

Chapitre 6

Combats et contributions des acteurs artistiques : des musiques actuelles à l'Union fédérale d'intervention des structures culturelles

Philippe Berthelot

Introduction

Le fait associatif a été présent tout au long du xx^e siècle dans l'histoire des arts et de la culture. Qu'il s'agisse de cinéma ou de théâtre, de livre ou de musique classique, d'opéra ou d'arts de la rue, de patrimoine ou de punk, les associations ont joué et jouent encore leur rôle dans le débat entre la recherche de profit, la redistribution publique et la solidarité démocratique.

Les trente glorieuses ont constitué le terreau d'une effervescence associative multifacettes en matière artistique et culturelle, aux finalités quelquefois contradictoires. Ces contradictions se sont exprimées notamment dans les différentes « utilisations » de l'association, aussi bien par les mouvements d'éducation populaire, par les cultures émergentes, mais également par les collectivités publiques.

Les politiques de l'État dans les années 1980, en particulier sous l'impulsion du ministre Lang, ont accordé une légitimité publique à des expressions artistiques jusqu'alors cantonnées à la marge. À

partir des années 1990, on a assisté à une consolidation de ces initiatives artistiques et à une intégration du fait associatif dans la culture institutionnelle et professionnelle. De manière concomitante, une forte implication des collectivités territoriales en matière culturelle a été accélérée par les différentes étapes de décentralisation.

C'est à cette même période qu'un mouvement associatif d'importance a émergé aussi bien dans le théâtre, les arts plastiques, les arts de la rue, le cirque, l'art contemporain... que dans ce qui est regroupé sous l'appellation institutionnelle « musiques actuelles » (Gautier, 2008).

La genèse de cette mobilisation fait l'objet de la première partie du chapitre. À travers l'exemple de la licence d'entrepreneur de spectacle, nous précisons les logiques de fond qui ont d'abord participé de l'invisibilité des associations dans le champ du spectacle. Puis nous suivrons ce que l'extension de la licence a provoqué dans la structuration spécifique des acteurs associatifs des « musiques actuelles », notamment à travers la Fédurok devenue la Fédération des lieux de musiques actuelles, aux termes de son rapprochement avec la Fédération des scènes de jazz en 2012, et regroupant 145 lieux.

Cette dynamique est relayée à la fin des années 1990 par un regroupement plus large, celui de l'Union fédérale d'intervention des structures culturelles (UFISC), qui compte parmi ses membres 15 organisations professionnelles du secteur des arts et de la culture (réseaux, syndicats, fédérations) avec pour valeurs communes la défense de la diversité artistique et culturelle, la primauté de la coopération et de l'initiative citoyenne. Nous verrons comment l'interaction progressive des différentes actions de reconnaissance sectorielle a conduit les acteurs tant des musiques actuelles que des autres domaines artistiques à se retrouver dans cet espace commun de construction et de confrontation politique et économique se réclamant de l'économie solidaire.

Ces mobilisations ont engendré des formes de coopération entre les acteurs qui ont des effets sur les rapports avec les partenaires publics. Dans la troisième partie, nous regarderons comment des pistes méthodologiques originales de co-construction des politiques

publiques se précisent dans un contexte de mutations profondes où l'injonction néolibérale n'a jamais été aussi forte et l'action publique aussi peu en « capacité de faire humanité » (Lucas, 2014). La situation paradoxale, entre les avancées dans le sens d'une élaboration commune et les instrumentalisation accentuées des structures associatives, incite à formuler des réflexions conclusives sur les défis actuels.

Il convient à cet égard de préciser que le chapitre est rédigé du point de vue d'un acteur ayant participé à la structuration des musiques actuelles, administrateur puis directeur de la Fédurok et de la Fédélima (1994 – 2014), co-fondateur de l'UFISC et aujourd'hui président d'honneur.

L'entrée en lice des acteurs associatifs artistiques et culturels

Pour sortir de la marginalité institutionnelle et professionnelle, les acteurs associatifs ont dû affronter des facteurs historiques qui les désqualifiaient d'emblée.

Des facteurs historiques désqualifiants

Ces facteurs sont des éléments constitutifs de la structuration sectorielle et de la construction de la politique publique de l'État. Ils restent encore importants, même s'ils s'estompent pour certains avec le temps. On peut en lister cinq principaux :

– La vision publique traditionnelle est fondée sur la démocratisation des « œuvres de l'art et de l'esprit » et plus particulièrement, celles qui « enrichissent » ce « patrimoine culturel » que l'on s'attache à « rendre accessible » par le soutien à une offre culturelle dense (Wallach, 2005).

– La commercialité lucrative est l'idéal d'entrepreneuriat et de vertu professionnelle : « l'entrepreneur culturel est le fondateur d'une personne morale immatriculée au registre du commerce et des sociétés qui commercialise un produit ou service culturel, dont

il est ou non à l'initiative, en s'insérant dans des logiques entrepreneuriales» (rentabilité, croissance, profit) » (Hearn, 2014).

– Le clivage « public/privé » constitue la ligne de démarcation obligée de la construction normative de la profession ; avec d'un côté un secteur public constitué autour de ses figures subventionnées et de l'autre un secteur privé revendiquant la prise de risque de l'entrepreneur.

– La centralité administrative, politique, sociale et économique de Paris fait que les pouvoirs de décisions y ont été concentrés, ce qui a longtemps renforcé les facteurs cités précédemment et généré le rejet ou l'invisibilité de ce qui se passait en province, essentiellement porté par les associations dans leur diversité.

– La lecture strictement paritaire et syndicale tend à figer et à enfermer par son exclusivité les processus de structuration et les politiques publiques de la culture.

L'exemple de la licence d'entrepreneur de spectacle

L'évolution de la licence d'entrepreneur de spectacle illustre à la fois la manière dont ces logiques de fond ont invalidé les acteurs associatifs, mais aussi comment ces derniers se sont frayé un chemin jusqu'au cadre institutionnel, infléchi pour leur faire place.

La licence d'entrepreneur a institué au sortir de la Seconde Guerre mondiale, par ordonnance du 13 octobre 1945, un droit d'organiser du spectacle à une personne physique (*intuitu personae*) qui reposait sur deux obligations principales : l'une de moralité et l'autre d'inscription au registre du commerce. Elle trouvait sa justification dans le comportement jugé trop collaborationniste du monde du spectacle.

Elle fut modifiée en 1978 pour étendre la possibilité à une personne de la détenir pour le compte d'une personne morale relevant du droit des sociétés. Ainsi, durant toute cette époque, les associations organisant, produisant des spectacles étaient dans la totale illégalité et susceptibles d'être poursuivies pénalement. Dans la pratique, ces associations qui diffusaient du spectacle aussi bien dans des cadres autorisés (théâtres de ville, scènes nationales...) que

dans des lieux privés et *underground* (bars, maisons des jeunes et de la culture, centres sociaux, squats, salle des fêtes, extérieurs...) étaient pour la plupart ignorés. Pourtant, elles participaient de la diffusion de spectacles pour près de 85 % des dates produites et représentaient un marché à préserver pour les producteurs privés parisiens. Cela explique pourquoi les autorités fermaient les yeux.

À partir des années 1980, l'accroissement des associations formées pour soutenir des artistes sur le terrain de la production et de la diffusion, le développement d'un secteur public avec aussi ses propres créations revendiquées, et l'affirmation de politiques publiques de la culture sur le plan local renforcée par la décentralisation et la déconcentration de l'État, ont rendu ce cadre légal progressivement obsolète et intenable pour la profession et les pouvoirs publics.

Ainsi, en 1992, un avis du Conseil économique et social relatif à l'organisation du spectacle vivant en France a souligné : « L'ordonnance de 1945 apparaît comme un texte daté, qui ne répond qu'imparfaitement aux réalités des pratiques et des techniques en ce domaine. Préparant mal l'ouverture européenne, ces textes sont largement et quotidiennement détournés en raison même de leur inadaptation et de l'incapacité des pouvoirs publics d'en contrôler le suivi et de sanctionner les manquements. » Le contexte conflictuel de la renégociation de l'assurance chômage déclencha 22 mesures portées par les ministères de la Culture et du Travail parmi lesquelles celle de l'extension de la licence aux associations.

Espérant « faire le ménage » et limiter la concurrence déloyale, la profession et l'État ont donné (législation du 31 décembre 1992) la possibilité aux associations d'être entrepreneurs de spectacle. C'est un processus de reconnaissance qui s'amorce pour de nombreuses associations.

Face à la multitude des demandes à traiter par une seule commission nationale située à Paris, la gestion des licences a été octroyée aux préfetures de région et aux Directions régionales des affaires culturelles avec la nécessité de constituer des commissions consultatives composées d'organisations représentatives en région. Comme les grandes organisations patronales étaient surtout à

Paris, elles laissèrent siéger, dans la moitié des régions, des acteurs associatifs, adhérents du SYNAPSS (Syndicat national des petites structures de spectacles). Ce nouveau syndicat, mettrait en avant l'associatif dans la culture et il rassembla jusqu'en 2004, majoritairement des petits lieux très divers, privés et parapublics, situés principalement dans des petites ou moyennes villes et en milieu rural. L'investissement des commissions de licence en région grâce à des accords passés avec des organisations patronales, participa de sa représentativité. Cela permit aussi de faire valoir des points de vue sur les projets présentés, de défendre des acteurs victimes d'agressions professionnelles souvent non justifiées. L'évolution de la licence d'entrepreneur de spectacle a ainsi représenté une véritable entrée en lice des acteurs associatifs du spectacle vivant, en particulier les employeurs d'artistes et de techniciens du spectacle. Elle a autorisé plus généralement une sortie de l'illégalité.

Ce moment fédérateur a influé sur une structuration des acteurs associatifs des musiques dites actuelles, qui se sont organisées dès le départ de façon alternative au secteur public comme au secteur marchand.

La structuration originale d'un tiers-secteur des musiques actuelles

Cette dynamique a reposé, et repose encore, sur l'articulation de trois composantes : fédérale, syndicale et territoriale.

Des fédérations nationales se sont constituées autour de types d'acteurs, de fonctions, d'expressions, artistiques et culturels (lieux de concert, de formation, de ressources, jazz, rock, musiques du monde, techno...). La Fédération des associations de danses et de musiques traditionnelles (FAMDT) est la plus ancienne, elle a été créée en 1985. La plupart sont nées entre la fin des années 1990 et le début 2000. Certaines d'entre elles, comme la Fédurok apparue en 1994, ont fait le choix d'une action particulièrement volontariste en matière de structuration professionnelle et politique. Cette dernière a été rejointe par la Fédération des scènes de jazz (FSJ), pour former une seule fédération en 2012, la Fédéliama. Comme

indiqué ci-dessus, le SYNAPSS a duré jusqu'en 2004, c'est donc sur les restes de sa représentativité que les deux fédérations se sont constituées, ouvertes à l'ensemble des acteurs des musiques actuelles se réclamant d'un tiers-secteur économique et professionnel.

Les deux fédérations ont créé un syndicat, le Syndicat des musiques actuelles (SMA) en 2005 après une gestation de trois années. Dans les statuts fondateurs, les deux fédérations ont formulé le positionnement du nouveau syndicat de la manière suivante :

Attachées à leur indépendance vis-à-vis des pouvoirs publics, tout en refusant de se plier aux règles de la rentabilité capitaliste des industries culturelles, les structures constituant cet espace intermédiaire et alternatif revendiquent et cherchent à stabiliser cette troisième voie de développement : des initiatives privées relevant d'une « économie non lucrative de marché », revendiquant une hybridation des financements (économie mixte associant un soutien des pouvoirs publics et des ressources propres provenant d'actes commerciaux) pour servir des activités d'« utilité sociale » dans le champ du spectacle vivant des musiques actuelles.

Le syndicat s'avérait nécessaire, en particulier pour concevoir des conventions collectives adaptées aux pratiques et pour intervenir dans la gestion paritaire de la redistribution de la taxe sur la billetterie collectée par le Centre national des variétés.

Parallèlement, ces mêmes fédérations nationales ont par leurs membres, généré et soutenu le développement de réseaux territoriaux qui ont rassemblé des acteurs très divers avec une entrée territoriale favorisée par les régions (nouvelles entités administratives et politiques depuis 1982), surtout avec les premiers élus régionaux en 1986. Au bout du compte, cette dynamique a produit un ensemble de représentations très diverses, à la fois politiques et sectorielles, permettant d'assurer une large palette d'interlocuteurs et d'espaces de construction collective en contact avec l'action publique quelle que soit sa nature (État, région, département, ville, agglomération).

Nous sommes dans le cas des musiques actuelles dans une structuration éclatée, qui repose sur des équilibres délicats à gérer entre

des enjeux d'entreprises artistiques non lucratives, de mouvements artistiques d'intérêt général où se mêlent fonctions d'employeur et pratiques désintéressées, qu'elles soient bénévoles ou amateurs. Les différentes structures nationales ne sont pas en opposition directe – ce qui n'exclut pas les jeux de personnes – mais elles ne sont pas pour autant liées formellement dans un ensemble commun qu'il soit vertical ou même horizontal. Elles se croisent, convergent sur des sujets, sur des actions communes ou sur la gestion d'organismes d'intérêt général. Agi-Son pour la gestion sonore en est un exemple ; cet organisme fondé en 2004 est le seul à réunir toutes les composantes des musiques actuelles associatives et les partenaires sociaux des branches concernées.

Ces différentes composantes peuvent aussi se mobiliser sur des revendications (communiqué d'interpellation) et des enjeux majeurs à l'exemple de la charte d'intention commune signée par une vingtaine d'organisations en 2010 à l'occasion des Biennales internationales du spectacle (BIS) à Nantes, qui avance l'objectif suivant :

Conscients des enjeux artistiques, culturels, économiques, sociaux et politiques, appelant à une meilleure coordination et des actions concertées, les réseaux territoriaux et les fédérations nationales de musiques actuelles signataires de la présente déclaration ont décidé de mettre en commun leurs réflexions afin de créer un espace inter-fédéral de coopération.

Malgré cet affichage, elles n'ont pas réussi à se rassembler dans un organisme commun de type inter-fédération ou Union des musiques actuelles. En fait, l'action collective a supposé une absence de leadership d'une organisation sur les autres et a réclamé un préalable indispensable : un accord sur les valeurs et un possible partage des principaux objectifs stratégiques. Cette construction de plate-forme est passée par des moments collectifs de participation et d'appropriation de contenus à partir de la fin des années 1980, auxquels commençaient à être invités les collectivités territoriales et l'État mais aussi la profession.

Cet itinéraire particulier des acteurs associatifs des musiques actuelles a croisé dans le même temps de structuration celui des autres acteurs associatifs des arts et de la culture à partir de 1999. L'élément déclencheur a certes été la réaction à des mesures légales, réglementaires ou fiscales, mais l'objectif a bien été de définir ensemble un socle de valeurs au travers d'un outil d'apprentissage et de construction collectifs, l'UFISC.

L'UFISC, un espace commun d'apprentissage de lutte et de construction politique

L'action fondatrice de cette union a été la mobilisation victorieuse contre la volonté du ministère de la Culture et de la profession de faire rentrer, sur la base de l'instruction fiscale du 15 décembre 1998, l'ensemble des acteurs associatifs artistiques et culturels dans le champ de la concurrence et des impôts commerciaux.

Des batailles qui se gagnent

Cet épisode peut être résumé ainsi : « En mars 1999, une réflexion collective entre plusieurs fédérations s'engage, en réaction à la mise en œuvre d'une "fiche technique" fixant l'assujettissement aux impôts commerciaux comme unique solution pour les associations exerçant une activité professionnelle dans le champ du spectacle. Pour la première fois, des représentants des musiques actuelles, du théâtre indépendant et des arts de la rue se rencontrent et travaillent ensemble sur un problème commun aux disciplines concernées.

Ils négocient alors avec les services du ministère de l'Économie et des Finances afin d'infléchir l'interprétation fiscale qui les assimile au champ concurrentiel et commercial. Cette négociation débouche quelques mois plus tard sur l'élaboration et la diffusion, en septembre 2000, de deux nouvelles fiches ministérielles relatives à l'appréciation du caractère lucratif dans deux types de structures : les associations de création artistique et les associations exploitant des lieux de spectacle vivant.

Ces fiches permettent aux associations concernées, sous certaines conditions, d'assumer pleinement leur activité professionnelle sans être soumise à la taxe sur la valeur ajoutée (TVA), l'impôt sur les sociétés et la taxe professionnelle. Cet aménagement reconnaît donc la particularité de ces associations en définissant le caractère de non-lucrativité et son application dans le secteur» (Gautier, 2008, p. 42-42).

L'obtention de fiches techniques auprès de l'administration fiscale, permettant de faire valoir la non-lucrativité des associations de création et de gestion de lieux de spectacle, apporta de la confiance aux acteurs impliqués. L'opposition franche au ministère de la Culture comme à son pendant syndical dominant, le Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC), a été extraordinairement fructueuse tant sur le fond que sur la forme.

L'argumentaire sur les notions véhiculées par l'administration fiscale et culturelle relatives à l'intérêt général, à la concurrence ou l'utilité sociale, a ouvert des perspectives nouvelles de réflexion. Ce fut l'apprentissage d'un travail en commun avec l'administration.

Partie de la négociation victorieuse menée avec le ministère de l'Économie, l'action collective s'est nourrie d'autres batailles gagnées. Trois peuvent être citées. La première est la présence de l'UFISC depuis 2013 au bureau du Conseil national des professions du spectacle, instance de concertation, d'organisation de travaux et de discussion pour le ministère de la Culture, relatifs à des textes législatifs et réglementaires. La deuxième est l'autonomie de la Caisse des congés spectacles préservée, malgré la profession et l'État, grâce au rapport de forces imposé par le vote des structures adhérentes à l'UFISC. La troisième est le résultat obtenu aux élections prud'homales en 2008 avec un score des employeurs de l'économie sociale qui passa de 11 à presque 20 %. Ces succès alimentent l'idée que des voies alternatives sont possibles. Ils laissent aussi entrevoir que la remise en cause d'un ordre établi, notamment professionnel, est à intégrer dans la suite à donner au travail collectif et au renforcement de la dynamique de l'UFISC. La présence des organisations syndicales des acteurs associatifs dans la

gestion paritaire des branches concernées même de façon minoritaire, l'action de plus en plus forte et concrète en région des réseaux territoriaux dans l'accompagnement des acteurs et des collectifs sont de véritables avancées pour les acteurs, dans la mesure où elles participent d'une dynamique globale, cohérente et reliée.

L'apprentissage commun de la gouvernance de l'UFISC est passé par la mise en œuvre conjointe de confrontations institutionnelles et professionnelles, d'une part, et l'élaboration simultanée d'un corpus de réflexions et de discours, d'autre part.

Une inscription dans les valeurs de l'économie sociale et solidaire

Cette dynamique de travail a aussi été « boostée » par l'arrivée d'un secrétariat d'État à l'économie solidaire le 27 mars 2001. Cette coïncidence laissait entendre que les intuitions et les actions allant dans le sens d'une alternative économique et politique pouvaient correspondre à une réalité politique et institutionnelle.

Le groupe UFISC, qui n'a cessé de s'élargir, prend alors contact avec les autres mouvements associatifs, notamment. Là où le Mouvement de l'économie solidaire (MES) répond positivement à la sollicitation, la Confédération permanente des confédérations associatives (CPCA) l'ignore. Les organisations de l'UFISC découvrent qu'il y a d'autres structures institutionnelles du monde associatif regroupées dans ce qui s'énonce comme relevant de l'économie solidaire, au-delà de leur champ d'activités.

La nécessité d'écrire un manifeste *Pour une autre économie de l'art et de la culture* est apparue indispensable pour que les acteurs se connaissent mieux en définissant ce qui les porte, à partir de leurs pratiques de terrain, leurs enjeux et leurs valeurs (Colin et Gautier, 2008). L'exercice prit un peu plus de deux ans pour aboutir en 2005, à une première version. Elle fut officialisée lors d'une journée le 25 janvier 2007 à Paris sur « Culture et économie solidaire » organisée par Opale-Culture et proximité, en partenariat avec le CNAM et l'UFISC (Opale, 2007). Le manifeste était livré pour la première fois au débat et à la critique de l'ensemble des acteurs,

y compris les collectivités publiques. Cet événement traduisait la pertinence d'une relation continue « acteurs-chercheurs » afin de provoquer des allers-retours critiques et réflexifs. Il permettait aussi de tester la cohérence du propos et de l'enrichir. Sa réussite par la participation et les interventions recueillies encouragea sa diffusion et la poursuite du travail. Il actait publiquement un troisième modèle dans le secteur culturel, celui de l'économie solidaire, qui allait servir d'assise dans le dialogue recherché avec l'action publique et les autres acteurs publics et privés dans une perspective de co-construction des politiques publiques. Ce premier socle doctrinal fonda la légitimité de chacun de ses membres à s'engager dans une perspective alternative sur le plan économique.

Toutefois, le contenu du manifeste montra ces limites quant à la dimension de politique publique des arts et de la culture, à l'occasion des « entretiens de Valois », organisés par le ministère de la Culture fin 2008 en pleine Révision générale des politiques publiques (RGPP). L'UFISC organisa à cette occasion une manifestation place du Palais Royal le 29 février 2008 contre la politique du gouvernement, qui rassembla plus de 2000 personnes et se retrouva invitée au comité de pilotage suite à cette protestation. Le manifeste servit certes de support pour alimenter un certain nombre d'ateli-ers. Cependant, il ne permit pas de nourrir le rapport à l'action publique et les enjeux d'intérêt général qui la fondent. Sa formulation initiale mettant l'accent sur une autre façon d'entreprendre ne suffisait pas toujours, puisqu'il passait sous silence l'enjeu de l'action publique, ou du moins ne l'avait pas approfondi.

L'expérience de la co-construction menée au même moment par les acteurs des musiques actuelles fournit par ailleurs quelques pistes, mais il fallut attendre un autre temps de travail et de mobilisation porté par l'UFISC en 2012, dénommé *L'art est public*, pour avancer sur la dimension plus politique et territoriale. L'UFISC porta un vaste débat sur l'intérêt général dans les arts et la culture initié au départ par la Fédération des arts de la rue. Cette campagne de rencontres fut propice à l'élaboration de constats communs entre acteurs artistiques et culturels, citoyens, élus, techniciens territoriaux... C'est ainsi que la piste des droits culturels et la nécessité

de la co-construction des politiques publiques se sont dégagées, facilitant ainsi leur partage le plus large et leur dissémination.

L'analyse idéologique indispensable pour avancer dans le dialogue institutionnel a ainsi été activée en permanence. Elle a dû être partagée par le plus grand nombre d'acteurs associatifs, mais aussi par les dépositaires de l'intérêt général que sont les élus et les personnels de la fonction publique. Elle a facilité une meilleure compréhension des enjeux de chacun et un respect des personnes et des projets dans des processus de concertation favorisant l'amorce d'une co-construction des politiques publiques.

Vers des politiques publiques co-construites

Le rapport avec les pouvoirs publics a été longtemps monopolisé par les fédérations du secteur public (opéras de France, ensembles baroques, festivals classiques...). Ces dernières affirmèrent la position de leurs membres dans la politique publique culturelle du ministère de la Culture en cogérant notamment les labels nationaux ou les modalités d'attribution financière et en captant le discours général de la culture. Elles adoptent, avec l'ensemble de l'administration publique d'État et un certain nombre d'élus, une doctrine commune fondée sur la distinction du beau et de sa démocratisation auprès des publics. Leur pratique est de disqualifier dans un premier temps, puis de récupérer toute émergence artistique et culturelle pour l'intégrer en consentant à ce qu'elle soit financée dans une proportion infinitésimale au regard de l'argent capté. La communication de la Philharmonie de Paris en est un parfait exemple.

Du côté du secteur marchand, la pratique du lobbying et de la relation développée avec les représentants de l'action publique s'est établie d'abord sur le pouvoir financier et la notoriété, puis progressivement sur la gestion de la norme professionnelle et désormais sur la promesse de croissance.

Face à cet ensemble professionnel monolithique très vertical auquel appartiennent aussi les syndicats de salariés traditionnels, il est difficile de faire valoir un point de vue différent, même étayé.

Certes, la force de la réalité et de la récurrence de l'action collective finissent par faire apparaître la nécessité pour l'institution publique de travailler avec d'autres acteurs de la culture, mais il ne va pas de soi que le discours soit pleinement audible. S'il commence à être entendu, c'est probablement en raison du rôle devenu primordial des collectivités publiques territoriales. Ces dernières assument plus de 70 % de la dépense publique en matière culturelle. Elles posent des orientations politiques dépassant les seuls transferts de compétences de l'État, par exemple en matière de lecture publique, d'archives et d'enseignement artistique. Ainsi le rapport des collectivités locales à l'État tutélaire a commencé à se modifier pour aller vers un apprentissage imposé de la coopération (Poirier, 2009).

Dans ce contexte, la démarche des acteurs associatifs des musiques actuelles est significative de l'originalité des choix stratégiques, les outils sont en phase avec les valeurs revendiquées, et aident à exploiter les moindres opportunités proposées par l'action publique.

Le choix de la méthode

Dans les choix stratégiques, il y a eu celui de la méthode de fonctionnement avec les pouvoirs publics. À partir de 2003, la Fédération et la FSJ ont cherché à impulser un processus de concertation face au constat de blocage et de traitement cloisonné, tant au niveau de l'État et de la profession que des collectivités territoriales.

En effet, en plein conflit de l'intermittence, le ministère de la Culture proposa de restreindre les lieux financés au titre d'un dispositif Scènes de musiques actuelles depuis 1998. Il s'agissait de limiter leur nombre en passant de 140 à 22 (un par région), afin de mieux soutenir les heureux distingués. Le refus catégorique exprimé par la Fédération et la FSJ coupa net la mise en œuvre. En complément, les deux fédérations proposèrent de lancer une concertation nationale que le ministère chercha à cantonner aux lieux. Au bout de six mois, le ministère accepte néanmoins qu'elle soit élargie à l'ensemble du secteur des musiques actuelles en y associant les collectivités territoriales. Contrairement à la précédente commission nationale de

1998, dans laquelle le ministère de la Culture avait désigné des personnes en leur nom propre, cette concertation est co-pilotée par des représentants mandatés par des organisations avec des plénières et des travaux menés entre chaque réunion.

La Fédération en partenariat avec le Centre d'information et de ressource national pour les musiques actuelles (IRMA) propose alors un forum des musiques actuelles (FORUMA). L'objectif est de nourrir les contenus sur six mois de façon participative. Les grands thèmes sont validés par la concertation nationale et proposés à l'ensemble des acteurs du secteur pour contribution sur un site. Plus de 400 contributions alimentent 17 ateliers, rassemblant les 5, 6 et 7 octobre 2005 à Nancy, plus de 1 000 personnes.

Même si l'État et une partie des acteurs comme de la profession ont à cœur de créer un « Conseil supérieur des musiques actuelles », l'important est surtout d'acter, dans un texte intitulé *Pour des politiques publiques, nationale et territoriales, en faveur des musiques actuelles*, un constat commun et des enjeux de politique publique aux administrations et à la profession. Ce dernier, signé en 2006, par toutes les parties prenantes, donne lieu à une circulaire administrative adressée aux préfets et aux Directions régionales des affaires culturelles en 2009. Ce texte se présente comme « un guide méthodologique et document ressource ». Il pose « le cadre général de développement des musiques actuelles. L'objectif de ce document est de servir d'outil d'aide à l'élaboration de politiques publiques dans le champ des musiques actuelles et de favoriser la coopération territoriale entre les institutions publiques et la profession ».

Il fixe les principaux enjeux d'une politique nationale et territoriale et assure « garantir la diversité des œuvres et des initiatives ». Sur ce plan, il se réfère à la convention de l'Unesco signée le 20 octobre 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles.

Outre la diversité artistique, culturelle et sociale, il parle de la diversité économique et avance que « les musiques actuelles se développent dans une économie plurielle à dominante privée, soutenue par des interventions publiques. Plusieurs échelles et modes d'organisation se côtoient et interagissent entre eux... C'est

pourquoi il convient de veiller et d'aider à ce que l'ensemble des acteurs qui contribuent à l'innovation, à la diversité des expressions culturelles et artistiques, et à la transformation sociale, puissent exister dans un contexte fortement concentré.»

Le texte précise aussi qu'il convient d'en « assurer un développement territorial cohérent et équitable » en positionnant la responsabilité publique et collective sur « les dynamiques de pratiques à la fois historiques et identitaires [...] privilégiant la structuration des initiatives individuelles et collectives, responsables, citoyennes et complémentaires entre elles ».

Le travail des acteurs associatifs a été déterminant pour l'élaboration de ce document signé par toutes les composantes publiques et professionnelles. Bien sûr, il provoque encore de nombreuses résistances et est mis de côté y compris par certains signataires. Mais il génère aussi des continuités d'action sur des territoires où administrations d'État, centrales et déconcentrées, collectivités territoriales, structures associatives, ou autres peuvent s'emparer de la méthode.

En 2010, un texte en témoignage, le Schéma d'orientation des lieux de musiques actuelles (SOLIMA), dont la méthode est explicitée par un vade-mecum de la concertation depuis 2013, est négocié. Il est rédigé tant par les services de l'État concernés, par des élus et techniciens de collectivités territoriales, que par des représentants d'acteurs.

Ce vade-mecum s'adresse tout aussi bien aux acteurs des musiques actuelles qu'aux collectivités territoriales dans leur ensemble et à l'État. Il est le fruit d'un travail conduit tout d'abord au sein du Groupe de travail des lieux de musiques actuelles (GTLIMA) dont les travaux sont rattachés depuis 2012 au Conseil des collectivités territoriales pour le développement culturel (CCCTDC).

Le SOLIMA est un processus de concertation non hiérarchisé entre des acteurs des musiques actuelles (initiatives associatives, publiques, personnelles ou commerciales inscrites sur un territoire), des collectivités territoriales (communes, communautés de communes, agglomérations, départements, régions, pays...) et

l'État, pour travailler à une co-construction des politiques publiques en faveur des musiques actuelles, adaptées aux territoires. [...]

Le domaine culturel n'étant pas défini comme une compétence, ni désigné comme étant attribué à une nature de collectivité territoriale en particulier, cette notion reste englobée dans le principe de compétence générale qui anime la plupart des collectivités. De la sorte, elles ne font aucunement l'objet de la moindre hiérarchisation. Placés sur un plan équivalent, elles mettent en avant les choix d'orientation de politique culturelle qu'elles ont souverainement décidé d'adopter. Dans cette démarche, la présence conjointe des élus et des services sera recherchée. La concertation qui se construit dans la durée repose sur la mise en place d'un dialogue qui « doit faire apparaître ce qui est sur le territoire ».

Le processus doit permettre : de provoquer une connaissance mutuelle des participants au SOLIMA, de poser et de réfléchir collectivement les sujets, de confronter les points de vue, d'améliorer la connaissance collective, de dégager des chantiers, des travaux et des pistes d'action, de contribuer à mettre en œuvre les outils de réflexion préalables à la décision politique, de générer des solidarités, de la coopération et/ou de la complémentarité, d'organiser l'évaluation. Le SOLIMA n'est pas un outil de codécision, les participants prenant ensuite les responsabilités qui leur incombent.

Cette démarche de concertation fondée sur un principe d'horizontalité fait son chemin. Les résistances sont extrêmement fortes, mais cette méthode rentre dans les pratiques. Elle est mise en place depuis 2010 sur une quarantaine de territoires (différents territoires de Champagne-Ardenne, de Lorraine, de Bourgogne, de Lorraine, d'Aquitaine, de Pays de la Loire, de Lorraine, le Finistère, l'Ariège, les métropoles rennaises et montpelliéraines...). Ces expériences sont suivies, voire accompagnées par le groupe de travail qui a formulé le texte de la circulaire SOLIMA et le vade-mecum. Il est rattaché au CCCTDC, instance nationale de coopération entre les collectivités territoriales et l'État.

Clairement, les cadres d'une méthode de co-construction des politiques publiques ont été obtenus à l'initiative des acteurs associatifs de l'économie solidaires. D'ailleurs, cette démarche promue désormais par l'UFISC tend à s'étendre aux arts plastiques, et aux arts de la rue...

Ce travail de conviction et de négociation est aussi rendu possible par une démarche d'observation qui modifie profondément en amont le rapport entre les acteurs et les partenaires publics dans la gestion et l'analyse de données quantitatives et qualitatives d'un secteur d'activité.

L'Observation participative et partagée

En effet, la Fédurok a proposé, dès 2000, une méthode d'Observation participative et partagée (OPP). Avant de s'engager dans une relation avec les pouvoirs publics et afin de nourrir la réflexion, l'objectif est de mobiliser les acteurs par l'observation en les rendant contributeurs et participants de l'analyse des données produites. Dès 2000, ce qui a été appelé alors le « tour de France » a consisté en des rencontres des équipes bénévoles et salariées dans leur quotidien, pour collecter les premières informations et conduire des entretiens. Puis fut créée une application informatique en ligne qui est devenue la plateforme du Groupement pour une information maîtrisée, interactive et collective (GIMIC). Cette base de données livre aux structures contributrices leurs propres informations, traitées de façon automatisée, potentiellement partagées avec d'autres acteurs et les partenaires publics, professionnels, et universitaires. Le collectage se faisant régulièrement, il a le mérite d'aider les acteurs à se situer, à se comparer et à objectiver le débat avec les partenaires en sortant des clichés, des généralités souvent défavorables aux acteurs associatifs, comme nous avons pu le voir dans le rappel historique.

Ce travail de traitement des mêmes informations par chacun conduit à de possibles analyses divergentes ou nuancées, mais globalement celles produites collectivement par les acteurs l'emportent. En sus des collectages réguliers des « infos indispen-

sables » (environ 150 questions/an), des enquêtes plus lourdes et spécifiques ont vu le jour pour traiter une problématique particulière comme l'emploi par exemple, ou l'action culturelle ou l'économie de la diffusion. Cette matière première, permanente et enrichie régulièrement, aide à dégager des évolutions, et devient le support préalable aux concertations. Il donne ainsi à lire la réalité des acteurs associatifs avec ses réussites et difficultés (Henry, 2009). « En permettant à chaque membre de la fédération d'avoir un accès spécifique à la plateforme, on transforme une adhésion à caractère politique en adhésion opérationnelle sur un outil développé en commun » qui « peut aussi être un fantastique moyen de pression sur les pouvoirs publics. En maîtrisant la production de statistiques *via* Gimic, la Fédurok pourrait en maîtriser le format et par conséquent la vision induite du secteur » (Eynaud, Guibert, 2012).

Initialement portée par une fédération, la Fédurok, cette méthode d'observation, qui contrecarre celles habituellement descendantes et confiscatoires de données pour les acteurs, est appropriée par de plus en plus d'acteurs artistiques et culturels de l'économie solidaire grâce à sa généralisation par l'UFISC. Depuis 2011, la méthode OPP comme l'outil s'étendent même dans l'usage à d'autres acteurs aussi bien publics que privés *via* les collectivités territoriales, en devenant une base de lectures sectorielles (spectacle vivant, patrimoine, audiovisuel, livre, arts plastiques...) ou une aide à la gestion de dispositifs publics (schémas d'enseignements artistiques, SOLIMA...).

La conception même de la méthode et de l'outil induit des modalités d'animation collective et de débat. Le développement de l'outil GIMIC, l'OPP, intègre même la gestion dématérialisée des dossiers de demandes et d'évaluation de soutien public.

Ce travail d'observation original commencé dès 1999 donne la faculté de se saisir aussi de politiques publiques et d'en faire un moyen de structuration. Ainsi, la Région Pays de la Loire, s'en est emparée pour en faire l'élément central dynamique de sa politique au travers d'une Conférence régionale consultative de la

culture, creuset de politiques publiques co-construites sur le plan régional (Marc, Planson, Prochasson, 2014).

De l'usage des politiques publiques

En effet, face à des oppositions majeures de la profession comme de certaines administrations, il est nécessaire pour les acteurs associatifs de bonifier les quelques ouvertures proposées par l'action publique pour contourner les oppositions et générer de l'innovation. Les programmes Cafés-musiques et Emplois jeunes en sont deux illustrations qui amènent à souligner combien la capacité d'initiative collective est renforcée par l'existence d'une association devenue référence pour les acteurs autant qu'interface avec les pouvoirs publics.

Le programme Cafés-musiques, quoique très modeste, a été l'une de ses opportunités offertes en 1991 de sortir de l'invisibilité nationale pour un certain nombre de lieux associatifs des musiques actuelles. Il a été l'occasion de travailler à leur légitimation localement dans le rapport au politique et à l'action publique. Ce programme prioritaire de la politique de la ville, jusqu'en 1996, a permis de développer une réflexion sur la création de lieux de convivialité, de paroles et de projets dans des quartiers d'habitat social ou en milieu rural.

Dans cette même logique, la politique de l'emploi avec le dispositif Nouveaux services emplois jeunes (NSEJ), a été un véritable levier de construction structurante. Cinq réseaux de musiques actuelles en sus de la Fédurok et le FSJ, la Fédération nationale des écoles d'influence jazz et musiques actuelles (FNEIJMA), l'Association des festivals innovants en jazz et musiques actuelles (AFIJMA) et le réseau Chainon signent en 2003 avec le ministère des Affaires sociales, du Travail et de la Solidarité une convention promotion de l'Emploi afin d'accompagner et de consolider les activités et les emplois créés dans le cadre du dispositif NSEJ. Ce travail mené en collaboration avec le Centre d'études de l'emploi et Opale partait du constat que les associations culturelles s'étaient massivement

emparées du programme et qu'il était nécessaire de consolider ces emplois nouveaux. 200 emplois jeunes ont été ainsi créés dont près de 80 % furent pérennisés. Ces emplois ont, notamment, « stabilisé les équipes nécessaires au développement de leurs projets, en particulier dans le domaine de l'action culturelle locale » (Bureau, Schmidt, 2004). À l'image des associations de musiques actuelles, de nombreuses autres structures ont recruté dans un secteur qui reposait sur un important bénévolat. L'action menée autour de la consolidation des emplois jeunes, pouvant s'appuyer sur de l'observation fine et de la réflexion collective associant l'ensemble des équipes bénévoles et salariées, a été une réussite tant dans les résultats que dans l'apprentissage de la relation nouée avec les administrations de l'emploi ou de la Caisse des dépôts.

Ces stratégies ont été facilitées par le rôle majeur joué, encore actuellement, par l'association Opale-Culture et proximité¹. Sur toutes les démarches précédemment exposées visant à l'affirmation d'une économie solidaire pour la culture, et la co-construction des politiques publiques, cette association est motrice, soit comme accompagnateur, médiateur, soutien, participant, conseil... Son travail de valorisation des initiatives associatives dans la culture et le soutien apporté aux démarches collectives de structuration, a été souvent essentiel. Sa particularité est d'organiser la « médiation » entre les acteurs eux-mêmes, et entre les acteurs et l'action publique. Opale a élaboré un espace de contact pour les acteurs associatifs, les consultants, les collectivités publiques et la profession. Forte de son expérience et de son savoir-faire en matière d'échanges entre institutions publiques et acteurs, acquis sur plusieurs années, sa légitimité à animer le Centre national d'appui et ressource pour le Dispositif local d'accompagnement (DLA) culture a été indiscutable au moment de son lancement en 2004 et a fait l'objet d'un plébiscite des acteurs eux-mêmes. Élaboré à la suite du programme NSEJ, Le DLA est un programme

1. <http://opale.asso.fr>.

national d'appui aux associations employeuses, créé en 2004 par le ministère de l'emploi et la Caisse des dépôts et consignations. Il vise à accompagner les structures (associations, coopératives, structures d'insertion...) développant des activités et services d'utilité sociale créateurs d'emploi, dans leur démarche de consolidation économique et de développement. Dès sa création, Opale anime, avec les fédérations réunies dans l'UFISC, une mission de ressources sur la filière Culture pour les cent DLA départementaux afin de faire entendre la spécificité de ces associations et la singularité de leur fonctionnement économique ancré dans l'économie solidaire. Ce mode d'animation et de co-construction des actions se poursuit encore actuellement.

Nous avons là un exemple de mise en œuvre fine de partenariats et de pilotage coopératif associant différents types d'acteurs publics, privés et associatifs, qui démontre les possibles convergences d'actions entre acteurs associatifs et responsables publics.

Conclusion

L'expérience des associations de la culture concrétise de nouvelles manières d'agir. Des postures innovantes vis-à-vis du politique s'esquissent même si les acteurs peinent à les mettre en place tant elles sont contraires à l'histoire institutionnelle et professionnelle du secteur des arts et de la culture.

Cette conception de l'action publique progresse, mais demeure d'autant plus difficile à mettre en œuvre que les politiques budgétaires se durcissent, et que le paysage administratif et politique des territoires se modifie radicalement. Un véritable changement de paradigme de l'intervention publique s'aggrave avec une logique technocratique insidieuse axée sur la promotion de l'économie créative, avec la rhétorique sur la croissance qui y est liée (Berthelot, 2014). Sous couvert de discours invitant à la participation, un certain type de management public tend à restreindre les partenariats, à généraliser la mise en concurrence, et à qualifier de marchandes et lucratives les initiatives associatives.

Les démarches de concertation au plus près des territoires alimentées par des outils de décryptage et un corpus d'analyse solide sont des moyens de résister et de contrer ce mouvement de fond. L'important est que ces initiatives ne regroupent pas que les associatifs. Si c'était le cas, ces derniers s'isoleraient dangereusement. Des conquêtes comme la présence de l'UFISC au bureau du Conseil national des professions du spectacle (CNPS), des batailles gagnées comme celles citées ci-dessus, l'implication même minoritaire dans la gestion paritaire, l'action de plus en plus forte en région des réseaux territoriaux dans l'accompagnement des acteurs et des collectivités, sont de véritables avancées pour les acteurs.

L'inscription plus large de l'économie sociale et solidaire dans la loi française aide à conforter de nombreuses initiatives privées non lucratives d'intérêt général, en particulier associatives, mais il reste à lutter en permanence contre les logiques néolibérales. C'est pourquoi l'arrivée d'un Collectif des associations citoyennes (Minot, 2014), qui alerte et qui aide à les déconstruire, est opportune.

L'union la plus large et la plus citoyenne est à rechercher sur le plan national. De la même façon, il est crucial que des solidarités s'élaborent dans le cadre de la construction européenne comme au plan national et territorial, associant des élus et des techniciens de l'action publique, pour faire humanité et faire valoir les droits culturels des personnes.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHELOT P., 2014, « L'évolution sectorielle de la culture et des politiques publiques entre économie et territorialisation », in MARC N., PLANSON C., PROCHASSON D. (dir.), *Co-construire les politiques culturelles, contributions et retours d'expériences des Pays de la Loire*, Paris, La Scène Hors-Série, p. 23-26.
- BUREAU M.-C., SCHMIDT N., 2004, « Les emplois jeunes dans la culture ; une politique sectorielle? », *Connaissance de l'emploi*, n° 7, Noisy-le-Grand, Centre d'études de l'emploi.
- COLER P., 2014, « Culture et économie solidaire, l'UFISC », in HERSENT M., PALMA TORRES A. (dir.), *L'économie solidaire en pratiques*, Toulouse, Érès.
- EYNAUD P., GUIBERT G., 2012, « La course à la taille dans le secteur associatif des musiques actuelles : de la crise de sens à la proposition alternative d'une plateforme collaborative », colloque Ades, *La Revue de l'économie sociale Recma*, p. 71-89.
- GAUTIER A., 2008a, « Les lieux associatifs de musiques actuelles : régulation hybride et changement institutionnel », in HOARAU C., LAVILLE J.-L. (dir.), *La gouvernance des associations*, Toulouse, Érès.
- GAUTIER A., 2008b, « Le Parcours de l'UFISC, de sa création à l'écriture du manifeste », in COLIN B., GAUTIER A. (dir.), *Pour une autre économie de l'art et de la culture*, Toulouse, Érès.
- HEARN S., 2014, *Le développement de l'entrepreneuriat dans le secteur culturel en France*, p. 12. Rapport remis au ministère de la Culture.
- HENRY P., 2009, « Une économie précaire dans un contexte capitaliste », *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui*, Grenoble, PUG.
- LUCAS J.-M., 2014, *Le quartier nantais de la création : Quelles valeurs culturelles? Pour quel intérêt général?*, <http://www.irma.asso.fr/Jean-Michel-Lucas-Doc-Kasi>.
- MARC N., PLANSON C., PROCHASSON D., novembre 2014, *Co-construire les politiques culturelles, contributions et retours d'expériences des Pays de la Loire*, Paris, La Scène Hors-Série.
- MINOT D., 2014, *Des associations citoyennes pour demain*, Paris, Éditions Charles-Léopold Meyer.
- OPALE, 2007, *Journée « culture et économie solidaire »*, retranscriptions, <http://www.opale.asso.fr/article317.html>
- POIRRIER P., 2009, « De l'État tutélaire à l'État partenaire. La coopération entre l'État et les Villes », in *Une ambition partagée? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales (1959-2009)*, La Documentation française/le Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris.
- WALLACH J.-C., 2005, *La culture, pour qui? Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*, Toulouse, Édition de l'Attribut.