



HAL
open science

**Pays d'Aix: Quel territoire pour les Musiques
Actuelles? Diagnostic fonctionnel du secteur et des
filères Musiques Actuelles. Rapport de l'Axe 3:
Trajectoires d'artistes**

Solange Hernandez, Emmanuelle Moustier, Edina Soldo, Charlène Arnaud

► **To cite this version:**

Solange Hernandez, Emmanuelle Moustier, Edina Soldo, Charlène Arnaud. Pays d'Aix: Quel territoire pour les Musiques Actuelles? Diagnostic fonctionnel du secteur et des filères Musiques Actuelles. Rapport de l'Axe 3: Trajectoires d'artistes. [Rapport de recherche] Aix Marseille Université; Institut de Management Public et Gouvernance Territoriale. 2014. hal-01178052

HAL Id: hal-01178052

<https://amu.hal.science/hal-01178052>

Submitted on 17 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pays d'Aix

Quel territoire pour les Musiques Actuelles ?

Diagnostic fonctionnel du secteur et des filières Musiques Actuelles

Rapport de l'Axe 3

Trajectoires d'artistes

Pilotage de l'axe :

Solange Hernandez, Maître de Conférences
Aix-Marseille Université – IMPGT

Emmanuelle Moustier, Maître de Conférences
Aix-Marseille Université – IMPGT

Chercheurs associés :

Edina Soldo, Maître de Conférences
Aix-Marseille Université – IMPGT

Charlène Arnaud, Maître de Conférences
Université de Versailles Saint Quentin – ISM

Juin 2014



SOMMAIRE

Synthèse Axe 3 – démarche méthodologique	5
Partie 1 – Trajectoires d’artistes et représentations vis-à-vis des opérateurs/dispositifs locaux	8
I. Avant-propos : La difficile situation de l’artiste et du professionnel	8
1. La difficile définition de « l’artiste »	8
2. La variété des « statuts » de l’artiste professionnel	9
3. La difficulté de « vivre de sa musique » et la nécessaire poly-activité	9
4. La « qualité professionnelle » vs l’amateurisme : un faux débat	9
II. Du récit de vie à la trajectoire d’artiste	10
III. A propos...de la connaissance des opérateurs/dispositifs locaux	13
1. En amont - Les lieux d’apprentissage/formation et de création	13
2. En aval - Les lieux de représentation et d’enregistrement	14
3. Les Organismes/dispositifs de soutien a la création et à la diffusion	14
IV. A propos... De la perception des opérateurs/dispositifs locaux : vers des propositions concrètes pour l’action publique	15
1. A propos de... la volonté politique et les compétences managériales de la CPA en matière de musiques actuelles	16
2. A propos de... la formation en musiques actuelles	18
3. A propos du... fonctionnement du champ des musiques actuelles	19
Partie 2 – Attentes en termes de développement du secteur des musiques actuelles	21
I. A propos de... la représentation des musiques actuelles	25
1. La définition des musiques actuelles : quels styles musicaux, quelle réalité ?	25
2. Le paradoxe d’un public spécifique mais extrêmement varié car intergénérationnel et populaire	25
3. Un diagnostic évident : des manques sur le territoire	26
4. Des moyens d’action dans le champ des musiques actuelles	26
II. A propos de... la représentation de la politique publique des musiques actuelles dans la CPA	27
Partie 3 – Préconisations	30
I. Le rôle attendu de la CPA : garantir l’accès, la variété et l’équité	30
II. Des outils concrets de mise en œuvre des actions publiques en matière de musiques actuelles	31
III. La création d’un festival de musiques actuelles ?	33
IV. La smac : espoirs, interrogations et points de vigilance	34
Annexes Méthodologiques Axe 3	37

AXE 3. TRAJECTOIRES D'ARTISTES

SYNTHESE AXE 3 – DEMARCHE METHODOLOGIQUE

Afin de répondre aux principaux questionnements de cet axe, une *analyse des représentations* des artistes issus du Pays d'Aix est proposée. Elle traitera des représentations que les artistes ont de leur trajectoire, ainsi que du rôle des opérateurs/dispositifs locaux en termes d'accompagnement des artistes. :

L'axe 3 de cette étude s'est traduit par la mise en place d'une approche qualitative impliquant le recueil de données sur le terrain, par la méthode des focus group (entretiens collectifs avec des groupes d'artistes), dont les principaux objectifs étaient les suivants :

- **Objectif 1.** *Caractériser les grandes tendances observables en termes de trajectoires pour les artistes locaux (artistes amateurs et professionnels).*
- **Résultat attendu 1. A partir d'un guide thématique, synthèse des récits de vie distinguant ceux des artistes amateurs de ceux des professionnels.**
- **Objectif 2.** *Dresser le bilan de l'impact des équipements/dispositifs de musiques actuelles de la CPA sur les trajectoires des artistes locaux.*
 - o Dans un premier temps, il s'agit de faire émerger un état des lieux des connaissances des artistes relatives aux équipements/dispositifs à disposition sur le territoire de la CPA (formations existantes, lieux de répétition, lieux de représentation, lieux de résidence, lieux d'enregistrement, organismes/ dispositifs de soutien).
 - o Dans un second temps, il s'agit de faire un bilan de la perception de l'existant : *Qu'en connaissent-ils ? Qu'ont-ils personnellement utilisé ? Avec quels effets ? Avec quelles limites ?*
- **Résultat attendu 2. Mise en perspective des trajectoires artistiques avec les équipements communautaires en matière de musiques actuelles dont dispose la CPA.**
- **Objectif 3.** *Analyser les attentes des artistes eux-mêmes vis-à-vis des opérateurs/dispositifs locaux.*

- **Résultat attendu 3. Synthèse de propositions concrètes émanant des artistes issues d'une réflexion sur la volonté politique et les compétences managériales de la CPA en matière de musiques actuelles, la formation, le fonctionnement du champ des musiques actuelles.**

Pour ce faire, les chercheurs ont mobilisé la méthode des « focus group », ce qui a permis de réunir, pour chaque groupe, un ensemble pertinent d'artistes amateurs et professionnels/semi-professionnels. Il s'agit d'une technique d'entretien collectif qui permet de collecter des informations sur un sujet ciblé (cf. **Annexe méthodologique 1**). « Cette technique permet d'évaluer des besoins, des attentes, des satisfactions ou de mieux comprendre des opinions, des motivations ou des comportements. Elle sert aussi à tester ou à faire émerger de nouvelles idées inattendues » (Thibeault, 2010¹).

En résumé, la méthode du « focus group » est utilisée afin de répondre aux objectifs suivants :

- Collecter des **opinions**, des **croyances** et des **attitudes** concernant un sujet ou une problématique précise ;
- **Confirmer des hypothèses** ;
- **Encourager la parole** autour de problèmes particuliers.

Une fois le choix de l'entretien collectif validé, deux rencontres ont été organisées par groupe d'artistes, distinguant les artistes amateurs des artistes professionnels. Le choix des artistes à interroger est fait en concertation avec le coordinateur CPA du « Programme de recherche » et sur les conseils des opérateurs de musiques actuelles interrogées (cf. **Rapport axe 1**).

La première rencontre a permis d'aller à la rencontre des artistes présents leur proposant à partir d'un guide d'entretien, de développer leurs récits de vie. Chacun a alors confronté sa trajectoire d'artiste avec ses connaissances et ses perceptions des opérateurs/dispositifs existant sur le territoire.

La seconde a été l'occasion d'aborder les attentes des artistes amateurs vis-à-vis du rôle des opérateurs locaux en matière d'accompagnement des artistes et de développement d'une politique de musiques actuelles. Elle a permis de mettre en place un méta-plan (Cf. **Annexe méthodologique 2**). Cette démarche permet d'exprimer sur le mode « stimulus-réponse » des contenus personnels de représentation et d'image.

¹<http://www.adjectif.net/spip/spip.php?article58> – Article consulté le 16/09/2013.

TABLEAU 1- MODALITES D'ORGANISATION DES "FOCUS GROUP"

Eléments	Artistes amateurs		Artistes professionnels	
Dates des focus group	28/05/2013	14/06/2013	10/06/2013	28/06/2013
Nombre de participants	13	09	09	09
Méthodes et questionnements	Récits de vie : Trajectoires d'artiste Bilan : connaissances et perception du rôle des opérateurs/ dispositifs locaux	Meta-plan : Attentes des artistes vis-à-vis du rôle des opérateurs/ dispositifs locaux en matière d'accompagnement des artistes et de développement d'une politique de musiques actuelles	Récits de vie : Trajectoires d'artiste Bilan : connaissances du rôle des opérateurs/ dispositifs locaux	Attentes des artistes vis-à-vis du rôle des opérateurs/ dispositifs locaux en matière d'accompagnement des artistes et de développement d'une politique de musiques actuelles

PARTIE 1 – TRAJECTOIRES D'ARTISTES ET REPRESENTATIONS VIS-A-VIS DES OPERATEURS/DISPOSITIFS LOCAUX

Cette première partie se focalise sur les trajectoires d'artistes amateurs et professionnels et leurs représentations des opérateurs/dispositifs locaux. A l'initiative des artistes, un avant-propos a émergé revenant sur la difficile situation de l'artiste et du professionnel en particulier.

Ces propos introductifs ont permis d'introduire les récits de vie et l'émergence des trajectoires artistiques et de les confronter à la connaissance et la perception qu'ils ont des opérateurs/dispositifs en termes de musiques actuelles sur le territoire. Des propositions concrètes à destination de l'action publiques ont alors émergé.

I. AVANT-PROPOS : LA DIFFICILE SITUATION DE L'ARTISTE ET DU PROFESSIONNEL

Les échanges ont porté sur les questions suivantes : « Qu'est-ce qu'un artiste professionnel ? », « Que signifie, qu'implique vivre de sa musique ? ».

La richesse des échanges et la variété des points de vue traduisent la difficulté de définir précisément ce que l'on entend par artiste « professionnel ». Plusieurs caractéristiques et problématiques de l'artiste « professionnel » ont toutefois été soulignées lors de ces échanges et sont synthétisées ci-après (**cf. Annexe 6 pour illustrations avec verbatims**).

1. LA DIFFICILE DEFINITION DE « L'ARTISTE »

Définir précisément ce qu'est un artiste est apparu difficile. Les participants ont en effet des points de vue différents sur la question.

Pour certains, le terme « artiste » ne peut être appliqué qu'aux musiciens « créateurs », pour d'autres, le terme est plus large et prend en compte une pluralité de pratiques artistiques, notamment celle de l'interprétation musicale. On peut toutefois retenir la distinction faite par la majorité des participants entre « artiste professionnel » et « musicien professionnel ».

Enfin, la définition officielle des différents types d'artistes proposée par le Ministère de la Culture et de la Communication a été citée comme référence pour catégoriser les métiers artistiques.

2. LA VARIÉTÉ DES « STATUTS » DE L'ARTISTE PROFESSIONNEL

La variété des statuts professionnels des artistes est apparue comme un point important. La confusion fréquente entre l'obtention du régime d'allocations chômage au titre de l'intermittence et la reconnaissance en tant qu'artiste professionnel a notamment été soulignée. Le fait qu'un artiste soit reconnu comme professionnel lorsqu'il accède à un régime spécifique du « chômage » questionne largement les perceptions sociales du métier d'artiste.

En majorité, pour les participants, être artiste « professionnel », c'est être déclaré et rémunéré pour sa pratique artistique.

3. LA DIFFICULTÉ DE « VIVRE DE SA MUSIQUE » ET LA NECESSAIRE POLY-ACTIVITÉ

Au-delà de la rémunération ponctuelle des activités artistiques, la majorité des participants a évoqué la difficulté de dégager un revenu mensuel régulier permettant de « vivre » de cette seule activité artistique. Ainsi, pour une partie des artistes présents, le fait de pouvoir s'engager dans des projets artistiques sans pertes financières est déjà un objectif en soi.

Ainsi pour les participants qui se consacrent professionnellement à la musique, « vivre » de cette activité implique d'être engagé sur plusieurs projets artistiques en même temps, de façon à cumuler les rémunérations liées. D'autres ont fait le choix d'exercer une double activité : une activité artistique gratifiante mais insuffisamment rémunératrice, complétée par une activité professionnelle dans un tout autre secteur (sont présents un contrôleur aérien, un agent en prévoyance et patrimoine, un animateur dans une MJC, un imprimeur dans une organisation publique).

4. LA « QUALITÉ PROFESSIONNELLE » VS L'AMATEURISME : UN FAUX DEBAT

Dans le champ de la musique actuelle, la frontière entre « amateur » et « professionnel » semble ténue.

En effet, au-delà de la question de la rémunération, le gage de « qualité » artistique que représente *a priori* la pratique professionnelle en comparaison de la pratique amateur, est remise en cause par certains participants. Ce constat est à mettre en lien avec les problèmes de poly-activité (double activité ou multiplication des projets) qui réduisent d'autant la disponibilité des artistes professionnels et leur implication.

Aussi, quels que soient ses caractéristiques statutaires ou son niveau de rémunération liée à la pratique artistique, un artiste sera perçu comme « professionnel » s'il est impliqué, engagé dans les projets, disponible à la musique.

II. DU RECIT DE VIE A LA TRAJECTOIRE D'ARTISTE

La démarche du Focus Group a conduit à des apports croisés et mutuels entre des acteurs aux logiques différentes. C'est à partir des productions discursives des artistes présents synthétisées par les chercheurs/animateurs qu'a été élaborée progressivement l'analyse relative aux questionnements de l'axe 3. C'est en partant des visions et perceptions propres à chacun que les artistes et chercheurs ont co-construit la réflexion autour des musiques actuelles sur le territoire de la CPA. Les intervenants universitaires ont joué, ici, le rôle de « catalyseurs dynamiques » de cette émergence et de cette production collective.

Ce parti-pris s'appuie sur la stimulation systématique des participants afin de produire, selon des axes présentés et discutés avec le groupe, des idées, des opinions, des propositions relevant de leurs trajectoires personnelles et professionnelles mais également de leurs attentes. Deux demi-journées d'entretien collectif ont organisées avec chacun des groupes d'artistes (amateurs et semi-professionnels/professionnels).

Formellement, le premier focus group a permis de construire des récits de vie pour chaque artistes présent afin d'établir pour chacun une « trajectoire artistique » (objectif 1). Ensuite, chacun a mis en perspective sa trajectoire avec les équipements communautaires en matière de musiques actuelles dont dispose la CPA (état des lieux et bilan de l'existant): qu'en connaissent-ils ? Qu'ont-ils personnellement utilisé ? Avec quels effets ? Avec quelles limites ? (objectif 2)

ENCADRE 1- GUIDE D'ENTRETIEN – DU RECIT DE VIE A UNE TRAJECTOIRE ARTISTIQUE

- 1 – Depuis quand habitez-vous dans la CPA² ?
- 2 – Depuis quand pratiquez-vous la musique ? Est-ce qu'il y a eu une continuité dans vos pratiques – s'il y a eu discontinuité, pourquoi ?
- 3 – Qu'est-ce que vous faites comme musiques (énumérez les différentes pratiques simultanées ou successives) ? (genre musical, solo/groupe).
- 4 – Êtes-vous autodidactes ou avez-vous suivi des cours et dans quel cadre (conservatoire, école de musique, MJC...) ?
- 5 – Avez-vous essayé ou essayez-vous de devenir musicien professionnel ? Pourquoi ?
- 6 – Est-ce que vous avez déjà eu l'opportunité de vous produire ? Quand ? Combien de fois ? Dans quel contexte ?
- 7 – Internet et vous ?

A la fin de la 1ère journée de rencontre, les chercheurs ont fourni une synthèse des travaux du focus group à chacun des membres de ce groupe, afin de servir de base à la réflexion pour la seconde journée (**cf. Annexes 4 et 6**).

TABLEAU 2- LES FAITS SAILLANTS DES RECITS DE VIE DES ARTISTES AMATEURS

Questions – Récit de vie	Faits saillants
1 – Depuis quand habitez-vous dans la CPA	Réponses hétérogènes (entre 4 ans et toujours)
2 – Depuis quand pratiquez-vous la musique ? Est-ce qu'il y a eu une continuité dans vos pratiques – s'il y a eu discontinuité, pourquoi ?	Les artistes interrogés ne sont pas novices dans leur pratique et sont même réguliers. Seule l'activité professionnelle vient perturber la régularité dans la pratique (dans 3 cas).
3 – Qu'est-ce que vous faites comme musiques (énumérez les différentes pratiques simultanées ou successives) ? (genre musical, solo/groupe).	Tous les genres de musiques actuelles (y compris la musique traditionnelle provençale) sont représentés et la pratique en groupe est le plus souvent énumérée. La grande majorité des artistes pratique plusieurs instruments.
4 – Êtes-vous autodidactes ou avez-vous suivi des cours et dans quel cadre (conservatoire, école de musique, MJC...) ?	La plupart des artistes présents sont autodidactes (7 cas), trois ont été formés au conservatoire, quatre sont passés à un moment donné dans une école de musique (communale ou privée).
5 – Avez-vous essayé ou essayez-vous de devenir musicien professionnel ?	Tous ont bien conscience des difficultés du métier d'artiste et de ses incertitudes

² 34 communes : Aix-en-Provence, Saint-Marc-Jaumegarde, Le Tholonet, Vauvenargues, Vitrolles, Les Pennes-Mirabeau, Cabriès, Bouc-Bel-Air, Simiane-Collongue, Mimet, Jouques, Meyrargues, Pertuis, Peyrolles-en-Provence, Le Puy-Sainte-Réparate, La Roque d'Anthéron, Saint-Estève-Janson, Saint-Paul-lez-Durance, Venelles, Coudoux, Eguilles, Lambesc, Rognes, Saint-Cannat, Ventabren, Beaurecueil, Châteauneuf-le-Rouge, Fuveau, Meyreuil, Peynier, Puyloubier, Rousset, Saint-Antonin-sur-Bayon, Trets.

Questions – Récit de vie	Faits saillants
Pourquoi ?	pourtant la plupart y ont pensé à un moment donné.
6 – Est-ce que vous avez déjà eu l'opportunité de vous produire ? Quand ? Combien de fois ? Dans quel contexte ?	Tous les artistes présents se sont produits au moins une fois. Ils ont tous souligné la difficulté de trouver des dates, des salles (à un prix abordable). Ils se produisent mais sont juste défrayés (moins qu'un cachet) quand ils sont payés. Ils ont des difficultés à trouver des dates car ils n'ont pas d'agent ou une personne attirée.
7 – Internet et vous ?	Pour tous, internet est un vecteur incontournable de diffusion (réseaux sociaux, page web) et de communication, de formation et de support de travail, de mise en réseaux (plateforme collaborative).

TABLEAU 3- LES FAITS SAILLANTS DES RECITS DE VIE DES ARTISTES PROFESSIONNELS

Questions – Récit de vie	Faits saillants
1 – Depuis quand habitez-vous dans la CPA	Réponses hétérogènes
2 – Depuis quand pratiquez-vous la musique ? Est-ce qu'il y a eu une continuité dans vos pratiques – s'il y a eu discontinuité, pourquoi ?	Globalement, quelque soit le nombre d'années de pratique musicale, elle est régulière. Il existe pour tous une continuité créative. Les artistes interrogés ne sont pas novices dans leur pratique.
3 – Qu'est-ce que vous faites comme musiques (énumérez les différentes pratiques simultanées ou successives) ? (genre musical, solo/groupe).	Un grand panel de musiques actuelles est représenté et la pratique en groupe est la plus fréquente.
4 – Êtes-vous autodidactes ou avez-vous suivi des cours et dans quel cadre (conservatoire, école de musique, MJC...) ?	La plupart des artistes présents se considèrent comme autodidactes, bien que cela soit à nuancer. En effet, trois ont été formés au conservatoire, un a fait un passage en musicologie, trois ont pris des cours individuels de chant. Un seul évoque clairement le fait qu'il n'est pas autodidacte. Si sa maîtrise de la technique musicale est liée à ses études en école de musique, il souligne pourtant que son apprentissage de la « musique » s'est fait grâce à la pratique, dans des bals ou des groupes.
5 – Avez-vous essayé ou essayez-vous de devenir musicien professionnel ? Pourquoi ?	Tous ont bien conscience des difficultés du métier d'artiste. Les artistes interrogés ont presque tous une activité professionnelle principale, qui relève d'un autre métier que celui d'artiste ou musicien (intermittence dans la technique, enseignement, ou activités dans d'autres secteurs). Un seul déclare comme activité principale la musique. Il est artiste intermittent.

Questions – Récit de vie	Faits saillants
6 – Est-ce que vous avez déjà eu l'opportunité de vous produire ? Quand ? Combien de fois ? Dans quel contexte ?	Tous les participants se sont produits déjà plusieurs fois. Ils ont tous souligné la difficulté de trouver des dates, des salles (à un prix abordable) sur le territoire de la CPA. Ils ont des difficultés à trouver des dates car souvent ils n'ont pas d'agent.
7 – Internet et vous ?	Pour tous, Internet est un vecteur incontournable de diffusion (réseaux sociaux, page web) et de communication, de formation et de support de travail, de mise en réseaux (plateforme collaborative).

Les récits de vie ont permis de dégager plusieurs éléments clés composant les trajectoires d'artiste :

- La pratique musicale est régulière : il existe une continuité créative ;
- La pratique musicale en groupe est la plus fréquente ;
- La majorité des artistes se considèrent comme autodidactes. La meilleure des formations reste la pratique ;
- Tous ont bien conscience des difficultés du métier d'artiste et de ses incertitudes ;
- Tous ont souligné la grande difficulté à trouver des dates, des salles sur le territoire de la CPA ;
- Les nouvelles technologies sont un vecteur incontournable de toutes pratiques musicales.

Une fois les grandes tendances en termes de trajectoires caractérisées, il s'agit de faire un bilan de l'impact des opérateurs/dispositifs locaux sur ces mêmes trajectoires. Le chapitre suivant rend compte des connaissances des artistes locaux relatives aux opérateurs/dispositifs présents sur le territoire de la CPA. L'approche par filière est mobilisée et permet de distinguer les lieux en amont (1.) de ceux en aval (2.) de la filière des musiques actuelles et les organismes/dispositifs de soutien à la création et à la diffusion (3.).

III.A PROPOS...DE LA CONNAISSANCE DES OPERATEURS/DISPOSITIFS LOCAUX

1. EN AMONT - LES LIEUX D'APPRENTISSAGE/FORMATION ET DE CREATION

Il en ressort que la plupart des artistes amateurs présents ont suivi une formation dans une école de musique municipale ou au conservatoire. Un seul artiste a bénéficié d'une formation dans une école privée (école TAMA). En revanche, les artistes professionnels avec lesquels nous avons échangé connaissent quelques lieux de formation mais ne les fréquentent pas beaucoup. Seuls la MJC Prévert, le Conservatoire, l'école NGT (privée) et les Beaux-arts ont été cités par plusieurs participants. Dans le cadre de la

répartition entre une offre publique et une offre privée de formation, l'intérêt de l'offre de formation privée des magasins spécialisés a été souligné.

Par ailleurs, la MJC Prévert est le lieu de répétition qui a été le plus fréquenté par les artistes amateurs (4 artistes sur 9). Les autres n'ont pas ou n'utilisent pas les structures de la CPA. Les artistes professionnels en ont cité quelques unes mais avouent ne pas les fréquenter souvent. En général, ils ont leur propre lieu de répétition.

Enfin les lieux de résidence semblent peu nombreux et très mal exploités/connus par l'ensemble des artistes présents. Ils considèrent que ces lieux sont un vrai manque pour l'émulation créative sur le territoire de la CPA.

2. EN AVAL - LES LIEUX DE REPRESENTATION ET D'ENREGISTREMENT

Les artistes amateurs présents ont privilégié les salles de concert ou salles municipales pour se produire. Très peu d'entre eux ont joué dans des bars.

La difficulté principale reste de se produire sur scène sur le territoire de la CPA. Les artistes sont globalement peu satisfaits de l'offre de lieux de représentation. Ils se produisent plus fréquemment en dehors du territoire.

Les lieux d'enregistrement semblent très peu nombreux sur le territoire de la CPA et peu fréquentés. Les artistes nous disaient utiliser le plus souvent internet pour enregistrer des démos.

3. LES ORGANISMES/DISPOSITIFS DE SOUTIEN A LA CREATION ET A LA DIFFUSION

Il semble que l'offre d'organismes ou dispositifs de soutien soit peu nombreuse, mal connue et peu exploitée. Les artistes professionnels ne citent qu'un seul opérateur de soutien, l'ARCADE. Par contre, ils apprécient sa qualité.

La question des « lieux » reste primordiale, en amont comme en aval. Il existe de nombreuses structures mais la difficulté pour les amateurs relève de l'utilisation de ces structures existantes.

En amont :

- Le problème des lieux de résidence est collectivement mentionné. Les participants font état de sérieuses difficultés pour faire le lien entre les lieux existants et les artistes en recherche de résidence. Comment communiquer plus et surtout mieux autour de ces lieux de résidence?
- Le manque de lieux de répétition est aussi reconnu par tous et se

traduit par le développement des enregistrements « à la maison » via des logiciels puis une diffusion sur internet.

En aval, deux types de lieux de diffusion ont pu être repérés :

- Les équipements culturels et les salles communales.
- Les bars mais ils ne sont pas suffisamment ouverts / utilisés.

Zoom sur les lieux de représentation et de répétition : les artistes mentionnent les coûts élevés, l'obsolescence du matériel, la mauvaise qualité des conditions acoustiques, le besoin de salles (correctement) équipées (pour ne pas perdre trop de temps), les bonnes conditions offertes par les salles communales.

Quant aux organismes et dispositifs de soutien, ils sont jugés nombreux (DRAC, événements CPA, événements tremplin, ARCADE, etc.) mais les artistes amateurs disent ne pas les connaître assez. Ils questionnent le quoi ? Le comment ? Le pour qui ?

Dans un troisième temps, il s'agit de faire un bilan de la perception de l'existant : Qu'en connaissent-ils ? Qu'ont-ils personnellement utilisé ? Avec quels effets ? Avec quelles limites ? Cela permettra une mise en perspective des trajectoires artistiques avec les équipements/dispositifs en matière de musiques actuelles sur le territoire de la CPA, toujours en mobilisant l'approche par filière.

IV. A PROPOS... DE LA PERCEPTION DES OPERATEURS/DISPOSITIFS LOCAUX : VERS DES PROPOSITIONS CONCRETES POUR L'ACTION PUBLIQUE

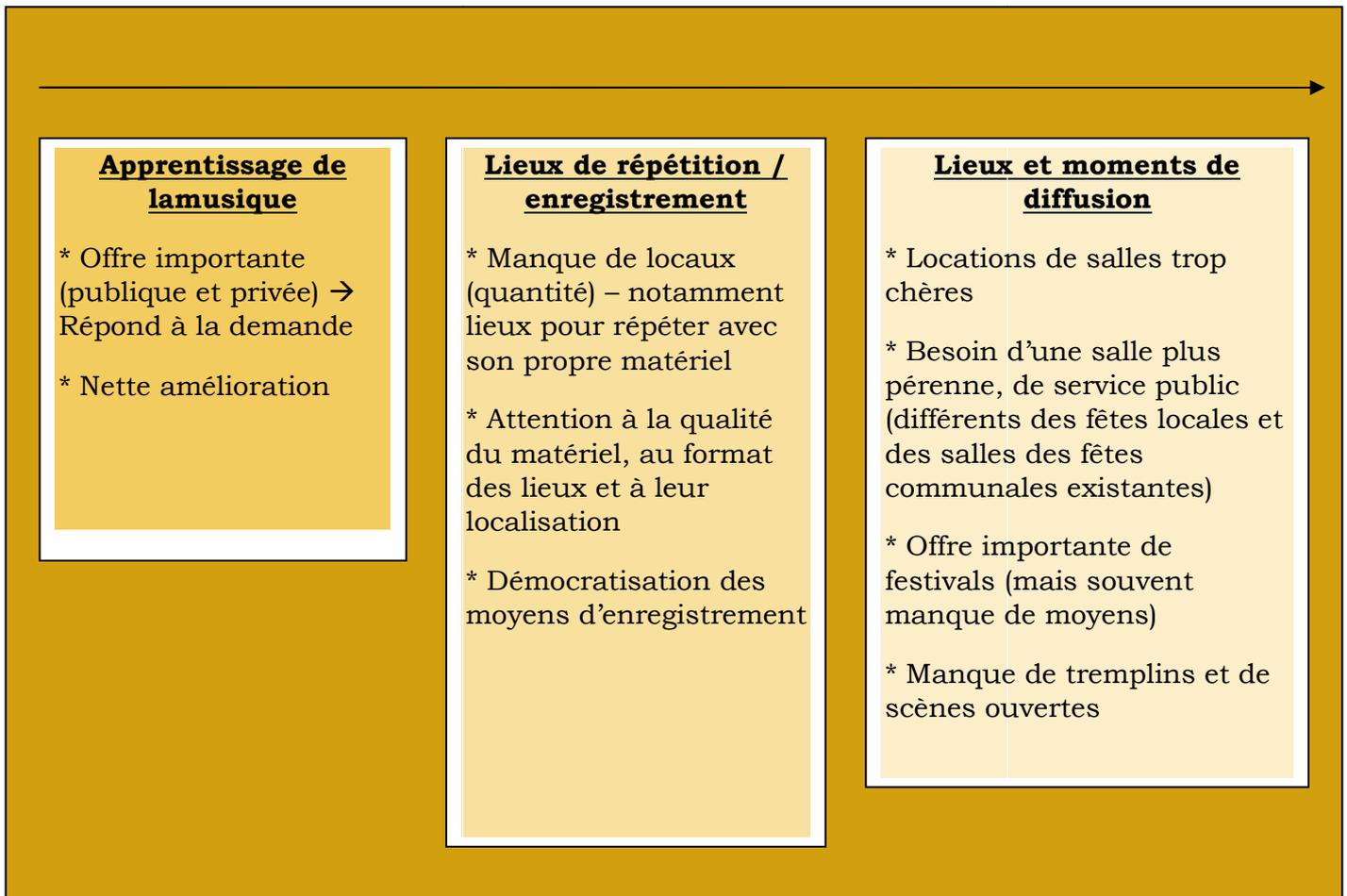
Les artistes rencontrés ont une image assez précise de la situation en matière de musiques actuelles sur la CPA. Ayant eux-mêmes été tentés (ou l'étant encore) par une carrière professionnelle dans ce domaine, ils ont une conscience aigüe des quelques points forts du territoire en la matière, mais surtout de ses insuffisances, nettement plus marquées. Du fait de leur expertise, ils sont une réelle force de proposition pour les politiques publiques de musiques actuelles.

Nous abordons dans cette partie du rapport à la fois les impacts des équipements de musiques actuelles de la CPA et les effets de leurs insuffisances, sur les trajectoires des artistes locaux. A partir de ces éléments de diagnostic, les artistes font des propositions concrètes pour l'action publique (**cf. Partie 3**).

Le schéma suivant permet de donner une visibilité à la représentation qu'en ont les artistes amateurs présents ; représentation qui présente des

similitudes avec celle des artistes professionnels locaux que l'on a pu interroger.

FIGURE 1- FILIERE DES MUSIQUES ACTUELLES EN CPA



1. A PROPOS DE... LA VOLONTE POLITIQUE ET LES COMPETENCES MANAGERIALES DE LA CPA EN MATIERE DE MUSIQUES ACTUELLES

1.1. LA NECESSITE D'UNE VOLONTE POLITIQUE EN FAVEUR DES MUSIQUES ACTUELLES : UN POLE MUSIQUES ACTUELLES A LA CPA ?

Aujourd'hui, il n'y a pas de portage politique à la CPA pour les musiques actuelles. Si la volonté politique existe, elle doit se traduire par quelque chose de formel au niveau de l'organisation communautaire. Le soutien politique et donc administratif aux musiques actuelles doit être visible, par exemple avec la création d'un pôle dédié, spécifique comme cela existe déjà dans d'autres domaines.

Le fait que la CPA, et la Ville d'Aix, ne se soient pas encore emparées réellement de la problématique des musiques actuelles, est jugé d'autant

plus durement que certaines communes de la CPA sont citées en exemples dans ce domaine. Les artistes invitent d'ailleurs la CPA à prendre exemple sur elles.

Pour parvenir à inscrire les musiques actuelles dans la politique locale, il est nécessaire, selon les artistes présents, d'ancrer des événements de musiques actuelles dans des lieux symboliques de la CPA. Il faut dépasser l'association d'idée Aix = Festival d'Art lyrique et définir une image musicale pour la CPA dans son ensemble. Les musiques actuelles sont une opportunité en ce sens.

1.2. AU-DELA DE LA VOLONTE POLITIQUE, QUEL MANAGEMENT POUR LES POLITIQUES EN MATIERE DE MUSIQUES ACTUELLES ?

La gestion d'une politique en faveur des musiques actuelles pose la question des compétences de ceux amenés à la mettre en œuvre et à la gérer. Des compétences managériales spécifiques et adaptées sont nécessaires, tout comme une ouverture d'esprit à même de garantir à tous les styles de musiques actuelles d'être représentés de façon relativement équitable sur le territoire de la CPA. La gestion des musiques actuelles doit être résolument, intrinsèquement novatrice, ouverte aux innovations musicales comme managériales. Cette ouverture d'esprit pourrait se traduire par des choix fondamentalement différents en matière de diffusion et de programmation, pour participer au changement d'image des musiques actuelles. Cela permettrait concomitamment de casser l'image (négative) des musiques actuelles.

Par ailleurs, il est absolument nécessaire que la CPA assume ses responsabilités d'opérateur, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui. A ce jour, ces insuffisances managériales imposent à l'artiste de faire le travail d'opérateur en plus de son travail d'artiste. Or, nous l'avons largement souligné, les difficultés inhérentes à ce choix de vie et de carrière sont déjà réelles. Au lieu de faciliter la représentation des artistes locaux, la CPA ajoute encore des contraintes au cœur même des actions qu'elle met en place en guise de « soutien ». Le soutien réel, ce n'est pas simplement la sélection des artistes locaux qui vont pouvoir se produire à l'occasion de tel ou tel événement, mais c'est aussi l'accompagner dans tous les à-côtés (affiches, promotion, communication, etc.).

La communication de la CPA, ou des organismes qui lui sont étroitement liés, est jugée aujourd'hui très incomplète. Il n'y a pas assez de canaux officiels de communication de la CPA vis-à-vis des artistes locaux ou ceux qui existent sont insuffisamment efficaces. Un artiste doit compter aujourd'hui sur son réseau informel pour être au courant des opportunités

et des possibilité en matière de répétition, résidence, diffusion, production, ce qui se révèle trop aléatoire. La communication est donc un élément à développer fortement en tant que compétence et attribution du futur pôle communautaire sur les musiques actuelles.

2. A PROPOS DE... LA FORMATION EN MUSIQUES ACTUELLES

Comme nous l'avons vu précédemment, les artistes se définissent globalement autodidactes, même si sur une période plus ou moins brève, ils ont été formés en écoles de musique, au conservatoire ou ont bénéficié (adultes) de cours particuliers privés.

2.1. UNE OFFRE ABONDANTE ET DIVERSIFIEE

Sur le territoire de la CPA, l'offre est jugée abondante et diversifiée. Elle est cependant trop coûteuse lorsque les artistes deviennent trop âgés pour bénéficier des cours en conservatoire ou en écoles de musique. La formation dispensée par des magasins privés est plébiscitée car les formateurs sont considérés comme de « vrais » artistes, en contact avec la scène et le public. Ils apportent donc quelque chose de « plus » que la « simple » maîtrise technique d'un instrument de musique.

2.2. LE CONSERVATOIRE : VICES ET VERTUS

Qu'ils l'aient fréquenté ou pas, les artistes ont une idée assez arrêtée quant à l'utilité et aux limites de l'apprentissage musical en conservatoire.

Plusieurs points sont à mettre au crédit du conservatoire : la technicité des professeurs, la variété des instruments, le prix modique au regard de la qualité de l'enseignement et la mise en réseau.

Plus globalement, le conservatoire est aussi une vitrine de la politique « aixoise » et de ses travers.

2.3. LES INSUFFISANCES DE L'APPRENTISSAGE TRADITIONNEL

Que ce soit en écoles, au conservatoire ou en cours particulier, l'apprentissage musical a de toutes les façons des limites intrinsèques. En effet, au-delà de la maîtrise technique d'un instrument, tous les artistes insistent sur la distance existant entre cette maîtrise et la capacité à se produire en public « sur scène ». Cette dernière ne s'apprend pas en école mais uniquement en se produisant, en représentation. Certains considèrent d'ailleurs qu'il serait très pertinent d'introduire cette dimension dans l'apprentissage musical « traditionnel » en ajoutant aux cours existants un nouveau dédié à la scène. Malheureusement, la décision quant à la

suppression d'une salle de café-concert dans le nouveau conservatoire va plutôt dans le sens inverse à cette proposition.

Les évolutions de l'apprentissage musical passent aussi par les possibilités offertes par internet en révolutionne les modalités.

3. A PROPOS DU... FONCTIONNEMENT DU CHAMP DES MUSIQUES ACTUELLES

3.1. LA SEGMENTATION DU CHAMP DES MUSIQUES ACTUELLES

Une des sources de la difficulté à agir en matière de musiques actuelles, provient de la nature même de ces dernières, et notamment de la difficulté à les définir. Certains publics, certains opérateurs musicaux, segmentent de façon rigide et simpliste ce champ.

Finally, ce qui définit les musiques actuelles, c'est la tradition orale. Ce ne sont pas des musiques avec une tradition écrite, mais des musiques de tradition orale. On ne sort pas les partitions. Les musiques actuelles, finalement ne sont pas forcément amplifiées, mais sont de tradition orale.

Or, cette segmentation des genres musicaux, y compris parfois au sein même des musiques actuelles, a des répercussions fortes sur les trajectoires d'artistes, car elle limite leur diffusion. Les participants au focus group soulignent en particulier le refus de la prise de risque des opérateurs de musiques actuelles sur le territoire dans leurs choix de programmation. Au final, les artistes locaux ont parfois plus de facilité à se produire dans d'autres territoires (en dehors du département notamment).

3.2. LA QUESTION DES PUBLICS : UNE PARTICULARITE LOCALE

D'après les artistes, les publics locaux (de la CPA) ont des caractéristiques et des attentes spécifiques qui ne facilitent pas toujours les actions en faveur des musiques actuelles, en particulier celles destinées au soutien d'artistes émergents. Le refus de la prise de risque évoquée ci-dessus ne serait donc pas seulement le fait des opérateurs mais également des publics, pas toujours sensibles à la nouveauté et à l'originalité des artistes locaux.

3.3. L'ABSENCE DE REELLE COORDINATION ENTRE LES OPERATEURS DE MUSIQUES ACTUELLES DU TERRITOIRE

Sur le territoire, il existe un nombre non négligeable de lieux de formation et de diffusion (même si la quantité et la qualité des lieux ne sont pas complètement satisfaisantes, cf. ci-dessus). Cependant, les impacts pour les artistes locaux sont limités du fait de leur absence globale de coordination.

Avec les structures en place, il serait possible d'avoir des résultats bien meilleurs grâce à davantage de coordination entre les opérateurs de musiques actuelles. Lorsqu'elles existent, elles reposent sur des relations interpersonnelles qui ne sont pas formalisées. Dès que les personnes en poste changent, elles disparaissent aussitôt car elles n'ont pas été institutionnalisées par les structures. Des procédures, des lieux et des temps de coordination sont donc à créer : cela incomberait au pôle communautaire de musiques actuelles évoqué précédemment.

Pour autant, le rôle de certains opérateurs de soutien est massivement reconnu par les artistes. Il s'agit en particulier de la structure régionale l'ARCADE.

3.4. DES LIEUX ET DES TEMPS DE RENCONTRE ENTRE ARTISTES PROFESSIONNELS A RENFORCER

Autre absence notable mentionnée par les participants au focus group : la possibilité pour les artistes locaux de rencontrer leurs « homologues », notamment ceux dont la notoriété et la diffusion dépassent (pour l'instant !) les leurs. Là encore, de bonnes idées existent mais sont rarement mises en œuvre alors qu'elles pourraient être multipliées (l'exemple du tremplin « courte échelle » à Gardanne est cité) ou inventées (un festival de musiques actuelles, nous y revenons de façon plus détaillée ci-après).

3.5. UNE CONSEQUENCE : L'INSUFFISANTE VISIBILITE DES ARTISTES LOCAUX EMERGENTS

Au final, le fonctionnement du champ des musiques actuelles rend problématique la promotion et la visibilité des artistes locaux émergents.

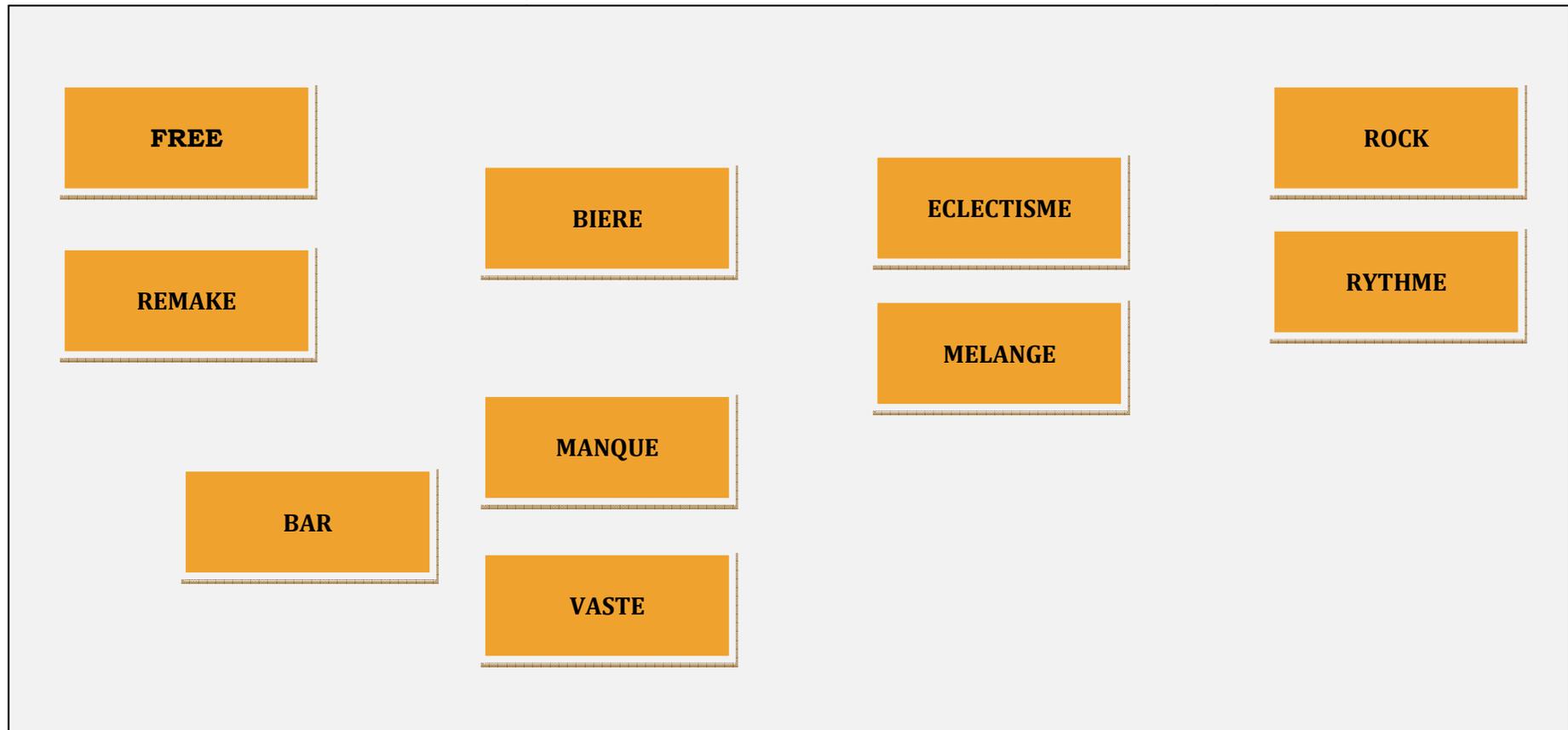
PARTIE 2 – ATTENTES EN TERMES DE DEVELOPPEMENT DU SECTEUR DES MUSIQUES ACTUELLES

Lors des seconds temps de rencontre et toujours dans le but de favoriser les échanges, les animateurs/chercheurs ont mis en place la démarche : « Méta – Plan ». Cette démarche permet d'exprimer sur le mode « stimulus-réponse » des contenus personnels de représentation et d'image.

Chaque participant devait proposer deux « mots-réponse » immédiats, qui, selon lui, se rapportait aux termes précités. Ce travail, fondé sur l'association d'idées et l'expression de représentations mentales, a permis d'établir une carte cognitive des principales représentations que se font les participants du rôle des opérateurs/dispositifs de musiques actuelles sur le territoire de la CPA.

Un premier concept « stimulus » a été proposé aux participants : « musiques actuelles », afin de leur laisser la liberté de s'exprimer quant aux représentations qu'ils ont de cet objet de politique publique. Sur la base de ces mots-réponse, l'ensemble du groupe a travaillé à réorganiser la présentation visuelle, de façon à les regrouper par communauté de sens (ensembles cognitifs). Des mots clés ont ensuite été identifiés, ces mots clés permettant de caractériser les ensembles de mots formés ou d'en préciser le sens. Une carte cognitive des représentations des musiques actuelles pour l'ensemble des membres du groupe a donc pu être établie.

FIGURE 2- PROPOSITIONS DES « MOTS REPONSE » ET BASE DE LA DISCUSSION - META-PLAN 1



1. « Free », « rock » et « éclectisme » : renvoient aux styles musicaux ;
2. « Bière » et « bar » : renvoient à des lieux et des pratiques → La notion de « populaire » va émerger par la suite. Cela pose les questions de l'argent, de l'espace et de l'acoustique ;
3. « Manque » : de musiques actuelles sur le territoire, de clarification de la définition du terme, manque en termes de priorité politique, manque de place, de structures d'accueil et de diffusion, manque de représentation de certains styles musicaux (et inégalités entre ces styles) → question de l'identité des musiques actuelles (spécificités culturelles et techniques)
4. S'est également posée la question des publics.

**Légende (valable pour
tous les schémas)**

Mots-réponse de départ



Mots-réponse ajoutés



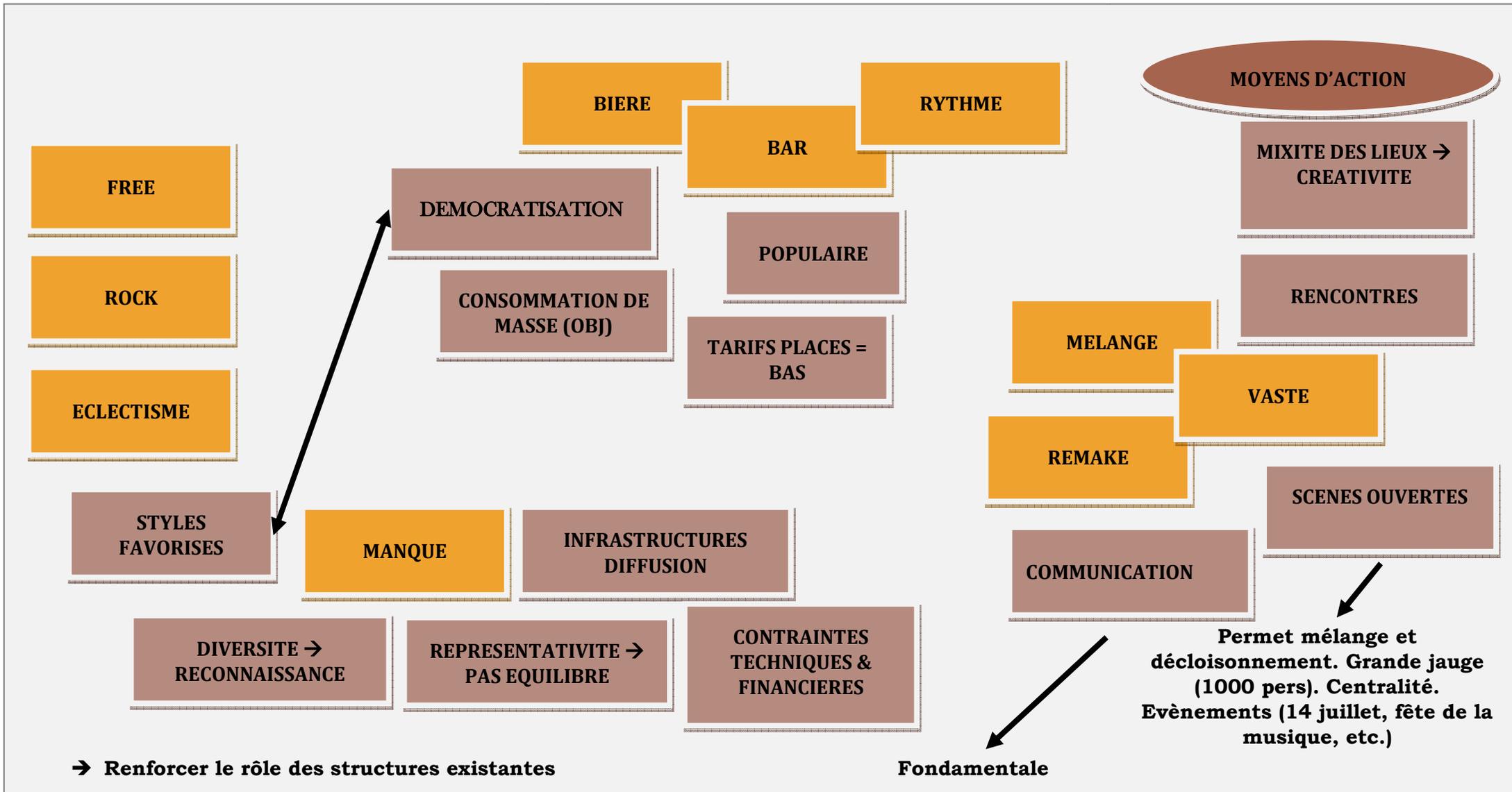
Mots-clés



Sous mots-clés



FIGURE 3- CARTE COGNITIVE - « REPRESENTATIONS » QUE LES PARTICIPANTS ONT DES « MUSIQUES ACTUELLES »



I. A PROPOS DE... LA REPRESENTATION DES MUSIQUES ACTUELLES

Au vu de la carte cognitive qui est apparue, nous pouvons discuter différents points.

1. LA DEFINITION DES MUSIQUES ACTUELLES : QUELS STYLES MUSICAUX, QUELLE REALITE ?

- Rythme : les participants soulignent le rôle joué par la batterie, et par conséquent le côté inévitablement bruyant des musiques amplifiées, spécificité des musiques actuelles.
- Inégalité dans les styles musicaux : manque de représentation de certains styles au détriment d'autres surreprésentés, parce que jugés plus consensuels ou davantage « à la mode » (tel le jazz).
- Problème de vouloir « mettre dans des cases » : toutes les musiques actuelles ne peuvent pas entrer dans des genres musicaux prédéfinis. A côté des musiques actuelles plus clairement identifiées, il faut laisser de la place pour celles qui sont davantage à la frontière, entre deux styles musicaux. Il faut plus « ouvrir » les musiques actuelles et faire savoir qu'un vivier existe dans tous les styles, même les plus originaux ou innovants. L'accent est mis ici sur l'information et la communication.
- Restriction des genres de musiques actuelles en fonction de leur potentiel de diffusion, c'est-à-dire de leur potentialité à attirer des clients/ spectateurs. Les diffuseurs ont tendance à faire des choix quant aux artistes (y compris amateurs) en fonction de « ce qui marche ». Ils choisiraient la facilité, poursuivraient des objectifs « commerciaux », car ils visent une consommation de masse.
- Pour pallier notamment les problèmes et difficultés évoqués ci-dessus, les artistes amateurs plébiscitent le mélange, les nouveautés, la mixité et la diversité. Sont évoqués le mélange des styles, des festivals et la nécessité des scènes ouvertes : c'est cela qui peut permettre la découverte, le rééquilibrage, l'évolution des styles (à l'image des musiques celtiques).
- Par ailleurs, les artistes amateurs reconnaissent l'inévitable côté « fourre-tout » des musiques actuelles. Mais bien que cela soit difficile, il faut assurer la reconnaissance de chacune d'entre elles. Ici, nous touchons finalement à l'identité des musiques actuelles.

2. LE PARADOXE D'UN PUBLIC SPECIFIQUE MAIS EXTREMEMENT VARIE CAR INTERGENERATIONNEL ET POPULAIRE

- La dimension populaire des musiques actuelles apparaît à la fois comme un objectif et une caractéristique. Toutefois la démocratisation des styles les moins reconnus (dits styles de niche) est présentée comme nécessaire.

- La démocratisation passe nécessairement (mais pas seulement) par la « désacralisation » des lieux où se produisent les musiques actuelles et par une limitation des prix d'entrée.

3. UN DIAGNOSTIC EVIDENT : DES MANQUES SUR LE TERRITOIRE

- Les artistes amateurs ont identifié des moments de « live » pour les amateurs sur la CPA dans l'espace public. il s'agit classiquement de la fête de la musique et de celle du 14 juillet. Sur ces événements, se posent néanmoins le problème de la dimension des lieux et du cloisonnement (qu'il faut éviter).
- Il existe de nombreuses contraintes liées à l'espace public et qui se révèlent sans doute plus aigues pour les musiques actuelles (qui sont évidemment des musiques amplifiées).
- Certains lieux sont bien identifiés (cf. synthèse du focus group du 28 mai 2013) à l'image de Saint-Cannat, de salles communales, etc. mais dans ces lieux, il n'y a pas (ou très peu) de dates disponibles, car la demande est supérieure à l'offre. Une salle supplémentaire s'ajoutant à l'existant ferait l'unanimité.
- Les différents lieux associés aux musiques actuelles ne sont pas consommés de la même manière. Ils sont parfois associés à une consommation connexe (bar-concert), qu'il faut prendre en compte.
- Il y a des lieux de diffusion mais ils sont occupés par « les gens du cru » (les salles communales). Pour pallier cela, sans tout transformer, il serait possible de renforcer le rôle des structures existantes en créant des antennes décentralisées sur le territoire de la CPA.

4. DES MOYENS D'ACTION DANS LE CHAMP DES MUSIQUES ACTUELLES

- Les « scènes ouvertes » sont plébiscitées par tous, pour leur manque comme leur nécessité. Sont cités les exemples du « Facomeuchère » (scène ouverte le vendredi soir, mais disposant d'un trop petit espace) et de la médiathèque de Gardanne. Les artistes amateurs proposent la création ou mise à disposition d'une friche industrielle, d'un lieu ouvert avec une jauge de 1.000 personnes.
- Au-delà de la création d'une grande salle de musiques actuelles, la décentralisation (cf. ci-dessus) pourrait prendre forme grâce à des antennes de la salle de musiques actuelles d'Aix dans les différentes communes pour créer de la synergie.
- Le développement de moyens de communication est nécessaire.
- Un équilibre territorial (qui n'existe pas vraiment aujourd'hui) est à trouver en renforçant le rôle des structures existantes.

Au vu de ce premier méta-plan, nous avons proposé par la suite aux artistes amateurs présents un second concept « stimulus » : « politique publique des musiques actuelles en CPA », afin de leur laisser la liberté de

s'exprimer quant aux représentations qu'ils ont de cet objet de politique publique.

II. A PROPOS DE... LA REPRESENTATION DE LA POLITIQUE PUBLIQUE DES MUSIQUES ACTUELLES DANS LA CPA

Nous avons ajouté ici un élément : les participants devaient se mettre dans la peau d'un décisionnaire avant de choisir les deux « mots-réponse » qui, selon eux, se rapportaient aux termes précités. Le schéma ci-après représente les « mots-réponse » tels qu'ils ont été collés sur le tableau par les participants.

Sur la base de ces mots-réponse, l'ensemble du groupe a travaillé à réorganiser leur présentation visuelle, de façon à les regrouper par communauté de sens (ensembles cognitifs). Selon le même principe que précédemment, une carte cognitive des représentations du processus de sensibilisation artistique pour l'ensemble des membres du groupe a donc pu être établie.

A partir de cette dernière carte cognitive, un certain nombre de préconisations ont été mises en avant (**cf. Partie 3**).

FIGURE 4- PROPOSITIONS DES « MOTS REPOSE » ET BASE DE LA DISCUSSION META-PLAN 2

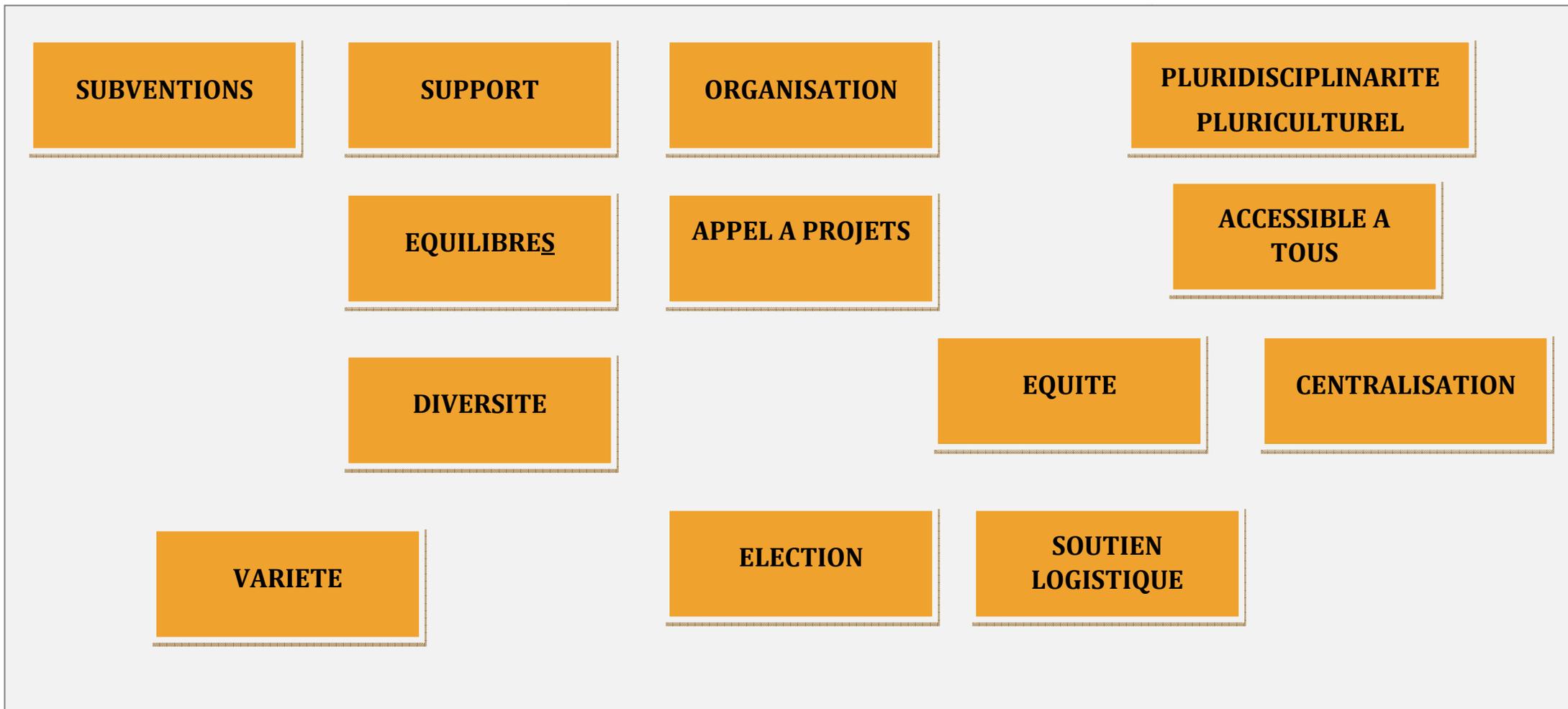
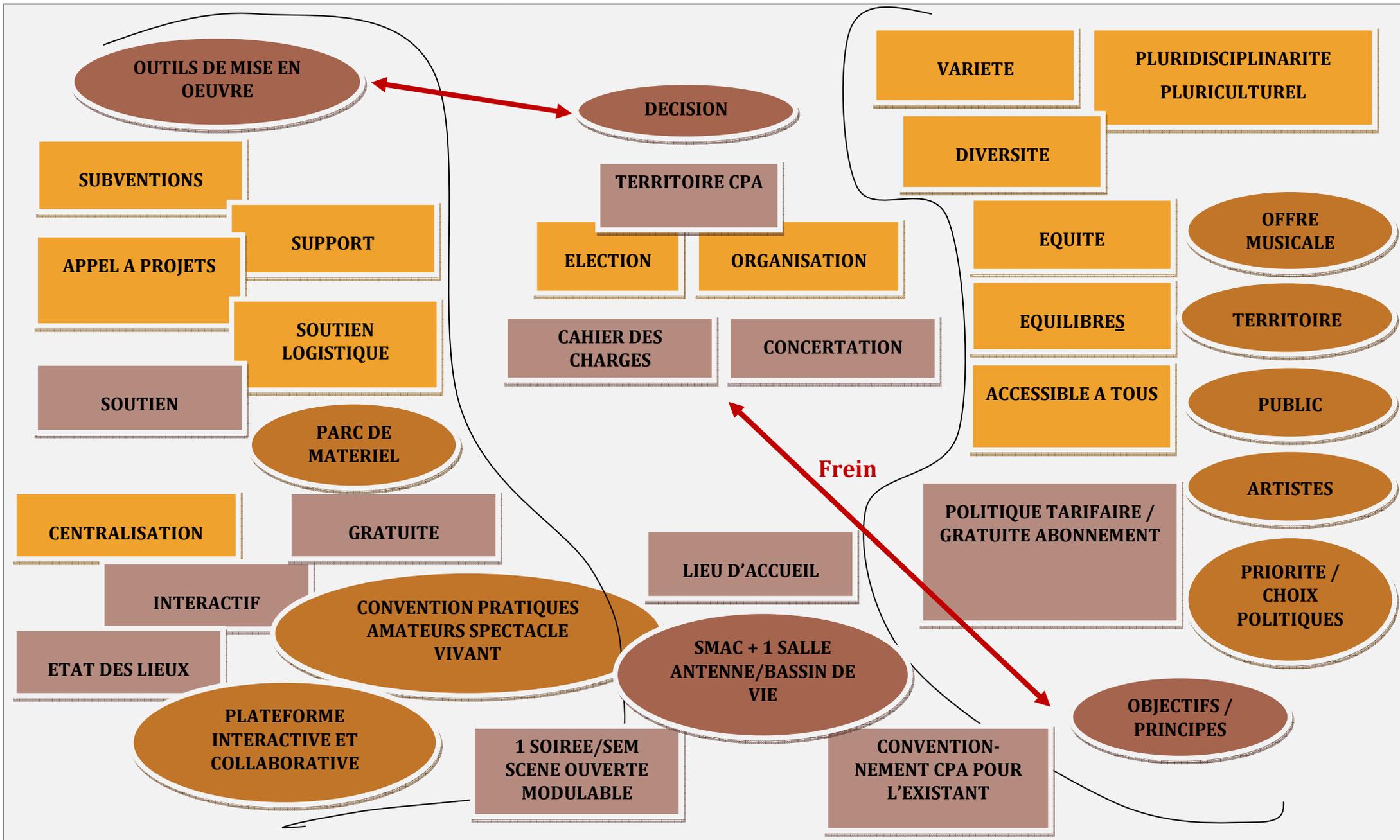


FIGURE 5- CARTE COGNITIVE - « REPRESENTATIONS » QUE LES PARTICIPANTS ONT DE LA « POLITIQUE PUBLIQUE DE MUSIQUES ACTUELLES EN CPA »



PARTIE 3 – PRECONISATIONS

I. LE ROLE ATTENDU DE LA CPA : GARANTIR L'ACCES, LA VARIETE ET L'EQUITE

Quels sont les objectifs des actions publiques en matière de musiques actuelles selon les participants et surtout à quelles propositions donnent-ils lieu ?

1. L'organisation publique est au cœur du dispositif des musiques actuelles. La CPA a un rôle essentiel et somme toute exclusif à jouer en ma matière. Les participants soulignent en particulier la responsabilité de la CPA dans la rédaction d'un cahier des charges (en lien avec l'obtention de subventions par exemple) et dans les démarches de concertation (telle que cette étude). La CPA est le décideur principal du territoire en matière de musiques actuelles.
2. Les principales demandes concernent le renforcement des dispositifs de soutien et la réduction des contraintes administratives dans le domaine des musiques actuelles.
3. Le rôle moteur de la CPA transparaît également à travers les principes de la politique communautaire tels qu'ils sont été mentionnés par les participants. L'acteur public doit agir sur l'offre musicale, le territoire, les publics et les artistes. Et cela en effectuant des choix politiques clairs qui traduisent les priorités retenues par la CPA.
4. Plus précisément, la politique de la CPA doit participer à garantir la variété et la diversité des styles de musiques actuelles, et donc celles des musiciens et des artistes qui la produisent. Ce sont évidemment ces objectifs et ces principes qui doivent guider les décisions prises par la CPA (cf. ci-dessus).
5. Le besoin de scènes ouvertes est souligné par tous. le secteur privé ne s'organisant pas, ils se tournent vers la CPA. En effet, la nécessité de disposer de scènes ouvertes apparaît comme cruciale aux artistes locaux. C'est un manque criant aux conséquences désastreuses pour leur visibilité et leur émergence. En attendant, beaucoup se résolvent à passer par une association même si cela ne leur semble pas complètement satisfaisant. Pourtant, les idées ne manquent pas quant aux modalités d'organisation de ces scènes.

Propositions

- (i) Mise en place d'un organisme relais CPA dédié aux artistes amateurs.
- (ii) Représentation équilibrée et équitable de tous les genres musicaux par la démocratisation et la diffusion des musiques actuelles.
- (iii) Repenser l'accessibilité tarifaire. Cette dernière prendrait la forme de tarifs bas, de gratuité mais également de systèmes d'abonnement.
- (iv) Dynamiser les petites salles de représentation présentes sur tout le territoire.
- (v) S'assurer de l'existence, de la disponibilité et de la fonctionnalité de scènes ouvertes.

II. DES OUTILS CONCRETS DE MISE EN ŒUVRE DES ACTIONS PUBLIQUES EN MATIÈRE DE MUSIQUES ACTUELLES

1. Les participants ont particulièrement souligné trois outils ou actions spécifiques : sur le parc de matériel, le conventionnement des pratiques amateurs du spectacle vivant et la création d'une plateforme interactive et collaborative, gratuite (financée en partie par la publicité).
2. Est mise en avant la mise à disposition d'un parc de matériel bien entretenu, non obsolète et en quantité suffisante pour répondre à la (forte) demande. La gestion rigoureuse et l'entretien du parc de matériel sont soulignés par tous. La liste du matériel disponible et la demande de sa mise à disposition pourraient s'effectuer via la plateforme mentionnée ci-dessus.
3. Afin de garantir les principes notés comme essentiels par les artistes amateurs, l'idée d'un conventionnement des pratiques amateurs a émergé.
4. Enfin, la plateforme interactive et collaborative a fait l'unanimité. Ses maîtres-mots sont l'accessibilité et la visibilité des informations. Elle permettrait à chacun d'avoir une idée précise de l'offre en matière de musique actuelles (état des lieux, annuaire actualisé et recension de l'existant, par exemple avec des informations techniques sur la capacité et la disponibilité des salles). De plus, de par son interactivité, elle permettrait la rencontre et les échanges entre artistes, mais aussi avec les publics des musiques actuelles (en y incluant par exemple des agendas de spectacles, des festivals, des scènes ouvertes liées à la future SMAC ou pas, des petites annonces, des appels à projets « montants » ou

« descendants » proposés par des artistes ou des organisateurs). Elle serait évidemment gratuite et ouverte à tous, avec possibilité de s'inscrire pour avoir accès (toujours gratuitement) à certaines fonctionnalités supplémentaires (exemples : demande d'utilisation du parc de matériel, d'occupation d'une scène ouverte, formulaire de demande de subvention, newsletters, etc.). au moment de la création du compte, l'utilisateur pourrait répondre à un questionnaire sur ces goûts musicaux, ses pratiques artistiques et culturelles : cela permettrait d'actualiser les connaissances des publics. Cette plateforme jouerait un rôle transversal à la politique publique.

5. Au-delà de l'outil support, il apparaît nécessaire de préciser de façon plus drastique quel est le cahier des charges à remplir en échange de l'octroi de subventions. Il faudrait que les engagements des structures recevant de l'argent public soient plus clairs, plus contrôlés afin d'être bien plus favorables aux artistes locaux émergents. Ce qui est loin d'être le cas aujourd'hui d'après les artistes présents.
6. Et quels que soient les outils retenus, les participants insistent sur la nécessaire réorientation des actions et financements existants. Ils proposent de s'intéresser davantage aux artistes plutôt qu'aux lieux et aux structures à aider. Cela ne signifie pas verser des subventions directement à des musiciens ou des groupes, mais de penser leurs actions au regard des artistes effectivement aidés (et non pas des structures d'accompagnement de ces artistes à un titre ou à un autre).

Propositions

- (i) Mise à disposition d'un parc de matériel bien entretenu, non obsolète et en quantité suffisante pour répondre à la (forte) demande.
- (ii) Un conventionnement des pratiques amateurs.
- (iii) Création d'une plateforme interactive et collaborative.
- (iv) Préciser et respecter le cahier des charges à remplir en échange de l'octroi de subventions.

III. LA CREATION D'UN FESTIVAL DE MUSIQUES ACTUELLES ?

1. Le territoire aixois a fait le choix jusqu'ici de l'art lyrique avec le succès que l'on connaît. Mais pourquoi cela devrait-il être exclusif ? Il y a aussi de la place pour un festival des musiques actuelles. De quel type de festival s'agirait-il ? Les artistes répondent en insistant sur la dimension populaire et conviviale que devrait avoir l'événement. L'idée de représentations en plein air fait l'unanimité. Il pourrait être gratuit et de courte durée (3 jours). Cela pourrait à la fois permettre à de nouveaux publics de rencontrer les musiques actuelles (au-delà de certains clichés qui persistent sur ce genre musical) et à des artistes locaux de renforcer leur visibilité.
2. Les participants insistent sur la place qu'un tel festival devrait réserver aux locaux. Pour cela, l'idée d'un cachet plafond est avancée. Elle aurait trois avantages. D'abord, si chaque artiste est correctement mais raisonnablement rémunéré, l'enveloppe de dotation peut être répartie en un plus grand nombre de bénéficiaires. La programmation s'enrichit d'autant à coût constant. Ensuite, comme les artistes les plus connus ne seraient pas attirés par les cachets, cela laisserait autant de place pour les artistes locaux émergents. Enfin, les cachets raisonnables et une programmation en plein air modéreraient le coût d'organisation du festival et permettraient à celui d'être massivement, voire totalement gratuit.
3. Par ailleurs, un festival des musiques actuelles permettrait aussi de compléter le rôle dévolu à la SMAC et aurait des effets en matière de cohésion territoriale.
4. Quant au lieu choisi pour l'organisation d'un tel événement, dans un premier temps, la réflexion et les propositions se centrent sur le territoire aixois. Mais après relance des animateurs qui indiquent qu'il s'agit ici d'une étude communautaire, donc portant sur la totalité de la CPA, l'idée du Parc de Valabre est retenue.

Propositions

- (i) Création d'un festival de musiques actuelles.
- (ii) Festival de plain air et gratuit).
- (iii) Plafonnement des cachets.
- (iv) Programmation favorable (bien que non exclusive) aux artistes locaux.

IV. LA SMAC : ESPOIRS, INTERROGATIONS ET POINTS DE VIGILANCE

La SMAC a occupé un part importante des débats entre les artistes. Cinq thématiques dominent : sa localisation, le cahier des charges auquel doit répondre la salle, son mode de gestion, son format (jauge) et sa potentielle modularité, ainsi que la participation des artistes au projet, en amont et en aval.

1. Comme la SMAC ne pourra être située qu'à un seul point du territoire, logiquement à Aix-en-Provence, les artistes amateurs évoquent l'intérêt de disposer aussi d'une antenne de la SMAC par bassin de vie de la CPA afin qu'augmenter son accessibilité.
2. Pour un bon fonctionnement de la salle, et surtout pour lui permettre de répondre aux attentes des artistes locaux, les participants ont insisté sur la définition du cahier des charges auquel la salle doit répondre. Dans celui-ci, sont mis en avant la fixation d'un cachet plafond (relativement bas) pour les artistes, le choix libre des premières parties (dès lors que la tête d'affiche en souhaite une), une grande variété dans la programmation (beaucoup d'artistes, tous les types de musiques actuelles représentés, du plus évident au plus confidentiel). De même, le travail de communication autour des artistes programmés serait à la charge de la salle, et non des artistes concernés (qui pourraient se concentrer sur leur prestation musicale et scénique). Enfin, puisque la salle est financée par de l'argent public, elle ne doit pas être soumise à des impératifs de rentabilité et se mettre au service des usagers locaux (artistes et publics). Evidemment, le cahier des charges est étroitement lié au mode de gestion de la salle. Le statut public de la salle fait l'unanimité. Quand la possibilité d'une délégation de service public (DSP) est évoquée, les artistes attirent l'attention sur la stricte définition du cahier des charges de la délégation qui doit impérativement répondre à des préoccupations de service public et d'intérêt général.
3. De même, le choix des gestionnaires de la salle est crucial. Il doit être ouvert mais limité à des professionnels, si possible extérieurs au territoire afin qu'ils apportent leur expertise et leur regard neuf, étranger au mode de fonctionnement local avec ses relations formelles et informelles bien ancrées. Les associations sont quant à elles exclues du rôle de gestionnaire. Le choix de l'équipe gestionnaire selon des critères très stricts n'empêche pas d'introduire des acteurs diversifiés dans le fonctionnement de la SMAC, ne serait-ce qu'à titre ponctuel ou consultatif. Là encore, il

s'agit d'en faire un lieu dynamique, porteur d'idées novatrices pour le champ des musiques actuelles.

4. Parmi les acteurs ayant leur mot à dire dans la conception et le fonctionnement de la future SMAC, nous trouvons les artistes. Leur implication fait l'unanimité par les participants au focus group. Leurs attentes sont à la hauteur de leur désir d'investissement à toutes les étapes de la construction et à tous les niveaux de la gestion. Ils souhaitent être associés pour des raisons de qualité acoustique ou de qualité des lieux de scènes.
5. Enfin, les artistes ont un avis sur la jauge des salles de la SMAC. Ils souhaitent qu'une salle de taille modeste (environ 300 places) soit exploitée avec les mêmes exigences professionnelles que la grande salle (de 1200 places). Seule la petite salle peut avoir une vocation plus « sociale » pour favoriser l'émergence d'artistes locaux.
6. Au-delà du format et du fonctionnement de la SMAC, défini par son cahier des charges et son mode de gestion, que doit-elle proposer ? Les réflexions ici concernent à la fois les services finis que la salle devrait délivrer à ses usagers (artistes et publics locaux) et son insertion dans le fonctionnement du champ des musiques actuelles parmi d'autres opérateurs et acteurs. La SMAC ne doit pas être juste une salle de plus ! C'est une réelle opportunité pour les musiques actuelles et pour le territoire.
7. Les services mentionnés concernent en premier lieu les artistes : des tremplins, des résidences, un accompagnement « logistique », des événements pour permettre à la fois de repérer des artistes et les aider à accroître leur visibilité. Afin de permettre un accès facilité pour les artistes, les participants soulignent l'intérêt de disposer d'une soirée par semaine d'une scène ouverte et modulable dans la SMAC « principale » et dans chacune de ses antennes « décentralisées » par bassin de vie. Le jour de la semaine « ouvert » variant d'une scène à l'autre, la disponibilité de lieux dédiés aux musiques actuelles s'en trouve démultipliés, ce qui répond à des manques identifiés clairement par les participants.
8. La convivialité du lieu, sa capacité à être un lieu de vie, un lieu de rencontre pour tous les types d'acteurs en musiques actuelles, participeront à l'attractivité de la salle, au-delà même de la programmation musicale.

Proposition : Création d'un lieu dédié aux musiques actuelles, abordable (nécessité d'un service public ou gestion publique), modulable, lieu d'échange (s'inspirer de l'Hôtel des musiques à Marseille) avec parking en bordure du centre-ville d'Aix-en-Provence. Plusieurs postes indispensables : surveillance, entretien, ingénieur son, gérance. Un lieu qui allie répétition, résidence et représentation (mixité d'usages).

De cette façon, la politique publique agirait sur **toutes les dimensions des musiques actuelles**.

- En **amont**, sur l'apprentissage et les lieux de répétition et de résidence ;
- Sur **la création artistique**, grâce aux enregistrements et à l'exploitation commerciale ;
- En **aval** par la diffusion « live », en intérieur (équipements et évènements dans des salles) et en extérieur en différents espaces publics dédiés ponctuellement ou de façon plus permanente. La politique tarifaire et la communication jouent ici un rôle clé ;
- En **transversal**, grâce à la plateforme collaborative et interactive.

ANNEXES METHODOLOGIQUES AXE 3

ANNEXE 1- LA METHODOLOGIE DU « FOCUS GROUP »

1. L'émergence et la définition du focus group

Le *focus group* est une méthode issue d'une technique marketing développée lors de l'après-guerre aux États-Unis. Cette dernière devait permettre de recueillir les attentes des consommateurs et de rendre ainsi un produit plus attractif.

Cette méthode s'inspire également des techniques de dynamique de groupe utilisées par C. Rogers, chef de file du courant de la psychologie humaniste. Cette technique a été récupérée dans les années 1980 par la recherche universitaire dans des domaines divers (éducation, santé publique, environnement, sciences sociales).

Il est possible de l'intégrer plus globalement dans les recherches relatives à l'animation de groupe. L'animation consiste en l'art de susciter une conscience de groupe chez chacun des participants autour de la poursuite d'un objectif commun. Kurt Lewin³, psychologue d'origine allemande du XXe siècle, est à l'origine de la théorie de la « dynamique de groupe ». Il met particulièrement l'accent sur les bénéfices qu'un groupe peut apporter à la performance individuelle et sociale. Il définit ce dernier comme une association d'individus entrant en interaction dans un contexte donné et poursuivant des buts communs.

La méthode du *focus group* est donc une méthode qualitative de recherche sociale qui favorise l'émergence de toutes les opinions. A la fois orale et groupale, cette méthode ne poursuit pas la recherche du consensus mais permet au contraire, le recueil des perceptions, des attitudes, des croyances ainsi que des zones de résistances des groupes cibles⁴.

Autrement dit, « *le focus group est une technique d'entretien de 'Groupe d'expression et d'entretien dirigé', qui permet de collecter des informations sur un sujet ciblé. Il fait partie des techniques d'enquête qualitative par opposition aux enquêtes quantitatives reposant sur un questionnaire. Cette technique permet d'évaluer des besoins, des attentes, des satisfactions ou de mieux comprendre des opinions, des motivations ou des comportements. Elle sert*

³Lewin K. (1947), *Frontiers in Group Dynamics: Concept, Method and Reality in Social Science; Social Equilibria and Social Change*, *Human Relations*, 1: 5.

⁴<http://www.spiral.ulg.ac.be/fr/outils/focus-group/>

aussi à tester ou à faire émerger de nouvelles idées inattendues pour le chercheur » (Thibeault et Baron, 2010⁵).

2. Les interets methodologiques du focus group

La méthode « focus group » est un **entretien collectif rassemblant des personnes concernées directement par une problématique** donnée et visant à **recueillir de manière qualitative leurs représentations, expériences, opinions et attentes** vis-à-vis d'une question précise.

Cette méthode peut avoir un intérêt tout particulier dans le cadre de la création d'une politique publique ou d'un programme au sein d'une entreprise, en particulier lorsque les bénéficiaires ou les acteurs sont directement sur le terrain.

Cette méthode peut être utilisée :

- En amont, afin de desceller les informations nécessaires en vue de créer une intervention ou une politique.
- En aval, elle permet d'évaluer l'impact d'un programme, et de comprendre, décomposer et analyser l'opinion des participants.

L'intérêt du focus group repose donc dans l'échange de connaissances et d'expériences entre les participants. Cet échange permet de créer une réaction en chaîne qui laisse émerger les personnalités de chacun, les points de vue et les opinions, parfois controversés. Plus les prises de position sont différentes et complémentaires, plus la matière est riche.

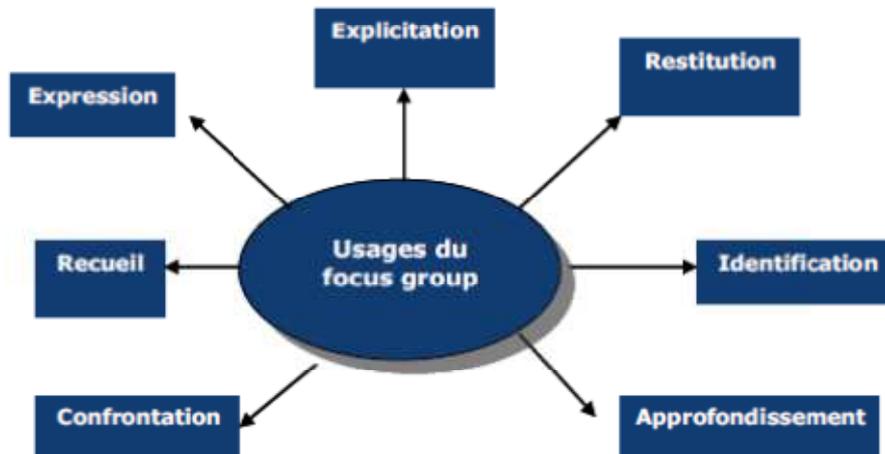
Les informations collectées se font sur la base de questions définies au préalable, posées par un animateur neutre, et en présence d'un observateur. Il convient donc de revenir succinctement sur les objectifs relatifs à la mise en œuvre de ces focus group.

3. Les objectifs du focus group

Le focus group présente un intérêt à être utilisé en évaluation de projets ou de programmes, en particulier pour les études de terrain auprès des bénéficiaires et des acteurs intermédiaires.

⁵ Thibeault E., Baron G-L. (2010), « A propos de la méthodologie des entretiens de groupe focalisés », <http://www.adjectif.net/spip/spip.php?article58> – Article consulté le 16/09/2013.

Encadré 1 – L'utilisation du focus group en évaluation



Source : http://ec.europa.eu/europeaid/evaluation/methodology/examples/too_fcq_res_fr.pdf

Cette méthodologie jouit d'un certain nombre d'avantages qui permettent l'émergence de différents résultats :

1. **Une valeur inductive** : la méthode permet le recueil des perceptions des populations concernées, sans idées préconçues ni hypothèse à vérifier ;
2. **Une valeur explicative** : des comportements sociaux concernant les problèmes, leurs causes et les correctifs à y apporter ;
3. **Une valeur incitative** : elle favorise l'implication du milieu en lui accordant la parole et le reconnaissant expert de son vécu personnel ;
4. **Une valeur prédictive** : elle donne aux autorités concernées la possibilité d'élaborer des politiques et des projets correspondant aux attentes exprimées par les populations ou les groupes concernés.

Documents de référence :

Catterall M. & Maclaran P., (1997), "Focus group data and qualitative analysis programs", Sociological Research Online, vol 2, n°1.

Sharkey Simon J.(2003) "How to conduct a focus group", Los Angeles, The Grantsmanship Center Magazine, n° 9.

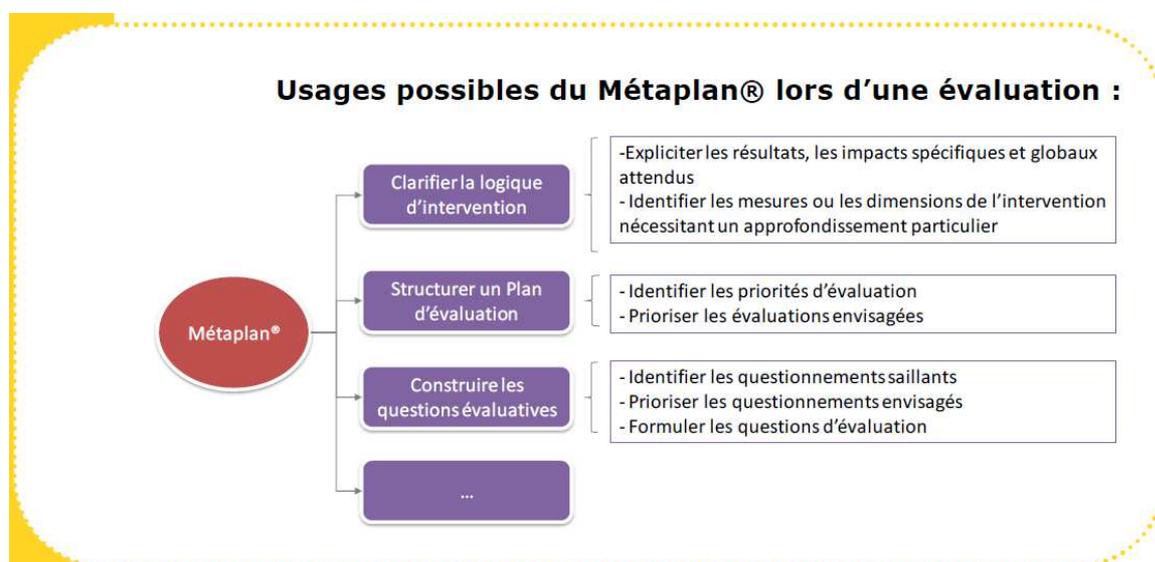
ANNEXE 2- LA METHODOLOGIE DU META-PLAN

1. Qu'est-ce que le meta-plan ?

Cette technique a été élaborée en Allemagne dans les années 70 par les frères Wolfgang et Eberhard Schnelle. Metaplan est une marque déposée (voir www.metaplan.com). Cette technique peut être utilisée comme **méthode d'animation pour des groupes** et comme modèle de communication. « Elle consiste à développer des avis, construire une compréhension commune et à formuler les objectifs, les recommandations et les plans d'action avant de se concentrer ensuite sur le problème et ses solutions possibles »⁶.

La méthode Méta-plan est un outil qui rend plus efficaces les discussions en groupe. Plus efficaces, de deux manières :

- En faisant gagner du temps : les discussions ainsi animées aboutissent plus rapidement à des résultats concrets.
- En permettant la prise en compte de toutes les opinions : cela favorise une forte implication des participants dans le processus de groupe et aboutit à des résultats soutenus par tous.



Fiche technique Euréval© 2009

Source : http://www.eureval.fr/IMG/File/FT_Metaplan.pdf

⁶ http://www.cipast.org/download/CD%20CIPAST%20in%20Practice/cipast/fr/design_2_5_1.htm

Les règles appliquées par l'animateur sont les suivantes :

- Visualiser les discussions consiste à rendre visible pour le groupe toutes les contributions importantes de la discussion. Cela permet de les retenir, de les classer et de les regrouper.
- Déclencher et conduire des discussions engendre des interactions fructueuses et vivantes, cela garantit le débat entre les participants.
- Construire des dramaturgies aide le modérateur à anticiper le déroulement d'une discussion et à guider le groupe le long d'un fil rouge jusqu'au résultat visé.

2. Les outils du meta-plan

- Un tableau blanc et des feutres effaçables, qui permettent de **visualiser la discussion**. Le tableau doit être assez grand, car il est divisé en deux parties : l'une reprenant les questions du guide numérotées, révélées de préférence l'une après l'autre afin de maintenir l'attention ; l'autre servant de page blanche pour l'animateur qui notera les grandes idées de la discussion. Pour ce faire, il doit user de formes d'encartage différentes et de code couleur. Il doit inscrire les idées sous forme de titres et de phrases de synthèse, en les numérotant comme les questions et en les groupant sous forme de « pavé ». Puis, il note les arguments, les propositions et les désaccords.

Quelques règles doivent être suivies afin d'assurer la lisibilité du tableau :

- o Écrire gros et gras, de préférence en minuscules en dessinant les lettres les unes à côté des autres, sans les relier entre elles ;
 - o Une seule idée par encadrement (si le mot clef ne suffit pas, utiliser un ovale pour le complément d'explication) ;
 - o Laisser beaucoup d'espace entre chaque pavé d'idées (en cas de nouvelles idées tardives) ;
 - o Se limiter à une douzaine de questions sur le tableau (rester compréhensible) ;
- La nécessité d'approfondir : « Pouvez-vous expliquer d'avantage, me donner un exemple concret » ou « Je ne comprends pas, pouvez-vous reformuler », de façon à faire préciser les idées confuses ;
 - La pause active : laisser un temps d'arrêt de 5 secondes après un commentaire intéressant, de façon à encourager d'autres commentaires ;

- La possibilité de reformuler ce qui a été dit, et dans le doute, demander confirmation pour être sûr de la compréhension de tout le monde ;
- L'éventualité d'interroger d'autres points de vue ;
- Les réponses neutre (impératif) : éviter « c'est cela », « excellent », « c'est bien », « je suis d'accord » ;
- L'obligation de relancer un tour de table avant de passer à la question suivante ;
- Le choix de distribuer la parole à ceux qui s'expriment le moins, et modérer ceux qui s'expriment le plus : l'animateur doit faire face à des participants types :
 - o « Le dominant » : facile à repérer pendant l'accueil, il est conseillé de le placer à côté du modérateur. Celui-ci peut le couper si besoin (avec tact), et doit éviter le contact visuel avec lui lorsqu'il est trop insistant, pour ne pas montrer trop d'intérêt à ce qu'il dit.
 - o « L'expert » : le plus expérimenté des participants, il peut facilement inhiber ce que disent les autres. L'animateur peut alors modérer ses remarques vis-à-vis des autres et souligner l'importance de l'avis de chacun.
 - o « Le timide » : facile à repérer pendant l'accueil, il est conseillé de le placer face à l'animateur (contact visuel permanent). Ce participant aura autant de choses intéressantes à dire que les autres, il faut donc l'encourager à prendre la parole, et lui faire comprendre que ses commentaires sont appréciés. L'animateur peut donc se délier des règles de neutralité avec ce type de participant.
 - o « Le randonneur » : dévie régulièrement du sujet, il parle volontiers, mais n'a pas le même caractère de leader que le dominant. Le modérateur ne doit pas l'ignorer, mais doit savoir le ramener vers le sujet si besoin.

3. La synthèse – une nécessite entre les reunions

Entre les deux journées de réunion doit avoir lieu un débriefing entre l'animateur et l'observateur, qui rédigeront par la suite une synthèse intermédiaire des discussions. Celle-ci doit s'appuyer principalement sur les notes prises par l'observateur, et ne doit pas être une retranscription de ce qui a été dit. Elle doit simplement reprendre le fil conducteur des réponses aux questions ouvertes posées, ainsi que les points de consensus et de désaccord observés.

En effet, cette synthèse doit être écrite de façon totalement différente de la synthèse finale, puisqu'elle s'adresse principalement aux participants des

focus group. Ceux-ci doivent alors valider cette synthèse, et peuvent faire des commentaires si un point important leur paraît négligé ou même oublié. Cette étape, souvent écrite à distance des Focus Group, n'est pas toujours obligatoire selon les délais impartis entre deux réunions.

Il s'agit donc d'une synthèse sur la base des réactions « à chaud » des chercheurs, il ne faut donc pas exclure les difficultés rencontrées. Cela permettra éventuellement d'adapter les questions prévues pour le Focus Group suivant. Cette synthèse doit donc contenir les points suivants : les thèmes principaux abordés lors de la discussion, la retranscription des citations les plus importantes et caractéristiques, les « trouvailles », non anticipées par les chercheurs, les difficultés éventuelles ainsi que la comparaison avec ce qu'on pouvait attendre de ce *focus group*.

Même si cette synthèse n'est pas obligatoire, elle est cependant recommandée pour compléter la synthèse finale des chercheurs. De plus, sa validation renforce le caractère véridique des informations récoltées. En effet, un participant peut parfois regretter certaines prises de parole, ou peut encore vouloir revenir sur ce qui a été dit.

Le recueil des données est fondamental pour assurer une synthèse finale fidèle à la richesse des résultats. L'enregistrement des discussions et la retranscription verbatim sont donc des étapes obligatoires de la méthode du Focus Group car elles valident la rationalité des résultats de l'étude.

ANNEXE 3- LES TRAJECTOIRES D'ARTISTES LOCAUX

1. Les objectifs de l'axe 3

Les objectifs de recherche pour cet axe sont au nombre de trois.

- Il s'agit en premier lieu de caractériser les **grandes tendances observables en termes de trajectoires pour les artistes locaux** (artistes professionnels ou amateurs).
- Il s'agit ensuite de dresser le bilan de **l'impact des équipements de musiques actuelles** de la CPA **sur les trajectoires** des artistes locaux. Seront notamment questionnés les rôles que peuvent jouer ces opérateurs territoriaux tout à la fois **en termes de visibilité, de niveau d'activité, de tarifs ou encore de réseau ?**
- Il s'agit enfin **d'analyser les attentes des artistes** eux-mêmes, vis-à-vis de ces opérateurs locaux, principal support de leur formation, professionnalisation, diffusion...

2. La méthodologie de l'axe 3

Afin de répondre aux principaux questionnements de cet axe, une *analyse des représentations* des artistes issus du Pays d'Aix est proposée. Elle traitera des représentations que les artistes ont de leur trajectoire, ainsi que du rôle des opérateurs locaux en termes d'accompagnement des artistes : approche qualitative impliquant le recueil de données sur le terrain, par la *méthode des focus group* (entretiens collectifs avec des groupes d'artistes).

Afin d'obtenir des informations sur les deux types d'artistes envisagés (professionnels et amateurs), deux groupes d'une vingtaine d'artistes seront constitués, un groupe d'artistes professionnels (focus group 1) et un groupe d'artistes amateurs (focus group 2). Le choix des artistes à interroger se fera en concertation avec le coordinateur CPA du "Programme de recherche" et sur les conseils des opérateurs de musiques actuelles interrogées (cf. axe 1).

Deux journées d'entretien collectif seront organisées avec chacun des groupes d'artistes.

	JOURNEE 1	JOURNEE 2
Thème de la journée	Trajectoires d'artistes	Bilan et attentes vis-à-vis du rôle des opérateurs locaux en termes d'accompagnement des artistes
Questionnement abordé	<p>→ <i>Récits de vie</i> : trajectoires personnelles des artistes présents : identification des tendances observables en termes de parcours d'artistes</p> <p>→ <i>Etat des lieux des connaissances</i> des artistes relatives aux équipements à disposition sur le territoire de la CPA : formations existantes, lieux de répétition, lieux de représentations, lieux de résidences, organismes de soutien à la création et la diffusion...</p>	<p>→ <i>Bilan</i> : perception du rôle des opérateurs locaux en termes d'accompagnement : quel type d'accompagnement, quelle proximité avec ces organismes, quel impact sur les trajectoires personnelles (tremplin, visibilité, notoriété, réseaux, etc.)</p> <p>→ <i>Attentes et perspectives</i> de développement et de structuration du secteur</p>

A la fin de la 1^{ère} journée de rencontre, les chercheurs s'engagent à fournir une synthèse des travaux du focus group à chacun des membres de ce groupe, afin de servir de base à la réflexion pour la seconde journée. Au terme de la 2^{nde} journée de travail, les chercheurs mettront en forme les éléments de synthèse produits dans chacun des focus group, soit 2 synthèses (une propre aux artistes professionnels et une propre aux artistes amateurs).

ENCADRE 2- EXPLICATIONS DU CHOIX METHODOLOGIQUE

Le parti-pris méthodologique des focus group est celui des apports croisés et mutuels entre des acteurs aux logiques différentes. C'est à partir des productions discursives des artistes présents synthétisées par les chercheurs que sera élaborée progressivement l'analyse relatives aux questionnements de l'axe 3. C'est en partant des visions et perceptions propres à chacun (par la méthode Métaplan, entre autres...), que les artistes et chercheurs co-construiront la réflexion évaluative. Les intervenants universitaires jouent, ici, le rôle de « catalyseurs dynamiques » de cette émergence et de cette production collective.

Ce parti-pris s'appuie sur la stimulation systématique des participants afin de produire, selon des axes présentés et discutés avec le groupe, des idées, des opinions, des propositions relevant de leurs trajectoires personnelles et professionnelles mais également de leurs attentes. La réflexion engagée repose donc sur une méthodologie d'entretiens ouverts où chacun des participants est amené à émettre des propositions orales, en confrontation et en discussion avec les autres.

L'hypothèse centrale de cette démarche de travail repose sur la triple fonction du discours produit (Herzlich, 1969, Kaes, 1968, Plon, 1972) :

- il contient les éléments de connaissance, d'information, d'opinions possédées par le locuteur sur un objet
- il traduit, dans sa formulation, l'organisation cognitive des éléments énoncés plus haut et à ce titre, il donne à voir les éléments prééminents
- il est construit « en présence d'autrui », c'est à dire dans une situation d'influence sociale, situation pouvant préfigurer d'autres situations relevant de la pratique même des personnes présentes.

Comme l'ont démontré de nombreuses recherches en sciences humaines et plus particulièrement en psychologie sociale, les situations d'interaction sociale que constituent les entretiens de groupe sont aptes à rendre compte des systèmes de représentation propres aux différents membres du groupe (Abric, 1994, 1996). En effet, ce sont les situations de communication ou encore d'échange de propositions discursives qui favorisent l'émergence des systèmes d'opinion mais également des contenus d'information que possèdent, par devers eux, les membres d'un groupe au travail. A travers l'interaction et les mécanismes d'influence dynamique qui s'exercent dans un groupe (Lewin, 1972, Moscovici, 1961, 1976), les conceptions se forment, circulent et se consolident.

En exprimant, en travaillant, en explicitant leurs perceptions et attentes, les interlocuteurs mettent à jour leurs systèmes de référence, de compréhension et d'évaluation. A la suite de Roussiau et Bonardi (2001), *« les représentations sont à considérer comme le processus et le produit d'une élaboration psychologique et sociale du réel. L'enjeu de leur "Programme de recherche" n'est pas d'accéder à la réalité en soi mais plutôt de comprendre comment les groupes sociaux se l'approprient. Il s'agit donc, à travers l'actualisation de leur contenu, d'approcher leur organisation et les processus propres à leur constitution »*.

Enfin, en associant l'ensemble des acteurs concernés par la question elle encourage la confrontation des points de vue, permettant la révélation des systèmes de croyances de chacun et la recherche d'un compromis entre eux. L'avantage principal d'une telle démarche est de favoriser l'émergence d'une représentation ou d'une norme commune, partagée par l'ensemble des acteurs ce qui facilite ensuite leur appropriation des réflexions et outils construits.

3. La transversalité entre les 3 axes

En parallèle de l'approche méthodologique des focus group, une transversalité est à noter avec les axes 1 et 2 (effet miroir) :

- Les représentations des opérateurs par rapport aux trajectoires d'artistes et à leur rôle en termes d'accompagnement pourront également être prises en compte (cf. données recueillies par entretien : axe 1).

- Les questions de visibilité et d'effet « tremplin » pour les artistes locaux pourront enfin être questionnées dans le cadre des questionnaires administrés au public (et au public potentiel via un focus sur les étudiants). Il s'agit d'intégrer des questions relatives à la perception des artistes par le public.

ANNEXE 4 – SYNTHÈSE FOCUS GROUP – ARTISTES AMATEURS – 28 MAI
2013 – SEANCE 1 SUR 2

13 Participants⁷

FONCTION	NOM	PRENOM
ANIMATEURS	HERNANDEZ	Solange
	MOUSTIER	Emmanuelle
	HEY	Tiffany
	ERGOTE	Tamara
ARTISTES	AMMOUR	Vincent
	AMAYA	Raoul
	CATANI	Alex
	EYGUESIER	Pierre
	GAILLARD	Julien
	GRATIA	Guillaume
	PEYRON	Jacques
	SCOTTO	Jean-François
	SEGUELA	Julien

Quatre animateurs : Solange Hernandez (animation et prise de notes), Emmanuelle Moustier (animation et prise de notes), Tiffany Hey (prise de notes, vidéo, photos), Tamara Ergote (vidéo, photos).

Rappel : objectifs des deux rencontres

Les objectifs sont au nombre de trois :

- Il s'agit en premier lieu de caractériser les **grandes tendances observables en termes de trajectoires pour les artistes locaux** (artistes professionnels ou amateurs).
- Il s'agit ensuite de dresser le bilan de **l'impact des équipements de musiques actuelles** de la CPA **sur les trajectoires** des artistes locaux. Seront notamment questionnés les rôles que peuvent jouer ces opérateurs territoriaux tout à la fois **en termes de visibilité, de niveau d'activité, de tarifs ou encore de réseau ?**
- Il s'agit enfin **d'analyser les attentes des artistes** eux-mêmes, vis-à-vis de ces opérateurs locaux, principal support de leur formation, professionnalisation, diffusion...

⁷Nous leur avons attribué des numéros pour préserver l'anonymat de ces entretiens collectifs.

I – Récits de vie

1 – Depuis quand habitez-vous dans la CPA ?

1.	La Roque d'Anthéron depuis 33 ans
2.	Les Milles (Aix-en-Provence) depuis toujours
3.	Aix-en-Provence depuis 4 ans
4.	Aix-en-Provence de 2000 à 2004, Vitrolles de 2005 à 2008, Aix-en-Provence de 2009 à 2011, Puyloubier depuis 2012
5.	Eguilles depuis 28 ans
6.	Aix-en-Provence depuis 8 ans
7.	Aix-en-Provence puis Trets depuis 17 ans
8.	A Aix depuis 5 ans
11.	Aix-en-Provence depuis toujours

2 – Depuis quand pratiquez-vous la musique ? Est-ce qu'il y a eu une continuité dans vos pratiques et s'il y a eu discontinuité, pourquoi ?

1.	50 ans de pratique avec une discontinuité due à l'activité professionnelle – s'y est remis plus sérieusement depuis 10 ans
2.	50 ans de pratique avec une discontinuité due à l'activité professionnelle et « à la vie » – s'y est remis plus sérieusement depuis 1990
3.	8/9 ans de pratique sans discontinuité mais depuis 4 ans, pratique plus régulière
4.	Depuis enfant (éveil musical) dans les années 80 puis pratique régulière avec une période « plus creuse » en 1995-1996 (préparation concours fonction publique). Pratique régulière depuis 2000
5.	15 ans de pratique continue
6.	20 ans de pratique continue + études en musicologie
7.	55 ans de pratique musicale continue mais ralentie
8.	Maman professeur de piano. 20 ans de musique (sur 26 d'existence). En résumé, 10 ans de piano, 13 ans de violon et 4 de guitare (guitare exclusivement dans un groupe). Quand il est arrivé à Aix pour ses études, il a arrêté le conservatoire à Sète (c'est-à-dire le violon). Le piano avait été arrêté avant.
11.	Pratique continue depuis 2005

⇒ Globalement, quel que soit le nombre d'années de pratique musicale, elle est régulière. Seule l'activité professionnelle vient perturber la régularité dans la pratique (dans 3 cas). Les artistes interrogés ne sont pas novices dans leur pratique, certains même font de la musique depuis une cinquantaine d'années.

3 – Qu'est-ce que vous faites comme musiques ? (énumérez les différentes pratiques simultanées ou successives) (genre musical, solo/groupe)

1.	Rock, Rythm and Blues, Rock Country – pratique en groupe
2.	Variété, Rock, Rythm and Blues, Rock Country – pratique en groupe
3.	Rock, Rock'n Roll, Blues, aujourd'hui Hard Rock – pratique en groupe
4.	Classique, Jazz, Rock – pratique en groupe
5.	Chanson française, Reggae, Soul (genre éclectique) – pratique en groupe et solo

6.	Tambourin (galoubet) et musiques savantes (mélange de genres) – pratique en groupe
7.	Chant, instruments traditionnels provençaux – pratique en groupe
8.	Classique puis Hard rock – pratique en groupe (de 5 personnes). Fait encore du violon dans l'orchestre symphonique de Sète (régulièrement à l'époque du conservatoire, aujourd'hui ponctuellement)
11.	Platines (genre éclectique) – pratique en solo

⇒ Tous les genres des musiques actuelles (y compris la musique traditionnelle provençale) sont représentés et la pratique en groupe est le plus souvent énumérée.

3bis – Que pratiquez-vous comme instruments ? (considérant que la voix en fait partie)

1.	Guitare et voix
2.	Guitare et voix
3.	Guitare et voix (choeurs)
4.	Clarinette, guitare et basse
5.	Batterie, logiciels de musique
6.	Galoubet, percussions
7.	Flûte, galoubet, chant
8.	Piano, violon, guitare
11.	Platines, logiciels de musique

⇒ Certains des artistes pratiquent plusieurs instruments (pas la majorité, 4 cas).

4. Etes-vous autodidactes ou avez-vous suivi des cours et dans quel cadre (conservatoire, école, MJC...) ?

1.	Autodidacte
2.	Quelques cours dans une école de musique mais surtout autodidacte
3.	Cours de guitare classique (théorie, solfège) dans une école de musique mais autodidacte sur les pratiques musicales actuelles
4.	Clarinette (MJC, école de musique), guitare et basse : autodidacte
5.	Ecole privée de batterie, percussions au conservatoire
6.	Ecole de musique (solfège, percussions), conservatoire de Marseille de musiques traditionnelles
7.	Autodidacte, formation underground « entre copains »
8.	Solfège, piano, violon (conservatoire), guitare en autodidacte
11.	Autodidacte (Internet)

⇒ La plupart des artistes présents sont autodidactes (6 cas), deux ont été formés au conservatoire, quatre sont passés à un moment donné dans une école de musique (communale ou privée).

5. Avez-vous essayé ou essayez-vous de devenir musicien professionnel ? Pourquoi ?

1.	Jamais essayé – « c'est trop dur d'en vivre »
2.	Jamais essayé même si nombreuses tournées estivales dans la région – « c'est un dérivatif »
3.	Très difficile de devenir professionnel dans le rock, « c'est mal payé » mais production de plusieurs démos et un album autoproduit
4.	S'est posé la question étant jeune mais ses professeurs de musique l'ont découragé
5.	Plus grande opportunité avec la première formation mais ça ne s'est pas produit
6.	Y a pensé mais vite découragé d'autant plus que dans la pratique musicale provençale, on retrouve le plus souvent des artistes « bénévoles » - plus un objectif de transmission d'une tradition – préparation DE ou CA (professeur)
7.	La question s'est posée mais découragé pourtant dans sa jeunesse, 14 disques produits en 20 ans
8.	Jms. Je suis en 5 ^e année aux Beaux-arts. Très impliqué dans processus de création (dans le même groupe que le n°3). Après, le rêve, c'est d'être apyé pour jouer mais ça reste un rêve. A vu beaucoup de gens « galérer » autour de lui. Vise le professorat ou un métier dans la culture après les Beaux-arts. Année prochaine, part en Arts plastiques à la fac.
11.	La question s'est posée mais trop grande incertitude professionnelle – la pratique musicale est une « thérapie »

⇒ Tous ont bien conscience des difficultés du métier d'artiste et ses incertitudes pourtant la plupart y ont pensé à un moment donné.

6. Est-ce que vous avez déjà eu l'opportunité de vous produire ? Quand ? Combien de fois ? Dans quel contexte ?

1.	Produit de façon irrégulière avec une rémunération sous forme de défraiement : 2 dates par an (fête de la musique, fêtes dans communes, œuvres caritatives) - difficultés à trouver des dates (pas d'agent)
2.	Produit de façon irrégulière avec une rémunération sous forme de défraiement : 2 dates par an (fête de la musique, fêtes dans communes, œuvres caritatives) - difficultés à trouver des dates (pas d'agent)
3.	Groupe qui a débuté en 2012 mais déjà plusieurs dates dans la CPA (concerts, fête de la musique) et mise en ligne sur Internet - défraiement
4.	Structures anciennes donc 20 concerts par an essentiellement en extérieur et prestations privées - défraiement - associations en concurrence avec celles qui soutiennent des artistes professionnels
5.	10/12 dates par an mais plus de la moitié en dehors de la CPA
6.	Fait partie de 6 associations - 2 manifestations/WE l'été (fêtes de village, votives, concerts "privés", églises/temples)
7.	Fait partie de 6 associations - 2 manifestations/WE l'été (fêtes de village, votives, concerts "privés", églises/temples)
8.	En tout, s'est produit 3 fois depuis création du groupe (en 2012, depuis 6 mois environ). Jazz Rod, Kerrigan. Le groupe a 12 compositions et 4 enregistrements à son actif. Le n°8 et le n°3 sont moteurs dans le groupe pour la recherche des dates. L'idée, c'est de chercher des premières parties. Envoi

	d'au moins une vingtaine de mails pour 2 réponses. C'est très dur même si ne demandent aucun cachet. Fait partie de la MJC Prévert d'Aix. Bonnes relations avec l'administration de la MJC. On aurait pu faire cette année la fête de la musique mais avait déjà pris des places pour assister à un festival à Nantes. Essaie de faire jouer le réseau.
11.	Quelques dates (clubs, Free Party, soirées privées) grâce à la participation à un collectif

⇒ Pour tous les artistes présents se sont produits au moins une fois. Ils ont tous souligné la difficulté de trouver des dates, des salles (à un prix abordable). Ils se produisent mais sont juste défrayés (moins qu'un cachet) quand ils sont payés. Ils ont des difficultés à trouver des dates car ils n'ont pas d'agent ou une personne attirée.

7. Internet et vous ?

1.	Diffusion (Facebook, Youtube, MySpace (site)), formation (logiciels), support de travail
2.	Diffusion (Facebook, Youtube, MySpace (site)), formation (logiciels), support de travail
3.	Diffusion (Facebook, Youtube, MySpace), formation (logiciels), mise en ligne de morceaux
4.	Formation et support de travail, recrutement, diffusion (1 page web, Facebook)
5.	Diffusion (Facebook, Youtube, MySpace), formation (logiciels), mise en ligne de morceaux et vidéos
6.	Diffusion, partage des partitions
7.	Diffusion, partage des partitions
8.	Communication entre membres du groupe, diffusion. Gratuité.
11.	Diffusion, formation et support de travail, participation à des plateformes collaboratives

⇒ Pour tous, Internet est un vecteur incontournable de diffusion (réseaux sociaux, page web) et de communication, de formation et de support de travail, de mise en réseaux (plateforme collaborative).

II – Etat des lieux (connaissances de l'existant)

✓ Lieux d'apprentissage et de formation musicaux

- MJC Prévert (Aix) : aucun artiste n'a fréquenté ce lieu.
- Grat (Venelles) : 1 fréquentation.
- Ecole de musiques (villages) : 3 artistes en ont bénéficié.
- Conservatoire : 4 artistes y ont été formés.
- Ecole TAMA (Célony) : 1 artiste a suivi cette formation.
- Seconde nature (master class MAO) : aucun artiste n'a fréquenté ce lieu.
- Aix'qui (formation ...) : 1 artiste a participé à un tremplin.

- L'Entrepôt (association formation pluridisciplinaire) : aucun artiste n'a fréquenté ce lieu.

- Moulin à Jazz (master class) : aucun artiste n'a fréquenté ce lieu.

⇒ la plupart des artistes amateurs présents ont suivi une formation dans une école de musique municipale ou au conservatoire. Un seul artiste a bénéficié d'une formation dans une école privée (école TAMA).

✓ **Lieux de répétition**

- MJC Prévert (Aix) : 4 artistes ont bénéficié de ce lieu pour répéter.

- Zik Box (Les Milles) : 2 artistes ont bénéficié de ce lieu pour répéter.

- La Farinière (Les Pennes-Mirabeau) : 1 artiste a bénéficié de ce lieu pour répéter.

- Oustaou de Provence (Parc Jourdan, Aix) : 2 artistes ont bénéficié de ce lieu pour répéter.

- Espace Sextius (Aix-en-Provence) : 2 artistes ont bénéficié de ce lieu pour répéter.

- Studio Mistral (Aix-en-Provence) : 1 artiste a bénéficié de ce lieu pour répéter.

⇒ la MJC Prévert est le lieu de répétition qui a été le plus fréquenté (4 artistes sur 9). Les autres n'ont pas ou n'utilisent pas les structures de la CPA.

✓ **Lieux de représentations**

1 - Salles de concert

- Seconde Nature (Aix-en-Provence) : aucun artiste n'y a joué.

- Le Korigan (Luynes) : 6 artistes s'y sont produits.

- Jas'Rod (Les Pennes-Mirabeau) : 3 s'y sont produits.

- Bois de l'Aune (gros projets) : 3 s'y sont produits.

2 - Salles des fêtes municipales : 6 artistes s'y sont produits.

3 - Bars

- Le Sextius Bar (Aix-en-Provence) : 1 artiste y a joué.

- IPN (Aix-en-Provence) : 1 artiste y a joué.

- WoHoo (Aix-en-Provence) : 2 artistes y ont joué.

- Red Pepper (Célony) : 1 artiste y a joué.

- Le Sunset (Aix-en-Provence) : 2 artistes y ont joué.

- Le Bidule (Aix-en-Provence) : aucun artiste n'y a joué.

- Le Full Moon (Lambesc) : aucun artiste n'y a joué.

⇒ Les artistes présents ont privilégié les salles de concert ou salles municipales pour se produire. Très peu d'entre eux ont joué dans des bars.

✓ **Lieux de résidences**

- Bois de l'Aune (résidence pour des répétitions) : 1 artiste y a bénéficié.
- La Roque d'Anthéron (résidence pour création, deal : spectacles et écoles) : aucun artiste n'y a bénéficié.
- Le Korrigan (payant) : aucun artiste n'y a bénéficié.

⇒ Les lieux de résidences semblent peu nombreux et très mal exploités ou connus.

✓ **Lieux d'enregistrement**

- La Farinière (Les Pennes-Mirabeau) : 1 artiste a enregistré dans ce lieu.
- Studio Music'Aix (Aix-en-Provence) : aucun artiste n'y a enregistré.
- Le Labo Mistral (Aix-en-Provence) : 2 artistes ont enregistré dans ce lieu.

⇒ Les lieux d'enregistrement semblent très peu nombreux sur le territoire de la CPA et peu fréquentés. Les artistes nous disaient utiliser le plus souvent Internet pour enregistrer des démos.

✓ **Organismes et/ou dispositifs de soutien à la création et à la diffusion**

- Arcade : 1 artiste en a bénéficié.
- Drac (danse et théâtre) : aucun artiste n'en a bénéficié.
- Concours, tremplins : 3 artistes en ont bénéficié. Aix'qui (tremplin) : 1 artiste en a bénéficié.
- Tournée communautaire (CPA) : 2 artistes en ont bénéficié.
- Tour du Pays d'Aix (Aix'qui) : aucun artiste en a bénéficié.

⇒ Il semble que l'offre d'organismes ou dispositifs de soutien soit peu nombreuse, mal connue et peu exploitée.

III – Bilan (perception de l'existant)

✓ **Lieux d'apprentissage et de formation musicaux**

⇒ l'offre est importante aussi bien privée que publique et répond à une forte demande, nette amélioration des formations. S'ajoute le nouveau conservatoire d'Aix-en-Provence.

✓ **Lieux de répétition**

⇒ A ACCENTUER- Il faudrait des locaux mis à disposition pour pouvoir répéter avec son propre matériel, le matériel fourni est souvent de très mauvaise qualité, dégradé par les utilisateurs.

✓ **Lieux de représentations**

⇒ A ACCENTUER- Il faudrait que les amateurs soient davantage sollicités lors d'évènements locaux (fêtes, festivals), nécessité d'une salle de représentation plus pérenne publique ou de service public, les locations de salles sont en général trop chères (alors que peu rentables).

✓ **Lieux d'enregistrement**

⇒ Il faudrait accentuer la démocratisation des moyens mis à disposition, notamment pour enregistrer des démos.

✓ **Organismes et/ou dispositifs de soutien à la création et à la diffusion**

⇒ Procédures à simplifier au niveau du territoire et dispositifs existants très mal connus.

SYNTHESE SEANCE / 2 FOCUS GROUP AMATEURS (28.05.2013)

CE QUI FONCTIONNE :

- ✓ Essentiellement, le volet apprentissage/formation : offre diversifiée (l'offre privée vient compléter l'offre publique) et de bonne qualité.
- ✓ Assez de festivals mais leur donner plus de moyens.

CE QUI MANQUE :

- ✓ Annuaire des artistes et musiciens amateurs de la CPA - voir l'ARCADE : dispositif peu connu- il faudrait une visibilité et une communication plus larges notamment sur sa base de données.
- ✓ La question des subventions aux structures culturelles est cruciale dans la CPA.
- ✓ Il n'y a pas plus beaucoup de lieux pour répéter, pour se produire.
- ✓ Les lieux d'enregistrement font défaut.
- ✓ Il n'existe que très peu de tremplins ("rien à part Aix'Qui" ?).
- ✓ Il manque de locaux mis à disposition (lieux de répétition avec son propre matériel).
- ✓ Il manque de scènes ouvertes.

PISTES DE PROPOSITIONS :

- ✓ *Dispositifs de soutien* : comment simplifier les procédures au niveau de la CPA -> Mise en place d'un organisme relais CPA pour les artistes amateurs.
- ✓ *Création d'un lieu dédié aux musiques actuelles*, abordable (nécessité d'un service public ou gestion publique), modulable, lieu d'échange (s'inspirer de l'Hôtel des musiques à Marseille) avec parking en bordure du centre-ville d'Aix-en-Provence. Plusieurs postes indispensables : surveillance, entretien, ingénieur son, gérance. Un lieu qui allie répétition, résidence et représentation (mixité d'usage).
- ✓ *Faire revivre des petites salles de représentation sur tout le territoire de la CPA.*

ANNEXE 5- SYNTHÈSE FOCUS GROUP – ARTISTES AMATEURS – 14 JUIN
2013 – SEANCE 2 SUR 2

Echantillon d'artistes amateurs : 7 présents. Nous leur avons attribué des numéros pour préserver l'anonymat de ces entretiens collectifs.

Quatre animatrices : Solange Hernandez (animation, prise de notes), Emmanuelle Moustier (animation, prise de notes), Edina Soldo (animation, prise de notes), Charlène Arnaud (animation, prise de notes).

Rappel : objectifs des deux rencontres

Les objectifs sont au nombre de trois :

- Il s'agit en premier lieu de caractériser les **grandes tendances observables en termes de trajectoires pour les artistes locaux** (artistes professionnels ou amateurs).
- Il s'agit ensuite de dresser le bilan de **l'impact des équipements de musiques actuelles** de la CPA **sur les trajectoires** des artistes locaux. Seront notamment questionnés les rôles que peuvent jouer ces opérateurs territoriaux tout à la fois **en termes de visibilité, de niveau d'activité, de tarifs ou encore de réseau ?**
- Il s'agit enfin **d'analyser les attentes des artistes** eux-mêmes, vis-à-vis de ces opérateurs locaux, principal support de leur formation, professionnalisation, diffusion...

Le thème de cette seconde rencontre est d'aborder les attentes des artistes amateurs vis-à-vis du rôle des opérateurs locaux en matière d'accompagnement des artistes et de développement d'une politique de musiques actuelles.

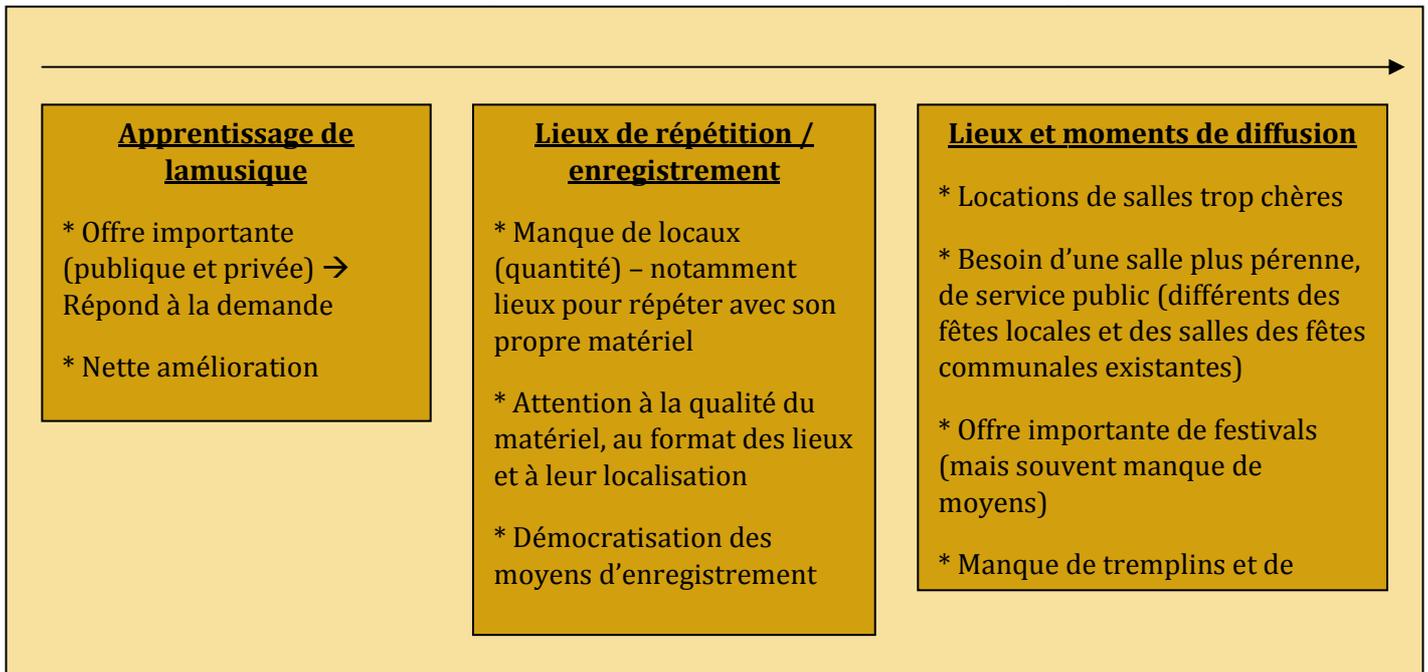
En préambule, nous sommes revenus sur le bilan qu'ils avaient dressé lors de la première séance (cf. synthèse focus group amateur du 28 mai 2013) et l'avons finalisé.

Il ressort que :

- La question des « lieux » reste primordiale, en amont comme en aval :
 - o Il existe de nombreuses structures : le problème pour les amateurs relève de l'utilisation de ces structures existantes ;
 - o En amont :
 - Le problème des lieux de résidence est collectivement mentionné. Les participants font état de sérieuses difficultés pour faire le lien entre les lieux existants et les artistes en recherche de résidence. Comment communiquer plus et surtout mieux autour de ces lieux de résidence ?
 - Le manque de lieux de répétition est aussi reconnu par tous et se traduit par le développement des enregistrements « à la maison » via des logiciels puis une diffusion sur internet ;
 - o En aval : repérage de deux types de lieux de diffusion :
 - Les équipements culturels et les salles communales.
 - Les bars mais ils ne sont pas suffisamment ouverts / utilisés ;

- Quant aux organismes et dispositifs de soutien, ils sont jugés nombreux (DRAC, évènements CPA, évènements tremplin, ARCADE, etc.) mais les artistes amateurs disent ne pas les connaître assez. Ils questionnent le quoi ? Le comment ? Le pour qui ?
- La perception de l'existant a également été évoquée en termes de filière. Le schéma suivant permet de donner une visibilité à la représentation qu'en ont les artistes amateurs présents.

Bilan – Filière musiques actuelles en CPA

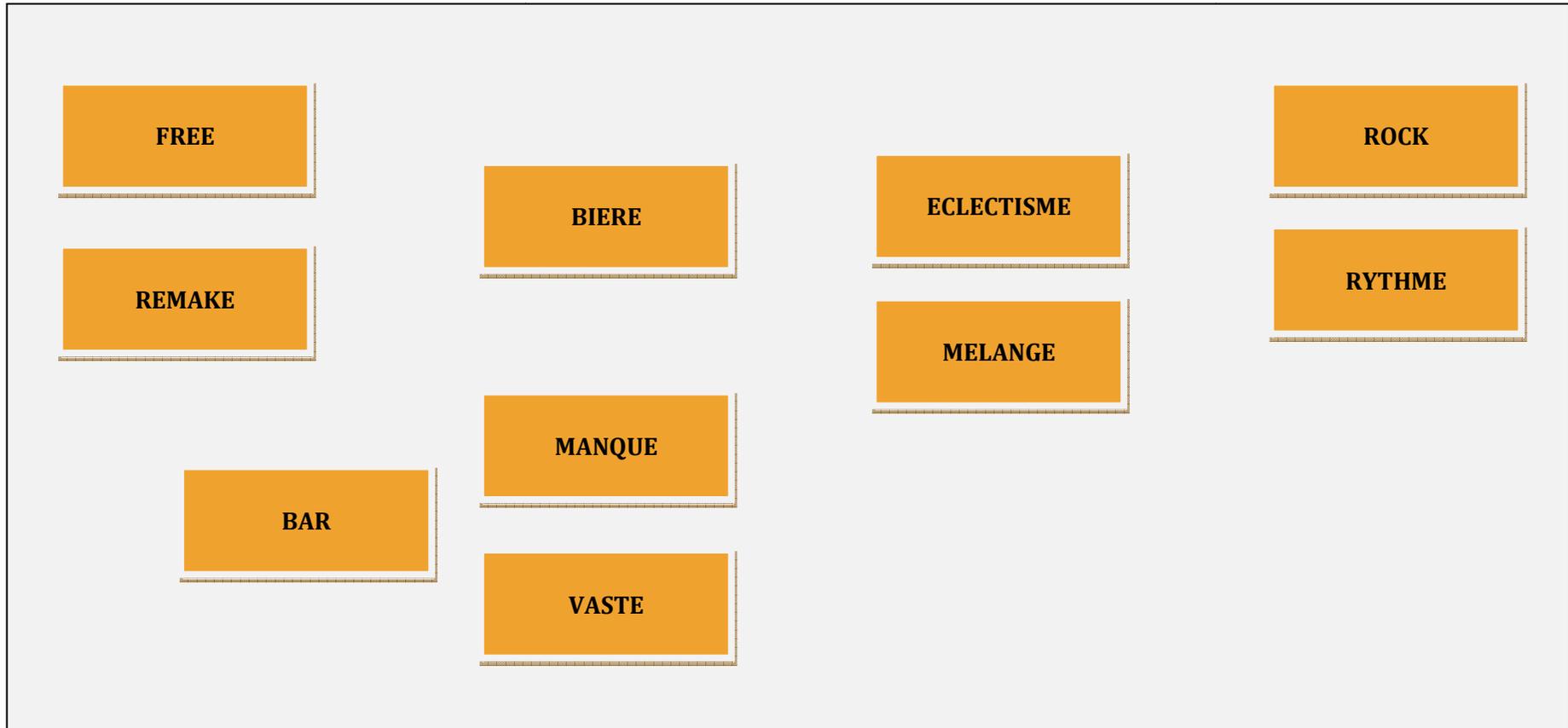


Afin de favoriser les échanges et de permettre à tous les participants de s'exprimer, cette deuxième rencontre s'est organisée autour de la démarche « Méta – plan ». Cette démarche permet d'exprimer sur le mode « stimulus-réponse » des contenus personnels de représentation et d'image.

Un premier concept « stimulus » a été proposé aux participants : « musiques actuelles », afin de leur laisser la liberté de s'exprimer quant aux représentations qu'ils ont de cet objet de politique publique.

Chaque participant devait proposer deux « mots-réponse » immédiats, qui, selon lui, se rapportaient aux termes précités. Ce travail, fondé sur l'association d'idées et l'expression de représentations mentales, a permis d'établir une carte cognitive des principales représentations que se font les participants des musiques actuelles.

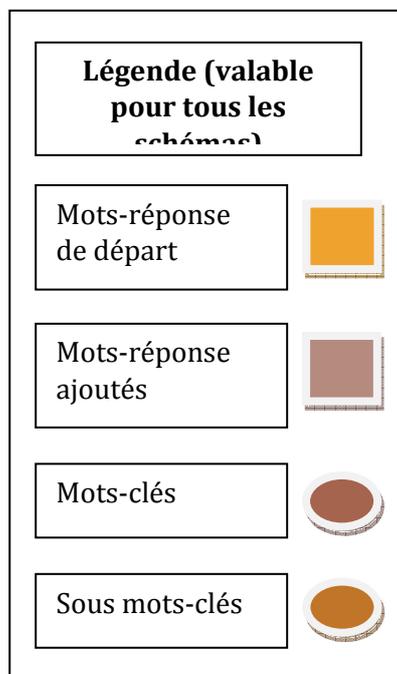
Propositions des « mots réponse » et base de la discussion méta-plan 1



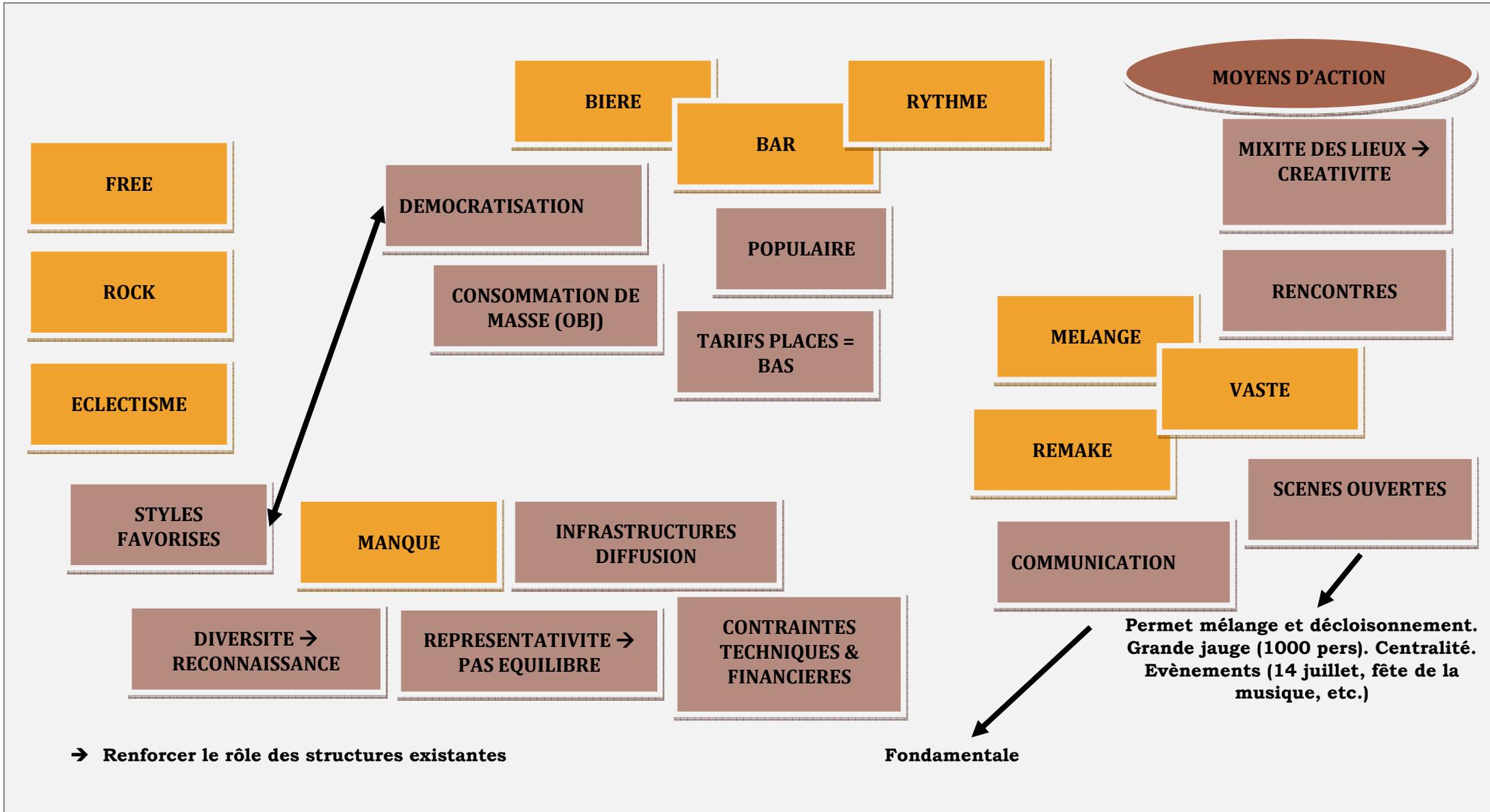
Sur la base de ces mots-réponse, l'ensemble du groupe a travaillé à réorganiser la présentation visuelle, de façon à les regrouper par communauté de sens (ensembles cognitifs). Des mots clés ont ensuite été identifiés, ces mots clés permettant de caractériser les ensembles de mots formés ou d'en préciser le sens. Une carte cognitive des représentations des musiques actuelles pour l'ensemble des membres du groupe a donc pu être établie.

Remarque :

- « Free », « rock » et « éclectisme » : renvoient aux styles musicaux ;
- « Bière » et « bar » : renvoient à des lieux et des pratiques → La notion de « populaire » va émerger par la suite. Cela pose les questions de l'argent, de l'espace et de l'acoustique ;
- « Manque » : de musiques actuelles sur le territoire, de clarification de la définition du terme, manque en termes de priorité politique, manque de place, de structures d'accueil et de diffusion, manque de représentation de certains styles musicaux (et inégalités entre ces styles) → question de l'identité des musiques actuelles (spécificités culturelles et techniques)
- S'est également posée la question des publics.



Carte cognitive : « représentations » que les participants ont des « musiques actuelles »



Au vu de la carte cognitive qui est apparue, nous pouvons discuter différents points :

1. La définition des musiques actuelles : quels styles musicaux, quelle réalité ?

- Rythme : les participants soulignent le rôle joué par la batterie, et par conséquent le côté inévitablement bruyant des musiques amplifiées, spécificité des musiques actuelles
- Inégalité dans les styles musicaux : manque de représentation de certains styles au détriment d'autres surreprésentés, parce que jugés plus consensuels ou davantage « à la mode » (tel le jazz)
- Problème de vouloir « mettre dans des cases » : toutes les musiques actuelles ne peuvent pas entrer dans des genres musicaux prédéfinis. A côté des musiques actuelles plus clairement identifiées, il faut laisser de la place pour celles qui sont davantage à la frontière, entre deux styles musicaux. Il faut plus « ouvrir » les musiques actuelles et faire savoir qu'un vivier existe dans tous les styles, même les plus originaux ou innovants. L'accent est mis ici sur l'information et la communication.
- Restriction des genres de musiques actuelles en fonction de leur potentiel de diffusion, c'est-à-dire de leur potentialité à attirer des clients/ spectateurs. Les diffuseurs ont tendance à faire des choix quant aux artistes (y compris amateurs) en fonction de « ce qui marche ». Ils choisiraient la facilité, poursuivraient des objectifs « commerciaux », car ils visent une consommation de masse.
- Pour palier notamment les problèmes et difficultés évoqués ci-dessus, les artistes amateurs plébiscitent le mélange, les nouveautés, la mixité et la diversité. Sont évoqués le mélange des styles, des festivals et la nécessité des scènes ouvertes : c'est cela qui peut permettre la découverte, le rééquilibrage, l'évolution des styles (à l'image des musiques celtiques)
- Par ailleurs, les artistes amateurs reconnaissent l'inévitable côté « fourre-tout » des musiques actuelles. Mais bien que cela soit difficile, il faut assurer la reconnaissance de chacune d'entre elles. Ici, nous touchons finalement à l'identité des musiques actuelles.

2. Le paradoxe d'un public spécifique mais extrêmement varié, car intergénérationnel et populaire

- La dimension populaire des musiques actuelles apparaît à la fois comme un objectif et une caractéristique. Toutefois la démocratisation des styles les moins reconnus (dits styles de niche) est présentée comme nécessaire (cf. ci-dessus)
- La démocratisation passe nécessairement (mais pas seulement) par la « désacralisation » des lieux où se produisent les musiques actuelles et par une limitation des prix d'entrée.

3. Un diagnostic évident : des manques sur le territoire

- Les artistes amateurs ont identifié des moments de « live » pour les amateurs sur la CPA dans l'espace public. il s'agit classiquement de la fête de la musique et de celle du 14 juillet. Sur ces événements, se posent néanmoins le problème de la dimension des lieux et du cloisonnement (qu'il faut éviter).

- Il existe de nombreuses contraintes liées à l'espace public et qui se révèlent sans doute plus aiguës pour les musiques actuelles (qui sont évidemment des musiques amplifiées).
- Certains lieux sont bien identifiés (cf. synthèse du focus group du 28 mai 2013) à l'image de Saint-Cannat, de salles communales, etc. mais dans ces lieux, il n'y a pas (ou très peu) de dates disponibles, car la demande est supérieure à l'offre. Une salle supplémentaire s'ajoutant à l'existant ferait l'unanimité.
- Les différents lieux associés aux musiques actuelles ne sont pas consommés de la même manière. Ils sont parfois associés à une consommation connexe (bar-concert), qu'il faut prendre en compte.
- Il y a des lieux de diffusion mais ils sont occupés par « les gens du cru » (les salles communales). Pour pallier cela, sans tout transformer, il serait possible de renforcer le rôle des structures existantes en créant des antennes décentralisées sur le territoire de la CPA.

4. Des moyens d'action dans le champ des musiques actuelles

- Les « scènes ouvertes » sont plébiscitées par tous, pour leur manque comme leur nécessité. Sont cités les exemples du « Facomeuchère » (scène ouverte le vendredi soir, mais disposant d'un trop petit espace) et de la médiathèque de Gardanne. Les artistes amateurs proposent la création ou mise à disposition d'une friche industrielle, d'un lieu ouvert avec une jauge de 1.000 personnes.
- Au-delà de la création d'une grande salle de musiques actuelles, la décentralisation (cf. ci-dessus) pourrait prendre forme grâce à des antennes de la salle de musiques actuelles d'Aix dans les différentes communes pour créer de la synergie.
- Le développement de moyens de communication est nécessaire.
- Un équilibre territorial (qui n'existe pas vraiment aujourd'hui) est à trouver en renforçant le rôle des structures existantes.

Au vu de ce premier méta-plan, nous avons proposé par la suite aux artistes amateurs présents un second concept « stimulus » : « politique publique de musiques actuelles en CPA », afin de leur laisser la liberté de s'exprimer quant aux représentations qu'ils ont de cet objet de politique publique. Nous avons ajouté ici un élément : les participants devaient se mettre dans la peau d'un décisionnaire avant de choisir les deux « mots-réponse » qui, selon eux, se rapportaient aux termes précités. Le schéma ci-après représente les « mots-réponse » tels qu'ils ont été collés sur le tableau par les participants.

Propositions des « mots réponse » et base de la discussion méta-plan 2

SUBVENTIONS

SUPPORT

ORGANISATION

**PLURIDISCIPLINARITE
PLURICULTUREL**

EQUILIBRES

APPEL A PROJETS

**ACCESSIBLE A
TOUS**

DIVERSITE

EQUITE

CENTRALISATION

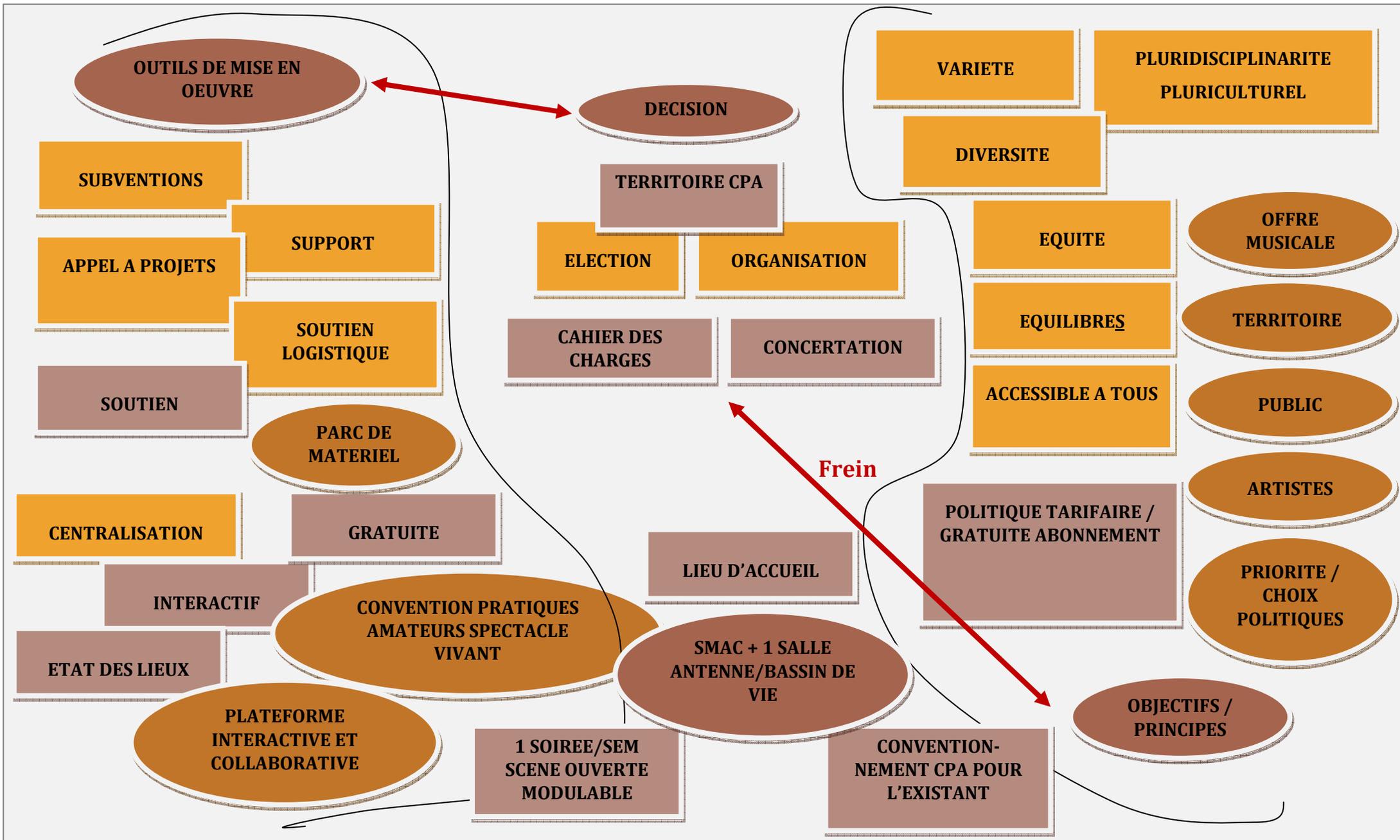
VARIETE

ELECTION

**SOUTIEN
LOGISTIQUE**

Sur la base de ces mots-réponse, l'ensemble du groupe a travaillé à réorganiser leur présentation visuelle, de façon à les regrouper par communauté de sens (ensembles cognitifs). Des mots clés ont ensuite été identifiés, ces mots clés permettant de caractériser les ensembles de mots formés ou d'en préciser le sens. Une carte cognitive des représentations du processus de sensibilisation artistique pour l'ensemble des membres du groupe a donc pu être établie.

Carte cognitive : « représentations » que les participants ont de la « politique publique de musiques actuelles en CPA »



ANNEXE 6- SYNTHÈSE FOCUS GROUP – ARTISTES PROFESSIONNELS –
10 ET 28 JUIN 2013 – SEANCES 1 ET 2

Echantillon d'artistes professionnels : 8 présents. Nous leur avons attribué des numéros pour préserver l'anonymat de ces entretiens collectifs.

Quatre animatrices : Solange Hernandez (animation, prise de notes), Emmanuelle Moustier (animation, prise de notes), Edina Soldo (animation, prise de notes), Charlène Arnaud (animation, prise de notes).

Rappel : objectifs des deux rencontres

Les objectifs sont au nombre de trois :

- Il s'agit en premier lieu de caractériser les **grandes tendances observables en termes de trajectoires pour les artistes locaux** (artistes professionnels ou amateurs).
- Il s'agit ensuite de dresser le bilan de **l'impact des équipements de musiques actuelles** de la CPA **sur les trajectoires** des artistes locaux. Seront notamment questionnés les rôles que peuvent jouer ces opérateurs territoriaux tout à la fois **en termes de visibilité, de niveau d'activité, de tarifs ou encore de réseau** ?
- Il s'agit enfin **d'analyser les attentes des artistes** eux-mêmes, vis-à-vis de ces opérateurs locaux, principal support de leur formation, professionnalisation, diffusion...

N.B. : Sont présentés dans ce document unique la synthèse des échanges des deux focus groups organisés avec des artistes professionnels et semi-professionnels.

Formellement, le premier focus group a permis de construire des récits de vie pour chaque artistes présent afin d'établir pour chacun une « trajectoire artistique » (objectif 1). Ensuite, chacun a mis en perspective sa trajectoire avec les équipements communautaires en matière de musiques actuelles dont dispose la CPA (état des lieux et bilan de l'existant): qu'en connaissent-ils ? Qu'ont-ils personnellement utilisé ? Avec quels effets ? Avec quelles limites ? (objectif 2)

Le second focus group a été l'occasion de revenir sur les échanges du premier et de parfaire les informations ainsi collectées (objectifs 1 et 2). Par ailleurs, deux artistes supplémentaires étaient présents. Nous avons donc complété les données relatives aux récits de vie. Puis, à l'aune de ces réflexions, les artistes professionnels et semi-professionnels ont été amenés à réfléchir aux musiques actuelles et aux politiques territoriales à développer sur le territoire de la CPA. Pour ce faire, nous leur avons demandé de se mettre à la place d'un responsable culturel de la CPA (objectif 3).

Dans un souci de cohérence, les éléments présentés ci-dessous reprennent et synthétisent l'ensemble des informations recueillies lors des deux séances de travail.

I – Récits de vie (trajectoires d'artistes)

1 – Depuis quand habitez-vous dans la CPA ?

2.	Je suis né à Aix et je vis à Fuveau.
3.	J'ai habité à Marseille puis aux Milles depuis 1975. J'ai fait une école de commerce à Rennes. J'étais de retour en 2006 à Aix.
4.	Je suis depuis toujours à Aix. Mais je suis parti 1 an et demi pour les études. Je suis depuis 10 ans à Peyrolles.
5.	Je suis arrivé en 1995 à Aix. Depuis je gravite mais j'ai une boîte aux lettres à Puyricard.
6.	Je suis à Vitrolles depuis 1984.
7.	Je suis depuis 10 ans sur Aix.
9.	En 1991, j'étais sur Aix, en 1995, j'en suis parti. Je suis à Saint-Savournin aujourd'hui. Je fais beaucoup de répétitions à Trets.

2 – Depuis quand pratiquez-vous la musique ? Est-ce qu'il y a eu une continuité dans vos pratiques et s'il y a eu discontinuité, pourquoi ?

2.	Depuis l'âge de 20 ans, je pratique la musique sans discontinuité artistique.
3.	Depuis l'âge de 8 ans, j'ai une pratique du solfège, du saxo alto, du chant (depuis 1997). Ce sont des pratiques successives. J'ai eu une pratique de groupe en 1998 à Rennes. Puis en solo ici, mais ça n'a duré que 6 mois. En 2005, j'étais sur scène avec Mathieu Chedid. En 2006, j'ai créé mon groupe. C'est une pratique continue.
4.	À 15 ans, j'ai eu un petit groupe autodidacte, j'ai fait mon premier enregistrement. J'ai arrêté la musique pour me consacrer au sport (de 1990 à 1999). J'ai eu une grosse blessure et j'ai redécouvert la musique par la musique électronique. J'ai créé un groupe en 2002, avec d'abord des reprises, puis avec mes propres compositions. J'ai fait une démo en 2005, un 1 ^{er} album en 2008 (distribué au niveau national). On était 7 personnes pour le premier album. Depuis 2007, j'ai développé la partie managériale (MIDEM). On a fait un deuxième album en 2011. Donc, c'est une pratique avec un arrêt d'une dizaine d'années. Et il y a une continuité créative.
5.	Je pratique depuis 1988-1989, donc depuis 25 ans. J'avais au départ une pratique artistique dans les arts plastiques. Je suis arrivé en 1985 et je suis entré aux Beaux-Arts. J'ai participé à la création d'un studio de musique aux Beaux-Arts et à des performances. J'ai eu une pratique amateur dans la banlieue parisienne (plusieurs formations). En 2000, j'étais au festival à Prague (musique électronique). Je fais aussi de la musique expérimentale. Après être sorti des Beaux-Arts, j'ai été avec l'association Anonimal, plus dans le domaine technique. J'ai une émission Hip Hop sur Radio Zinzine. Et je fais de la musique Electro Funk depuis 2007 en solo. C'est aussi une pratique continue depuis 25 ans sans discontinuité.
6.	J'ai débuté en 1989. Au bout d'un an de pratique, j'ai fait une première apparition scénique à Vitrolles. J'ai été donc très rapidement sur scène. J'ai un premier groupe : Black Lions. On était parrainé par Massilia Sound System, on en a fait les premières parties. En parallèle, j'ai été invité sur différents projets avec différentes formations. Jusqu'au jour où un groupe de Reggae Ska a voulu se développer un peu plus, et je suis devenu leur chanteur leader à partir de 2004/2005. C'est aussi une pratique continue.
7.	J'ai commencé à 7 ans comme trompettiste au conservatoire de Nîmes. A 14 ans, au collège, j'ai fait ma première scène. J'ai 54 ans. Je suis enseignant

	professionnel au conservatoire depuis 1982 et parallèlement j'ai une activité de musicien (scène et studio). J'ai une formation classique. Je suis trompettiste. Finalement, mes projets de création sont tardifs (depuis une dizaine d'années). C'est aussi une pratique continue.
9.	A 6 ans, je faisais de la danse classique. Après du piano, après des percussions classiques au conservatoire. Après, je suis parti du conservatoire mais j'ai pris des cours de batterie. Je n'ai jamais arrêté de prendre des cours jusqu'à il y a 6 mois. J'ai 45 ans dont 36 ans de musique. C'est aussi une pratique continue.

⇒ Globalement, quelque soit le nombre d'années de pratique musicale, elle est régulière. Il existe pour tous une continuité créative. Les artistes interrogés ne sont pas novices dans leur pratique.

3 - Qu'est-ce que vous faites comme musiques ? (énumérez les différentes pratiques simultanées ou successives, le genre musical, en solo ou groupe)

2.	Je fais du piano en solo. Mais je suis compositeur principalement (bandes sons). J'écris des comédies musicales dans le théâtre familial sur Aix - Buzz avec un passage à Avignon. Groupe Rock Seventies
3.	Saxo alto et solfège. Chant. Pratique en groupe
4.	Chant. Se considère comme créateur - compositeur. Le rôle de manager a pris le dessus. Pratique en groupe.
5.	Harmonica. Pratique solo mais envie de revenir vers des coopérations.
6.	Chant. Pratique en groupe.
7.	Ce que je n'ai pas fait, c'est la musique électronique. J'ai fait du jazz, du rock, du funk. Plutôt en groupe, dans des projets collectifs (Big band). La musique c'est une rencontre.
9.	Je suis batteur, je fais des percussions. Toujours en groupe. Du rock pur et dur. Après des musiques actuelles au sens large, y compris jazz des années 40 (swing).

⇒ Un grand panel de musiques actuelles est représenté et la pratique en groupe est la plus fréquente.

4. Etes-vous autodidactes ou avez-vous suivi des cours et dans quel cadre (conservatoire, école, MJC...) ?

2.	Autodidacte mais conservatoire en jazz (cours d'ensemble pendant 4 ans) et musicologie pendant 1 an.
3.	Autodidacte en Rap et BBox mais saxo alto et solfège en conservatoire (4 ans) et école de musique (Sextius) et cours individuel de chant avec professeur de renom sur Marseille.
4.	Autodidacte. Pas musicien. Pas envie d'avoir un apprentissage influencé. Quelques cours de chant avec une chanteuse lyrique.
5.	Autodidacte et auto-formation au solfège à travers la découverte de la musique électronique.
6.	Autodidacte mais quelques cours individuels avec un professeur de lyrique à Marseille.
7.	Je suis tout sauf autodidacte. De 7 à 19 ans, j'étais en école de musique. De 23 à 54 ans (aujourd'hui), je suis professeur. J'ai été en école de musique toute ma vie ! Mais ce n'est pas là que j'ai appris l'essentiel de mon métier. J'ai été très fortement influencé par ma pratique de musicien dans une

	harmonie puis dans des bals, au-delà de l'apprentissage d'un instrument.
9.	J'ai fait des percussions au conservatoire. J'ai toujours étudié par passion de l'instrument. L'apprentissage d'un instrument se fait en école.

⇒ La plupart des artistes présents se considèrent comme autodidactes, bien que cela soit à nuancer. En effet, trois ont été formés au conservatoire, un a fait un passage en musicologie, trois ont pris des cours individuels de chant. Un seul évoque clairement le fait qu'il n'est pas autodidacte. Si sa maîtrise de la technique musicale est liée à ses études en école de musique, il souligne pourtant que son apprentissage de la « musique » s'est fait en pratique, dans des bals ou des groupes.

5. Avez-vous essayé, essayez-vous de devenir artiste professionnel ? Pourquoi ?

2.	Citation d' « une lettre à un jeune poète ». « Essaie d'arrêter ! Si tu ne peux pas vivre sans, essaie de vivre avec ! ». En musiques actuelles, soit tu es dans une niche commerciale, soit tu n'y es pas. Auquel cas, il faut arriver à se faire connaître. Pour sauter le pas, je n'aurais pas pu le faire seul, c'était forcément une aventure humaine.
3.	Je tente encore l'aventure de l'artiste professionnel. Je suis dans une optique d'artiste professionnel, mais j'ai une activité professionnelle rémunératrice (je suis agent en prévoyance et patrimoine). Et même si mes ressources sont ailleurs, j'exécute ma passion avec le plus grand professionnalisme.
4.	Mon métier, c'est contrôleur aérien. Mais j'essaie de vivre de mon art à travers les droits d'auteur, les arrangements, les productions, les compositions. Mon métier, c'est le garant de ma liberté artistique.
5.	J'essaie de continuer à créer, à dégager du temps. Mais je suis intermittent technicien polyvalent. Je suis dans une conduite esthétique plutôt que dans une pratique artistique.
6.	J'ai été intermittent pendant plusieurs années. Mais, aujourd'hui je suis animateur dans une MJC à Salon de Provence. Je suis sorti du système car je sentais une pression supplémentaire pour faire des cachets.
7.	J'ai essayé de devenir musicien professionnel. Aujourd'hui je suis imprimeur à la fac de droit. J'ai été recruté car dans mon métier de musicien et manager, j'avais rencontré et travaillé avec des graphistes. En parallèle, je continue de faire de la musique mais en amateur.
9.	Je suis professeur de musique au conservatoire.

⇒ Tous ont bien conscience des difficultés du métier d'artiste. Les artistes interrogés ont presque tous une activité professionnelle principale, qui relève d'un autre métier que celui d'artiste ou musicien (intermittence dans la technique, enseignement, ou activités dans d'autres secteurs). Un seul déclare comme activité principale la musique. Il est artiste intermittent.

6. Internet et vous ?

2.	Ça a du sens, maintenant beaucoup plus qu'avant. Maintenant, ça prend de la place et il faut en profiter. C'est un support de diffusion (récemment 75 euros de pub sur internet). Découverte d'un nouveau site de mise en réseau (plateforme) des professionnels avec son public. (page Facebook, chaîne You Tube, Site internet). C'est dommage de s'en passer, quand on fait de la musique. C'est un outil artistique.
3.	On a l'impression qu'aujourd'hui, la musique ça s'écoute plus que ça ne se

	regarde. C'est un outil « monstrueux », si on est efficace, pertinent. La bonne matière artistique dès lors qu'elle est placée sur internet, peut avoir l'effet d'une bombe. On utilise Facebook pour événementiel. Sinon, la vitrine c'est YouTube, ce n'est plus MySpace.
4.	Le groupe s'est vraiment développé grâce à internet. C'est un outil de diffusion à l'international. Mais c'est aussi un outil de communication entre les professionnels. Et puis il y a l'exemple des « buzz » (I believe I can fly...). Mais il ne faut pas se faire d'illusion : le danger c'est qu'Internet soit noyauté par les Majors.
5.	C'est un moyen de diffusion, un moyen de réseautage. Au début, quelques performances sur des forums de jeunes, maintenant Facebook, mySpace. Ce qui m'intéresserait, ce serait de faire de la création visuelle, ou du clip. Mais je préfère être dans la vie réelle et faire du relationnel.
6.	J'utilise Internet pour la diffusion et la création. L'année dernière, le groupe travaillait avec un groupe en Colombie. A l'heure actuelle, on utilise le virtuel et le physique pour la communication. (Site, page MySpace, etc.)
7.	Pour l'enseignement, internet est un outil qui me questionne beaucoup. Par rapport à la capacité d'apprentissage. Ça fait des formations d'autodidactes qui ont travaillé sur la base de tutoriels et qui viennent après chercher une formation plus classique. Internet remue beaucoup de choses dans l'enseignement musical.

⇒ Pour tous, Internet est un vecteur incontournable de diffusion (réseaux sociaux, page web) et de communication, de formation et de support de travail, de mise en réseaux (plateforme collaborative).

À partir de notre guide d'entretien, des thèmes ont émergé et ont été au cœur d'échanges riches. Nous retenons en particulier ce qui a trait à la définition de l'artiste, notamment l'artiste « professionnel ».

A propos de... la difficile définition de l'artiste et du professionnel

Les échanges ont porté sur les questions suivantes : « Qu'est-ce qu'un artiste professionnel ? », « Que signifie, qu'implique vivre de sa musique ? ».

La richesse des échanges et la variété des points de vue traduisent la difficulté de définir précisément ce que l'on entend par artiste « professionnel ». Plusieurs caractéristiques et problématiques de l'artiste « professionnel » ont toutefois été soulignées lors de ces échanges. Elles sont synthétisées ci-après et illustrées par des verbatim.

1. La difficile définition de l'« artiste »

Définir précisément ce qu'est un artiste est apparu difficile. Les participants ont en effet des points de vue différents sur la question.

Pour certains, le terme « artiste » ne peut être appliqué qu'aux musiciens « créateurs », pour d'autres, le terme est plus large et prend en compte une pluralité de pratiques artistiques, notamment celle de l'interprétation musicale. On peut toutefois retenir la distinction faite par la majorité des participants entre « artiste professionnel » et « musicien professionnel ».

9 : *Artiste, c'est quelque chose qui est universel. Tout le monde peut se définir comme artiste.*

6 : *On vit de la musique même si ça ne signifie pas obligatoirement vivre de sa propre musique, de ses propres créations. Je fais la différence entre un musicien professionnel et artiste professionnel.*

3 : *Musicien professionnel, ce n'est pas vivre de sa création.*

Enfin, la définition officielle des différents types d'artistes proposée par le Ministère de la Culture et de la Communication a été citée comme référence pour catégoriser les métiers artistiques.

6 : *Le Ministère de la Culture définit ce que sont les arts, il y a donc une définition académique de l'artiste.*

2. La variété des « statuts » de l'artiste professionnel

La variété des statuts professionnels des artistes est apparue comme un point important. La confusion fréquente entre l'obtention du régime d'allocation chômage au titre de l'intermittence et la reconnaissance en tant qu'artiste professionnel a notamment été soulignée. Le fait qu'un artiste soit reconnu comme professionnel lorsqu'il accède à un régime spécifique du « chômage » questionne largement les perceptions sociales du métier d'artiste.

4 : *Ce n'est pas lié au régime intermittent. On peut être rémunéré sans être intermittent. Il y en a beaucoup qui pensent qu'on ne peut pas être payé si on n'est pas intermittent.*

5 : *Moi je suis déclaré intermittent en tant que technicien, pas musicien ou artiste.*

9 : *La question de la définition de l'artiste professionnel est à poser à la société, afin de voir comment on est perçus. C'est d'autant plus vrai qu'un « intermittent », c'est un « chômeur » !*

7 : *Dès ma majorité, de 18 à 23 ans, j'ai été intermittent, puis j'ai décidé d'être professeur, car j'en avais marre d'être au chômage.*

3. La « rémunération » de l'activité artistique : un critère de professionnalisme

En majorité, pour les participants, être artiste « professionnel », c'est être déclaré et rémunéré pour sa pratique artistique.

4 : *Quand on joue et qu'on demande une rémunération, on est professionnel.*

3 : *Dès lors qu'il y a la démarche de tout déclarer, il y a la démarche de professionnalisation.*

4 : *Avec la déclaration, être artiste c'est un métier.*

4. La difficulté de « vivre de sa musique » et la nécessaire poly-activité

Au-delà de la rémunération ponctuelle des activités artistiques, la majorité des participants a évoqué la difficulté de dégager un revenu mensuel régulier permettant de « vivre » de cette seule activité artistique. Ainsi, pour une partie des

artistes présents, le fait de pouvoir s'engager dans des projets artistiques sans pertes financières est déjà un objectif en soi.

9 : Etre professionnel, c'est la misère.

3 : Aujourd'hui vous n'avez pas de gens qui vivent de la musique actuelle, ou très peu. On ne commence pas à faire des concerts de musique actuelle comme on fait du jazz, les dés sont pipés. Avec les musiques actuelles, on s'estime heureux d'avoir une scène.

4 : Il y a un problème d'offre, une offre énorme. Et en face, très peu de scènes et avec très peu de place sur cette scène. Il y a le problème des tours supports. Les artistes qui vivent de la tournée prennent des cachets de plus en plus élevés, et les indépendants ont de plus en plus de mal à s'imposer. Les petits labels n'ont plus trop d'intérêt.

6 : Le rock n'roll, c'est un hobby qui coûte cher. Déjà quand ça ne coûte rien, c'est un bel objectif. Il faut financer le transport, la bouffe... faire ta musique et être quitte, c'est déjà bien.

9 : Mon 2^e groupe, c'était un groupe de rock progressif avec un label et une tournée à l'étranger. J'étais content de rentrer sans revenu, mais sans perte.

Ainsi pour les participants qui se consacrent professionnellement à la musique, « vivre » de cette activité implique d'être engagé sur plusieurs projets artistiques en même temps, de façon à cumuler les rémunérations liées. D'autres ont fait le choix d'exercer une double activité : une activité artistique gratifiante mais insuffisamment rémunératrice, complétée par une activité professionnelle dans un tout autre secteur (sont présents un contrôleur aérien, un agent en prévoyance et patrimoine, un animateur dans une MJC, un imprimeur dans une organisation publique).

9 : Moi, j'ai été intermittent pendant presque 20 ans. C'est très difficile d'être mono-projet, et de vivre d'un seul projet. J'ai la chance de n'avoir eu que deux projets pour m'en sortir. J'avais fait le montage de mon propre label... donc j'avais des revenus complémentaires en plus des trucs issus de l'intermittence.

7 : Professionnel, c'est forcément une compilation d'activités. Un projet, faut du temps pour que ça marche. Deluxe, il a fallu 6-7 ans pour que ça marche. Mais pendant 6-7 ans, il faut manger.

4 : Moi, je vis de mes droits d'auteur. Mais j'ai un autre travail à côté.

9 : J'étais dans un projet rockabilly. Un jour, ils m'ont jeté. Comme j'étais mono-projet, j'ai arrêté. J'ai eu alors un contrat de travail, chargé de mission culture et pénitentiaire pendant 3 ans pour faire un audit.

5. La « qualité professionnelle » vs l'amateurisme : un faux débat

Dans le champ de la musique actuelle, la frontière entre « amateur » et « professionnel » semble ténue.

En effet, au-delà de la question de la rémunération, le gage de « qualité » artistique que représente *a priori* la pratique professionnelle en comparaison de la pratique amateur, est remise en cause par certains participants. Ce constat est à mettre en lien avec les problèmes de poly-activité (double activité ou multiplication des projets) qui réduisent d'autant la disponibilité des artistes professionnels et leur implication.

9 : Aujourd'hui, je suis très bien dans la logique amateur car je retrouve une essence que j'avais perdue. Professionnel, c'est un adjectif qui implique a priori un gage de qualité. Or chez les amateurs, on trouve aussi des gens de très

grande qualité. L'agenda d'un musicien professionnel, c'est pire qu'un ministre. C'est une vie de fou au détriment de la qualité. Il y a détérioration de la qualité, de l'engagement pour arriver à vivre. Du coup c'est très dur de monter des projets avec des professionnels.

3 : Les plus professionnels, au sens des meilleurs, ce sont souvent les moins disponibles : ils sont plein de projets. Du coup la solution, c'est de travailler avec un collectif d'artistes.

6 : Une nuance sur le professionnalisme. C'est la disponibilité à la musique. Quand quelqu'un s'est sédentarisé dans un travail, la disponibilité n'y est plus. Je rencontre plus de difficulté à travailler avec quelqu'un qui a une double activité car ça lui interdit les tournées.

Aussi, quels que soient ses caractéristiques statutaires ou son niveau de rémunération liée à la pratique artistique, un artiste sera perçu comme « professionnel » s'il est impliqué, engagé dans les projets, disponible à la musique.

6 : Le professionnalisme, c'est aussi du sérieux, la rigueur, le respect des engagements. Il y a une organisation à avoir, avoir des agendas croisés. Globalement, la disponibilité, c'est la capacité à s'investir dans un projet.

II – Etat des lieux (connaissances de l'existant)

Dans les encadrés bleus, sont mentionnés les organismes cités par les artistes professionnels/ semi-professionnels et le nombre entre parenthèses indique combien d'entre eux les ont effectivement utilisés.

✓ **Lieux d'apprentissage et de formation musicaux**

Ecoles de musiques :

MJC Prévert (1)
 Conservatoire (1)
 École de musique (Sextius Aix) (1)
 Ecoles à Peyrolles (une privée et une publique)
 NGT (école de batterie privée) (1)

Autres lieux de formation :

Musicologie (AMU) (1)
 Beaux-Arts (1)
 Associations
 Maison des associations (Les Milles) (1)
 Magasin de musique (Vieux Village Vitrolles)

Tremplins :

Fête de la musique
 Tremplins : ex. class'Rock

➡ Les artistes présents connaissent quelques lieux de formation mais ne les fréquentent pas beaucoup. Seuls la MJC Prévert, le Conservatoire, l'école NGT et les Beaux-Arts ont été fréquentés par plusieurs participants. Un artiste souligne l'intérêt de l'offre de formation privée des magasins spécialisés.

✓ Lieux de répétition

MJC Prévert (peu accessible, matériel obsolète, bonnes dimensions de studio) (1)
Salle du Roucas (Vitrolles) (1)
La Farinière (Les Pennes Mirabeau) (1)
ZixBox (Les Milles) (1)
Locaux de Compagnies de théâtre (Théâtre du maquis, Sextius) (1)
Conservatoire (pour les élèves)
Conservatoire de musiques actuelles Campagne Roure (Jas de Bouffan, Aix).

⇒ Les artistes présents connaissent quelques lieux de répétition mais ne les fréquentent pas vraiment.

A RETENIR

- **Le coût reste élevé ;**
- **Le matériel est souvent obsolète ;**
- **Les conditions acoustiques sont de piètre qualité (sonorisation) ;**
- **Le système de box de la Farinière est très bien pensé : c'est un lieu de répétition très apprécié ;**
- **Un besoin de salles (correctement) équipées (pour ne pas perdre trop de temps) est à souligner.**

✓ Lieux de résidence

Midi chansons à Vitrolles – Théâtre de Fontblanche
Charlie Free
La Farinière : lieu de résidence et studio d'enregistrement
Régie culturelle : 2 salles de résidence + mise à disposition de matériel pas cher

⇒ Les artistes présents connaissent peu de lieux de résidence. Ils considèrent que c'est un vrai manque sur le territoire.

✓ Opérateurs soutien

ARCADE

⇒ Les artistes présents ne citent qu'un seul opérateur de soutien. Par contre, ils apprécient sa qualité.

✓ Lieux de représentations

Salles de concert :

Le Korigan (pas de cachet, location de la salle excessive, matériel affreux, pas très chaleureux) (3)
Seconde nature (2)
MJC de Lambesc et de St Cannat (1)
Aix'Qui (Tour du Pays d'Aix) (4)
ZikZak (2)
La Boîte à musique dans les anciens locaux de l'INFP de Salon
Jas'Rod (seule salle de Rock n'Roll de la CPA, c'est une belle scène mais le défaut c'est sa localisation géographique aux Les Pennes-Mirabeau. C'est une salle magnifique, bien équipée mais qui n'a pas de public)

Salles des fêtes municipales :

Salle de Venelles (Saison 13) (1)

Salle du Roucas (Vitrolles) (1)

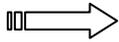
Festivals :

ZicZac (2)

Bars :

Sextius Bar (pas de batterie)

3C (nouveau bar) Café Culturel Citoyen



Les artistes présents sont globalement peu satisfaits de l'offre de lieux de représentations. Ils se produisent plus fréquemment en dehors de la CPA.

A RETENIR

- **Les salles communales sont en général bien appréciées.**

III. Bilan : perceptions, attentes et préconisations

Les artistes rencontrés ont une image assez précise de la situation en matière de musiques actuelles sur la CPA. Ayant eux-mêmes été tentés (ou l'étant encore) par une carrière professionnelle dans ce domaine, ils ont une conscience aigüe des quelques points forts du territoire en la matière, mais surtout de ses insuffisances, nettement plus marquées. Du fait de leur expertise, ils sont une réelle force de proposition pour les politiques publiques de musiques actuelles.

Nous abordons dans cette dernière partie du document à la fois les impacts des équipements de musiques actuelles de la CPA et les effets de leurs insuffisances, sur les trajectoires des artistes locaux. A partir de ces éléments de diagnostic, les artistes font des propositions concrètes pour l'action publique.

Ainsi pour chaque paragraphe, des propositions suivent les constats.

A propos de... la volonté politique et les compétences managériales de la CPA en matière de musiques actuelles

➔ La nécessité d'une volonté politique en faveur des musiques actuelles : un pôle musiques actuelles à la CPA ?

Aujourd'hui, il n'y a pas de portage politique à la CPA pour les musiques actuelles. Si la volonté politique existe, elle doit se traduire par quelque chose de formel au niveau de l'organisation communautaire. Le soutien politique et donc administratif aux musiques actuelles doit être visible, par exemple avec la création d'un pôle dédié, spécifique comme cela existe déjà dans d'autres domaines.

7 : Le problème, c'est que personne ne porte les musiques actuelles dans la CPA.

7 : Il faudrait un pôle musiques actuelles comme il y a un pôle sport dans la CPA. Mais pour ça, on a besoin d'une volonté politique et de financement ad hoc.

Le fait que la CPA, et la Ville d'Aix, ne se soient pas encore emparées réellement de la problématique des musiques actuelles, est jugé d'autant plus durement que certaines communes de la CPA sont citées en exemples dans ce domaine. Les artistes invitent d'ailleurs la CPA à prendre exemple sur elles.

6 : *Le développement d'artiste est un vrai problème sur Aix. A Lambesc, il y a une vraie programmation pour la fête de la musique. Cela tient à une personne, Sandrine Prat.*

9 : *Il y a un problème de volonté politique, de compétences. A Lambesc, c'est un lieu intelligent.*

3 : *Les communes jouent presque plus leur rôle que la ville centre. Par exemple à Rognes, la programmation est super et pas qu'au moment de la fête de la musique.*

Pour parvenir à inscrire les musiques actuelles dans la politique locale, il est nécessaire, selon les artistes présents, d'ancrer des événements de musiques actuelles dans des lieux symboliques de la CPA. Il faut dépasser l'association d'idée Aix = Festival d'Art lyrique et définir une image musicale pour la CPA dans son ensemble. Les musiques actuelles sont une opportunité en ce sens.

3 : *Bargemon. Valabre. Il faut trouver des lieux identifiés CPA.*

➔ Au-delà de la volonté politique, quel management pour les politiques en matière de musiques actuelles ?

La gestion d'une politique en faveur des musiques actuelles pose la question des compétences de ceux amenés à la mettre en œuvre et à la gérer. Des compétences managériales spécifiques et adaptées sont nécessaires, tout comme une ouverture d'esprit à même de garantir à tous les styles de musiques actuelles d'être représentés de façon relativement équitable sur le territoire de la CPA. La gestion des musiques actuelles doit être résolument, intrinsèquement novatrice, ouverte aux innovations musicales comme managériales. Cette ouverture d'esprit pourrait se traduire par des choix fondamentalement différents en matière de diffusion et de programmation, pour participer au changement d'image des musiques actuelles. Cela permettrait concomitamment de casser l'image (négative) des musiques actuelles.

9 : *Se pose alors la question du management culturel. On a beaucoup de postures conservatrices.*

3 : *On pourrait proposer de la musique en journée dans des lieux ouverts, ça permet de diminuer la sale réputation des musiques actuelles (guitares saturées et bagarres et bière).*

Par ailleurs, il est absolument nécessaire que la CPA assume ses responsabilités d'opérateur, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui. A ce jour, ces insuffisances managériales imposent à l'artiste de faire le travail d'opérateur en plus de son travail d'artiste. Or, nous l'avons largement souligné, les difficultés inhérentes à ce choix de vie et de carrière sont déjà réelles. Au lieu de faciliter la représentation des artistes locaux, la CPA ajoute encore des contraintes au cœur même des actions qu'elle met en place en guise de « soutien ». Le soutien réel, ce n'est pas simplement la sélection des artistes locaux qui vont pouvoir se produire à l'occasion de tel ou tel événement, mais c'est aussi l'accompagner dans tous les à-côtés (affiches, promotion, communication, etc.).

7 : *Pour faire ça, l'artiste qui fait la tournée CPA est aussi l'opérateur. C'est super, on vous prend, mais il faut faire les affiches, la communication, etc.*

9 : *Il faut un pôle CPA musiques actuelles qui achète juste un spectacle. Pas que l'artiste s'occupe de tout et que la prestation soit juste un élément de son job.*

La communication de la CPA, ou des organismes qui lui sont étroitement liés, est jugée aujourd'hui très incomplète. Il n'y a pas assez de canaux officiels de

communication de la CPA vis-à-vis des artistes locaux ou ceux qui existent sont insuffisamment efficaces. Un artiste doit compter aujourd'hui sur son réseau informel pour être au courant des opportunités et des possibilités en matière de répétition, résidences, diffusion, production, ce qui se révèle trop aléatoire. La communication est donc un élément à développer fortement en tant que compétence et attribution du futur pôle communautaire sur les musiques actuelles.

3 : Même sur l'offre existante, on n'est pas au courant.

Enfin, pour pouvoir communiquer avec les artistes, il est nécessaire de les connaître. Pour cette raison, les participants au focus group insistent sur le recensement par la CPA du « vivier » d'artistes locaux qui seraient plus spécifiquement concernés par les actions publiques en matière de musiques actuelles.

5 : Les groupes de musiques actuelles qui ont plus de 5 ans, il y en a peu. Il faut un recensement des groupes qui tiennent au courant de leur actualité, au moins sur les deux dernières années.

3 : Déjà on saurait le nombre, on connaîtrait le vivier... ce serait une base. Sinon, comment savoir d'où on part pour la politique en faveur des musiques actuelles ?

A propos de...la formation en musiques actuelles

Les artistes se définissent globalement autodidactes, même si sur une période plus ou moins brève, ils ont été formés en écoles de musique, au conservatoire ou ont bénéficié (adultes) de cours particuliers privés.

→ Une offre abondante et diversifiée (notamment en terme de coût)

Sur le territoire de la CPA, l'offre est jugée abondante et diversifiée. Elle est cependant trop coûteuse lorsque les artistes deviennent trop âgés pour bénéficier des cours en conservatoire ou en écoles de musique. La formation dispensée par des magasins privés est plébiscitée car les formateurs sont considérés comme de « vrais » artistes, en contact avec la scène et le public. Ils apportent donc quelque chose de « plus » que la « simple » maîtrise technique d'un instrument de musique.

9. Il y a des lieux de formation qui sont nombreux.

9. L'offre existe en formation, mais la musique c'est un luxe.

2. Il y a beaucoup d'autres offres de formation que les écoles publiques. Notamment l'offre de formation dispensée par les magasins privés, c'est intéressant car on est en contact avec des personnes qui ont l'habitude de la scène.

→ Le conservatoire : vices et vertus

Qu'ils l'aient fréquenté ou pas, les artistes ont une idée assez arrêtée quant à l'utilité et aux limites de l'apprentissage musical en conservatoire.

Plusieurs points sont à mettre au crédit du conservatoire : la technicité des professeurs, la variété des instruments, le prix modique au regard de la qualité de l'enseignement et la mise en réseau.

6 : La vertu du conservatoire, c'est la mise en réseau.

9 : Le conservatoire, c'est quelque chose de fabuleux, des cours fabuleux pour pas cher.

Cependant, beaucoup dénoncent les rigidités de cet apprentissage, en particulier dans le domaine des musiques actuelles qui sont restées très longtemps exclues du conservatoire, mais aussi celles liées à la professionnalisation et à la rémunération des artistes, ainsi qu'aux conditions d'entrée.

9 : Conservatoire : rien que le mot est à bannir. Moi quand je faisais des percussions au conservatoire, on avait interdiction de prononcer le mot batterie.

7 : Il y a 30 ans, à l'époque où j'étais élève, lorsque j'avais des cachets, je le cachais car ce n'était pas permis.

6 : Le problème, c'est l'âge limite pour entrer au conservatoire. J'ai regretté que les formations ne soient pas ouvertes aux adultes.

Plus globalement, le conservatoire est aussi une vitrine de la politique « aixoise » et de ses travers.

7. On avait souhaité la mise en place d'un « café-concert » au sein du conservatoire. Il a été rayé du projet. La problématique aixoise, c'est la problématique du « jeune ».

Pour autant, l'enseignement musical au conservatoire évolue et les musiques actuelles y entrent progressivement (même si c'est le plus souvent par la « petite porte »). Certaines rigidités évoquées sont dorénavant à nuancer.

7 : Aujourd'hui la place des musiques actuelles au conservatoire a beaucoup évolué. La variété des esthétiques proposées et la variété des pratiques possibles sont très grandes. Il n'y a pas si longtemps, on a donné son diplôme à un étudiant qui a fait son projet personnel de batterie sur du métal. J'ai l'habitude de dire que « les maillons de la chaîne de la tradition ont été forgés par des révolutionnaires ».

→ **Les insuffisances de l'apprentissage traditionnel**

Que ce soit en écoles, au conservatoire ou en cours particulier, l'apprentissage musical a de toutes les façons des limites intrinsèques. En effet, au-delà de la maîtrise technique d'un instrument, tous les artistes insistent sur la distance existant entre cette maîtrise et la capacité à se produire en public « sur scène ». Cette dernière ne s'apprend pas en école mais uniquement en se produisant, en représentation. Certains considèrent d'ailleurs qu'il serait très pertinent d'introduire cette dimension dans l'apprentissage musical « traditionnel » en ajoutant aux cours existants un nouveau dédié à la scène. Malheureusement, la décision quant à la suppression d'une salle de café-concert dans le nouveau conservatoire va plutôt dans le sens inverse à cette proposition.

9 : Moi, j'ai toujours étudié par passion de l'instrument. J'ai évolué par les cours que j'ai pris. La formation donne le vocabulaire mais le langage c'est la pratique qui te le donne. L'apprentissage d'un instrument se fait en école, après, c'est à toi d'en faire quelque chose (d'où la notion d'artiste). La notion, d'égo, de talent, la trajectoire de la personne.

6. L'apprentissage du métier d'artiste ce n'est pas uniquement de la technique musicale, c'est aussi l'apprentissage de la scène. Il faudrait que dans les écoles de musique on favorise les performances scéniques. Il manque des lieux d'apprentissage de la scène.

6 : Les lieux d'apprentissage devraient être des lieux de diffusion.

Les évolutions de l'apprentissage musical passent aussi par les possibilités offertes par internet en révolutionne les modalités.

7 : Le conservatoire, c'est juste un raccourci. Il y a des gens incroyables autant dans les écoles que dans les autodidactes.

A propos du... fonctionnement du champ des musiques actuelles

→ La segmentation du champ des musiques actuelles

Une des sources de la difficulté à agir en matière de musiques actuelles, provient de la nature même de ces dernières, et notamment de la difficulté à les définir. Certains publics, certains opérateurs musicaux, segmentent de façon rigide et simpliste ce champ.

7 : Définir les musiques actuelles, c'est compliqué. On peut prendre la définition du label d'Etat, auquel cas, les musiques actuelles sont les musiques amplifiées. Dans les conservatoires, on retrouve trois diplômes d'Etat : de jazz, de musique traditionnelle (folklore), de musique amplifiée.

Finalemment, ce qui définit les musiques actuelles, c'est la tradition orale. Ce ne sont pas des musiques avec une tradition écrite, mais des musiques de tradition orale. On ne sort pas les partitions. Les musiques actuelles, finalement ne sont pas forcément amplifiées, mais sont de tradition orale.

6 : Avoir de l'érudition, c'est presque une tare en musique actuelle. C'est un souci de définition de la musique actuelle. La semaine dernière en studio, on a enregistré des morceaux de musiques actuelles. Ce que l'on a enregistré ressemble plutôt à du traditionnel méditerranéen, ça a été étiqueté « world music » aussitôt !

Or, cette segmentation des genres musicaux, y compris parfois au sein même des musiques actuelles, a des répercussions fortes sur les trajectoires d'artistes, car elle limite leur diffusion. Les participants au focus group soulignent en particulier le refus de la prise de risque des opérateurs de musiques actuelles sur le territoire dans leurs choix de programmation. Au final, les artistes locaux ont parfois plus de facilité à se produire dans d'autres territoires (en dehors du département notamment).

6 : Le problème, c'est que les lieux de diffusion sont très segmentés. Le problème des programmeurs d'ici, c'est qu'ils ne veulent pas programmer ce qui sort des cases, car ils ont peur de ne pas trouver de public. On a décidé qu'à Aix ce serait du classique, du lyrique et de l'électro. La musique pop, on s'en méfie. Il faut convaincre dans une niche esthétique. Donc on va dans le nord, parce qu'il semble que les lieux sont plus ouverts.

3. Il y a des lieux très marqués esthétiquement.

→ La question des publics : une particularité locale

D'après les artistes, les publics locaux (de la CPA) ont des caractéristiques et des attentes spécifiques qui ne facilitent pas toujours les actions en faveur des musiques actuelles, en particulier celles destinées au soutien d'artistes émergents. Le refus de la prise de risque évoquée ci-dessus ne serait donc pas seulement le fait des opérateurs mais également des publics, pas toujours sensibles à la nouveauté et à l'originalité des artistes locaux.

3 : Le problème, c'est qu'ici on n'a pas de population festivalière. Dans le nord, les habitants, la population va au festival pour le festival. Alors qu'en PACA, les gens viennent à un spectacle pour une tête d'affiche ou pour un groupe en particulier.

5 : « Prendre le risque d'aimer quelque chose qu'on ne connaît pas ». Ici, ça n'arrive jamais ! C'est peut-être à cause des tarifs des spectacles, mais même quand c'est gratuit, les gens ne bougent pas beaucoup de leurs habitudes et certitudes musicales.

→ **L'absence de réelle coordination entre les opérateurs de musiques actuelles du territoire**

Sur le territoire, il existe un nombre non négligeable de lieux de formation et de diffusion (même si la quantité et la qualité des lieux ne sont pas complètement satisfaisantes, cf. ci-dessus). Cependant, les impacts pour les artistes locaux sont limités du fait de leur absence globale de coordination. Avec les structures en place, il serait possible d'avoir des résultats bien meilleurs grâce à davantage de coordination entre les opérateurs de musiques actuelles. Lorsqu'elles existent, elles reposent sur des relations interpersonnelles qui ne sont pas formalisées. Dès que les personnes en poste changent, elles disparaissent aussitôt car elles n'ont pas été institutionnalisées par les structures. Des procédures, des lieux et des temps de coordination sont donc à créer : cela incomberait au pôle communautaire de musiques actuelles évoqué précédemment.

7 : Il y a beaucoup de lieux de formation sur le territoire de la CPA, il y a aussi des tremplins, des festivals. S'il y a un groupe émergent de qualité, il sera repéré. Ce qui manque c'est de la coordination entre les lieux. Tous les acteurs ont validé et programmé les Deluxe, mais il n'y a pas eu de coordination entre les acteurs. Les coordinations se font entre les personnes, mais pas entre les structures. Elles ne sont pas ou peu formalisées.

Peut-être que le projet de la SMAC va aider au manque de coordination. Le conservatoire travaille avec Seconde Nature, Théâtre et chansons... depuis peu. Ils repèrent des artistes encore en formation et les programment.

7 : Les groupes aixois qui finissent par être repérés il y en a peu, car il n'y a pas de regards croisés des acteurs. Ils ne sont pas assez vigilants à ce qui se fait, à qui fait quoi. Quand un groupe arrive à émerger, il a beaucoup de mérite.

Pour autant, le rôle de certains opérateurs de soutien est massivement reconnu par les artistes. Il s'agit en particulier de la structure régionale l'ARCADE.

9 : L'ARCADE est excellentissime. Il propose des réponses aux questions. La Région met en lien avec d'autres structures.

6 : L'ARCADE, c'est très bien notamment grâce à Gilles Pagès. Il connaît vraiment les difficultés du marché.

→ **Des lieux et des temps de rencontre entre artistes professionnels à renforcer**

Autre absence notable mentionnée par les participants au focus group : la possibilité pour les artistes locaux de rencontrer leurs « homologues », notamment ceux dont la notoriété et la diffusion dépassent (pour l'instant !) les leurs. Là encore, de bonnes idées existent mais sont rarement mises en œuvre alors qu'elles pourraient être multipliées (l'exemple du tremplin « courte échelle » à Gardanne est cité) ou inventées (un festival de musiques actuelles, nous y revenons de façon plus détaillée ci-après).

5 : A Gardanne, il y a le tremplin « courte échelle ». C'est la première partie qui fait la tête d'affiche, c'est intelligent.

3 : L'Arcade organise déjà des choses comme ça. Cela peut aussi faire partie d'un festival de musiques actuelles, pour que les artistes se rencontrent. Dans la programmation du festival, il faudrait obligatoirement laisser de la place aux artistes locaux. Une vraie place, pas juste pour l'anecdote.

9 : Dans les structures publiques comme les écoles, le conservatoire, les MJC, il faudrait développer des lieux de rencontre ouverts aussi aux autres, non élèves. Il manque des lieux de diffusion pour les artistes émergents. Sans tout inventer, on peut aussi se servir de ce qui existe.

→ Une conséquence : l'insuffisante visibilité des artistes locaux émergents

Au final, le fonctionnement du champ des musiques actuelles rend problématique la promotion et la visibilité des artistes locaux émergents.

4 : Le problème, c'est qu'il n'y a pas de mise en valeur des artistes locaux.

3 : Il manque des événements ou des salles auxquels les groupes locaux peuvent prétendre.

Des propositions concrètes !

→ Le besoin de scènes ouvertes

La nécessité de disposer de scènes ouvertes apparaît comme crucial aux artistes locaux. C'est un manque criant aux conséquences désastreuses pour leur visibilité et leur émergence.

3 : En plus, il n'existe pas de salles pour les scènes sauvages sur Aix.

4. Il faut une scène ouverte sur Aix.

7. Il faudrait proposer des scènes ouvertes.

3. Les scènes ouvertes pour les groupes professionnels, ça ne les intéressera pas.

En attendant, beaucoup se résolvent à passer par une association même si cela ne leur semble pas complètement satisfaisant.

2 : La plupart des salles qui programment sont toujours en DSP [Délégation de Service Public] avec une mairie, et sont gérées par des associations.

4 : La seule possibilité de jouer, c'est de pouvoir jouer avec une association.

Pourtant, les idées ne manquent pas quant aux modalités d'organisation de ces scènes.

5. Four Courts propose des soirées « bœuf ». Ça permet de créer des temps de convivialité et fédère de bons musiciens.

6. Il faut proposer à des musiciens professionnels d'animer une soirée par mois.

→ La création d'un festival de musiques actuelles ?

Le territoire aixois a fait le choix jusqu'ici de l'art lyrique avec le succès que l'on connaît. Mais pourquoi cela devrait-il être exclusif ? Il y a aussi de la place pour un festival des musiques actuelles. De quel type de festival s'agirait-il ? Les artistes répondent en insistant sur la dimension populaire et conviviale que devrait avoir l'événement. L'idée de représentations en plein air fait l'unanimité. Il pourrait être gratuit et de courte durée (3 jours). Cela pourrait à la fois permettre à de nouveaux publics de rencontrer les musiques actuelles (au-delà de certains clichés qui persistent sur ce genre musical) et à des artistes locaux de renforcer leur visibilité. En effet, les participants au focus group insistent sur la place qu'un tel festival devrait réserver aux locaux. Pour cela, l'idée d'un cachet plafond est avancée. Elle aurait trois avantages. D'abord, si chaque artiste est correctement mais raisonnablement rémunéré, l'enveloppe de dotation peut être répartie en un plus grand nombre de bénéficiaires. La programmation s'enrichit d'autant à coût constant. Ensuite, comme les artistes les plus connus ne seraient pas attirés par les cachets, cela laisserait autant de place pour les artistes locaux émergents. Enfin, les cachets raisonnables et une programmation en plein air modéreraient le coût d'organisation du festival et permettraient à celui d'être massivement, voire totalement gratuit.

6 : Il y a le festival *Seconde nature*. C'est dans le paysage aixois. C'est une ambiance familiale, conviviale. L'entrée est gratuite : c'est une ouverture aux musiques actuelles. C'est un rassemblement populaire et festif.

3 : On peut faire des analogies avec les musiques actuelles. Les 3 jours musiques actuelles d'Aix. Ça ne coûte pas très cher. Si on met des groupes qui acceptent des cachets plafond, on peut en mettre plein. Avec un gros plan de communication. Aix, c'est la ville des arts. Ce serait un gros événement gratuit.

Par ailleurs, un festival des musiques actuelles permettrait aussi de compléter le rôle dévolu à la SMAC et aurait des effets en matière de cohésion territoriale.

6 : Ça peut amorcer quelque chose en attendant la construction de la SMAC.

6 : Fédérer les communes de la CPA autour d'un événement où toute la CPA vibrerait au rythme des musiques actuelles.

Quant au lieu choisi pour l'organisation d'un tel événement, dans un premier temps, la réflexion et les propositions se centrent sur le territoire aixois. Mais après relance des animateurs qui indiquent qu'il s'agit ici d'une étude communautaire, donc portant sur la totalité de la CPA, l'idée du Parc de Valabre est retenue.

7 : Le problème des musiques actuelles, il faut être lucide, ce sont les nuisances sonores.

6 : Du coup, dans la nature, c'est bien.

3 : Au parc Jourdan.

Relance : Pourquoi sur Aix ? C'est la CPA !

3 : Au parc de Valabre.

➔ **La SMAC : espoirs, interrogations et points de vigilance**

La SMAC a occupé une part importante des débats entre les artistes. Quatre thématiques dominent : le cahier des charges auquel doit répondre la salle, son mode de gestion, son format (jauge) et sa potentielle modularité, ainsi que la participation des artistes au projet.

Pour un bon fonctionnement de la salle, et surtout pour lui permettre de répondre aux attentes des artistes locaux, les participants ont insisté sur la définition du cahier des charges auquel la salle doit répondre. Dans celui-ci, sont mis en avant la fixation d'un cachet plafond (relativement bas) pour les artistes, le choix libre des premières parties (dès lors que la tête d'affiche en souhaite une), une grande variété dans la programmation (beaucoup d'artistes, tous les types de musiques actuelles représentés, du plus évident au plus confidentiel). De même, le travail de communication autour des artistes programmés serait à la charge de la salle, et non des artistes concernés (qui pourraient se concentrer sur leur prestation musicale et scénique). Enfin, puisque la salle est financée par de l'argent public, elle ne doit pas être soumise à des impératifs de rentabilité et se mettre au service des usagers locaux (artistes et publics).

3 : Mais la salle a besoin d'un cahier des charges ! Surtout avec un cachet plafond (c'est-à-dire assez bas) pour que les artistes connus ne viennent pas pour pomper tout le budget de la salle d'un seul coup. Il faut un cahier des charges qui permette de faire tourner les artistes.

6 : J'ai une autre suggestion pour le cahier des charges de la SMAC : il faut que le lieu soit libre de choisir toutes les premières parties. Il faut que la programmation des premières parties se fasse par le lieu. Si l'artiste principal est d'accord pour une première partie, évidemment.

3 : A chaque fois qu'il y a une tête d'affiche, il faut une obligation d'avoir une première partie choisie par la SMAC. Et il faut aussi que la tête d'affiche touche

le cachet plafond. Si on bloque les cachets, il y a un montant maximum qui fait que ça tourne et que les artistes émergents peuvent passer.

2 : Le cahier des charges doit imposer de faire tourner les groupes émergents.

5 : Il ne faut pas brider la SMAC avec des directives pécuniaires : par exemple « faire du chiffre ».

Evidemment, le cahier des charges est étroitement lié au mode de gestion de la salle. Le statut public de la salle fait l'unanimité. Quand la possibilité d'une délégation de service public (DSP) est évoquée, les artistes attirent l'attention sur la stricte définition du cahier des charges de la délégation qui doit impérativement répondre à des préoccupations de service public et d'intérêt général.

9 : Pourquoi on ne ferait pas une DSP pour la culture et les musiques actuelles ? À l'exemple du Silo, du GTP... est-ce que c'est sûr que ce soit une SMAC ?

6 : Ils mettent souvent tellement d'argent dans la construction, que pour le fonctionnement, ils sont obligés de faire une DSP.

5 : Si c'est une DSP, ce qu'on fait là, ça ne sert à rien !

3 : Pas forcément, tout dépend de comment on ficelle le projet. Si le cahier des charges contraint suffisamment la structure dans son fonctionnement, ça va.

De même, le choix des gestionnaires de la salle est crucial. Il doit être ouvert mais limité à des professionnels, si possible extérieurs au territoire afin qu'ils apportent leur expertise et leur regard neuf, étranger au mode de fonctionnement local avec ses relations formelles et informelles bien ancrées.

5. Le recrutement des gestionnaires de la salle doit favoriser une équipe indépendante dans ses choix de programmation.

7. Il faut lancer un appel à candidature avec quelqu'un qui n'est pas du cru, comme à Paloma. Ils ont pris quelqu'un d'indépendant.

Les associations sont quant à elles exclues du rôle de gestionnaire.

4 : Le problème, c'est que s'ils attribuent une SMAC à une association, les représentations seront en fonction de ses goûts et affinités.

3. Il ne faut pas se reposer sur des associations car elles sont privées et donc elles ont le droit d'avoir une esthétique particulière. Il faut un lieu public !

7. Il faut une équipe à la tête, une collaboration entre acteurs (comme par exemple la concertation de la SMAC Constance).

Le choix de l'équipe gestionnaire selon des critères très stricts n'empêche pas d'introduire des acteurs diversifiés dans le fonctionnement de la SMAC, ne serait-ce qu'à titre ponctuel ou consultatif. Là encore, il s'agit d'en faire un lieu dynamique, porteur d'idées novatrices pour le champ des musiques actuelles.

6. Il faut un pôle consultatif. Il est nécessaire que la SMAC soit ouverte, qu'il y ait un pôle conseil.

6. Il faudrait reprendre l'exemple de la Bobine à Grenoble, avec beaucoup de bénévoles. C'est sympa quand il y a une équipe de bénévoles impliqués.

3 : On a besoin d'un minimum d'argent mais après on peut faire de la qualité avec peu de moyens en associant les bonnes volontés et en ayant des idées originales.

Parmi les acteurs ayant leur mot à dire dans la conception et le fonctionnement de la future SMAC, nous trouvons les artistes. Leur implication fait l'unanimité par les participants au focus group. Leurs attentes sont à la hauteur de leur désir d'investissement à toutes les étapes de la construction et à tous les niveaux de la gestion.

Ils souhaitent être associés pour des raisons de qualité acoustique ou de qualité des lieux de scènes.

6. Il faut un pôle consultatif. Il est nécessaire que la SMAC soit ouverte, qu'il y ait un pôle conseil.

7 : Il est nécessaire de montrer qu'on est fédéré et de proposer quelque chose pour la SMAC sinon ça va nous échapper.

9 : Il faut consulter les artistes, les usagers de la scène pour savoir comment penser, comment construire la SMAC.

6 : Il est fréquent que les salles soient mal conçues.

5 : Le Dôme de Marseille, c'est typique. Il y a plein d'histoires là-dessus.

Enfin, les artistes ont un avis sur la jauge des salles de la SMAC. Ils souhaitent qu'une salle de taille modeste (environ 300 places) soit exploitée avec les mêmes exigences professionnelles que la grande salle (de 1200 places). Seule la petite salle peut avoir une vocation plus « sociale » pour favoriser l'émergence d'artistes locaux.

3. Ce n'est pas nécessaire de faire une SMAC de 2000 places ! Il faut une salle de 350 places pour les groupes émergents.

7 : Dans la SMAC, il y a deux salles de prévues : une de 400 personnes et une de 1200 personnes.

6 : 400, déjà c'est trop.

5 : Est-ce que la salle de 1200 places, ça peut avoir une vocation sociale ? Non.

3 : Il y a un risque que la petite salle soit totalement négligée, car c'est avec la grande salle qu'on fait de l'argent, donc on fait la communication, la programmation : on axe tous les efforts dessus.

Au-delà du format et du fonctionnement de la SMAC, défini par son cahier des charges et son mode de gestion, que doit-elle proposer ? Les réflexions ici concernent à la fois les services finis que la salle devrait délivrer à ses usagers (artistes et publics locaux) et son insertion dans le fonctionnement du champ des musiques actuelles parmi d'autres opérateurs et acteurs. La SMAC ne doit pas être juste une salle de plus ! C'est une réelle opportunité pour les musiques actuelles et pour le territoire selon les participants au focus group.

Les services mentionnés concernent en premier lieu les artistes : des tremplins, des résidences, un accompagnement « logistique », des événements pour permettre à la fois de repérer des artistes et les aider à accroître leur visibilité.

5. Elle doit proposer des tremplins et proposer des résidences. Le temps de la résidence permet de jauger un groupe et sa qualité, sa capacité à se développer. C'est un bon moyen de repérer les groupes.

5. Elle doit proposer un accompagnement aux artistes, une mise en lien avec les radios, les TV...

6. Il faudrait créer un tremplin jeune qui permette d'accéder à des résidences. La SMAC d'Aix va devoir faire sa place au sein des autres salles.

3. La SMAC à Aix va devoir attirer du public. Il faut créer des événements. Il faut « sortir », créer des tremplins. Au départ, personne ne va aller à cette salle naturellement. Peut-être qu'à terme il faudra l'intégrer dans des réseaux (tremplins, fédérations).

Mais la SMAC a également un rôle à jouer au sein des acteurs du champ des musiques actuelles. Elle doit leur donner un souffle nouveau et leur permettre de mieux s'organiser.

5. La SMAC doit favoriser la synergie entre les opérateurs locaux, elle doit aider à décloisonner les métiers des musiques actuelles et aider en créant des passerelles entre les diffuseurs.

6. *La SMAC ne doit pas se transformer en prod.*

Enfin, la SMAC, nous l'avons dit, ne doit pas être juste une salle (de plus). La convivialité du lieu, sa capacité à être un lieu de vie, un lieu de rencontre pour tous les types d'acteurs en musiques actuelles, participeront à l'attractivité de la salle, au-delà même de la programmation musicale.

6. *Il faut faire un lieu convivial.*

3. *Il faut créer un lieu de vie super sympa. Il faudrait y associer les étudiants qui puissent porter de projets*

4. *Il faut créer un lieu de vie. Faire intervenir les différents corps de métier.*

→ D'autres propositions pour un meilleur ciblage de la politique publique en faveur des musiques actuelles

Quelques propositions ont émergé des discussions pour réorienter les actions et les financements déjà existants. Il s'agit notamment de s'intéresser davantage aux artistes plutôt qu'aux lieux et aux structures à aider : réfléchir en termes de nombre d'artistes bénéficiaires plutôt qu'en nombre d'associations. Cela ne signifie pas verser des subventions directement à des musiciens ou des groupes, mais de penser leurs actions au regard des artistes effectivement aidés (et non pas des structures d'accompagnement de ces artistes à un titre ou à un autre).

3 : *Le problème, c'est le problème des maillons. De la part de la collectivité, c'est important d'avoir une culture des groupes de la région, pas seulement des salles ou des associations. Or, pour l'instant, on s'intéresse aux maillons (les associations) et pas trop à ceux qui sont aux bouts de la chaîne : les artistes et les publics.*

Autre proposition : préciser de façon plus drastique quel est le cahier des charges à remplir en échange de l'octroi de subventions. Il faudrait que les engagements des structures recevant de l'argent public soient plus clairs, plus contrôlés afin d'être bien plus favorables aux artistes locaux émergents. Ce qui est loin d'être le cas aujourd'hui d'après les artistes présents. Au final, le travail de repérage se concentre sur quelques artistes.

3 : *Les acteurs locaux aident beaucoup, mais peu de groupes. Seulement 1 ou 2 par an. Il faudrait un cahier des charges qui impose de l'émergent local.*

3 : *Les programmeurs de musiques actuelles subventionnés devraient être là pour repérer les groupes émergents. Or, ce n'est pas ce qu'ils font. Quand on est repéré par un acteur, on est ensuite repéré et programmé par tous... La logique des lieux de diffusion ce n'est pas de faire de l'émergent, c'est de remplir la salle. Une logique de rentabilité.*

En conclusion, nous tenons à souligner les connaissances des musiques actuelles par les participants au focus group qui vont bien au-delà d'éléments musicaux ou artistiques.

Les artistes présents révèle une appréhension fine et une analyse percutante de ce champ, dans son fonctionnement, y compris en matière de management public et privé.

La prise en compte de leurs points de vue paraît d'autant plus utile et légitime que ce sont des points de vue éclairés.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire _____	4
Synthèse Axe 3 – démarche méthodologique _____	5
Partie 1 – Trajectoires d’artistes et représentations vis-à-vis des opérateurs/dispositifs locaux _____	8
I. Avant-propos : La difficile situation de l’artiste et du professionnel _____	8
1. La difficile définition de « l’artiste » _____	8
2. La variété des « statuts » de l’artiste professionnel _____	9
3. La difficulté de « vivre de sa musique » et la nécessaire poly-activité _____	9
4. La « qualité professionnelle » vs l’amateurisme : un faux débat _____	9
II. Du récit de vie à la trajectoire d’artiste _____	10
III. A propos...de la connaissance des opérateurs/dispositifs locaux _____	13
1. En amont - Les lieux d’apprentissage/formation et de création _____	13
2. En aval - Les lieux de représentation et d’enregistrement _____	14
3. Les Organismes/dispositifs de soutien a la création et à la diffusion _____	14
IV. A propos... De la perception des opérateurs/dispositifs locaux : vers des propositions concrètes pour l’action publique _____	15
1. A propos de... la volonté politique et les compétences managériales de la CPA en matière de musiques actuelles _____	16
1.1. La nécessité d’une volonté politique en faveur des musiques actuelles : un pôle musiques actuelles à la CPA ? _____	16
1.2. Au-delà de la volonté politique, quel management pour les politiques en matière de musiques actuelles ? _____	17
2. A propos de... la formation en musiques actuelles _____	18
2.1. Une offre abondante et diversifiée _____	18
2.2. Le conservatoire : vices et vertus _____	18
2.3. Les insuffisances de l’apprentissage traditionnel _____	18
3. A propos du... fonctionnement du champ des musiques actuelles _____	19
3.1. La segmentation du champ des musiques actuelles _____	19
3.2. La question des publics : une particularité locale _____	19
3.3. L’absence de réelle coordination entre les opérateurs de musiques actuelles du territoire _____	19
3.4. Des lieux et des temps de rencontre entre artistes professionnels à renforcer _____	20
3.5. Une conséquence : l’insuffisante visibilité des artistes locaux émergents _____	20
Partie 2 – Attentes en termes de développement du secteur des musiques actuelles _____	21
I. A propos de... la représentation des musiques actuelles _____	25
1. La définition des musiques actuelles : quels styles musicaux, quelle réalité ? _____	25
2. Le paradoxe d’un public spécifique mais extrêmement varié car intergénérationnel et populaire _____	25
3. Un diagnostic évident : des manques sur le territoire _____	26
4. Des moyens d’action dans le champ des musiques actuelles _____	26
II. A propos de... la représentation de la politique publique des musiques actuelles dans la CPA _____	27

Partie 3 – Préconisations	30
I. Le rôle attendu de la CPA : garantir l'accès, la variété et l'équité	30
II. Des outils concrets de mise en œuvre des actions publiques en matière de musiques actuelles	31
III. La création d'un festival de musiques actuelles ?	33
IV. La smac : espoirs, interrogations et points de vigilance	34
Annexes Méthodologiques Axe 3	37
Annexe 1- La méthodologie du « focus group »	38
Annexe 2- La méthodologie du meta-plan	41
Annexe 3- Les trajectoires d'artistes locaux	45
Annexe 4 – Synthèse focus group – artistes amateurs – 28 mai 2013 – séance 1 sur 2	49
Annexe 5- Synthèse focus group – artistes amateurs – 14 juin 2013 – séance 2 sur 2	58
Annexe 6- Synthèse focus group – artistes professionnels – 10 et 28 juin 2013 – séances 1 et 2	68
Table des matières	88
Table des encadrés	89
Table des figures	89
Table des tableaux	89

TABLE DES ENCADRÉS

Encadré 1- Guide d'entretien – du recit de vie a une trajectoire artistique	11
Encadré 2- Explications du choix méthodologique	46

TABLE DES FIGURES

Figure 1- Filière des musiques actuelles en CPA	16
Figure 2- Propositions des « mots réponse » et base de la discussion - méta-plan 1	22
Figure 3- Carte cognitive - « Représentations » que les participants ont des « musiques actuelles »	24
Figure 4- Propositions des « mots réponse » et base de la discussion méta-plan 2	28
Figure 5- Carte cognitive - « Représentations » que les participants ont de la « politique publique de musiques actuelles en CPA »	29

TABLE DES TABLEAUX

Tableau 1- Modalités d'organisation des "focus group"	7
Tableau 2- les faits saillants des r2cits de vie des artistes amateurs	11
Tableau 3- Les faits saillants des r2cits de vie des artistes professionnels	12

Les « musiques actuelles » apparaissent encore trop souvent comme un secteur difficile à définir et appréhender. Pourtant leurs spécificités en font aujourd'hui un terrain propice aux innovations sociétales et les placent au cœur des enjeux du développement économique, social et citoyen des territoires. S'intéresser aux musiques actuelles, en vue de renforcer la structuration de ces activités sur le territoire du Pays d'Aix, implique d'adopter une grille de lecture adéquate.

L'approche en termes de filière socio-économique présente l'avantage d'embrasser l'ensemble des activités complexes que recouvre ce secteur. Elle permet également d'analyser les liens existants entre elles et de proposer des actions de soutien à leur développement. C'est dans ce cadre que s'inscrit la démarche évaluative inédite présentée ici.

Pluraliste, participative et menée pendant plus de deux ans par l'Institut de Management Public et de Gouvernance Territoriale (IMPGT), la Communauté du Pays d'Aix (CPA) et l'Agence des Arts du Spectacle Provence Alpes-Côte d'Azur (ARCADE), elle a permis de dresser l'état des lieux en Pays d'Aix, des acteurs (opérateurs, artistes et publics) et activités présents sur le territoire. Les attentes et besoins de ces acteurs ont ensuite été analysés dans une logique de développement de la filière territoriale. Cela afin de guider la construction d'une politique publique qui réponde à une demande sociétale locale.

Le présent rapport synthétise les principaux résultats obtenus dans le cadre de l'axe 3 de cette étude.

