénévoles et collectivités publiques dans la prise de décisions. La possibilité de transformer les associations existantes en SCIC en fait une piste d'étude, pour la Fédurok notamment. La fiche technique de présentation de ce nouveau statut est disponible sur le site Internet du ministère des Affaires sociales, du Travail et de la Solidarité.



# V. Professionnalisation des acteurs et engagement

Dans cette dernière partie, on s'intéressera aux professionnels des lieux étudiés, à leur rapport personnel aux valeurs mises en avant par les structures, aux raisons de leur investissement, et à leur notion de l'engagement. On peut en effet penser que les salariés permanents ont acquis une place prédominante dans un secteur d'abord caractérisé par le bénévolat, et que toutes les analyses développées précédemment dépendent de ces éléments.

## 1. Éducation populaire et « implication personnelle du professionnel comme acteur »

Si l'on remonte à l'origine des associations dites d'éducation populaire, on constate que celles-ci sont nées d'initiatives bénévoles, d'ouvriers qui se réunissaient sur leur temps libre pour créer des mutuelles, des coopératives, des syndicats ; d'instituteurs qui créaient des cours du soir pour adultes, militaient pour l'instauration de l'école gratuite, laïque et obligatoire ; de passionnés qui créaient des ciné-clubs en milieu rural... Et la démarche d'éducation populaire, nous l'avons vu, consiste à créer un groupe, puis à apprendre ensemble, par la vie de groupe, par l'échange, par l'éducation de chacun par chacun, sans relation de supériorité, ce qui ne la rend que difficilement conciliable avec la cohabitation de professionnels, de techniciens, de spécialistes, et de bénévoles ou d'usagers.

Cependant, la croissance des associations d'éducation populaire (comme des syndicats) et la multiplication des activités développées par celles-ci ont entraîné rapidement le recrutement de nombreux salariés permanents, professionnels de l'éducation populaire.

Les travaux de Luc Carton cités à plusieurs reprises dans cette étude étaient des travaux de réflexion sur le métier de directeur de MJC : il en ressort qu'une démarche d'éducation populaire nécessite avant tout l'« implication personnelle du professionnel comme acteur : il a un intérêt *personnel* (politique ou poétique) à engager l'action. On ne travaille pas pour les autres, on travaille à de l'émancipation collective qui passe par l'implication de soi. » Il mentionne ainsi l'importance du « degré d'inconnue, de déstabilisation ou de mise en danger de lui-même auquel il consent, de façon à ce que cette action soit instituante avec lui et non pas instituée par lui. Ceci suppose d'accepter de mettre en place des choses qui risquent de lui échapper, car c'est dans le désordre de cette inconnue que peut naître la démocratie! » Ce fort investissement personnel, cette mise en danger, cette participation à l'action d'émancipation collective par « l'accouchement de savoirs sociaux stratégiques » constituent le premier des six critères mentionnés en introduction de la présente étude.

1. Luc Carton, dans *La Lettre de la FFMJC*, n° 8, *op. cit.*, pp. 20-21.

Franck Lepage précise cet élément en refusant « la neutralité technique de l'action ». Selon lui, « le travail de citoyenneté implique de quitter la position du technicien de service social ou culturel? ».

Cette vision des salariés des structures d'éducation populaire comme des salariés « pas comme les autres », passionnés, très investis dans leurs associations, souvent engagés politiquement, s'il elle ne se vérifie pas systématiquement dans la réalité, est largement partagée : on peut citer par exemple François Laplanche, président de la MJC de Montluçon et de la FRMJC d'Auvergne : « Il faut que ce soit un engagement. Si on parle de savoir partagé, de transmission du savoir, je crois qu'il faut qu'il y ait un engagement. [...] Les bénévoles ne comptent pas leur temps. Les gens qui viennent, les animateurs qui s'inscrivent, le directeur de MJC ne comptent pas leur temps. » C'est ce qui, selon lui, rend l'éducation populaire incompatible avec le statut municipal.

## 2. Engagement des salariés des « lieux de vies musicales »

Afin de tenter de cerner si ces caractéristiques peuvent s'appliquer aux professionnels des lieux étudiés ici, on peut en premier lieu citer les propos de Louis Chrétiennot, qui a interrogé des salariés de structures associatives de musiques amplifiées, dont par exemple le Florida : « La contre-culture est d'abord le fait des *drop-out*, de ceux qui rompent soit avec les études, soit avec les formes habituelles de la vie professionnelle. Et cet abandon est une protestation. Pas nécessairement une contestation, mais l'expression d'un manque et le désir d'échapper à une organisation sociale qui apparaît comme étouffante. [...] Cette culture parallèle oppose souvent des valeurs à d'autres, l'expressivité à l'instrumentalité, la personne à la règle, le groupe à la bureaucratie. [...] Mais ce repli sur la contre-culture ne peut être que temporaire. Malgré les difficultés économiques qui retardent l'élaboration de projets à long terme, ce qui fut d'abord contre-culture devient de plus en plus nouvelle culture et, par conséquent, nouvelles formes d'action sociale » (*Encyclopædia Universalis*, édition 1995-96). Ces références à la contre-culture se retrouvent dans le discours des personnes et dans leurs parcours. [...] À titre d'exemple : Ils ont fait pour eux-mêmes des choix de vie « alternatifs », qui ne prennent que peu en compte les notions de carrière, de pouvoir économique et de réussite sociale au sens traditionnel de ces termes. Ce sont des déçus (désenchantés) de la politique. Leur *engagement* professionnel est leur façon de faire de la politique. Leurs parcours montrent qu'ils attachent une importance au mot solidarité (certains ont travaillé dans des hôpitaux ou des prisons). Ils pensent que le marché n'est pas forcément le principe régulateur du secteur tels qu'ils le structurent. Ce sont des libéraux marqués par divers courants anti-autoritaires. [...]

2. Lepage F., *Le Travail de la culture dans la transformation sociale*, *op. cit.*, p. 51.

Défenseurs de la liberté individuelle, ils peuvent contester fortement l'ordre établi, dans une perspective citoyenne. [...] Ces personnes possèdent donc une double culture : la contre-culture dont ils sont issus et une culture plus institutionnelle, avec laquelle ils ont permis à leurs structures de faire la preuve qu'elles maîtrisaient la dimension sociale et culturelle de leur action, mais aussi sa gestion institutionnelle [...]. Cette double culture est une clé pour comprendre pourquoi ces personnes sont des *militants*<sup>3</sup>. »

Cette analyse est intéressante, même si elle reflète la situation d'une partie seulement des personnes que j'ai pu rencontrer dans cette étude. On peut constater en outre que l'auteur utilise, comme François Laplanche, le terme « engagement », qu'il convient de préciser ici. Dans le dictionnaire, il est défini comme « acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée et son art au service d'une cause<sup>4</sup> ». On y apprend également que le terme est utilisé dans ce sens depuis 1945. Il peut être rapproché du terme « militant », présent dans l'analyse de Louis Chrétiennot et dans les propos de nombreux acteurs se qualifiant de militants politiques, mais également de militants philosophiques ou sociaux, par exemple. Or, selon une autre définition du dictionnaire : « Participation active et bénévole à un parti ou à une organisation sociale, le militantisme se distingue de la simple adhésion, qui connote une pure passivité, et du travail rémunéré à titre professionnel. Cependant, chez le permanent recruté sur la base de ses affinités politiques la frontière entre l'activité salariée et l'activité proprement militante redevient indécise<sup>5</sup>. » On peut remplacer ici les « affinités politiques » par la passion pour la musique ou l'importance de l'investissement bénévole dans l'organisation de concerts, par exemple. Certaines structures utilisent d'autres termes, plus fortement connotés politiquement encore. Ainsi, les permanents de l'Antipode ont-ils tenté de lancer une « Lettre d'info à l'attention des activistes de l'Antipode ». Lors de l'arbre à palabres du 14 mai 2001 [cf. annexe III] Frédéric Jumel, responsable de ce secteur de la MJC a insisté sur l'emploi du terme « activiste », qui selon lui s'applique aux salariés comme aux bénévoles. Or l'activisme désigne littéralement une « doctrine qui prône l'action violente (en politique)<sup>6</sup> », que le dictionnaire rapproche de l'extrémisme, du terrorisme...

**Si de nombreux individus rencontrés ont choisi leur activité salariée en raison de leur passion pour la musique et l'organisation de concerts, en tant que musiciens et/ou mélomanes, pour certains d'entre eux, elle est une poursuite naturelle du militantisme associatif, syndical ou politique, elle est en tout cas directement liée à ce militantisme, dont les principes doivent être mis en application dans le cadre professionnel.** Il convient cependant de préciser que le terme « politique » est souvent associé à la politique « politicienne » et est donc utilisé avec une certaine réticence pour qualifier leur engagement par nombre d'entre eux. À titre d'exemple, on peut citer les propos de plusieurs salariés :

3. Chrétiennot L., *op. cit.*, pp. 5-6.

4. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, 1994.

5. Hermet G., B. Badie, P. Birnbaum, P. Braud, *Dictionnaire de la science politique et des institutions politiques*, Armand Colin, 1996.

6. *Le Nouveau Petit Robert, op. cit.*

– « J'ai un parcours naturel : celui d'un engagement qui est devenu un métier. »

– « Je ne dirais pas un engagement politique fort, mais un engagement politique. Je pense que les engagements politiques, les idées, les valeurs par rapport aux gens, etc., il faut les utiliser dans ton travail. »

– « Il s'agit d'être en accord avec mes principes politiques. »

– « Pour moi, il y a un lien forcément : c'est du militantisme sous différentes formes. »

– « Mon implication personnelle s'est faite essentiellement autour de convictions personnelles politiques, culturelles, sociales. Ma méfiance à l'égard des politiciens, la conviction que si la démocratie représentative a été une étape (nécessaire) pour la création de l'État-nation, elle est aujourd'hui largement essouffée et insuffisante. Il est nécessaire que chacun (re)prenne une place de citoyen-responsable. L'autre hypothèse sur laquelle je m'appuie est la conviction que les inégalités, avant d'être sociales ou économiques, sont culturelles<sup>7</sup>. »

Ces propos illustrent le lien étroit qu'établissent de nombreux salariés de structures de musiques amplifiées entre leur activité professionnelle, qui est en elle-même une forme d'engagement, et leurs principes politiques et/ou philosophiques.

Dans certains cas, le lien est plus explicite encore, puisque « l'engagement » professionnel dans un « lieu de vies musicales » les mène directement à un investissement dans la politique dite « politicienne ». On peut citer un directeur de structure interrogé : « Je pense qu'il y a aussi des gens dans la structure qui ont compris que de toute façon, ce qui était mené là était véritablement un projet politique et qu'en fait, les politiques au sens premier du terme, les gens qui ont véritablement des responsabilités politiques n'ont pas ou ne veulent pas intégrer ce mode d'intervention. Il y a donc des gens de l'association qui ont pris conscience que le seul moyen de modifier les choses était d'intégrer justement la politique politicienne. C'est mon cas, je suis élu dans une petite commune, je n'ai pas d'étiquette politique [...]. Soit on reste toujours dans de l'information, de la sensibilisation du politique et est-ce qu'on ne met pas un temps énorme et on n'y arrivera peut-être jamais, ou est-ce qu'on prend véritablement des responsabilités là-dedans, pour sensibiliser à l'intérieur, mais aussi parfois faire des choix et orienter. »

Certains directeurs insistent au contraire sur la stricte séparation entre leur engagement politique personnel et leur situation professionnelle ou sur l'impossibilité d'un engagement politique local. Il peut sembler en effet difficile de concilier militantisme politique local affiché et direction d'une structure dont les principaux financeurs peuvent ne pas avoir le même couleur politique (ou changer de couleur politique à l'occasion d'élections) et qui revendique des missions de service public, d'intérêt général.

**S'il n'est pas toujours ouvertement politique, cet engagement repose toujours sur une combinaison entre salariat et bénévolat, sur des principes comme « on ne compte pas, on n'est pas fonctionnaires », revendiqués même par les salariés de la structure municipale choisie pour cette**

7. Thierry Ménager, directeur de la MJC de Cleunay/Antipode (alors directeur d'une MJC au Mans), dans *La Lettre de la FFMJC*, n° 8, *op. cit.*, p. 30.

étude. À la Cave à musique, les salariés s'inscrivent sur le même tableau que les bénévoles de répartition des postes sur les concerts et sont alors « salariés bénévoles ». Cette particularité est liée à l'histoire de la structure, qui a été créée sous l'impulsion de la mairie mais par des bénévoles qui ne se sont salariés qu'au bout d'un certain temps. Dans les structures étudiées, le non-respect du temps de travail légal n'est pas l'exception, mais la règle, ce qui est normal et valorisé. Interrogés sur cet aspect, les salariés mentionnent, outre l'insuffisance des équipes, le plaisir, la passion et le militantisme.

Si l'on analyse plus précisément le contenu de l'engagement des bénévoles comme des salariés des structures de musiques amplifiées, on constate que la frontière est tenue entre objectifs individuels et objectifs altruistes, comme dans toutes les formes d'engagement et de militantisme : « C'est du militantisme sous différentes formes, tu as envie de faire quelque chose de ta vie, d'être utile, faire avancer les choses et ça donne du sens à l'existence aussi d'agir. C'est aussi une sorte de reconnaissance, de se valoriser dans différentes actions, tout en servant une cause en général. »

Ces propos illustrent l'ambivalence de l'engagement. La passion pour la musique, en particulier de certains musiciens « reconvertis » dans l'accompagnement et la diffusion des pratiques musicales, constitue également un moteur. On peut par ailleurs prendre l'exemple de certains individus qualifiés de militants en raison de l'importance de l'investissement bénévole qui a précédé leur embauche ou qui complète leurs heures de travail rémunérées, mais dont la démarche est en réalité très individuelle, effectuée uniquement dans le but de se professionnaliser, d'acquérir une expérience ou de créer une activité suffisante pour se salarier ensuite. Bruno Colin parle à ce sujet de « bénévolat productif », qui ne doit pas selon lui s'assumer en tant que bénévolat<sup>8</sup>. Ce type de démarche est loin d'être nécessairement lié à l'adhésion à des valeurs altruistes. Et dans certains cas, la passion personnelle peut entrer en contradiction avec les objectifs plus globaux d'une structure de musiques amplifiées.

On peut penser que cette combinaison entre objectifs individuels, liés à une passion, à la reconnaissance ou à un projet professionnel, et objectifs plus politiques, philosophiques ou en termes d'animation d'un territoire va dans le sens des propos de Luc Carton au sujet de l'« implication personnelle du professionnel comme acteur ».

### 3. Militantisme et professionnalisation

Si ces caractéristiques se vérifient pour nombre de salariés de tous âges rencontrés dans le cadre de cette étude, elles semblent devoir être nuancées par la professionnalisation progressive des « lieux de vies musicales », qui entraîne des débats récurrents au sein des structures comme des réunions de réseaux sur une éventuelle antinomie entre militantisme et professionnalisation.

8. Bruno Colin, directeur d'Opale, lors d'un débat à l'assemblée générale de la Fédurok des 4 et 5 mars 2002.

En effet, l'augmentation des moyens des structures, la croissance de l'exigence des pouvoirs publics qui apportent un soutien financier et un « label », l'instauration du dispositif « emplois-jeunes », la création de diplômes « spécialisés » (qu'on songe au succès des filières « médiation culturelle » ou des BEATEP musiques actuelles/amplifiées) sont autant d'éléments qui ont conduit à la rationalisation des modes de recrutement et à la coexistence dans de nombreuses structures de deux « générations » différentes. Ainsi dans certains lieux, si les plus anciens salariés ont dû s'investir longtemps bénévolement, parfois dans le cadre du temps libre que leur laissait un emploi « alimentaire », les plus jeunes ont certes débuté le plus souvent par une expérience bénévole, mais sont très rapidement arrivés sur un « métier ». Ces éléments ressortent par exemple du débat sur l'engagement organisé le 14 mai 2001 à La CLEF [cf. annexe III], plusieurs acteurs exprimant une certaine nostalgie, à l'égard de « l'époque » du militantisme et du « bricolage ».

On peut citer à ce sujet le travail de Miguel-Oscar Miranda : « La forte proportion d'affect qui règne dans les musiques actuelles, autant dans les groupes de rock que dans les associations, privilégie des relations interindividuelles intenses. Cela conditionne toutes les prises de décision, notamment l'adhésion au groupe et à l'association, à savoir la cooptation. Néanmoins, face à l'exigence étatique qui tend à rendre les associations de plus en plus gestionnaires et professionnalisées, les associations rationalisent leurs modes de recrutement<sup>9</sup>. » Après avoir été basés sur la qualité des relations humaines et la reconnaissance de l'investissement associatif, les recrutements tendent à privilégier la reconnaissance de compétences professionnelles (qui peuvent reposer sur l'investissement associatif, mais pas uniquement). Qu'on songe aux propos, formulés au passé, d'un responsable de secteur musical interrogé : « On a embauché des gens qui étaient militants de longue date sur le lieu. [...] En fait, on a fait des profils de poste en fonction des personnes, et pas des profils de poste et après on cherche la personne. [...] Il n'y a que moi qui ai une formation spécifique à l'animation, parce qu'en fait, à l'époque, j'ai refusé, et je me rends compte que c'est une erreur. Je trouvais qu'il y avait des gens qui avaient donné beaucoup de temps et qu'il était normal, au lieu d'aller chercher à l'extérieur, de donner leur chance aux gens. Tout simplement parce que nous aussi, on nous l'avait donnée et on n'avait pas d'expérience là-dedans<sup>10</sup>. »

**Cette évolution conduit de nombreux acteurs à affirmer que professionnalisation, croissance des structures et militantisme ne sont pas conciliables, que les plus anciens ne sont plus militants car ils se sont professionnalisés et que leurs lieux ne sont plus en phase d'émergence, que les nouveaux salariés, comme les bénévoles, ne sont pas militants.**

Certains acceptent ce phénomène comme une évolution naturelle et inéluctable, qui peut entraîner une « municipalisation » progressive des structures. On peut citer les propos du directeur d'un des lieux étudiés : « En tant que directeur, non il n'y a pas de projet associatif, c'est mon impression. Il y a un projet artistique et culturel qui est plus le pro-

9. Miranda M.-O. « *Je me révolte donc nous sommes* » (Albert Camus) ou *le difficile apprentissage de l'autorité. L'exemple des associations de musiques actuelles conventionnées*, mémoire de DESS (Université Lyon II/ARSEC – 2001), écrit sur la base d'observations effectuées lors d'un stage à la Cave à musique (p. 42).

10. On retrouve dans ces propos la *confiance* chère à l'éducation populaire évoquée en première partie.

jet du directeur et de son équipe, mais il n'y a pas forcément de projet associatif [...] Effectivement par le passé, quand j'étais directeur avec deux ou trois objecteurs de conscience, il y avait plus un projet associatif derrière [...] Notre secteur se professionnalise, on se dirige plus dans les années à venir vers des fonctionnements de scènes nationales que de maisons de quartiers. Le militantisme des salariés disparaît, ils veulent des emplois à 35 heures. Il y a certaines valeurs qui se perdent dans le temps. Ce militantisme disparaît un peu, mais c'est normal, avec la professionnalisation du secteur. Je pense qu'on n'y peut rien. Le militantisme, on le retrouve surtout dans des associations où il n'y a pas de salarié, des associations alternatives. C'est l'évolution et on n'est pas au bout de nos peines. La notion de bénévole change. C'est moins militant, ça se professionnalise. Ils sont prêts à partir un samedi entier toute la journée pour coller, et dès qu'il pleut : "Oh la la, on n'y va pas !" C'est normal. »

On peut nuancer les propos de ce directeur en précisant que ce constat d'une évolution inéluctable n'est nullement partagé par les salariés et les bénévoles de sa structure. À l'analyse des entretiens réalisés auprès de nombreux salariés des lieux étudiés, il semble important de ne pas opposer deux générations de façon schématique, et de ne pas affirmer de façon systématique : « C'est l'évolution et on n'est pas au bout de nos peines. La notion de bénévole change. C'est moins militant, ça se professionnalise. » Certains jeunes salariés ont tenu à affirmer leur militantisme, même s'il se traduit différemment de celui des « précurseurs ».

On peut penser en outre que pour certains individus issus de la première génération, le militantisme est moins passionné, plus « rationnel », qu'il est moins lié à la musique uniquement et au désir de se professionnaliser dans sa passion, mais à une prise en compte globale des enjeux politiques liés à la diffusion et à l'accompagnement des pratiques musicales amplifiées. Il peut se traduire alors par un engagement dans la structure mais également dans le champ politique institutionnel, en tant qu'élu local, ou membre d'une structure professionnelle nationale. On peut citer les propos de directeurs de structures qui vont dans ce sens :

- « Je suis arrivé en tant que programmateur passionné qui voulait faire jouer les groupes que j'aimais ; les raisons pour lesquelles je suis là aujourd'hui sont beaucoup plus complexes. »
- « Il y avait un militantisme par rapport à l'association, à la MJC. Après, je pense que même si maintenant j'ai un peu plus conscience du poids politique, à l'époque, on était à 100 000 lieues de ça. Ce n'était pas de la politique politicienne, c'était de la politique innocente. »

Dans certaines structures, on constate un déficit de transmission des valeurs, du projet, de l'histoire vers les nouveaux arrivants, créant de fait un décalage important en termes d'appréhension des enjeux et donc d'implication au sein du lieu. On peut penser que cet élément est dû en partie au « complexe d'infériorité » développé par certains directeurs moins diplômés que leurs salariés, qui « bloquent » la transmission de certaines connaissances, refusent le partage avec les salariés plus jeunes et les bénévoles, se sentant en danger dans leur légitimité. Celle-ci repose sur l'investissement associatif « militant », et non sur une qualification spécialisée. Il convient ici de souligner l'importance

des processus de validation de la légitimité, des compétences, par les pairs, et par les institutions et le reste de la société.

La question de l'affaiblissement du militantisme, de l'engagement se pose également, comme il ressort des propos de nombreux acteurs, au sujet des bénévoles. On peut citer les propos assez représentatifs d'un directeur interrogé : « Ce qui a par contre changé, je crois, c'est les modes d'investissement des jeunes dans ce qu'on pourrait appeler globalement le militantisme. C'est là où on est encore un peu perturbés, où on n'arrive pas encore réellement à créer une véritable place en référence à cela. Je pense que les MJC se sont créées sur des décisions militantes de changement de la société, de changement de vie donc avec des visions idéologiques et philosophiques. Aujourd'hui, l'engagement des jeunes se fait au travers d'actions concrètes et non pas à partir d'une vision générale de transformation de la société qui nécessiterait de les concrétiser par l'action. On est dans un cheminement complètement inverse, on est avant tout sur de l'action. Lorsqu'on leur parle effectivement des références à l'éducation populaire, à comment les musiques actuelles peuvent être source de transformation sociale, etc., ils répondent : "On s'en fout, on n'est pas là pour ça." En même temps, c'est ça, parce que ce n'est pas un engagement par pur intérêt personnel. Il y a bien derrière quelque chose, une vision humaniste de la société et du monde, sauf qu'il y a une telle crainte de l'idéologie dogmatique qu'on refuse de s'y confronter. Il faut faire le deuil de voir des jeunes s'investir dans une Maison de jeunes et de la culture, que ce soit par la musique actuelle ou autre, avec une vision éminemment politique de leur action. En même temps, leur entrée va être différente, mais c'est de l'action publique, donc de l'action politique. Il faut laisser cette place, cette expérimentation se faire, laisser les choses mûrir. »

Cette analyse, souvent reprise, d'un investissement plus concret, moins basé sur des valeurs, peut être juste : sa vérification nécessiterait une recherche beaucoup plus ambitieuse. **Mais il importe de s'interroger sur la place qui est laissée aux bénévoles dans des structures où ils peuvent ne plus se sentir indispensables que pour de petites tâches sans intérêt. En parallèle à l'inquiétude de certains dirigeants salariés sur l'investissement de ceux-ci, j'ai pu rencontrer des bénévoles frustrés de ne plus trouver leur place dans une structure trop « professionnelle », trop « institutionnelle », et à qui aucun salarié n'avait pris le temps de transmettre des éléments sur le sens de leurs actions.** Un directeur parlait judicieusement de la cohabitation de trois types de bénévoles : les bénévoles « historiques », qui portent le projet de l'association, siègent au conseil d'administration ; ceux qui s'investissent uniquement sur les temps de concerts, à la recherche d'une certaine convivialité ; une troisième catégorie, située entre les deux précédentes, composée de bénévoles qui « ne s'y sont plus retrouvés » quand l'équipe s'est étoffée, professionnalisée.

Ces questions liées à l'engagement des professionnels et des bénévoles se posent également dans les associations reconnues d'éducation populaire, mais celles-ci étant plus anciennes, un ensemble hiérarchisé de diplômés existe et fonde la légitimité des professionnels.

Lors du débat sur l'engagement du 14 mai 2001 à La CLEF [cf. annexe III], il a été affirmé qu'« il ne fa[llait] pas que notre secteur devienne complètement comme les autres ».



L'observation des onze lieux choisis pour cette étude permet de conclure au rôle fondamental des professionnels et principalement des directeurs, qui semble plus déterminant que des éléments comme le contexte local ou les conditions d'émergence des structures. Pour les aspects liés à l'éducation populaire que nous avons évoqués dans les parties précédentes, l'engagement du directeur est capital : il peut bloquer toute la structure, toutes les possibilités d'« accouchement de savoirs sociaux stratégiques », ou laisser une place aux individus, accepter de partager, aider les individus à s'émanciper, accompagner leurs projets, mais

ces démarches supposent qu'il accepte de se remettre en cause à travers les échanges et de partager ses connaissances<sup>11</sup>. On peut citer à ce sujet la synthèse rédigée par Réjane Sourisseau, d'Opale, sur le débat précité : « S'engager, c'est d'abord comprendre et respecter son environnement, tenir compte des populations, faire avec elles et pour elles. L'enjeu pour le responsable associatif, c'est d'offrir des alternatives aux comportements de consommation : proposer d'adhérer, laisser des plages de participation aux activités. »

---

11. Cet aspect renvoie aux propos de Luc Carton cités en début de chapitre.



# Conclusion

Au terme de cette étude, on peut dire que la difficulté de répondre à la question « les lieux étudiés font-ils de l'éducation populaire ? » est confirmée, puisque cela nécessiterait une étude beaucoup plus approfondie sur le long terme avec suivi d'une cohorte<sup>1</sup>, et qu'un flou important entoure la notion d'éducation populaire. Cependant, les différents éléments abordés nous permettent sans ambiguïté de conclure à l'existence d'interactions importantes, indéniables entre le champ des musiques amplifiées et celui de l'éducation populaire : la présente étude n'est alors qu'un pas dans une réflexion qui doit être approfondie, par exemple dans le cadre de l'agrément d'éducation populaire de la Fédurok, qui permet à la fédération d'entrer dans des espaces de débats institutionnalisés avec les fédérations plus traditionnelles et le ministère de tutelle.

Malgré l'absence d'une définition unique de ce qu'est l'éducation populaire, il a fallu choisir des critères, des angles d'analyse : il semble difficile également d'apporter une conclusion définitive et univoque pour chacun d'entre eux. On peut affirmer cependant que, si les lieux étudiés sont dans l'ensemble des lieux ouverts à tous, des lieux d'éducation de chacun par chacun, qui s'inscrivent nettement dans une démarche d'éducation populaire dans leurs discours et actions dans le domaine de l'accompagnement des pratiques musicales amplifiées, il importe de dépasser le discours et l'évidence supposée, et de développer une réelle réflexion sur leur rôle politique, la notion de citoyenneté et la démocratie associative. On retrouve ici, l'idée chère à Luc Carton, d'une « pelote » liée au parcours, à la place qu'on accepte de laisser aux individus dans la structure. On peut en outre conclure à l'existence de points communs importants entre les structures étudiées et les structures plus traditionnelles de l'éducation populaire en termes d'indépendance et d'engagement des professionnels, et à la nécessité d'approfondir la réflexion sur l'économie (notamment à travers le prisme du tiers secteur).

Il convient par ailleurs de souligner le peu de différences entre les structures inscrites dans le champ institutionnel de l'éducation populaire et les autres sur les aspects abordés ici, et la quasi-absence d'implication des grandes fédérations traditionnelles, qui ne semblent guère s'intéresser aux enjeux liés à ces pratiques<sup>2</sup>. Il en est de même pour les institutions publiques, qui appréhendent les musiques amplifiées sous l'angle social (au sens restreint) ou sous l'angle de la démocratisation de la culture mais n'ont, semble-t-il, pas pris conscience du potentiel de ces structures en termes d'utilité sociale (au sens large, c'est-à-dire d'utilité pour la société). On

1. Il semble difficile de mesurer les effets réels des actions mises en œuvre dans les lieux dans le cadre de cette étude : on doit se contenter des discours des acteurs et de quelques observations, mais il importe de souligner l'importance des procédures d'évaluation pour sortir des fausses évidences. Les évaluations des structures comme des institutions sont plutôt de l'ordre du quantitatif pour l'instant.

2. On peut mentionner l'exception de la FFMJC, mais l'intérêt des permanents de la fédération pour ces pratiques semble n'avoir eu que peu de conséquences à l'échelle des structures affiliées.

pourrait d'ailleurs suggérer de remplacer l'expression « éducation populaire » par « utilité sociale » : cette dernière est plus vague encore, mais moins « kidnappée » par de grosses machines institutionnelles, moins connotée.

À la lecture de ce travail, certains acteurs pourraient objecter, avec Jean-Michel Lucas par exemple, ancien directeur des affaires culturelles d'Aquitaine, « qu'une association de musiques amplifiées n'a pas à se donner comme mission de régler le problème des quartiers en difficultés, ou de faire évoluer le système éducatif, ou de rendre les habitants plus citoyens...<sup>3</sup> ». Il ne s'est pas agi ici de négliger l'importance de l'artistique, comme cela a souvent été fait par les pouvoirs publics dans le traitement de ces musiques ; il ne s'est pas agi non plus d'affirmer que tous les lieux de musiques amplifiées devaient s'inscrire dans la continuité des mouvements d'éducation populaire, et de juger négativement ceux qui n'ont pas développé de projet spécifique autour du bénévolat ou de la citoyenneté, mais de participer à la réflexion des lieux sur leur projet, puisque nombre d'entre eux se placent dans cette perspective, dans le cadre de leurs demandes de subventions<sup>4</sup>.

Et l'on ne peut qu'encourager les structures et les réseaux à approfondir les questions abordées ici : les nouveaux équipements, les nouveaux projets de diffusion et d'accompagnement des pratiques musicales amplifiées ne partent plus, en règle générale, de l'initiative de collectifs d'individus, comme nous l'avons vu en introduction, ce qui renforce la nécessité d'une réflexion sur la notion de collectif, de participation et sur la place des populations.

De même, les éléments étudiés dans les trois premières parties constituent un enjeu fort dans un contexte où l'accord sur le commerce des services de l'Organisation mondiale du commerce, repris par la Commission européenne, menace les associations subventionnées, accusées de concurrence déloyale. Il importe en effet de distinguer clairement les simples entreprises de spectacles, de distraction, de loisirs, des structures qui ont fait le choix de « faire avec » les populations et de donner un sens fort au terme « citoyenneté<sup>5</sup> ». Dans cette perspective, il s'agit de trouver un juste milieu entre formalisation excessive et flou généralisé autour des projets et des valeurs.

Ces éléments vont déterminer par exemple le positionnement économique et par rapport aux institutions, mais on peut insister sur l'importance d'une réflexion spécifique sur

3. Dans *Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, op. cit., p. 36. Il a repris cette analyse dans *Les Rencontres du Grand Zebrock. Une nouvelle ambition pour les musiques amplifiées/actuelles en Île-de-France*, actes des Rencontres des 6 et 7 novembre 1998, Chroma, 1999, p. 26.

4. Franck Lepage évoque à ce sujet « le catéchisme des demandes de subventions : partenariat, développement local, lien social, citoyenneté, etc. » (Lepage F., *Le Travail de la culture dans la transformation sociale*, op. cit., p. 103).

5. On peut songer également aux Délégations de service public, qui se multiplient dans le secteur culturel. Ainsi Marie-George Buffet affirme-t-elle : « Il faut que le contenu éducatif fasse partie de l'appel d'offre. » (*Politis*, op. cit., p. 32)

l'économie. Cette réflexion n'est qu'ébauchée dans les fédérations d'éducation populaire traditionnelles, car l'éducation populaire est perçue comme en dehors du champ marchand, des réalités économiques, comme un idéal dont un positionnement économique corromprait la pureté.

L'ensemble de ces aspects repose sur des principes, des valeurs, des écrits, mais avant tout sur l'engagement humain des salariés *et* des bénévoles, à qui une réelle place doit être laissée. En effet, « à ce cadre de politique économique spécifique de type "tiers secteur" doit correspondre la notion d'exigence et de responsabilité. Exigence et responsabilité par rapport au lieu lui-même et à son projet ; exigence et responsabilité par rapport à un territoire et une population ; exigence et responsabilité par rapport à son environnement artistique, professionnel, économique, politique<sup>6</sup>. » Et seul l'engagement peut être garant de l'exigence et de la responsabilité.

---

6. « De l'opportunité d'un dispositif Scène de musiques actuelles (SMAC) », disponible sur le site de la Fédurok, 2001.

# Bibliographie

## OUVRAGES PUBLIÉS

(D') ANGELO M.,  
*Socio-économie de la musique en France. Diagnostic d'un système vulnérable*, La Documentation française, 1997.

BECKER H.S.,  
*Outsiders*, Métailié, 1985 (pour l'édition française).

CACÉRÈS B.,  
*Histoire de l'éducation populaire*, Peuple et Culture, Seuil, 1964.

DARRÉ A. (dir.),  
« Les Répertoires de l'identité », *Musique et politique*, PUR, 1996.

DÉPARTEMENT DES ÉTUDES ET DE LA PROSPECTIVE  
ministère de la Culture, *Atlas des activités culturelles*,  
La Documentation Française, 1998.

DONNAT O.,  
*Les Amateurs : enquête sur les activités artistiques des Français*,  
La Documentation française, 1996.

DONNAT O.,  
*Les Pratiques culturelles des Français - Enquête 1997*,  
La Documentation française, 1998.

FERRAND-BECHMANN D.,  
*Le Métier de bénévole*, Éd. Anthropos, 2000.

GUIBERT G.,  
*Les Nouveaux Courants musicaux : simples produits des institutions culturelles ?*, Mélanie Sèteun, 1998.

GUINCHARD C.,  
« Contre la pauvreté et à la lutte des places : les pratiques de résistance des musiciens amateurs issus des quartiers d'exil... », dans METTRAL J. (dir.), *Culture en ville ou de l'art et du citoyen*, Éd. de l'Aube, 2000.

FRMJC (Île-de-France),  
*L'accueil des jeunes dans les MIC et équipements socioculturels*, actes des journées professionnelles d'étude des 30 et 31 mars 1995, document INJEP, n° 26, juin 1996.

LEPAGE F.,  
*Les Stages de réalisation 1945-1995 : histoire d'un dispositif original d'intervention culturelle du ministère de la Jeunesse et des Sports*, document INJEP n° 25, mai 1996.

OPALE,  
*Lieux de vies musicales*, Éd. Opale, 1995.

RESWEBER J.-P.,  
*La Recherche-action*, PUF, 1995.

SUBILEAU J. ET MATHERON C.,  
*Jeunes, musiques et médiation*, Éd. Villes et Miroirs de Villes, 1994.

TOUCHÉ M.,  
*Mémoire vive*, CEF-MNATP-CNRS-Association musiques amplifiées, 1998.

UNIREG,  
*Les Maisons des Jeunes et de la Culture au cœur de la cité ! L'action-jeunes au quotidien*, document INJEP, n° 18, octobre 1994.

## ARTICLES, REVUES ET PÉRIODIQUES

(LES) ANNALES DE LA RECHERCHE URBAINE,  
n° 70, mars 1996, *Lieux culturels*.

BERTRAND P.,  
« Formation de musiques actuelles : des cours pas si particuliers », *Sons en cavale*, n° 24, janvier/février 2002.

BOUTLEUX B., CASTAGNAC G., DUTILH A., GUYOT C., HUREAU S. ET ORIER M.,  
« La musique peut-elle être populaire ? », *Libération*, 16 juillet 1997.

(LES) CAHIERS DE FANFARE,  
n° 1, 2002.

CULTURE ET PROXIMITÉ  
– n° 2, décembre 1996, *Stages en rock'n'MJC*.  
– n° 8, juin 1998, *Une pédagogie de l'autonomie*.

CULTURE ET RECHERCHE,  
n° 74 – septembre/octobre 1999, *Cultures et ville*.

ÉCHOS SOLIDAIRES,  
(La Lettre du secrétariat d'État à l'Économie sociale et solidaire)  
– n° 3, juillet/août 2001  
– n° 4, octobre 2001.

FANFARE,  
n° 10, avril 2001, dossier « musique et citoyenneté ».

GUINCHARD C.,  
« Un samedi après-midi dans le local d'un groupe de reggae », *VEI Enjeux*, n° 120, *La transmission des pères aux pairs*, CNDP, mars 2000.

INTER-RÉSEAUX ÉCONOMIE SOLIDAIRE,  
lettre n° 9, novembre/ décembre/janvier 2001.

MIGEOT X.,  
« Les Publics des concerts de musiques amplifiées », *Développement Culturel*, n° 122, juin 1998.

MIGNON P.,  
« Existe-t-il une "culture rock" ? » (entretien), *Esprit*, n° 193, juillet 1993.

(LA) LETTRE DE LA FFMIC

– n° 13, mai 1998, *Musiques (émergentes ?) et éducation populaire*.

– n° 8, mars 1996, *Éducation populaire ou animation socio-culturelle ?* Groupe de travail sur l'éducation populaire et le métier de directeur de MJC – compte rendu du 3<sup>e</sup> séminaire, Cannes 10-13 juillet 1995.

(LA) LETTRE DE PEUPLE ET CULTURE,

n° 19, *Pour un aggiornamento de l'éducation populaire*, juillet 1998.

POLITIS,

hors série, février/mars 2000, *Éducation populaire : le retour de l'utopie*.

PROUTEAU L.,

« Les différentes façon d'être bénévoles », *Économie et statistique*, n° 311, 1998.

SUD-CULTURE MIC – année 1,

n° 1, mai 2001.

TERRITOIRE,

n° 351, octobre 1994, *La Culture dans la ville : équipements culturels de proximité*.

TOUCHÉ M.,

« Quelques constats et réflexions sur les pratiques musicales amplifiées », *Écho Bruit*, n° 63, avril 1994.

« Table ronde autour de la politique des lieux de musiques actuelles avec Béatrice Macé »,

*La Scène*, n° 14, septembre 1999.

## ÉTUDES, RAPPORTS, MÉMOIRES UNIVERSITAIRES

BERNARD C. ET IZABELLE J.H.,

« Enquête auprès de 500 jeunes de l'agglomération caennaise », *Le rock en questions*, Service d'action préventive de la mairie de Caen, 1986.

BOITARD F. ET LEDOUX B.,

*La Diffusion culturelle : mieux la comprendre pour mieux agir...*, INIREP Centre-Normandie, 1995.

BROYER S.,

« Exemple du bénévolat actif lors des concerts de musiques actuelles », *Les Enjeux socioculturels des musiques actuelles*, mémoire de DUT, IUT Carrières sociales de Rennes, 2000.

BUREAU M.-C.,

« Le statut de l'entrepreneuriat artistique et culturel : une question d'économie politique », document de travail du Centre d'études de l'emploi, n° 8, avril 2001, disponible sur le site Internet de la Fédurok.

CHATAIGNÉ H.,

*Essai sur la structure, la gestion et l'organisation des groupes de rock*, mémoire de maîtrise, Université de Nantes, 1994.

CHRÉTIENNOT L.,

ARA, CRY, Florida, *Tremolino : quatre structures, un réseau ?*, 1999.

DRAC RHÔNE-ALPES,

*Musiques urbaines, musiques plurielles*, 1996.

FRANÇOIS-PONCET M.-T. ET WALLACH J.-C. (dir.),

*Commission musiques amplifiées – Rapport général*, Fédération des collectivités territoriales pour la culture, 1999.

GEMBARSKI S.,

*Politiques culturelles et réalités sociales : le cas des musiques amplifiées*, mémoire de DESS, Université Pierre Mendès-France/IEP de Grenoble, 1999.

LEMOINE S.,

*Réactualisation Mission Archipel*, Fédération nationale Léo Lagrange, mars 1996.

LEPAGE F.,

*Le Travail de la culture dans la transformation sociale. Une offre publique de réflexion du ministère de la Jeunesse et des Sports sur l'avenir de l'éducation populaire* (document de travail disponible sur le site de l'INJEP), janvier 2001.

LPIETZ A.,

*Rapport sur l'opportunité d'un nouveau type de société à vocation sociale*, relatif à la lettre de mission du 17 septembre 1998 adressée par M<sup>me</sup> Aubry, ministre de l'Emploi et de la Solidarité (disponible sur le site de La Documentation française), septembre 2000.

MIGEOT X.,

*Les Publics des concerts de musiques amplifiées : recherche sur des populations hétérogènes*, GÉMA, 1997.

MIRANDA M.-O.,

« *Je me révolte donc nous sommes* » (Albert Camus) ou le difficile apprentissage de l'autorité. L'exemple des associations de musiques actuelles conventionnées, mémoire de DESS, Université Lyon II/ARSEC, 2001.

SECRÉTARIAT D'ÉTAT À L'ÉCONOMIE SOLIDAIRE,

*L'économie plurielle, un autre regard sur « le monde comme il va »*, secrétariat d'État à l'Économie solidaire, mai 2001.

SERVICE JEUNESSE ET ÉDUCATION POPULAIRE DE LA VILLE DE STRASBOURG,

*L'Éducation populaire à Strasbourg*, 2000.

FÉDUROK,

*De l'opportunité d'un dispositif Scène de musiques actuelles (SMAC)*, disponible sur le site Internet de la Fédurok, 2001.

FÉDUROK,

*Développement et accompagnement artistiques*, disponible sur le site Internet de la Fédurok – 2001.

FÉDUROK,

*Résultats synthétiques de l'édition 1999/2000 du Tour de France*, disponible sur le site Internet de la Fédurok, 2001.

VASSELIN S.,

*L'Utilisation de l'objet culturel « musiques actuelles » en France*, mémoire de maîtrise, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 1999.

## ACTES DE COLLOQUES, TABLES RONDES, DÉBATS

*Action culturelle et transformation sociale,*  
actes des Rencontres nationales ministère de la Culture –  
FFMJC des 18 et 19 mai 2000 (FFMJC)

*Éducation populaire : nouvelles donnes ?,*  
actes du colloque du 24 novembre 2000 à Strasbourg, Ville  
de Strasbourg, 2001.

*Les Équipements de musiques amplifiées : quelles missions  
avec quels partenariats ?,*  
compte rendu des Rencontres de Poitiers des 16 et 17 jan-  
vier 1997, Fédurok, 1997.

*La Matinée de l'éducation populaire : contribution des  
Yvelines à l'Offre publique de réflexion sur l'éducation popu-  
laire,*  
synthèse des débats du 18 novembre 2000 à l'INJEP,  
Direction départementale de la Jeunesse et des Sports des  
Yvelines, 2001.

*Musiques et citoyenneté dans tous leurs états,*  
actes des Rencontres d'Évreux des 3, 4 et 5 juin 1998,  
FFMJC, 1998.

*Politiques publiques et musiques amplifiées,*  
actes des 1<sup>es</sup> Rencontres nationales des 18, 19 et 20 octobre  
1995 à Agen, GÉMA, 1997.

*Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles,*  
actes des 2<sup>es</sup> Rencontres nationales des 1<sup>er</sup> et 2 octobre 1998  
à Nantes, La Scène, 1999.

*Les Rencontres du Grand Zebrock. Une nouvelle ambition  
pour les musiques amplifiées/actuelles en Île-de-France,*  
actes des Rencontres des 6 et 7 novembre 1998, Chroma, 1999.

*Rencontres pour l'avenir de l'éducation populaire : le tra-  
vail de la culture dans la transformation sociale et politique,*  
actes du colloque des 5 et 6 novembre 1998 à la Sorbonne,  
ministère de la Jeunesse et des Sports, 1999.

*La République des Jeunes,*  
actes du colloque des 17 et 18 décembre 1994 à l'Assemblée  
nationale, FFMJC, 1996.





# Annexes

---

I. Grilles d'entretien

II. Liste des entretiens réalisés

III. Débats et production collective –  
14 et 15 mai 2001. La CLEF (Saint-Germain-en-Laye)

IV. Coordonnées des lieux étudiés

V. Présentation de la Fédurok et du CRY pour la musique



# I. Grilles d'entretien

Selon les organigrammes (bénévoles et salariés) des structures, trois, quatre ou cinq personnes interviewées sous forme d'entretiens semi-directifs : les questions n'étaient que des repères, des pense-bêtes, qui devaient être posées de la manière la plus ouverte possible, en s'adaptant aux réponses (ou non-réponses) des interviewés. Cette posture leur était précisée en début d'entretien.

Il était demandé aux directeurs ou aux responsables de secteur, de choisir environ quatre personnes dont les positions étaient équivalentes à celles des interviewés des autres lieux, afin d'appliquer les mêmes quatre guides d'entretiens dans toutes les structures, et de faciliter le traitement des données. Cependant, certaines questions prévues pour le directeur pouvaient être posées à un autre salarié ou à un administrateur, par exemple. Certaines questions étaient ajoutées à ces grilles de base suite à la lecture des documents de présentation des lieux. Il ne s'agissait pas de « plaquer » un questionnaire rigide mais de s'adapter aux configurations des structures et au discours des individus interrogés.

Les questions ont été quelque peu modifiées avec l'avancement de l'étude quand elles ne semblaient pas judicieuses lors des premières visites de lieux.

## *Directeur ou responsable du secteur musique*

- Quelques questions très concrètes, type jauge, budget annuel, nombre de concerts par an, etc., si pas d'infos très récentes dessus.
- Parcours individuel, professionnel, bénévole, militant, formation.
- Histoire du lieu ou du secteur musiques amplifiées, de sa création, de son développement.
- Équipe : Combien de salariés permanents ? Quels postes ? Quels profils ont les individus qui occupent ces postes (ex. : si DEFA ou BEATEP, choix délibéré ? Pourquoi ?).
- Projet de la structure ou du secteur musiques, dans ses grandes lignes, les axes prioritaires de l'action. Si c'est une structure type MJC, comment se situe le projet du secteur par rapport à l'ensemble de la structure ?
- Lien direct ou indirect avec une fédération d'éducation populaire (affiliation ou ex-affiliation, mise à disposition de personnel, etc.) ? Quelles relations avec cette fédération ?
- Quelles sont les attentes des élus (qui subventionnent) par rapport à votre action ?
- Vous travaillez avec des bénévoles ? Combien ? Quels âges et CSP (catégories socioprofessionnelles) sont représentés ? Sur quels postes ? Rôle important ? Il existe un comité, une commission de bénévoles ? Ils sont musiciens, dans l'ensemble ? Connaissez-vous leurs motivations ? Vous travaillez avec des bénévoles par manque de moyens ou parce que cela occupe une place importante dans le projet de la structure (raison principale) ? Qu'est-ce que vous pensez que les bénévoles retirent de leur investissement dans cette structure ? Si c'est une MJC ou autre structure polyvalente, y a-t-il des bénévoles dans les autres secteurs de la MJC ?

- Définition de l'éducation populaire ? En quoi cette structure est-elle une association d'éducation populaire (en particulier dans le domaine des musiques amplifiées) ? Ou diriez-vous que cette structure est une association d'éducation populaire ? Ou si, selon ses statuts, cette association est une association d'éducation populaire, qu'est-ce que cela signifie selon vous ? Notion importante, réellement intégrée dans les pratiques du lieu, de son équipe professionnelle ? De quelle manière ? (En quoi) fait-on/peut-on faire de l'éducation populaire à travers l'accompagnement des pratiques dans le domaine des musiques amplifiées ?

- Est-ce dû à une spécificité de ces musiques, des pratiques dans ce domaine, de la façon dont s'est constitué/fonctionne le secteur des musiques amplifiées ?

- Est-ce que l'on peut dire que la façon dont travaillent des structures comme la vôtre participe à un renouvellement du concept d'éducation populaire, à lui redonner du sens ? Est-ce qu'on devrait abandonner cette expression qui s'est quelque peu vidée de son sens et la remplacer par une autre ?

## *Autre salarié : ex. animateur, programmeur, régisseur des locaux de répétition*

(à définir avec le directeur selon l'organigramme du lieu)

- Poste exact : intitulé. Qu'est-ce que cela signifie pour vous ? Quelles fonctions ?
- Parcours individuel, professionnel, bénévole, militant, formation.
- Si par exemple BEATEP ou DEFA = formation particulière à l'animation, à l'éducation populaire : utilisation de ces compétences ? (sens important de « éducation populaire » dans BEATEP par exemple ?)
- Projet de la structure ou du secteur musiques, dans ses grandes lignes, les axes prioritaires de l'action. Si c'est une structure type MJC, comment se situe le projet du secteur par rapport à l'ensemble de la structure ?
- Définition de l'éducation populaire ? Peut-on utiliser cette expression au sujet de ce que vous faites ici ? Dans quelle mesure ?
- Est-ce dû à une spécificité de ces musiques, des pratiques dans ce domaine, de la façon dont s'est constitué/fonctionne le secteur des musiques amplifiées ?
- Vous travaillez avec des bénévoles ? (Combien ? Quels âges et CSP sont représentés ? Sur quels postes ?) Rôle important ? Il existe un comité, une commission de bénévoles ? (Ils sont musiciens, dans l'ensemble ?) Connaissez-vous leurs motivations ? Vous travaillez avec des bénévoles par manque de moyens ou parce que cela occupe une place importante dans le projet de la structure (raison principale) ? Qu'est-ce que vous pensez que les bénévoles retirent de leur investissement dans cette structure ?

## **Administrateur**

- Parcours individuel, professionnel, bénévole, militant, formation
- Depuis combien de temps au CA ? Motivation de cet investissement ? Qu'est-ce que vous en retirez ?
- Composition du CA : beaucoup de représentants du secteur musiques ? Âges et CSP ?
- Si structure polyvalente, quelle place occupe la musique dans la structure ? Histoire de son développement (avec ou sans le CA, impulsion de salariés, de bénévoles ?), spécificité par rapport au reste de la structure, des activités ? (ex. dans le travail avec les bénévoles ou l'accompagnement des pratiques amateurs) Sinon, histoire du lieu, projet dans ses grandes lignes. Pourquoi a-t-il émergé là ?
- Lien direct ou indirect avec une fédération d'éducation populaire (affiliation ou ex-affiliation, mise à disposition de personnel, etc.) ? Quelles relations avec cette fédération ?
- Définition de l'éducation populaire ?
- Comment vous situez-vous par rapport au mouvement historique de l'éducation populaire et à ses grandes fédérations ?
- Est-ce que l'éducation populaire est importante dans votre parcours personnel ?
- Dans le recrutement des salariés, est-ce que vous attachez de l'importance au fait qu'ils soient « issus » de l'éducation populaire (BEATEP, bénévolat en MJC, etc.) ?
- Importance de l'éducation populaire dans le projet du lieu, et en particulier du secteur musiques ? Si MJC, comment s'inscrit le secteur musiques dans le projet d'éducation populaire de la structure ? Est-ce qu'on peut dire qu'il le renouvelle, qu'il donne de nouvelles pistes ?

- Faut-il être une association pour faire de l'éducation populaire (ex. par rapport aux structures municipales) ? Pourquoi ?
- Si structure affiliée à une fédération, en quoi cette structure se distingue-t-elle d'une structure affiliée à une autre fédération d'éducation populaire (ou à aucune) ?

## **Bénévole et/ou musicien**

- Âge, activité et profession des parents (pour les jeunes)
- Parcours : bénévole depuis combien de temps ? Comment êtes-vous devenu bénévole ? Pourquoi ici ? Vous êtes ou avez été bénévole ailleurs ?
- Vous avez d'autres activités dans la MJC ?
- Qu'est-ce que vous faites en tant que bénévole ? Vous venez seulement les soirs de concerts ?
- Pensez-vous que les bénévoles sont indispensables à une structure comme celle-ci ?
- Qu'est-ce que cela vous apporte ? Qu'est-ce que vous retirez de votre investissement ici ?
- Quels sont vos regrets, vos frustrations, vos déceptions dans votre engagement en tant que bénévole ?
- Diriez-vous que vous êtes militant ?
- Vous êtes musicien ? Dans un groupe ? Style ? Depuis quand ? Où en êtes-vous ?
- Vous répétez/prenez des cours ici ? Pourquoi ici ?
- Est-ce que vous pouvez définir « l'éducation populaire » ? C'est quoi pour vous ? C'est une association d'éducation populaire ici ? En quoi ?

## II. Liste des entretiens réalisés

(fonctions des individus à l'époque où ils ont été interrogés)

### La CLEF (Saint-Germain-en-Laye – 78)

Vincent RULOT (directeur adjoint) 23/06/00  
Denis JACQUEST (coordinateur pédagogique de la filière musique) 26/05/00  
Sophie BIENVENUE (musicienne et bénévole) 27/05/00  
Damien PONCET (musicien et bénévole) 26/05/00  
Alexander BUNCH (musicien, bénévole, administrateur) 26/05/00  
Alain DE CHAMBORANT (bénévole sur les concerts, ancien objecteur de conscience et secrétaire de l'association) 29/05/00

### CREP Muzikzak (Toulon – 83)

Marc BAUDINO (directeur) 15/02/01  
Jean-Louis MERVIEL (bénévole) 16/02/01  
Alain PARIZOT (administrateur et secrétaire général adjoint de la FOL du Var) 16/02/01  
Sébastien DROUIN (intermittent responsable de la communication) 16/02/01  
Sébastien CHOULET (bénévole) 16/02/01

### ANTIPODE/MJC de Cleunay (Rennes - 35)

Frédéric JUMEL (responsable de l'Antipode) 23/02/01  
Thierry MÉNAGER (directeur) 23/02/01  
Cécile GOLPHE (coordinatrice des bénévoles et responsable de l'accueil des artistes) 23/02/01  
Cédric BOUCHU (bénévole sur les concerts et administrateur) 24/02/01  
Karine HASCOËT (bénévole) 24/02/01

### Petite entreprise/Espace jeunes (Marly-le-Roi - 78)

Michelle FOUICH (coordinatrice de la Petite entreprise et d'autres activités) 03/04/01  
Ben RACZKA (programmeur) 03/04/01  
Denis MAGUET (vice-président) 10/04/01  
Manuela DELVA (directrice) 10/04/01

### Clé des champs (Plaisir - 78)

Philippe GUILLONNEAU (chef du service) 09/04/01  
David BIDOUARD (assistant) 09/04/01

### Cave à musique (Mâcon - 71)

Didier GOIFFON (directeur) 14/04/01  
Yannick BRESSAUD-SANGOY (responsable de l'Espace culture multimédia) 13/04/01  
Maxime MASSA (président) 14/04/01  
Franck BOYAT (responsable de l'Espace musiques amplifiées) 13/04/01  
CÉLINE (bénévole sur les concerts et secrétaire adjointe de l'association) 14/04/01

### MJC de Montluçon (03)

Abde SEDDEKI (bénévole sur les concerts et administrateur) 20/04/01  
Guy GARCIA (directeur) 20/04/01

Maïté ARSAUZE (bénévole) 19/04/01  
Régis WITTERKERTH (régisseur) 19/04/01  
François LAPLANCHE (président de la MJC, de la FRMJC Auvergne, administrateur de la Confédération des MJC de France) 20/04/01  
Marie-Laure CHEMLA (bénévole sur les concerts et administratrice) 20/04/01

### Usine à chapeaux/MJC de Rambouillet (78)

Frédéric PHILIPPE (président de la MJC, vice-président de MJC en Île-de-France, vice-président de la Confédération des MJC de France) 30/05/01  
Geneviève FARDIN (bénévole) 16/05/01  
Stéphane LABAS (programmeur) 26/04/01  
Lionel BOBEL (directeur) 26/04/01  
Laurent LECOQ (régisseur) 26/04/01

### Fuzz'yon (La Roche-sur-Yon - 85)

Stéphane HEUVELIN (programmeur) 28/04/01  
Céline COUTABLE (bénévole sur les concerts et trésorière de l'association) 27/04/01  
Thierry HEUVELIN (musicien, bénévole sur les concerts et administrateur) 28/04/01  
Christophe GASSIOT (directeur) 27/04/01

### CAC Georges Brassens (Mantes-la-Jolie - 78)

Nicolas GALLIANI (musicien et administrateur) 03/05/01  
Joël LE CROSNIER (directeur) 03/05/01  
Véronique JUY (musicienne et chargée de communication) 03/05/01  
Vincent GILI (directeur adjoint) 03/05/01

### Florida (Agen - 47)

Marie-Thérèse FRANÇOIS-PONCET (présidente) 05/05/01  
Abdel ZABIT (bénévole) 04/05/01

### FMJC

Fernand ESTÈVES (chargé de mission culture) 19/06/00

### Ministère de la Culture – DDAT

Patrice MARIE (chef du Département développement et évaluation) 19/07/01

### Ministère de la Culture – DMDTS – Bureau des pratiques amateurs

Anne MINOT (chef du Bureau des pratiques amateurs) 12/12/01

Luc CARTON (philosophe et économiste, directeur des « Rencontres pour l'avenir de l'éducation populaire » des 5 et 6 novembre 1998 à la Sorbonne) 12/12/01 (Bruxelles)

À ces entretiens s'ajoutent les nombreuses discussions informelles avec des bénévoles et des salariés des structures, mais également avec Réjane SOURISSEAU et Anne BENETOLLO d'OPALE, et les directeurs des réseaux CRY et FÉDUROK, par exemple.



### III. Débats et production collective 14 et 15 mai 2001 – La Clef (Saint-Germain-en-Laye)

Ce moment de débats faisait partie intégrante de l'étude-action: il s'agissait de nourrir la réflexion engagée, d'échanger sur des expériences différentes, de donner un espace de parole et des clés de compréhension, d'aider à la construction et à l'explicitation des projets. L'arbre à palabres du soir était ouvert au public. Les ateliers et la séance plénière regroupaient des représentants des lieux étudiés (salariés, bénévoles, musiciens...) et quelques personnes ressources invitées.

**Participants (ateliers et séance plénière):** Olivier VILAIN, Nicolas HUE, Grégory MARQUOIS, Vincent RULOT, Martin ROSSI, Jean-François CHIMOT, Guillaume LE HENO (LA CLEF); Joël LE CROSNIER, Vincent GILI (CAC Georges Brassens); Marie-Hélène BARRIÈRE (Espace jeunes/La Petite entreprise); Geneviève FARDIN (MIC de Rambouillet/Usine à chapeaux); Patrick HADDAD (LE PLAN, Ris-Orangis); Thierry MÉNAGER, Frédéric JUMEL, Cécile GOLPHE, Sophie BROYER (MIC de Cleunay/Antipode); Marc BAUDINO, Gilles PAGÈS (CREP Muzikzak); Florent BÉNÉTEAU, Stéphanie GEMBARSKI, Zine BETTICHE (FLORIDA); Guy GARCIA, Corinne MERCERET (MIC de Montluçon); Christophe GASSIOT, Céline COUTABLE (FUZZ'YON); Marc TOUCHÉ (sociologue, CNRS); Damien TASSIN (sociologue); Fernand ESTÈVES (FMIC); Marie-Hélène GAINÉ (DDIS 78); Réjane SOURISSEAU, Anne BENETOLLO (OPALE); Hyacinthe CHATAIGNÉ, Philippe BERTHELOT (FÉDUROK); Thierry DUVAL, Héloïse DALLEZ, Flavie VAN COLEN (CRY pour la musique).

#### *Atelier « bénévolat » - lundi 14 mai 14 h – 16 h (synthèse d'Anne Benetollo)*

Dix personnes présentes dont près de la moitié de bénévoles. Essai d'appréhender et de définir le terme bénévole :

– Typologie de l'action bénévole :

- individuelle et collective ;
- bénévolat délégué (les professionnels « étouffent » les bénévoles) par opposition au bénévolat non délégué dans lequel les bénévoles sont plus indépendants, doivent s'investir ;
- ancien et nouveau bénévolat (l'ancien bénévolat intégrait les notions d'humanisme et ne remettait rien en question ; le nouveau bénévolat est né des musiques actuelles, s'implique plus).

– Statut du bénévole : quelle place a-t-il au sein de l'équipe, par rapport aux salariés, par rapport à l'ensemble de l'équipe ?

Cas divers : certains ont souligné l'existence d'une équipe de bénévoles identifiée en tant que telle. Dans certaines structures, ils sont « missionnés », on leur confie un rôle précis ; ils sont aussi importants que les salariés.

Dans d'autres lieux, il n'existe pas de noyau de bénévoles clairement identifié. Ce sont des personnes qui se mobilisent autour de projets.

Cela signifie-t-il que les bénévoles sont totalement intégrés au sein de l'équipe ? C'est en tout cas ce que certains ont relaté : il n'existe donc pas d'opposition entre bénévoles et

professionnels, ce qui implique le même degré d'exigence de professionnalisme au sein de l'équipe.

- Notion de contre-partie : qu'est-ce qui motive le bénévolat dans les structures ?

L'un des participants au débat a insisté sur la notion de militantisme du bénévole (même inconscient) mais beaucoup n'ont pas semblé se reconnaître dans cette problématique.

D'autres motivations ont été dégagées :

- ceux qui s'investissent au sein du CA (plus ou moins actifs) ;
- ceux qui prennent du temps sur leurs temps de loisirs (parce que c'est un secteur qui les passionne) ;
- ceux qui recherchent une formation, qui veulent découvrir une profession (dans le domaine des musiques actuelles mais aussi de tout ce qui entoure ce secteur : cas d'une structure qui a intégré une équipe de jeunes du quartier sur la sécurité qui ont, plus tard, créé une entreprise) ;
- ceux qui travaillent avec les jeunes du quartier afin d'essayer de les impliquer dans les actions du lieu ;
- ouverture de la structure à l'accueil d'associations bénévoles qui viennent investir le lieu.

– Peu de problèmes de mobilisation de bénévoles ont été signalés (sauf pour une structure) ; en même temps, on s'est demandé si le milieu des musiques actuelles ne se professionnalise pas à tel point que l'on n'a plus envie de laisser une place au bénévolat. Visiblement, l'exigence de professionnalisation de ce milieu laisse de moins en moins de place au bénévolat. Crainte de certains qu'il disparaisse, compte tenu de l'évolution du milieu des musiques actuelles.

L'un des participants observe que les musiques actuelles et leur accompagnement génèrent un bénévolat de fait.

– Le bénévolat dépend de différents critères : lieu géographique où est implantée la structure, son histoire, son environnement global, etc.

– Questions restées en suspens ou non abordées :

Est-ce que dans les pratiques musicales amplifiées le bénévolat va de soi ? Est-ce qu'il existe par défaut, c'est-à-dire pour des raisons économiques ? La notion économique du bénévolat a été éludée (peut-être parce que la prise en charge d'actions de bénévoles d'un point de vue économique, sur un projet quelconque, n'est jamais évaluée). Il est donc difficile pour les uns et les autres de voir jusqu'à quel point les actions entreprises par ces bénévoles constituent un poids financier en moins.

Difficultés de connaître les motivations des personnes présentes au débat sur leur engagement en tant que bénévoles. Le choix des bénévoles n'a pas été abordé avec précision : est-ce que tout le monde peut s'investir au sein d'une structure ou existe-t-il dans certaines une sorte de bénévolat « sélectionné » ?

– Thème du bénévolat repris le soir (lors de l'arbre à palabres) :

Notion d'activisme plutôt que bénévolat.

Motivation totale du bénévole (qui a la possibilité de partir dès que sa motivation n'est plus assez forte, ce qui n'est pas le cas des salariés).

### **Atelier « engagement » - lundi 14 mai 14 h – 16 h (synthèse de Réjane Sourisseau)**

Pour la première génération de lieux musiques actuelles/amplifiées (issus des MJC par exemple), l'engagement était le passage obligé. Pour les personnes qui gravitaient autour des structures ou qui les faisaient vivre, le scénario assez classique, c'était donner sans compter, au nom de la passion avec éventuellement pour quelques-uns la possibilité de décrocher un petit contrat. La volonté affichée était de constituer une force de changement, l'engagement se confondait alors avec le militantisme, voire avec une vision idéologique.

Sans être passée à la trappe, la notion d'engagement a changé de nature: le secteur des musiques actuelles/amplifiées s'est professionnalisé, l'environnement général de la société a évolué.

*Le militantisme forcené n'est plus la seule clé d'entrée* pour travailler dans une scène de musiques actuelles. Lorsque des fondateurs ont déployé suffisamment d'énergie pour permettre à un lieu d'émerger et d'obtenir une première reconnaissance, les processus d'initiation ne sont plus les mêmes pour les nouveaux venus, d'autant plus que le dispositif emplois-jeunes a permis de créer une vague de postes; les 35 heures sont le nouveau cadre légal à respecter pour les employeurs.

Mais, la différence éventuelle d'investissement entre fondateurs et salariés est un schéma qu'on retrouve pour la création d'entreprise en général, qu'il s'agisse ou non d'activité culturelle.

La particularité des musiques actuelles, c'est la passion individuelle. Sans opposer de façon caricaturale le bénévole « pur et libre » et le salarié « quelque peu pervers », il est parfois difficile de concilier la passion personnelle, vécue de l'intérieur, avec les objectifs plus globaux d'une SMAC, des contradictions peuvent apparaître – sans parler d'allier engagement et vie privée.

Malgré la professionnalisation, considérée comme un progrès – « pour avancer, il n'est pas systématiquement nécessaire d'avoir un mur devant soi » –, l'envie est bien là de préserver des formes d'engagement spécifiques ou d'en trouver de nouvelles: « Il ne faut pas que le secteur des musiques actuelles devienne comme les autres. »

S'engager aujourd'hui, ce n'est pas nécessairement vouloir tout changer, il y aurait même une certaine méfiance à l'égard des « pseudo-révolutionnaires », certains finissant par parler creux, s'enfermer dans leur monde.

S'engager, c'est d'abord *comprendre et respecter son environnement, tenir compte des populations, faire avec elles et pour elles*. L'enjeu pour le responsable associatif, c'est d'offrir des alternatives aux comportements de consommation: proposer d'adhérer, laisser des plages de participation aux activités.

Aujourd'hui justement, semblent prédominer les envies d'agir concrètement, de donner un coup de main dont les effets seront immédiats et visibles. *Cet engagement basé*

*davantage sur l'action que sur l'idéologie* doit se respecter, voire s'encourager: il faut donner des possibilités de parcours aux différents bénévoles dans un « cadre avec une âme ».

En effet, l'engagement peut passer aussi par des actes apparemment anodins, mais porteurs de valeurs: soigner les conditions d'accueil des publics, des musiciens qui répètent, dans des locaux adaptés, propres, c'est aussi une façon de transmettre le sens de l'autre, de favoriser le respect réciproque.

L'engagement, c'est enfin s'entraider: transfert des savoir-faire des « anciens » vers les lieux en création, partage régulier des expériences, difficultés et solutions (application de la nouvelle instruction fiscale, etc.)

Finalement, au-delà des discours et des intentions, l'engagement se manifeste au travers des activités pour lesquelles sont appliqués un certain nombre de principes. On en arrive alors presque à un excès inverse: les valeurs des lieux sont souvent implicites, parfois énoncées, rarement approfondies et mises en débat.

*Le travail de formalisation des projets* est pourtant très utile, permettant aux équipes de s'approprier les projets, susceptibles aussi de faciliter la communication avec les élus et les partenaires.

(NB: La notion d'engagement artistique n'a été que peu évoquée.)

### **Atelier « décisions et responsabilités » - lundi 14 mai 16 h – 18 h (synthèse d'Anne Benetollo)**

Dix personnes présentes, la plupart directeurs de structure. Tour de table sur le fonctionnement des structures: Qui assume quoi?

On s'aperçoit que malgré la diversité des types de structure, leur fonctionnement à ce niveau est assez similaire: autonomie de fonctionnement des salariés par rapport au CA. La plupart des directeurs « ont la signature » et signent l'ensemble des papiers officiels hormis les conventions et les demandes de subvention.

Le CA n'a pas de réel pouvoir décisionnaire; il établit un cadre du projet culturel et artistique de la structure assez large et l'équipe se charge de le mettre en place. L'ensemble des décisions dans ce but sont prises au sein de l'équipe ou directement par le directeur. Au niveau artistique, le CA ne valide pas forcément une programmation (sauf dans deux structures).

Visiblement, les membres du CA ne sont pas suffisamment investis et au courant du projet de la structure pour aller la représenter auprès des institutions (pour des demandes de subvention). D'ailleurs, les directeurs ont souligné qu'ils n'avaient pas la possibilité de « former » ou d'informer les membres du CA sur le milieu des musiques actuelles, ses enjeux, etc. (sachant que certains ne sont pas du tout spécialistes des musiques actuelles, que le renouvellement des administrateurs, des élus, etc., est important, et qu'il faut donc chaque fois recommencer ce travail d'explication et d'information).

Une seule structure a parlé du rôle actif et de l'investissement du CA au niveau décisionnaire.



À partir de l'ensemble de ces cas, la question du total contrôle et du pouvoir décisionnaire des professionnels ou d'un fonctionnement associatif (avec ouverture de la structure à la population) s'est posée.

Deux structures ont parlé d'expérience de création de commissions de réflexion constituées par l'ensemble de l'équipe et par les membres du CA.

En fait, les personnes présentes affirment que leur principale responsabilité est de respecter le projet de la structure établi avec le CA. À eux de le mettre en place.

Ils admettent malgré tout qu'il est important de laisser une place à l'expression des besoins, des demandes émanant des adhérents, du public. Mais ces éventuels échanges que peuvent avoir les directeurs de structure ou n'importe quel autre salarié avec les adhérents ne sont pas formalisés ; et il n'existe pas de réelle volonté de les formaliser par manque de temps, de moyens, etc.

Au-delà de cette écoute permanente que les professionnels des structures reconnaissent devoir tenir, quelques-uns ont insisté également sur la nécessité de rendre compte des activités de la structure. Certains ont affirmé avoir un rôle d'explication auprès des adhérents.

L'intégration des adhérents au sein des AG ou toute autre commission moins formelle qui pourrait être mise en place est donc assez difficile dans certaines structures, d'autant plus que certains constatent que les adhérents ne sont pas prêts à s'investir (peu se déplacent pour les AG) et qu'ils sont donc plus adhérents consommateurs.

On se rend compte que l'équipe de professionnels doit pallier en priorité les nombreux problèmes qu'ils rencontrent. Certains ont affirmé que leur structure était une entreprise (et eux des entrepreneurs) et que la priorité est de la faire vivre.

Notion de hiérarchie au sein de ces structures : ce sont aujourd'hui des structures importantes qui nécessitent une hiérarchie solide : le directeur délègue.

Dernière question posée : qu'est-ce qui différencie ce type de structure des entreprises commerciales ?

Même si la réponse est évidente pour l'ensemble des participants sans doute faut-il être vigilant quant à la lecture que peuvent faire les élus des projets des structures qui ne sont pas toujours clairement définis (où, par exemple, la notion d'éducation populaire, d'accessibilité du secteur culturel au plus grand nombre, etc., n'apparaît pas toujours très bien) et qui peuvent donc faire rapidement l'amalgame entre le secteur associatif et le secteur marchand.

### ***Atelier « pratiques musicales » lundi 14 mai 16 h – 18 h***

Ce sujet n'a pas fait l'objet de réels débats, mais uniquement de la présentation des actions menées par chacune des structures représentées dans l'atelier et des relations instaurées avec les groupes en répétition, en résidence ou en formation (accompagnement, évaluation, échange, contrat écrit ou non...). La spécificité des pratiques musicales amplifiées n'a été que très peu abordée. Ce fut le cas par exemple quand l'un des participants a distingué la musique classique des « musiques d'instinct ».

Selon un directeur, l'accompagnement des pratiques musicales amateurs passe par un « contrat social », c'est-à-dire par l'écrit : les professionnels sont ainsi contrôlables par les musiciens, mais il n'est pas demandé aux groupes d'écrire. Dans un autre lieu, les groupes en attente de formation doivent écrire leur projet, afin d'établir une convention précise. Mais il est intéressant de tenter d'aller au-delà des simples demandes des musiciens (en leur proposant par exemple des rencontres avec d'autres musiciens). Au terme du processus de formation, un bilan s'impose afin d'évaluer si la structure a répondu aux attentes du groupe et si d'autres attentes se sont révélées.

La répétition constitue le lieu fondateur du groupe, ce n'est pas un moment festif, un « boeuf » permanent avec des amis. Pour certains groupes qui ne le souhaitent pas, aucun accompagnement spécifique n'est mis en place, mais ils ne sont pas prioritaires quand les créneaux sont limités. En revanche, il ne s'agit pas de pousser à la professionnalisation, qui est une démarche plus individuelle que collective (c'est cet aspect qui est intéressant).

La question de l'évaluation a été abordée : selon l'un des participants, on est en permanence dans l'évaluation, lors des concerts ou des évaluations pédagogiques avec les groupes, mais ce n'est pas une procédure encore claire. Il convient de se déterminer sur les critères de l'évaluation, il importe par exemple de préciser si ce sont les musiques ou les personnes qui figurent au centre du projet. Il importe de préciser la place des critères artistiques.

Dans certains lieux, tous les utilisateurs des locaux de répétition doivent être adhérents : il s'agit alors de leur transmettre une partie du projet de la structure. Dans d'autres lieux, ils peuvent choisir d'être adhérents et paient alors moins cher. L'importance de tarifs peu élevés permettant de toucher des jeunes en difficulté a été mentionnée.

Un des participants a évoqué la spécificité des résidences, dans lesquelles on demande aux groupes d'adhérer au projet culturel, et dans lesquelles il y a une « résonance » de la part des groupes qui donnent un concert en milieu rural ou rencontrent des groupes des locaux de répétition.

Il semble important de rassembler cours, répétition, diffusion au sein d'un même lieu, puisque cela permet de favoriser des parcours multiples et des rencontres entre musiciens de cultures différentes. Ce type de rencontres semble plus aisé dans le cas des musiques amplifiées ou acoustiques non écrites que dans le cas des musiques écrites, mais ces dernières ne doivent pas être exclues des échanges et des confrontations provoquées au sein des structures.

L'importance des régisseurs des locaux de répétition a été évoquée : le parti pris est de plus en plus de ne pas envisager le métier de régisseur uniquement sous l'angle technique : ils doivent avoir des compétences techniques de base, mais la dimension importante est celle de l'éducation populaire.

On peut signaler que d'autres sujets ont été rapidement abordés lors de cet atelier, comme les relations entre le CA et le directeur, l'importance de la possibilité, pour l'ensemble des salariés, de communiquer sur le projet de la structure...

## ***Arbre à palabres*** ***lundi 14 mai 20 h 30 – 22 h 30***

Pour certains, l'interrogation sur le statut le plus approprié pour une structure de musiques amplifiées constitue une fausse question : les individus qui gèrent les lieux avec leur sensibilité et leur engagement constituent l'élément déterminant. En outre, l'importance des subventions des villes dans le budget des associations gomme les différences avec les lieux municipaux. Pour s'engager, il importe d'être activiste, et pas nécessairement adhérent. Le terme « activiste » a été utilisé par plusieurs intervenants pour qualifier les bénévoles comme les salariés, dont l'engagement est toujours d'actualité.

Certains participants étaient au contraire très attachés à la notion d'adhérent, estimant qu'il était nécessaire de réhabiliter ce terme face à celui d'usager. En effet, dans une association, le projet émane des adhérents, alors qu'il émane de la ville dans une structure municipale. Mais ces participants reconnaissaient que les relations entre professionnels et adhérents/usagers étaient le plus souvent similaires dans les structures associatives et municipales.

L'importance de l'accompagnement de l'adhérent, vers le bénévolat par exemple, a été évoquée : certains nouveaux postes créés dans le cadre du dispositif « emplois-jeunes » sont des postes de coordinateurs qui délèguent, accompagnent les bénévoles et coordonnent.

Une bénévole a insisté sur le fait que, dans sa structure, très peu de différence existait entre bénévoles et salariés. Elle a également souligné que seulement 10 % des adhérents environ souhaitaient s'impliquer davantage, mais que ce chiffre était un bon départ, qu'espérer plus était « utopiste ».

Selon l'un des participants, on peut distinguer bénévoles actifs sur les concerts (dont la démarche est plus individuelle) et élus associatifs (conscients du projet).

## ***Séance plénière « valeurs et projet collectif »*** ***mardi 15 mai 9 h 30 – 12 h 30***

Les débats ont été précédés par les synthèses d'Anne Benetollo et Réjane Sourisseau sur les ateliers de la veille. Il a été souligné que les nouveaux équipements, les nouveaux projets autour des musiques amplifiées ne partent plus de l'initiative de collectifs d'individus. On peut en outre constater que la plupart des projets des structures ont été

écrits en fonction des attentes des institutions et des collectivités locales, en fonction de ce que l'on voulait faire dire aux lieux.

Le terme « valeur » a été questionné : on peut penser qu'il est possible de le remplacer par la « responsabilité sur un territoire ». On peut également distinguer les valeurs des principes (par exemple : si la confiance dans le peuple est un principe, la volonté de développer l'apprentissage, l'esprit critique est une valeur). Selon l'un des participants, les valeurs sont ce qu'il reste à faire et sont de l'ordre de l'utopie. Il a été affirmé au contraire que les valeurs, choix antérieurs à l'activité, devaient être plus précises que l'utopie, qu'elles devaient être nommées.

On peut penser que les valeurs commencent dans la labellisation, et que l'expression « musiques actuelles » constitue une forme de « violence symbolique », de « déni culturel », et qu'il importe d'être vigilant face à l'emploi de ce type d'expression, en particulier dans le cas d'une démarche d'éducation populaire.

On peut penser également que les valeurs cachent une sorte de religiosité et que les procédures peuvent être plus déterminantes.

Un directeur a mentionné la difficulté, dans un lieu polyvalent, de faire partager des valeurs communes entre les différentes activités, et de faire en sorte que les professionnels ne prennent pas en compte qu'un aspect du projet. La difficulté de transmettre les valeurs, les sens des actions aux nouveaux salariés, dont le parcours est souvent différent, a également été abordée.

Les participants ont évoqué les conditions d'écriture du projet, distinguant le projet associatif du projet artistique et culturel. Le premier peut émaner du conseil d'administration et le second du directeur. Les projets sont souvent peu débattus en assemblée générale et plus écrits à partir de l'existant que sur la base de volontés réelles. La forme prime en outre souvent sur le fond.

Une salariée s'est dite mal placée pour parler du projet de sa structure, puisque ni porteuse de ce projet ni confrontée à sa mise en œuvre.

La difficulté d'être à la fois dans l'action et dans l'interrogation a été soulignée, puisque les attentes de nombreux interlocuteurs sont uniquement quantitatives (nombre de concerts, nombre de spectateurs...).

## IV. Coordonnées des lieux étudiés

### **Antipode/MJC de Cleunay**

2, rue André Trasbot – BP 6649 – 35066 Rennes cedex  
Tél. : 02 99 67 32 12 – mail : antipode.concerts@free.fr  
www.rennet.org/antipode

### **CAC Georges Brassens**

18, rue de Gassicourt – 78200 Mantes-la-Jolie  
Tél. : 01 30 63 03 30 – mail : cacgb@club-internet.fr  
www.cacbrassens.fr.fm

### **Cave à musique**

119, rue Boullay – BP 7 – 71001 Mâcon cedex  
Tél. : 03 85 21 96 69 – mail : cavazik@cavazik.com  
www.cavazik.com

### **Clé des champs**

Direction des affaires culturelles – BP 22 – 2, rue de la  
République – 78375 Plaisir cedex  
Tél. : 01 30 54 64 53 – mail : le-maire@ville-plaisir.fr

### **La CLEF**

46, rue de Mareil – 78100 Saint-Germain-en-Laye  
Tél. : 01 39 21 54 90 – mail : eclipse78@wanadoo.fr

### **CREP**

484, avenue des Lices – 83000 Toulon  
Tél. : 04 94 24 72 83  
mail : crep-musiques-fol83@laligue.org  
www.fol83.laligue.org

### **Florida**

Boulevard Carnot – BP 167 – 47005 Agen  
Tél. : 05 53 47 59 54 – mail : info@le-florida.org  
www.le-florida.org

### **Fuzz'yon**

10, rue Pasteur – 85005 La Roche-sur-Yon  
Tél. : 02 51 62 33 13 – mail : fuzzyon@wanadoo.fr

### **MJC de Montluçon**

Avenue de Fontbouillant – BP 401 – 03107 Montluçon  
Tél. : 04 70 08 35 65  
mail : accueil@mjc-montlucon.asso.fr  
www.mjc-montlucon.asso.fr

### **Petite entreprise/Espace jeunes**

Avenue Jean Béranger – 78160 Marly-le-Roi  
Tél. : 01 39 16 30 56 – mail : espacejeunes@dial.oleane.com

### **Usine à chapeaux/MJC de Rambouillet**

32, rue Gambetta – 78120 Rambouillet  
Tél. : 01 30 88 89 05  
mail : cafeclub@mjc-rambouillet.asso.fr  
www.mjc-rambouillet.asso.fr



## V. Présentation du CRY pour la musique et de la Fédurok

### LE CRY POUR LA MUSIQUE

Depuis la fin des années 80, le Centre de ressources yvelinoises pour la musique fédère les lieux de musiques actuelles/amplifiées (une vingtaine en 2002) qui mènent une action de répétition et/ou de diffusion dans les Yvelines. Cette association s'est donnée pour but d'améliorer les conditions d'accueil et d'expression des pratiques musicales amplifiées et de développer une action fédérative pour représenter ce secteur à l'échelon départemental. Ses principales actions sont :

- l'accompagnement artistique avec la mise en place de dispositifs de formation et de promotion en direction de la pratique amateur et des artistes en voie de professionnalisation ;
- le soutien aux lieux adhérents par le conseil aux porteurs de projets, la mutualisation de moyens, la formation professionnelle des équipes, la défense de leurs intérêts auprès des institutions concernées ;
- la gestion d'un centre de ressources valorisant la scène

### LA FÉDUROK

#### *Les buts généraux de la Fédurok*

- Analyser, définir et corriger – en concertation avec les organismes professionnels et les pouvoirs publics – les freins et les carences juridiques, économiques, politiques et sociaux rencontrés dans le secteur du spectacle vivant.
- Aider au développement des projets culturels et artistiques des lieux de musiques actuelles et amplifiées, en particulier adhérents, mais aussi, dans le cadre de l'intérêt général, au développement des pratiques culturelles et artistiques aussi bien professionnelles qu'amateurs.
- Maintenir l'exigence et l'indépendance artistique et réfléchir sur les problématiques artistiques de découverte, d'innovation, de création et de formation.
- Construire une éthique professionnelle et solidariser les équipes en charge des projets par la mise en œuvre d'outils de réflexion et d'actions partagés.
- Associer très largement l'ensemble des acteurs du champ des musiques amplifiées et actuelles à ses travaux.

#### *Les lieux adhérent à la Fédurok*

La Fédurok rassemble près de cinquante lieux de musiques amplifiées et actuelles, répartis sur l'ensemble du territoire national (Cf. liste des lieux adhérents sur le site [www.la-fedurok.org](http://www.la-fedurok.org)).

yvelinoise à travers des parutions, proposant un service d'information décentralisé et constituant un observatoire de ce secteur sur le territoire yvelinois ;

- une action de prévention des risques auditifs liés aux musiques amplifiées, par la diffusion d'un spectacle éducatif, la création et la diffusion d'outils d'information adaptés, la sensibilisation des professionnels.

Le CRY est soutenu par le conseil général des Yvelines, la DRAC d'Île-de-France, le conseil régional d'Île-de-France, le Fonds d'action sociale et le ministère de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche.

À travers différents réseaux, le CRY est impliqué dans des actions à dimension régionale (RIF : réseaux en Île-de-France) ou nationale.

#### **Contact**

Le CRY pour la musique :

46, rue de Mareil – 78100 Saint-Germain-en-Laye

Tél : 01 30 61 58 02/ 01 39 21 10 35

mail : [info@lecry.com](mailto:info@lecry.com)

[www.lecry.com](http://www.lecry.com)

Ces lieux :

- assument un rôle déterminant sur le plan artistique et culturel tant local que national ; leur démarche s'inscrit pleinement dans les missions de service public ;
- établissent un projet artistique et culturel construit à partir de la diffusion mais aussi de la formation, de l'accompagnement artistique et du soutien à la création ;
- relèvent des pratiques artistiques musicales qui se fondent sur l'innovation, l'usage des technologies sonores et une étroite relation avec les populations ;
- affirment une indépendance du projet artistique et culturel qui s'appuie sur une structuration juridique et économique non lucrative. Ils se situent dans une économie « mixte » s'appuyant sur des financements publics pour satisfaire des missions d'intérêt général en relation avec l'activité commerciale du spectacle vivant.

Le règlement intérieur prévoit l'existence de membres associés qui sont à ce jour de deux types :

- les lieux en préfiguration ;
- les lieux d'accompagnement.

#### *Le fonctionnement associatif de la Fédurok*

La Fédurok :

- développe des actions qui visent à fédérer les énergies et les volontés de lieux adhérents de musiques amplifiées et actuelles ;
- met en place des actions ou « chantiers » fondés sur une analyse collective partagée (Cf. *Rapport moral, Rapport*

*d'activités 2001 et Perspectives 2002*, sur le site de la Fédurok) ; aucune action ou chantier n'est développé sans qu'il soit voulu et validé par les lieux adhérents qui suivent systématiquement les contenus ;

- fonctionne sur la base d'une assemblée générale qui se réunit trois fois par an sur deux jours au minimum et d'un conseil d'administration qui travaille et se réunit régulièrement ; en moyenne deux jours tous les deux mois (Cf. *Composition du CA*, sur le site).

L'ensemble des documents issus de ces réunions de travail sont diffusés aux lieux adhérents et une synthèse est disponible pour le secteur par le biais notamment de la *Gazette magique*, mais aussi et surtout par le biais du site.

## **Les outils de la Fédurok**

Outre le fonctionnement démocratique et participatif primordial – cet aspect ayant été renforcé puisque tout lieu adhérent qui ne participe pas à au moins une AG sur les trois de l'année est considéré comme n'étant plus adhérent l'année suivante –, la Fédurok a développé des outils de travail en réseau spécifiques depuis deux ans.

### **• Le site [www.la-fedurok.org](http://www.la-fedurok.org) ou un travail permanent en réseau par le net**

Totalement automatisé, c'est-à-dire alimenté directement par l'équipe et les adhérents qui le souhaitent, le site est pour les adhérents un outil d'information et de communication en réseau, en particulier par l'usage d'un intranet. Pour le reste, il est en accès tout public.

C'est un outil privilégié depuis début 2001, puisqu'il sert de support à la transmission en ligne d'informations jusque-là en papier, telles que *La Fréquence*.

Cette dernière est adressée aux adhérents en moyenne tous les mois et demi et fait le point de l'actualité des lieux et de l'avancée des chantiers développés par la Fédurok.

Un outil d'information pour le secteur et le public a été créé depuis la fin 2001 ; il s'agit d'une *Lettre d'info* exclusivement en ligne, gérée par le biais d'une liste de diffusion.

### **• Les groupes de travail et commissions**

Des groupes de travail et commissions se constituent en fonction des besoins d'avancement des différents chantiers. Ces espaces permettent de mobiliser les membres des équipes en fonction de leurs compétences et de leurs centres d'intérêt. Il s'agit par exemple de la commission Développement et accompagnement artistiques ou de la commission « Burn Out ».

### **L'équipe permanente**

Constituée progressivement depuis mars 1998 (Cf. *Schéma d'organisation et de structuration de la Fédurok*, adopté par l'AG de décembre 99, sur le site), l'équipe est composée de quatre personnes.

### **Les principes généraux**

Les lieux s'engagent à respecter les statuts et le règlement intérieur qui affirment les principes suivants (Cf. *Statuts et RI* sur le site) :

Participation effective aux travaux menés dans le cadre de la fédération et transparence des équipes (salariés et bénévoles) des structures qui gèrent les lieux.

### **Contact**

La Fédurok – 11, rue des Olivettes – 44000 Nantes  
Tél : 02 40 48 08 85  
mail : [info@la-fedurok.org](mailto:info@la-fedurok.org)  
[www.la-fedurok.org](http://www.la-fedurok.org)



© INJEP, 2002  
ISBN : 2-11-094016-6  
ISSN : 1624-2637  
Achevé d'imprimer Le Clavier n° 514  
Janvier 2003