



HAL
open science

La territorialisation des musiques amplifiées à Toulouse : lecture renouvelée des dynamiques urbaines

Samuel Balti

► **To cite this version:**

Samuel Balti. La territorialisation des musiques amplifiées à Toulouse : lecture renouvelée des dynamiques urbaines. Géographie. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20079 . tel-00776582

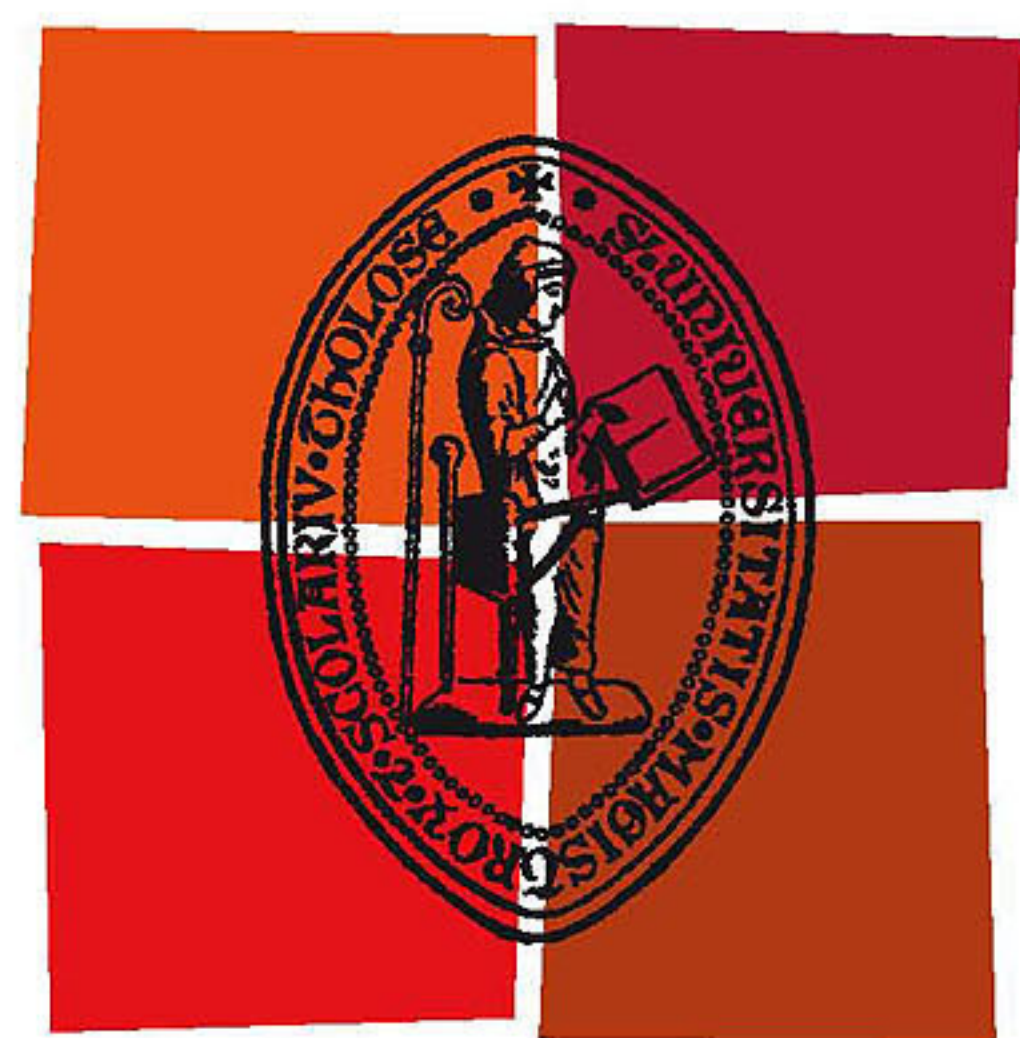
HAL Id: tel-00776582

<https://theses.hal.science/tel-00776582>

Submitted on 15 Jan 2013

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.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :
Samuel BALTI

Le lundi 24 septembre 2012

Titre :

La territorialisation des musiques amplifiées à Toulouse
Lecture renouvelée des dynamiques urbaines

ED TESC : Géographie et aménagement

Unité de recherche :

LISST-Cieu (UMR 5193)

Directeur(s) de Thèse :

Jean-Pierre WOLFF (Professeur, Université de Toulouse 2-Le Mirail)

Mariette SIBERTIN-BLANC (Maître de conférences, Université de Toulouse 2-Le Mirail)

Rapporteurs :

Catherine BERNIE-BOISSARD (Professeure, Université de Nîmes)

Yves RAIBAUD (Maître de conférences-HDR, Université de Bordeaux 3)

Autre(s) membre(s) du jury :

Denis ECKERT (Directeur de recherches au CNRS, Université de Toulouse 2-Le Mirail)

Boris GRESILLON (Professeur, Université de Provence Aix-Marseille 1)

REMERCIEMENTS

Les résultats de cette recherche sont le fruit de collaborations. Je voudrais donc témoigner toute ma reconnaissance et dire merci :

À mes directeurs de recherche, Mme Mariette Sibertin-Blanc et M. Jean-Pierre Wolff, de leurs précieux conseils et de l'attention qu'ils ont prêté à mon travail tout au long de ces années.

Aux membres du laboratoire, le LISST-Cieu, et plus particulièrement à Mme Marie-Christine Jaillot et M. Denis Eckert.

Au département de Géographie, Aménagement et Environnement, au sein duquel j'ai eu le plaisir de travailler cette année en tant qu'ATER.

Aux doctorants de mon laboratoire.

À tous les acteurs artistiques que j'ai rencontrés. Sans leur disponibilité, ce travail n'aurait bien sûr jamais pu être mené à son terme ! Je tiens à leur exprimer ici toute ma gratitude.

À la Mairie de Toulouse qui m'a permis de suivre les réunions du CCAC. Grâce à leur confiance, ce travail a été conduit dans de très bonnes conditions. Merci.

À mes parents, à mon frère, à Sophie. Ce travail leur est dédié.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
PARTIE 1 : MUSIQUES AMPLIFIÉES ET RECOMPOSITIONS METROPOLITAINES.....	21
Chapitre I : Les mutations de la métropole contemporaine.....	23
1. La fragmentation.....	24
2. Politiques urbaines et recompositions territoriales.....	44
3. La culture au service des métropoles.....	69
Conclusion du chapitre I : La structuration du territoire musiques amplifiées : l'émergence de nouvelles centralités urbaines ?.....	101
Chapitre II : Le dilemme culturel des métropoles.....	105
1. Des enjeux croisés et des tensions contournées.....	106
2. Fragmentations institutionnelles et gouvernances urbaines.....	117
3. La métropole culturelle au défi du renouvellement des solidarités territoriales.....	151
Conclusion du chapitre II : La métropole comme territoire d'action multiple.....	174
Chapitre III : « acteurs artistiques » : nouvelles figures des recompositions ?.....	177
1. La musicalisation de la société urbaine.....	178
2. Le monde des musiques amplifiées comme représentation des enjeux artistiques et urbains.....	182
3. Des dynamiques territoriales singulières.....	208
Conclusion chapitre III : Pour une géopolitique de l'aménagement urbain.....	228
CONCLUSION PARTIE 1 : L'action artistique révélatrice de territorialités urbaines renouvelées ?.....	231

PARTIE 2 : LA SCENE TOULOUSAINNE DES MUSIQUES AMPLIFIEES.....	235
Chapitre IV : Méthodologie.....	237
1. Considérer la diversité d'un territoire artistique : le recensement des acteurs toulousains.....	238
2. Décrypter les territorialités du monde artistique : pour une analyse qualitative des recompositions urbaines.....	249
3. Analyser la participation des acteurs artistiques à la construction d'un projet culturel : les Assises de la culture à Toulouse.....	259
Conclusion du chapitre IV : Construire une représentation du territoire artistique.....	265
Chapitre V : La territorialisation des musiques amplifiées au sein de l'espace métropolitain.....	267
1. Typologies des forces en présence : une grande diversité de profils.....	268
2. Les spécialisations fonctionnelles de la métropole.....	299
Conclusion du chapitre V : Les rouages de l'organisation métropolitaine : une distinction on/off.....	334
Chapitre VI : Tensions et faible visibilité de la scène locale.....	337
1. Une réalité partagée : la « débrouille ».....	338
2. La responsabilité engagée des acteurs publics ?.....	358
3. Un territoire artistique fragilisé ?.....	385
Conclusion chapitre VI : L'expression de territorialités multiples.....	408
CONCLUSION PARTIE 2 : De la difficile concertation entre acteurs sur la scène privée... et publique ?.....	411

PARTIE 3 : LES ASSISES DE LA CULTURE : SCENES DE CONFRONTATION ENTRE PLUSIEURS TERRITORIALITES URBAINES.....	415
Chapitre VII : Une approche renouvelée de l’action culturelle locale.....	417
1. Un espace inédit de rencontre entre acteurs de la culture.....	418
2. Une dynamique de co-production.....	440
Conclusion du Chapitre VII : Démultiplication des instances de débat et brouillage des frontières publiques/privées.....	467
Chapitre VIII : Une concertation pour recomposer le territoire des musiques amplifiées.....	471
1. Les polarités du débat public révélatrices de préoccupations territoriales spécifiques....	472
2. Des acteurs artistiques en force de propositions.....	485
3. L’inscription du dispositif musiques amplifiées dans un projet culturel, social et territorial.....	509
Conclusion du chapitre VIII : Un projet de musiques amplifiées en faveur du rééquilibrage urbain.....	527
CONCLUSION DE LA PARTIE 3 : Territorialités artistiques vs territorialités urbanistiques : une géopolitique de l’aménagement révélatrice de nouvelles fragmentations.....	529
CONCLUSION.....	533
BIBLIOGRAPHIE.....	537
ANNEXES.....	559
TABLE DES CARTES.....	583
TABLE DES ENCADRES.....	585
TABLE DES FIGURES.....	586
TABLE DES TABLEAUX.....	588
TABLE DES ANNEXES.....	589
TABLE DES MATIERES.....	590

INTRODUCTION

LES MUSIQUES AMPLIFIÉES, UN OBJET DE RECHERCHE POUR DECRYPTER LA VILLE : TOULOUSE

Rock, indie-rock, hard-rock, pop-rock, jazz-rock, rock'n'roll, reggae, ragga, funk, trip-hop, hip-hop, rap, techno, dance, house... Bien d'autres compléteront certainement cette liste les prochaines années. Parler des « musiques amplifiées » c'est se référer à un modèle qui n'est pas arrivé à maturité. M. TOUCHE est le premier à avoir utilisé ce concept qu'il a défini comme « *un ensemble de musiques et de pratiques sociales qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore comme éléments majeurs, entre autres, des créations, des diffusions musicales et des modes de vie¹* ». Comme tout effort de qualification, ce terme a ses avantages comme ses inconvénients : son principal défaut étant qu'il n'est pas employé par la population concernée, celle qui l'écoute ou la pratique. Aujourd'hui, « musiques amplifiées » est un concept qui est néanmoins partagé et largement diffusé au sein de la communauté scientifique. Il est préféré aux « musiques actuelles », utilisé par le Ministère de la culture depuis le milieu des années 1990. Cette terminologie regroupe sensiblement les mêmes influences artistiques² mais semble peu appropriée compte tenu de leurs origines respectives.

Dater l'origine des musiques amplifiées est un exercice périlleux. Plusieurs auteurs s'accordent néanmoins à reconnaître le début des années 1930 comme la période où émergent leurs expressions artistiques fondatrices : « *c'est le moment où les artistes commencent à chanter à l'aide de microphones, se produisent dans des salles de music-hall équipées pour la diffusion cinématographique³* ». Grâce aux progrès techniques liés à l'enregistrement sonore,

¹ TOUCHE M., « Les lieux de répétition des musiques amplifiées, défauts d'équipements et malentendus sociaux », *Les Annales de la recherche urbaine*, 1996, n°70, pp.58-67.

² Le Ministère de la culture et les collectivités territoriales évoquent aujourd'hui les « musiques actuelles » pour associer au sein d'une même catégorie – et d'une même ligne budgétaire – la chanson, les musiques traditionnelles, le jazz classique.

³ GUIBERT G., *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France, genèse structurations, industries alternatives*, Paris, IRMA, 2006, p.26.

une troisième musique, « *entre le savant écrit et le populaire oral*⁴ », va ainsi se développer au milieu du XX^e siècle. Selon M. LIDOU, cette nouvelle musique est née aux Etats-Unis, de la jonction entre deux courants : d'un côté, « *des musiques européennes, qui ont été importées par les émigrants et particulièrement les musiques anglo-irlandaises*⁵ », de l'autre, « *toutes les musiques africaines et particulièrement les musiques percussives africaines qui ont été amenées par les esclaves*⁶ ». Cette fusion, du *blues* d'un côté et du *western swing* de l'autre, a permis l'invention du *rock'n'roll* dans les années 1950, musique alors produite et écoutée par les communautés blanche et noire – *Elvis Presley* et *Chuck Berry* sont deux icônes représentatives.

La décennie suivante est une période qui marque le début d'un foisonnement de courants artistiques construits à partir du *rock'n'roll*⁷. Ces déclinaisons successives participent notamment d'une distinction nouvelle entre la musique blanche – *rock, pop, folk, jazz-rock* – et la musique noire – *soul music, rythme and blues, funk*. Inspirés de la géographie culturelle de l'école de Berkeley, plusieurs auteurs ont développé une analyse descriptive autour de l'origine, de l'évolution et de la diffusion de ces nouveaux genres musicaux aux Etats-Unis. L'histoire se retrace notamment par la mise en interaction de plusieurs foyers urbains et le croisement de leurs influences artistiques respectives : le *jazz* à la Nouvelle-Orléans (1900), le *blues* à Memphis (1912), la *country* à Nashville (1925), le *rythme and Blues* à Kansas City (1937), le *rock'n'roll* à Chicago, Détroit et Cleveland (1954), le *rock* à Philadelphie et New York (1960), ou encore la *folk-hippie* à San Francisco (1966)⁸. Aujourd'hui encore, ces travaux sont mis à jour et centralisés dans un ouvrage régulièrement réédité, *The Sounds Of People and Places*⁹. Ce dernier propose notamment plusieurs cartographies délimitant des aires géographiques, et des flux d'interconnexion entre ces différents centres d'impulsion. Jusqu'alors exclusivement américaines, les musiques issues du *rock'n'roll* commencent, dès les fin des années 1960, à s'enrichir d'influences nouvelles en provenance de pays européens : principalement anglo-saxons comme en Grande-Bretagne où

⁴ GUIBERT G., *Le développement des musiques amplifiées au XX^e, quelques éléments concernant technologie, industries et phénomènes sociaux*, 2002, p.2.

⁵ LIDOU M., « Musiques... actuelles, une histoire très personnelle tant partagée », *Territoires de musiques et cultures urbaines, Rock, rap, techno... l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*, Paris, l'Harmattan, 2002, p.19.

⁶ *Ibid.*

⁷ En appui de ce commentaire, voir la carte utilisée par M. LIDOU, *Généalogie des musiques amplifiées* (p.25), qui rend compte de la diversité des courants artistiques déclinée à partir du *rock'n'roll*.

⁸ FORD L., « Geographic factors in the origin, evolution and diffusion of rock'n'roll music », *Journal Of Geography*, 1971, p.460.

⁹ CARNEY G.O. (dir.), *The Sounds of people and places : a geography of american music from country to classical and blues to bop*, University Press Of America, 2002, 392p.

plusieurs groupes signifiants vont éclore – *The Beatles*, *The Rolling Stones* ou *The Kinks* par exemple.

Quelques années plus tard, le mouvement *punk* émerge en réaction au star-system et ses circuits de production qui consacrent l'essentiel des revenus de l'industrie de la musique à une poignée d'artistes. De même, le courant *hippie*, né à San Francisco autour de la musique folk, traduit l'expression d'un mécontentement vis-à-vis d'une société de consommation et la volonté de réintroduire des valeurs plus simples entre les individus, notamment entre les créateurs de musique et leurs destinataires. Les années 1970 voient alors l'apparition de la scène *indépendante*, déconnectée des logiques de rentabilité économique du showbiz, et où peuvent se produire des artistes de moindre renommée, dont les références se spécialisent – *reggae*, *surf-music*, *dub*, *progressif*, *heavy-métal*, *funk*, *disco*, etc. Dans un contexte de forte croissance industrielle et urbaine, ces nouvelles scènes émergent au sein des grandes métropoles et portent des valeurs d'authenticité ou de simplicité qui s'opposent aux logiques de rationalisation de l'appareil productif et de la construction des espaces urbains.

Au début des années 1980, le *rap* se développe dans certains ghettos de New York, comme dans ceux du *Bronx* où la communauté noire exprime les inégalités montantes de la société américaine¹⁰. De même, la musique *grunge*, autre dérivé du rock aux sonorités plus sombres, naît à Seattle dans un environnement urbain gagné par la morosité. Dans les pays du nord-ouest de l'Europe, plusieurs courants artistiques alternatifs vont également éclore autour de rythmiques retravaillées, planantes et/ou simplifiées. *Techno*, *House*, *Trip-hop* ou *Djing* sont quelques déclinaisons d'une musique communément associée à la scène *électro*. Leur trait commun tient de l'utilisation de nouveaux outils dans le processus de création artistique ainsi que du recyclage d'anciens supports de diffusion – platines et vinyles. En Allemagne, ces nouveaux modes de création donneront notamment naissance à une scène rayonnante. Celle de Berlin foisonne autour de sonorités qui rythment la réconciliation d'une ville et qui expriment l'émancipation de toute une communauté artistique¹¹. Enfin, l'engouement porté autour des *musiques du monde* depuis les années 1990 atteste de l'évolution des musiques amplifiées depuis leurs origines : musiques aujourd'hui largement mondialisées, qui ne sont plus l'apanage des pays occidentaux et se nourrissent désormais d'influences localisées sur

¹⁰ SUZANNE G., *Les Glaneurs de sons et le cheminement des musiques : constitution des genres musicaux et emprises urbaines des mondes de la musique* (dir. J-S. BORDREUIL), Aix-en-Provence, thèse de Doctorat, 2005, 357p.

¹¹ GRESILLON B., *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002, 352p.

tous les continents, comme permet par exemple d'en témoigner la « *géographie des musiques noires*¹² ».

Ces premières lignes attestent de la rapidité de diffusion des musiques amplifiées. Elles conduisent surtout à préciser certains attributs qui caractérisent une discipline artistique, à la fois *urbaine* et *diversifiée – urbaine*, parce qu'elle émerge dans les villes et se diffuse par l'interconnexion de plusieurs foyers ; *diversifiée*, parce qu'elle s'enrichit de leurs influences respectives et semble se décliner autour de sonorités sans cesse renouvelées.

Une géographie des musiques amplifiées ancrée dans les sciences sociales

De fait, ce travail appréhende les musiques amplifiées comme un objet *révélateur* des problématiques urbaines contemporaines. Ce positionnement scientifique rejoint une hypothèse développée notamment par les chercheurs du LISST, dont M. SIBERTIN-BLANC¹³ principalement, qui accordent une place grandissante au rôle de la culture en tant qu'activité révélant les mutations sociales, territoriales et politiques des métropoles contemporaines¹⁴.

La réflexion qui suit se fonde sur une géographie de la culture qui s'efforce de délimiter un objet culturel opérationnel en géographie : des lieux, des acteurs ou des réseaux. Dans son ouvrage consacré à Berlin, B. GRESILLON¹⁵ a notamment justifié l'intérêt de privilégier « *la partie plutôt que le tout* » et d'appréhender la culture sous l'angle de la créativité – artistique, esthétique et intellectuelle – dans le champ des arts vivants principalement. De même, privilégier l'entrée musicale offre la possibilité d'enrichir l'analyse géographique et d'affiner la connaissance d'un territoire. En 2000, J-M. ROMAGNAN affirmait déjà que la musique était devenue le « *nouveau terrain des géographes*¹⁶ ». Dans un ouvrage publié plus récemment sous la direction de Y. RAIBAUD, *Comment la musique vient aux territoires*¹⁷, ce dernier a souligné que si la géographie était longtemps restée à l'écart du

¹² RAIBAUD Y. (dir.), *Géographie des musiques noires*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.143.

¹³ SIBERTIN-BLANC M., *Les initiatives culturelles municipales dans la recomposition des espaces métropolitains* (dir. J-P. LABORIE et A. LEFEBVRE), Toulouse, thèse de Doctorat, 2001, 439p.

¹⁴ Voir la présentation des axes de recherche du LISST, l'axe 6 : « Villes, métropoles et recompositions des territoires », <http://w3.lisst.univ-tlse2.fr/axe6.htm>.

¹⁵ GRESILLON B., *Op. Cit.*

¹⁶ ROMAGNAN J-M., « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », *Géographie et Cultures*, 2000, n°36, pp.107-126.

¹⁷ RAIBAUD Y. (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2009, 314p.

débat musical, les chercheurs de cette discipline se sont aujourd'hui définitivement investis autour de ces questions¹⁸.

Ville et musique sont intimement liées et entretiennent des relations réciproques. L'un des critères retenus par le *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* pour définir la « ville » permet de préciser en quoi elle offre un environnement propice à l'essor de la création artistique : « *l'existence d'une ville repose sur sa forte densité. Densité d'habitants mais aussi de toutes les autres réalités matérielles (bâti, objets mobiles) et immatérielles (information, communication, culture)* ¹⁹ ». Cette concentration spatiale favorise ainsi les rencontres, les interactions et les expérimentations. Elle offre aux créateurs des ressources nécessaires pour se renouveler : des lieux de pratiques et de diffusion, des réseaux institutionnels ou d'interconnaissance, un public réceptif.

Dans le même temps, de nombreux écrits ont mis en perspectives les relations singulières que peuvent entretenir les artistes au territoire²⁰. Nombreuses sont par exemple les scènes artistiques qui se sont constituées autour d'un foisonnement d'initiatives associatives mais sans véritables pôles de ressource ou d'information, ni même de cadre légal ou de garanties qui permettraient d'assurer leur pérennité. La création investit ou réemploie des lieux, crée du mouvement, des réseaux d'interconnaissance, des dynamiques territoriales originales. Aujourd'hui encore, les lieux de pratique et de création musicale demeurent majoritairement représentés au sein de la sphère domestique et privée – des caves, des garages, des granges ou des greniers réaménagés selon les opportunités²¹. De ce point de vue, les musiques amplifiées représentent un levier privilégié pour décrypter la ville dont la réalité première, selon G. DI MEO, « *se situe 'en bas', dans les maisons, dans les rues et sur les places. Elle se vit dans et par les chemins du quotidien, au fil de leur sinuosités* ²² ».

L'étude du *fait* musical invite ainsi à considérer l'acteur au centre de la réflexion géographique : ces artistes, producteurs, diffuseurs, médiateurs, professionnels ou amateurs qui *font* la musique et contribuent à rythmer une scène artistique et urbaine. « *La*

¹⁸ Le recensement des publications thématiques proposé par C. GUIU dans un article liminaire le prouve : GUIU C., « Les géographies sonores, rythmes et contrepoints » in RAIBAUD Y. (sous la dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2009, pp.29-58.

¹⁹ LEVY J., « Ville » in LEVY J., LUSSAULT M., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p.988.

²⁰ GRESILLON B., « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle » in *Annales de la Géographie*, Armand colin, n°660-661, 2008, pp.179-198.

²¹ RAIBAUD Y., *Territoires musicaux en régions, l'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2005, 324p.

²² DI MEO G., *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998, p.177.

*musique, par sa transversalité, touche tous les domaines de la vie sociale*²³ » a souligné J-M. ROMAGNAN. *Urbaine et diversifiée*, elle permet de décrypter la réalité plurielle de la ville et de questionner plus largement les liens qui se dessinent avec d'autres secteurs de la vie urbaine – et leurs acteurs économiques, associatifs, politiques, habitants. La densité des interactions sociales et spatiales pose alors la question du partage de l'espace et des tensions qui peuvent naître de la confrontation entre différentes logiques, privées ou publiques, d'occupation et d'ancrage à l'urbain. La ville se trouve ainsi questionnée soit comme « *théâtre d'élaboration ou de consolidation ou de renforcement* » de ces activités artistiques soit comme « *sujet agissant de ces élaborations*²⁴ ». Cette problématique est d'autant plus intéressante à traiter qu'elle s'insère dans un contexte où les musiques amplifiées, au même titre que d'autres courants artistiques, se sont affirmées comme un nouveau terrain des politiques urbaines²⁵. La culture se cristallise dans des formes architecturales et se met en scène. Elle est devenue un outil de cohésion sociale, d'identité territoriale, de communication et de croissance économique... un enjeu stratégique du développement des territoires urbains²⁶. Ce constat soulève néanmoins une interrogation. La construction *tout azimuth* de ces territoires de projet ne risque-t-elle pas de bouleverser l'organisation des territoires existants qui sont constitués autour d'initiatives privées ?

Les « musiques amplifiées » permettraient alors d'éclairer le fonctionnement de la ville, ou mieux la « métropole » : notion complexe que les spécialistes ont bien du mal à circonscrire. En admettant que la métropole est une *très grande ville*, et que la musique est un fait urbain, pourquoi ne pas considérer en effet que l'association métropole/musiques amplifiées représente un couple d'autant plus fécond pour comprendre le territoire ?

Le fait métropolitain, un processus inachevé

« *Traiter des métropoles, c'est se référer à un concept qui n'est pas encore arrivé à maturité*²⁷ ». Cette citation de J. LEVY souligne l'ambiguïté qui réside dans l'étude de territoires en perpétuelle transformation, dont la compréhension suppose l'observation de dynamiques en cours, certaines héritées de périodes révolues et dont les effets demeurent

²³ ROMAGNAN J-M., *Op. cit.*, p.108.

²⁴ BORDREUIL S., SUZANNE G., « Une place créative ? Marseille et ses moments musicaux : ragga, rap et techno », in BRUSTON A. (dir.), *Des cultures et des villes, mémoires au futur*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2005, pp.299-317.

²⁵ LUCCHINI F., *La culture au service des villes*, Paris, Anthropos, 2002, 262p.

²⁶ FOURNIER L. S., BERNIE-BOISSARD C., CROZAT D., CHASTAGNER C. (dir.), *Développement culturel et territoires*, Paris, l'Harmattan, 2010, 328p.

²⁷ LEVY J. *Op. Cit.*, p.375.

encore parfois mal connus. *Métropole* renvoie ainsi directement à *métropolisation*, dont le terme est compris comme « *la forme contemporaine du processus d'urbanisation qui se poursuit en Europe depuis des siècles*²⁸ ». Dans la définition que propose F. ASCHER, ce dernier n'a pas manqué de préciser qu'elle pouvait revêtir des formes variées, parmi lesquelles figurent *l'étalement*, la *fragmentation* et la *recomposition* : dynamiques multiples qui du point de vue morphologique, fonctionnel, social et politique interrogent le devenir de la ville en tant qu'ensemble homogène, continu et organisé.

Confrontée à une remise en question permanente de ses paradigmes, la recherche urbaine va mettre en débat, dès les années 1980, différents modèles d'interprétation. Les représentations les plus pessimistes annoncent la disparition imminente des villes. Dans cet « *urbain généralisé et sans limites*²⁹ », certains auteurs comme F. CHOAY n'ont pas hésité à bousculer les concepts traditionnels de la recherche urbaine en dissociant notamment « l'urbain » et la « ville », dont les évolutions respectives semblent promises à un sort spécifique : « *Il serait temps d'admettre, sans états d'âme, la disparition de la ville occidentale et de s'interroger sur ce qui, déjà, la remplace, la non-ville qui semble devenue le destin de nos sociétés industrielles avancées et que j'appellerai l'urbain*³⁰ ». Les représentations moins permissives acceptent quant à elles cette remise en question de la ville en tant qu'espace dense et circonscrit, et perçoivent son évolution davantage comme « *un changement dans la continuité*³¹ ». La question se pose alors notamment en ces termes : comment caractériser ce qui fait la ville d'aujourd'hui ? Comment distinguer ce qui appartient à la *ville* de ce qui ne lui appartient pas, ou plus ? Comment y parvenir autrement qu'à partir de découpages statistiques qui englobent une part, sans cesse plus importante, de campagnes environnantes ? Sur quels critères définir aujourd'hui l'urbanité, c'est à dire « *ce qui fait qu'une ville est ville*³² » ? L'objet « *musiques amplifiées* » n'offre-t-il pas quelques indications ?

F. ASCHER décrit en 1995 un nouveau modèle, qu'il nomme *Métapole*, et formule l'hypothèse d'« *un bouleversement progressif des manières de penser les villes, de concevoir*

²⁸ ASCHER F. « Métropolisation » in LEVY J., LUSSAULT M., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p.612.

²⁹ MONGIN O., *La condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2007, p.153.

³⁰ CHOAY F. (1994) in ARNOULD P., BONERANDI E., GILLETTE C., « Rural/Urban » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.122.

³¹ ARNOULD P., BONERANDI E., GILLETTE C., *Ibid.*, p.124.

³² LEVY J., « Territoires et réseaux » in PAQUOT T., *Le monde des villes, panorama urbain de la planète*, Bruxelles, Complexe, 1996, p.376.

*et de mettre en œuvre l'urbanisme, de gérer les ensembles urbains*³³». Quelques années plus tard, le concept de *ville émergente* initié par G. DUBOIS-TAINE et Y. CHALAS³⁴ rejoindra ce point de vue tout en le spécifiant. L'ouvrage du même nom, paru en 1997, réunit différentes collaborations pour tenter de décrire une *réalité plurielle* des villes. La vie urbaine y est transposée à une échelle inédite, marquée d'un côté par la diversification et la complexification de ses espaces, de l'autre par le rôle des mobilités et des interactions citadines, nouveaux traits d'union de la ville. Parmi les différentes contributions qui décrivent la ville émergente figurent notamment celle d'artistes plasticiens³⁵ : ils assimilent les territoires de la ville, et leurs évolutions, à « *une succession de différents collages* » qui, selon le mouvement à la fois flexible et spontané d'un « *couper-coller* », sont en recherche permanente « *d'un nouvel ordre* » afin que tous puissent trouver leur place dans cet ensemble urbain en perpétuel changement.

Pour les citoyens, cette *ville émergente* décrite dès la fin des années 1990 devient effectivement celle de « tous les choix » : ils y fréquentent largement ces nouveaux centres et « *choisissent d'aller soit à l'un, soit à l'autre, de pouvoir changer suivant les circonstances et les humeurs*³⁶ ». Cette différenciation croissante des espaces suppose notamment « *que la vie quotidienne soit fondée sur la mobilité et l'organisation de la mobilité*³⁷ ». I. JOSEPH définit d'ailleurs le citoyen actuel comme un « passant » ou un « *homme de locomotion* » ; cette même mobilité est définie comme un indicateur qui permet de mesurer « *les relations sociales et le degrés de sociabilisation de telle ou telle population urbaine*³⁸ ». Le quotidien de chaque individu s'éparpille davantage dans les méandres de la métropole ; il provoque ainsi une « *rétraction du social* » qui correspond « *au délitement de l'organisation traditionnelle au profit d'un espace de parcours de multiples lieux*³⁹ ».

O. MONGIN a développé l'idée qu'une condition urbaine nouvelle serait en train de naître. L'analyse de dynamiques observées à des échelles très micro, celle des individus,

³³ ASCHER F., *Métapolis ou l'avenir des villes*, Paris, Odile Jacob, 1995, 345p.

³⁴ DUBOIS-TAINE G., CHALAS Y. (dir.), *La ville émergente*, La Tour-d'Aigues, l'Aube, 1997, 285p.

³⁵ DUBOIS-TAINE G., « Introduction » in DUBOIS-TAINE G., CHALAS Y. (dir.), *La ville émergente*, La Tour-d'Aigues, Editions de l'Aube, 1997, pp.33-34.

³⁶ DUBOIS-TAINE G., CHALAS Y. (dir.), *Op. Cit.*, 285p.

³⁷ BOURDIN A., « Penser la ville des flux » in BOURDIN A. (dir.), *Mobilité et écologie urbaine*, Paris, Descartes Et Cie, 2007, p.25.

³⁸ JOSEPH I., « Décrire l'espace des interactions » in LEVY J., LUSSAULT M., *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Mappemonde, 2000, pp.49-55.

³⁹ AUGUSTIN J-P., LEFEBVRE A., « Initiatives culturelles en Région : ouverture et diversification » in AUGUSTIN J-P., LEFEBVRE A., *Perpectives territoriales pour la culture*, Pessac, Maison de l'Homme d'Aquitaine, 2004, p.10.

permettrait d'identifier de nouveaux modèles d'organisation des territoires⁴⁰. Ces derniers traduiraient une privatisation accélérée de la vie citadine aux dépens de la vie publique et supposeraient une remise en question des vieilles références de la ville au profit d'une organisation différente caractérisée par « *des nouveaux champs d'expérience humaine*⁴¹ ». Cette ville en mouvement ouvre un champ d'investigation très large : « *les villes seraient des 'agencements collectifs d'énonciation'* », et les citoyens « *des polyvalents modernes...*⁴² ».

Et l'analyse détaillée d'un territoire musiques amplifiées, composé d'acteurs aux profils spécifiques, permettrait d'en apporter l'illustration.

A. BOURDIN souligne d'autant la nécessité de dépasser les cadres de l'analyse « classique » au profit de différenciations plus fines : « *La division des activités et des tâches ne repose plus nécessairement sur la hiérarchie et la complémentarité, mais s'opère à partir d'une diversité de logiques (notamment celle du marché, celle de l'innovation, celle de la capacité d'initiative ou encore celle de la négociation et du compromis), voire de manière gratuite, comme s'il y avait une différenciation créatrice par elle-même*⁴³ ». A ce titre, le monde de la création artistique renvoie à un système de valeurs et de relations singulières au territoire qui peut être mis au profit de l'analyse urbaine.

Ce travail de recherche interroge la métropole comprise comme *territoires en recomposition*, c'est à dire par « *l'action de recomposer, composer (ce qui est décomposé, défait), réunir les éléments de quelque chose*⁴⁴ ». Trois questions sont alors portées au cœur de la dialectique métropole/musiques amplifiées :

1. Quelles sont les dynamiques de recomposition des métropoles ? En quoi les musiques amplifiées permettent-elles d'identifier de nouveaux modèles d'organisation et d'articulation entre les territoires ?
2. Quelles sont les *actions* qui participent et accompagnent cette recomposition ? Quel est le rôle des artistes ou autres acteurs du territoire musiques amplifiées ?
3. Comment ces recompositions peuvent-elles parvenir à renforcer le sentiment d'appartenance au sein d'une métropole aussi hétérogène et distendue soit-elle ?

⁴⁰ MONGIN O., *Op. cit.*

⁴¹ LUSSAULT M., « Urbain mondialisé » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.734.

⁴² DEVISME L., « La centralité, entre configurations et interactions » in LEVY J., LUSSAULT M., *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Mappemonde (Belin), 2000, pp.177-187.

⁴³ BOURDIN A., *Op. cit.*, p.23.

⁴⁴ LE PETIT ROBERT, « Recomposition », Edition 2007.

Toulouse, « métropole musicale » ?

*« Aujourd'hui, tes buildings grimpent haut, A Blagnac, tes avions ronflent gros...
Si l'un me ramène sur cette ville, Pourrai-je encore revoir ma pincée de tuiles... ».*

Claude Nougaro, Toulouse, 1967.

Comment ne pas introduire Toulouse sans une référence à Claude Nougaro et cette chanson qui allait s'imposer comme l'hymne de toute une ville ? Dès 1967, l'artiste montait sur scène pour fredonner ces quelques mots teintés d'une certaine nostalgie. Il évoque une ville déjà en pleine transformation.

Habitée à figurer en marge des principaux foyers de développement industriel, Toulouse vient alors d'être promue par l'Etat « métropole d'équilibre ». Le renforcement de certaines fonctions technopolitaines – activités aéronautiques et spatiales, enseignement et recherche – lui permet dès lors d'assumer le statut de capitale régionale⁴⁵. Ces années s'inscrivent au début d'une période d'expansion exceptionnelle qui s'accompagne par la création de plusieurs quartiers, tel *Le Mirail* avec ses hautes barres d'habitat collectif emblématiques de la période moderniste. L'ascension de Toulouse va se poursuivre et progressivement s'affirmer dans d'autres champs d'activités comme ceux des services, de l'administration et du commerce. Outre les mesures de décentralisation et de déconcentration, son développement tient également de la forte mobilisation des sphères politiques et économiques locales⁴⁶.

« *Emploi, attractivité, formation... c'est Toulouse la plus dynamique*⁴⁷ » titre fièrement un quotidien local en juillet 2012. Aujourd'hui, 440 204 habitants sont répartis au sein de l'un des territoires communaux les plus vastes de France et font de Toulouse la quatrième ville du pays en termes de population⁴⁸. La métropole réunit quant à elle 1 218 166 habitants et accueille chaque année 20 000 nouveaux arrivants⁴⁹.

Ville de l'Avion, parfois nommée « Airbus-ville⁵⁰ », ville scientifique et des hautes technologies, ville rose où il fait bon vivre, ville rouge et noire en terres de l'ovalie, ville festive où se concentrent près de 100 000 étudiants. Difficile de parler de cette métropole sans évoquer ses atouts et quelques symboles souvent employés pour décrire son avènement sur la

⁴⁵ JALABERT G., *Toulouse : métropole incomplète*, Paris, Anthropos, 1995, pp.9-13.

⁴⁶ GROSSETTI M. (dir.), *Université et territoire : un système local d'enseignement supérieur, Toulouse et Midi-Pyrénées*, Toulouse, PUM, n°6, 1994, 237p.

⁴⁷ La Dépêche du Midi, 09/07/2012.

⁴⁸ Insee, 2009.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ JALABERT G., ZULIANI J-M., *Toulouse, l'avion et la ville*, Toulouse, Privat, 2009, 349p.

scène nationale, voire européenne. Il est pourtant une autre richesse de Toulouse qui gagnerait à être mieux (re-)connue : la culture sous l'angle de la « *créativité artistique*⁵¹ », plus particulièrement celle des musiques amplifiées.

Afin de mettre en perspective les spécificités d'une scène artistique, ce travail propose de resituer l'analyse du territoire musiques amplifiées dans son contexte : la métropole. L'exemple toulousain vient alors illustrer les tendances qui caractérisent son évolution et les problématiques qui en découlent (partie 1). Etalement et fragmentation confrontent notamment les acteurs publics, et aménageurs, à la nécessité de *recomposer* le territoire métropolitain en impulsant notamment le redéploiement des principales fonctions urbaines à l'échelle de la métropole (chapitre 1). Le diagnostic qui peut être dressé à Toulouse fait néanmoins état d'une fracture territoriale très ancrée, qui oppose entre autres le centre à la périphérie. Parmi les éléments d'explication qui peuvent être retenus, figurent le fractionnement de l'action urbaine et les difficultés qu'éprouvent ses différents partenaires à se convenir autour d'un territoire de référence, celui de la métropole.

En outre, si la culture s'est imposée depuis plusieurs années comme un nouveau levier des politiques urbaines et territoriales, ce nouveau champ de l'action publique pose un certain nombre de problèmes – en particulier, au sein de l'organisation métropolitaine toulousaine qui accuse un certain retard en matière de structuration de son territoire. L'analyse des politiques culturelles vient ainsi étayer la question des fragmentations urbaines tout en la spécifiant d'une lecture complémentaire (chapitre 2). Elle conduit à poser plus particulièrement la question du renouvellement de l'action locale et des modèles de gouvernance urbaine. Comment considérer un territoire dans la diversité de ses forces vives ? Comment répondre aux différents enjeux culturels et territoriaux ? Comment contribuer à atténuer la fracture urbaine ? Quelles articulations possibles entre ces différentes préoccupations ? Le regard que portent les acteurs artistiques sur la ville ne peut-il pas contribuer à enrichir cette réflexion ?

Afin de mettre en relief ce « dilemme culturel » des métropoles, l'analyse propose de repositionner son curseur au cœur des territoires artistiques, et donc celui des musiques amplifiées plus précisément (chapitre 3). Quels sont les acteurs ? Quels sont les lieux fréquentés ? Comment définir cette relation *a priori* singulière que ces acteurs entretiennent au territoire ? Dans quelle mesure l'action artistique peut-elle répondre aux problématiques urbaines ou porter un regard renouvelé ?

⁵¹ GRESILLON B., *Op. cit.*

Ces premières réflexions posent des éléments de cadrage et une grille d'analyse qui sera mobilisée pour comprendre le fonctionnement de la scène toulousaine (partie 2). La tâche s'annonce compliquée puisqu'il n'existe pas – ou très peu – d'études réalisées sur le terrain des musiques amplifiées. Aussi, le choix de consacrer un chapitre méthodologique se justifie-t-il par la volonté d'exposer une démarche empirique qui cherche à décrypter une scène artistique très peu visible (chapitre 4). Poser cette épineuse question, « *Toulouse, métropole musicale ?* » peut alors sembler inapproprié – voire ambitieux – quand bien même d'autres auteurs, ont discuté du rayonnement culturel de métropoles, telle que Berlin, à la taille incomparable⁵². Il ne s'agit pas tant ici de confronter Toulouse à certains seuils quantitatifs ou qualitatifs afin de discuter de son rayonnement. L'objectif est bien de porter un autre regard sur la ville et de mettre en lumière *une partie* de son potentiel restée dans l'ombre de ses nombreux autres atouts.

Les résultats de ces enquêtes représentent donc le cœur de cette recherche. Ils permettent de proposer une typologie des acteurs de la scène locale et de mettre en exergue les rouages d'une organisation métropolitaine spécifique (chapitre 5). L'analyse des dynamiques artistiques et urbaines s'inscrit dans un contexte bien défini. L'histoire récente de Toulouse retient notamment les nombreuses tensions qui ont fracturé la scène locale et opposé les milieux artistiques et politiques... Les premiers reprochent au second le privilège de quelques institutions et le manque de considération porté envers la création locale (chapitre 6). Nombreux sont alors les exemples qui permettent d'illustrer la vulnérabilité de la scène artistique. Alors que la culture est longtemps restée une affaire privée, la candidature de Toulouse au titre de capitale européenne en 2013 marque néanmoins l'ambition nouvelle d'une métropole. Si Toulouse n'a finalement pas été retenue, un changement majeur est annoncé en 2008 par la voix de sa nouvelle équipe municipale : celui de vouloir « *replacer la culture au cœur de la Cité*⁵³ ».

L'acteur public choisit alors de construire son action autour de la méthode participative qui symbolise à elle seule l'ambition d'un nouveau projet porté en faveur du territoire artistique toulousain. De nouveaux espaces sont créés dans la ville afin d'écouter les acteurs artistiques et de rétablir le dialogue entre les sphères publiques et privées. Ils offrent ainsi une scène privilégiée pour mettre en perspective les enjeux liés au renouvellement de l'action urbaine et des modes de gouvernance (partie 3). L'analyse se concentre dans un

⁵² GRESILLON B., *Op. Cit.*

⁵³ MAIRIE DE TOULOUSE, *La culture en mouvement, le projet culturel pour Toulouse 2009-2014*, Toulouse, 2009, 87p.

premier temps sur la participation des acteurs (chapitre 7). Ont-ils répondu au projet qui leur a été proposé et de quelle manière ? En quoi l'expérimentation de ce nouveau mode de gouvernance a-t-elle contribué au renouvellement des acteurs de la musique toulousaine ? A-t-elle permis l'expression d'un territoire dans sa diversité ? Quel a été l'impact de cette nouvelle méthodologie de l'action publique sur la scène privée ?

La réflexion porte dans un second temps sur les débats et le contenu des échanges (chapitre 8). La participation des acteurs du territoire musiques amplifiées a-t-elle permis d'enrichir la réflexion collective et de contribuer à la construction d'un projet culturel ? Dans quelle mesure les débats ont-ils au contraire été révélateurs de tensions liées au partage d'un territoire ou à la confrontation entre différentes façons de pratiquer la ville ? Quelles articulations possibles entre les priorités de l'action publique et les préoccupations d'acteurs artistiques ? Que révèle finalement le déroulement de cette concertation sur l'articulation entre action artistique et enjeux urbains ? Dans quelle mesure, les débats centrés sur des questions très précises permettent-ils d'enrichir la compréhension du fait urbain ou d'en apporter une lecture renouvelée ?

PREMIERE PARTIE

MUSIQUES AMPLIFIEES ET RECOMPOSITIONS METROPOLITAINES

L'extension accélérée des territoires urbanisés a profondément impacté l'organisation des métropoles. Etalement et fragmentation sont des enjeux auxquels est confrontée l'intervention publique : recomposer la ville, c'est à dire accompagner le redéploiement des activités à l'échelle de la métropole, recréer le lien entre ses différents territoires, atténuer les effets de contrastes socio-spatiaux, etc. (chapitre 1). De ce diagnostic qui peut être posé à Toulouse comme ailleurs découle des questions : quelles sont les dynamiques de recomposition qui permettent d'atténuer les effets de la fragmentation ? Quelles sont les actions engagées dans les territoires pour recomposer la ville ? Quel peut-être le rôle de la culture et des musiques amplifiées en tant qu'objets des politiques de recompositions urbaines ?

Un séminaire organisé en 2003, « *Dynamiques culturelles et développement urbain*⁵⁴ », évoquait l'ambivalence autour de l'intervention publique et l'usage institutionnel de la culture pour recomposer la ville. Selon P. CHAUDOIR et J. DE MAILLARD, la problématique culturelle tient de l'articulation complexe entre trois sources majeures de questionnements : « *les rapports entre l'individuel et le collectif, entre le passé et le présent, entre l'institutionnel et le culturel*⁵⁵ ». Cette perspective attribuée à la culture autant de responsabilités et de valeurs d'usage qu'elle ne suscite d'ambiguïtés ou de contradictions auprès d'élus, de professionnels de la culture et d'artistes quand il s'agit d'évaluer les

⁵⁴ OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES, « Dynamique culturelle et développement urbain », Grenoble, séminaire de recherche organisé en partenariat avec la DIV, la DDAT, et l'association des DAC des grandes villes, novembre 2003.

⁵⁵ CHAUDOIR P., DE MAILLARD J., « Dynamique culturelle et développement urbain », *Synthèse du séminaire de recherche et débat*, Grenoble, L'Observatoire des politiques culturelles, 2003, 8p.

modalités de mise en œuvre d'une politique publique et d'en définir les objectifs (chapitre 2). Dans un contexte de décentralisation, la multiplication des acteurs de la décision et des enjeux auxquels doivent répondre les politiques urbaines posent la question du renouvellement de l'action. Quel peut-être le rôle attribué aux artistes, aux professionnels de la culture ou aux habitants ? Quelles peuvent être les modalités de leur participation aux politiques de développement urbain ? Les acteurs de musiques amplifiées peuvent-ils être envisagés en tant que nouvelles figures des recompositions urbaines ?

Ces questions semblent légitimes, plusieurs travaux attestent aujourd'hui de la relation singulière qu'entretient le monde des artistes à la ville (chapitre 3). Elles conduisent à décrypter les rouages d'une scène artistique très riche constituée d'acteurs aux profils variés, reliés entre eux par des liens d'interactions multiples.

CHAPITRE I

LES MUTATIONS DE LA METROPOLE CONTEMPORAINE

Observer la ville sous le prisme des musiques amplifiées nécessite de préciser le contexte urbain dans lequel s'inscrit l'analyse des dynamiques territoriales. Quelles sont les problématiques que posent les mutations de la métropole contemporaine ? En quoi l'analyse des musiques amplifiées permet-elle d'éclairer ces questions ou d'en proposer une lecture renouvelée ?

L'objectif de ce chapitre est de mettre en perspective les enjeux qui incombent aux transformations des territoires métropolitains et de présenter le terrain de cette recherche : Toulouse, une métropole dont la forte croissance urbaine est adossée à d'importantes fragmentations territoriales (1). Le diagnostic qui peut être dressé à l'issue de ces premières observations interroge quant aux dynamiques de recomposition des territoires. Quelles sont les initiatives censées accompagner la transformation des villes ? Quels sont les effets recherchés ? Quels sont leurs impacts sur la restructuration des territoires ? L'analyse de politiques urbaines permet d'identifier différentes dynamiques territoriales et de proposer une lecture de l'organisation métropolitaine au regard de la répartition de ses principales fonctions (2). Si la culture s'est imposée depuis plusieurs années comme un nouveau levier des recompositions territoriales, elle est champ de l'intervention publique qui révèle des logiques d'action et d'ancrage au territoire spécifique (3). Ce chapitre propose ainsi de décrypter les rouages du système métropolitain toulousain afin d'interroger la participation des musiques amplifiées aux dynamiques de recomposition des territoires et de souligner les spécificités d'un secteur artistique au sein de la configuration urbaine et culturelle.

1. LA FRAGMENTATION

Deux processus majeurs ont rythmé l'évolution des villes depuis le milieu du XX^e siècle et peuvent être mis en confrontation pour caractériser la transformation accélérée des territoires urbanisés. D'une part, les urbanistes et les décideurs tentent d'organiser la croissance urbaine en planifiant de nouveaux quartiers dans leur ensemble. De l'autre, les habitants aspirent au logement individuel ce qui participe de l'étalement des villes. Ces premiers repères illustrent le changement d'échelle de la métropole, dont la définition repose traditionnellement sur le mouvement de concentration – des hommes, des capitaux, des activités, etc. – alors que les observations montrent une tendance contraire, d'éloignement, d'étalement et de diffusion. De telles évolutions sont repérables à Toulouse : métropole en forte croissance dont le dynamisme masque certaines fragilités.

1.1 L'extension accélérée des territoires urbanisés

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la reconstruction des villes européennes s'impose dans l'urgence, obligeant les urbanistes à proposer des solutions rapides et efficaces contre le surpeuplement des villes. Sous l'impulsion de LE CORBUSIER, la pénurie de logements attribue une dimension opérationnelle à l'idéologie fonctionnaliste. De grands programmes nationaux sont engagés dans la plupart des pays européens et poursuivent le même objectif : celui d'une production massive et rationnelle du logement. Les villes se façonnent et s'agrandissent dès lors par l'agrégation de « *quartiers périphériques qui se ressemblent d'un bout à l'autre de l'Europe et que l'on serait bien en peine de localiser quand on les voit sur une photographie*⁵⁶ ».

En France, l'idée qui prévaut est inspirée du modèle des *cités idéales* et du principe selon lequel « *dans une société, l'habitat détermine l'organisation sociale et le comportement des citoyens*⁵⁷ ». Le logement collectif est ainsi présenté comme une solution aux divers maux de la société urbaine : combler une demande sans précédent des classes moyennes et populaires, pallier les dérives de l'entassement et de la démultiplication des habitations insalubres en centre-ville, stimuler le bien-être social par la promiscuité de ce nouveau mode d'habiter⁵⁸. Il est également préconisé pour contenir le développement anarchique des premiers logements pavillonnaires ; il se veut « *comme une nouvelle – et illusoire – muraille de protection de la ville contre son étalement*⁵⁹ ». Les premières unités d'habitations collectives sont livrées dès la fin de la guerre. La *Cité Radieuse* est construite à Marseille, puis reproduite à Saint-Etienne, à Nantes ou encore à Berlin. Elle est l'exemple emblématique d'une architecture qui va se généraliser dans les années suivantes. L'adoption du *plan Courant* marquera en effet le lancement d'une vaste campagne de constructions (1953-1973)⁶⁰. Face à la crise du logement, 500 000 logements collectifs seront construits par an durant les années 1960. C'est notamment durant cette période que le zonage sera officialisé en France avec la création en 1958 des Zones à Urbaniser en Priorité (ZUP). Les villes se construisent ainsi par l'intégration « en bloc » de ces nouveaux espaces, à l'intérieur desquels

⁵⁶ BOYER J-C., *Les villes européennes*, Paris, Hachette, 2003, p.31.

⁵⁷ STEBE J-M, « Utopies urbaines » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, pp.561-623.

⁵⁸ PEILLON P., *Utopie et désordre urbain : essai sur les grands ensembles d'habitation*, La Tour d'Aigues, l'Aube, 2001, pp.85-134.

⁵⁹ PINSON D., « Histoire des villes » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.78.

⁶⁰ LACAZE J-P., *La transformation des villes et les politiques urbaines, 1945-2005*, Paris, Presses de l'Ecole nationale des ponts et chaussées, 2006, pp.94-100.

sont construits *ex-nihilo* les « grands ensembles » – terme à l'époque « *plus souvent employé que défini pour désigner les « batteries » d'immeubles neufs qui sont dressés tout d'un coup sur un front d'urbanisation, peuplés en quelques mois de plusieurs milliers de personnes qui ne se sont jamais rencontrés auparavant et pour qui va s'improviser une forme de nouvelle vie de groupe*⁶¹ ». Localisés principalement dans les faubourgs du noyau historique ou dans les périphéries plus reculées, ces nouveaux quartiers se multiplient et gagnent progressivement toutes les métropoles françaises. Ils sont alors symboles de modernité et de promotion sociale pour une partie de la population urbaine qui accède de la sorte aux commodités des premiers logements équipés⁶². La question de leur accessibilité aux différents services de la vie collective ne fera pourtant l'objet que d'une réflexion *a posteriori*...

A Toulouse, *Le Mirail* représente l'une des plus grosses opérations d'urbanisme de l'époque⁶³. Projet mis en œuvre dans les années 1960, il était prévu pour accueillir une ville neuve de 100 000 habitants sur une surface de 800 hectares. Devenu aujourd'hui un nouveau quartier de la ville de Toulouse, ce grand ensemble a notamment été pensé pour contribuer au rééquilibrage de l'urbanisation toulousaine dans la partie ouest du territoire communal.

Très vite, les critiques commencent néanmoins à pointer les limites environnementales et sociétales d'un modèle qui produit du logement de masse et « *des quartiers uniformes, tracés à l'équerre*⁶⁴ ». Les travaux marxistes ont largement dénoncé cet urbanisme rationnel qui impose son découpage au détriment de la qualité du cadre de vie. H. LEFEBVRE développe une thèse critique de la société moderne qu'il qualifie de « *bureaucratie de consommation dirigée*⁶⁵ ». Deux représentations du grand ensemble s'opposent : d'un côté, son utopie fondatrice telle qu'elle est défendue par les pères fondateurs – « *la cohérence de l'espace architectural et urbanistique devait [...] sortir l'homme de sa triste condition de citoyen, pour le faire accéder à la modernité salvatrice*⁶⁶ » – de l'autre, la traduction de sa mise en œuvre observée auprès d'un habitat uniformisé – « *un espace d'aliénation, car il n'est pas seulement privation spatiale, espace saturé par les autres, espace d'un en-soi social*

⁶¹ GEORGE P., « Présent et avenir des grands ensembles. Un appel à l'étude (de la géographie humaine à la sociologie) » in PAQUOT T. (dir.), *Banlieues : une anthologie*, Lausannes, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p.80. (Texte initialement publié dans les *Cahiers internationaux de sociologie*, PUF, volume XXXV, 1963, pp.25-42).

⁶² GUILLOT X., *Habiter la modernité*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2006, 226p.

⁶³ JAILLET M-C., ZENDJEBIL M., « Le Mirail : un projet de « quasi-ville nouvelle » au destin de grand ensemble », *Histoire urbaines*, 2006, n°17, pp.85-98.

⁶⁴ STEBE J-M, *Op. cit.*, p.607.

⁶⁵ LEFEBVRE H., *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1979, 248p.

⁶⁶ SEGAUD M., « Espaces » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.293.

*qui n'existe pas pour soi ; il est aussi inscription de pratiques aliénantes, de la consommation ostentatoire, de la pseudo-culture*⁶⁷». En complément de cet argument, J-P. LACAZE constate, plusieurs années après, la rigidité d'un modèle qui s'appliquait dans les villes comme une solution « standardisée », dénuée de toute préoccupation locale et qui omet de prendre en compte une dimension fondamentale: « *toute ville est d'abord le produit d'une histoire spécifique qu'il est indispensable d'étudier de manière détaillée avant de proposer quelque action d'urbanisme que ce soit* »⁶⁸.

A cette époque de forte transformation des villes françaises, la musique reste une affaire privée, encore très largement ignorée des politiques publiques et des préoccupations liées à l'aménagement des territoires urbains. Ces expressions artistiques sont apparentées à un loisir, sans lien avec la culture et peu compatible avec l'esprit des élites institutionnelles. L'essor des musiques amplifiées sera néanmoins porté par une jeunesse émancipée, dont les aspirations vont progressivement s'orienter vers l'écoute de nouvelles sonorités.

A partir de la fin des années 1950, une cassure s'opère en effet entre les générations : le rock, et les dérivés qui vont lui être associés, vont s'affirmer comme une composante qui participe de la constitution et de l'expression de la jeunesse en tant que groupe social à part entière. Une combinaison de plusieurs facteurs peut être avancée pour expliquer cette césure et le besoin, pour les jeunes, d'affirmer leurs différences vis-à-vis des générations précédentes. Parmi eux, l'évolution des modes de vie liée à l'urbanisation et la tertiarisation des emplois, ou encore l'allongement de la durée des études et la décohabitation parentale. Cet urbanisme utilitaire a offert sans doute aussi un environnement propice à l'essor des musiques amplifiées. Pour tout un pan de la société urbaine, les musiques amplifiées représentent une alternative à cette logique de rationalisation. Elles répondent au besoin d'exister dans un cadre qui se construit à partir de modèles imposés à l'habitant sans consultation sinon dans un souci de répondre à une urgence. Les jeunes des classes ouvrières en quête d'identité au sein d'une société qui pointe la menace de l'exclusion et de l'inégalité vont rapidement s'approprier ces nouveaux sons. Le développement des musiques amplifiées peut renvoyer également à une volonté de s'affirmer face à un pouvoir politique qui déçoit⁶⁹.

Souvent associées aux mouvements contestataires, les musiques amplifiées suscitent alors parfois la méfiance des représentants politiques – « *On rapporte que le général De*

⁶⁷ SEGAUD M., *Op. Cit.*, p.292.

⁶⁸ LACAZE J-P., *Op. Cit.*, p.99.

⁶⁹ GUIBERT G., *Le développement des musiques amplifiées au XX^e, quelques éléments concernant technologie, industries et phénomènes sociaux*, 2002, p.5.

Gaulle se demandait si, pour utiliser l'énergie déployée par les blousons noirs, auteurs de troubles dans les concerts, on ne devait pas les envoyer construire des autoroutes⁷⁰ ».

Les années 1970 marquent le début d'une nouvelle ère de transformation des métropoles. Celle-ci est impulsée par le changement de comportement résidentiel du citoyen, plus spécifiquement celui des classes moyennes qui aspirent à s'éloigner des centres urbains pour atteindre le « bien-être » d'un cadre de vie incarné par le logement individuel. Une conjonction de plusieurs facteurs va rendre possible la concrétisation de ce « rêve pavillonnaire » : le niveau de vie des ménages s'améliore, leur capacité de consommation et d'investissement augmente, l'automobile individuelle se démocratise et permet une plus grande liberté dans l'organisation des déplacements quotidiens⁷¹.

Dans le même temps, les infrastructures autoroutières et les réseaux de transport en commun se densifient autour des métropoles et se déploient au-delà des premières rocades. Aussi, l'accélération des vitesses va-t-elle contribuer à modifier en profondeur les échelles de la métropole puisque pour une durée de déplacement équivalente les distances parcourues ne cessent de s'allonger⁷². Dans ce contexte, des couronnes périphériques situées dans un rayon de 20 à 40 minutes autour de la commune centre s'urbanisent par vagues successives, par accumulation de nouveaux lotissements pavillonnaires et intégration des noyaux villageois alentour. Processus déjà ancien en Amérique du Nord (et connu sous l'appellation des « *urban sprawl*⁷³ »), l'étalement urbain gagne ainsi les villes européennes⁷⁴ selon le modèle du desserrement urbain et d'une consommation extensive de l'espace : « *Nos villes grandissent, comme toujours, mais perdent de la densité, comme jamais [...] Déficit d'un côté – perte de compacité – mais surplus de l'autre : elles vont plus vite et plus loin⁷⁵* ». La métropole ne cesse dès lors de repousser ses frontières, elles-mêmes devenues poreuse à l'image de ces espaces pavillonnaires, « intermédiaires » et « insaisissables », situés entre l'urbain et le rural⁷⁶, finalement identifiés sous l'attribution du vocable « *périurbain* »⁷⁷.

⁷⁰ MIGNON P., « Evolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques », GEMA, *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, pp.23-31.

⁷¹ PINSON D., « Histoire des villes » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.83.

⁷² WIEL M., *Ville et automobile*, Paris, Descartes & Cie, 2002, p.41.

⁷³ GHORRA-GOBIN C., *Villes et sociétés urbaines aux Etats-Unis*, Paris, Armand Colin, 2003, 191p.

⁷⁴ PINOL J-L. (dir.), *Histoire de l'Europe urbaine (2), de l'Ancien Régime à nos jours : expansion et limite d'un modèle*, Paris, Ed. Du Seuil, 2003, pp.677-690.

⁷⁵ BORDREUIL J-S., « La ville desserrée » in PAQUOT T., LUSSAULT M., BODY-GENDROT S. (dir.), *La ville et l'urbain : l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000, p.169.

⁷⁶ BAUER G., ROUX J-M., *La rurbanisation ou la ville éparpillée*, Paris, Seuil, 1976, 189p.

⁷⁷ ARNOULD P., BONERANDI E., GILLETTE C., « Rural/Urbain » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, pp.91-122.

En France, compte tenu des densités d'occupation du territoire encore relativement faibles, les politiques publiques ont accordé moins d'importance au souci de contenir le déploiement des villes. La loi d'Orientation Foncière (LOF), votée en 1967, manifeste néanmoins la volonté de restructurer la planification des espaces urbanisés autour de deux outils plus efficaces⁷⁸. Le premier se projette à l'échelle supra-communale pour coordonner les orientations stratégiques, les choix d'aménagement et de zonage d'une agglomération (SDAU⁷⁹). Le second, complémentaire, s'articule à l'échelle communale pour délimiter l'usage des sols et l'ouverture éventuelle de nouvelles parcelles à la construction (POS⁸⁰). Il n'en demeure pas moins que l'efficacité de cette loi face à l'étalement s'en trouva fortement atténuée du fait d'innombrables obstacles. Ces derniers sont liés notamment au manque d'impulsion de l'Etat et aux difficultés rencontrées par les collectivités pour conduire à terme la procédure d'élaboration des plans d'agglomération. Si 400 SDAU ont été engagés, moins de 200 seulement seront en effet approuvés au 1^{er} décembre 1985⁸¹. D'un autre côté, les mesures incitatives en faveur de l'accession à la propriété individuelle ont largement contribué à amplifier le processus d'étalement⁸² si bien qu'à l'échelle européenne, les métropoles françaises se distinguent par leur couronne périurbaine des plus prononcées et étendues⁸³. L'apparition de ces zones d'habitat à faible densité rythme progressivement le passage d'un développement de la ville en doigt de gant, le long des principaux axes de communication, à un développement plus dispersé, en tache d'huile⁸⁴, ou en nappe « *procédant non pas par épaissement de lignes denses [...] mais par comblement des vides interstitiels*⁸⁵ ». Dans la plupart des principales métropoles du pays – Paris, Lyon, Marseille, Lille, Bordeaux ou Nantes – ce processus est déjà ancien : le solde migratoire positif de ces villes a entraîné dès la fin des années 1960 un débordement très marqué des noyaux urbains mais qui s'est par la suite nettement affaibli⁸⁶. D'autres villes attractives ont connu un développement plus tardif mais mieux équilibré – Poitiers, Montpellier, Rennes, Pau.

⁷⁸ MERLIN P., *L'Urbanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.64.

⁷⁹ Schéma Directeur d'Aménagement et d'Urbanisme.

⁸⁰ Plan d'Occupation des Sols.

⁸¹ GIVAUDAN A., MERLIN P., « Planification urbaine en France » in MERLIN P., CHOAY F. (dir.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, pp.667-677.

⁸² JAILLET M-C., « Peut-on parler de sécession urbaine à propos des villes européennes ? », *Esprit*, 1999, n°258, p.149.

⁸³ VANDERMOTTEN C. in PINOL J-L. (dir.), « Formes urbaines : de la ville périphérique à l'architecture-objet », *Histoire de l'Europe urbaine (2), De l'Ancien Régime à nos jours : expansion et limite d'un modèle*, Paris, Ed. Du Seuil (L'Univers Historique), 2003, p.681.

⁸⁴ BEAUCIRE F., « La forme des villes et le développement durable » in *La forme des villes*, Lyon, Publication du CERTU, Ministère de l'Équipement, du transport et du logement, 2000, pp.88-106.

⁸⁵ BORDREUIL J-S, *Op. cit.*, p.176.

⁸⁶ BACCAÏNI B., SEMECURBE F., « La croissance périurbaine depuis 45 ans, extension et densification », INSEE Première, 2009, n°1240, 4p.

L'étalement a été accompagné ici d'une volonté politique de densifier les nouveaux espaces urbanisés⁸⁷.

Alors que les métropoles françaises ne cessent de s'étendre et de se dilater, les territoires de musiques amplifiées, eux, commencent à se structurer peu à peu autour d'un foisonnement d'initiatives associatives et privées⁸⁸. Ce n'est alors certainement pas un hasard si, à une époque où les urbanistes commencent à se questionner sur les nouvelles frontières symboliques de la ville, plusieurs travaux scientifiques mobilisent la musique « *dans l'élaboration et le maintien de dichotomies efficaces : civilisé/barbare, ordre/chaos, rural/urbain, authentique/artifice, soi/autre*⁸⁹ ». En parallèle, l'essor des musiques amplifiées suscite les premières tensions liées au partage de l'espace public. Ces dernières sont révélatrices de dynamiques sociales qui participent de l'évolution même des métropoles françaises. En effet, c'est également durant cette période d'individuation des comportements du citoyen, qui se traduit par une privatisation accélérée des espaces publics et la montée du syndrome NIMBY⁹⁰, que la législation se renforce à l'encontre des nuisances sonores et pointe la responsabilité des musiques amplifiées dans les premiers conflits qui l'opposent aux riverains. Aussi, ce nouveau temps de l'histoire des musiques amplifiées intervient-il également en réaction d'une société de consommation caractérisée par l'individuation des comportements et la forte extension des villes françaises et occidentales – *réaction* face aux élites artistiques, face à une autorité qui planifie la construction des villes avec parfois peu de considération des habitants, face à une société de consommation, face aux inégalités montantes, etc.⁹¹. Ces constats interpellent directement cette recherche autour d'une question complémentaire : ne peut-on pas y voir alors dans ces musiques l'expression d'une réaction face à la menace de fragmentation des territoires métropolitains ?

⁸⁷ BACCAÏNI B., SEMECURBE F., *Op. cit.*

⁸⁸ Ces dernières contribueront pour une grande part à l'affirmation, puis à la cohésion, d'une scène *rock française*.

⁸⁹ GUIU C., « Les géographies sonores, rythmes et contrepoints » in RAIBAUD Y. (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2009, p.49.

⁹⁰ Cette expression qui provient de l'anglais, *Not In My Back Yard* (pas dans mon arrière-cour), est employée pour la première fois dans les années 1980 pour manifester l'opposition d'habitants, ou d'associations d'habitants, face à la menace d'un projet considéré comme une nuisance qui risquerait de perturber un environnement proche (la construction d'une infrastructure bruyante ou polluante, ou encore le relogement de populations de catégories sociales différentes, etc.).

⁹¹ GUIBERT G., *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France, genèse structurations, industries alternatives*, Paris, IRMA, 2006, 558p.

1.2 La métropole comme territoires discontinus

L'extension accélérée des territoires urbanisés n'en finit plus d'intriguer les observateurs quant aux impacts d'un processus qui semble sans limites⁹² et qui voit attribuer à la ville autant de qualificatifs révélateurs de la confusion qui règne autour de son évolution morphologique : « dispersée », « défaire », « éparse⁹³ », « insoutenable⁹⁴ », « émiette⁹⁵ », etc. Ces derniers traduisent le paradoxe d'une urbanisation qui s'accélère mais qui n'est pas continue. Pour décrire les formes urbaines qui en résulte, R. VIDAL ROJAS évoque une *continuité discontinue* qui « se manifeste lorsque l'organisation physique de l'ensemble urbain procède d'une désagrégation progressive des fragments, identifiée à partir d'une dimension morphologique [...]. Le tissu urbain se révèle discontinu même si la totalité de l'ensemble est encore repérable⁹⁶ ».

L'étalement, en tache d'huile, entraîne le morcellement physique des villes en périphérie. Des discontinuités territoriales prennent forme par l'alternance de zones bâties et de zones rurales, d'espaces de faible densité, difficiles à qualifier⁹⁷. Le processus impacte également les centres anciens et leurs faubourgs dont les fonctions traditionnelles (logements, emplois, administrations, commerces et loisirs) se retrouvent confrontées à la concurrence des périphéries dont les aménagements plus récents demeurent mieux adaptés aux besoins de la société contemporaine. Dès la fin des années 1980, les urbanistes se préoccupent du sort réservé à ces espaces qui dans de nombreuses agglomérations voient certaines de leurs activités se délocaliser... et le nombre de résidents décliner ou du moins stagner. Les territoires de la métropole renvoient dès lors à cet état de décomposition : urbanisés à différentes périodes, transformés par l'agrégation successive d'espaces connexes, mais également employés ou délaissés selon des préoccupations spécifiques. La fragmentation se définit donc d'abord comme une réalité morphologique : la forme actuelle des villes présente une épaisseur historique et une étendue géographique « juxtaposant ainsi des fragments urbains hétérogènes donnant lieu, aujourd'hui, à des ensembles hétéroclites sur le plan

⁹² FRABOULET D., RIVIERE D., *La ville sans bornes, la ville et ses bornes : actes du colloque de Villetaneuse, 17 et 18 mars 2005*, Paris, Nolin, 327p.

⁹³ BEAUCIRE F., « La forme des villes et le développement durable » in *La forme des villes*, Lyon, Publication du CERTU, Ministère de l'Équipement, du transport et du logement, 2000, pp.88-106.

⁹⁴ BERQUE A., BONNIN P., GHORRA-GOBIN C. (dir.), *La ville insoutenable*, Paris, Belin, 2006, 366p.

⁹⁵ CHARMES E., *La ville émietée, Essai sur la clubbisation de la vie urbaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 288p.

⁹⁶ VIDAL ROJAS R., *Fragmentation de la ville et nouveaux modes de composition urbaine*, Paris, l'Harmattan, 2002, p.195.

⁹⁷ ASCHER F. « Métropolisation » in LEVY J., LUSSAULT M., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p.613.

*formel, dont la morphologie est difficilement saisissable et lisible*⁹⁸ ». De fait, la « continuité du bâti » qui caractérisait autrefois la ville est devenue depuis trente ans un critère obsolète pour décrire une réalité urbaine devenue protéiforme.

La fragmentation des territoires renvoie également à un état de séparation renforcée des différentes fonctions au sein de la ville. Pour F. BEAUCIRE, cette séparation représente en soi un critère caractéristique de la ville étalée et éparse⁹⁹. Pour J-S. BORDREUIL, la « *ville desserrée* » se caractérise par une plus grande déconnexion entre les territoires de circulation et ceux de résidence : « *à leur superposition va succéder leur mise à l'écart. Si l'on prend les deux grandes formes qui dominent l'urbanisme d'après guerre, celle du « grand ensemble » et du lotissement « périurbain », on relèvera que leur site les placent en général à distance des lignes de circulation*¹⁰⁰ ». R. MARCONIS¹⁰¹ associe l'origine du zoning fonctionnel à l'usage généralisé de l'automobile comme moyen de transport qui, depuis les années 1960, a permis une mise à distance des lieux de travail et des lieux de résidence. Les documents de planification hérités des théories fonctionnalistes ont également contribué à entretenir la séparation des activités au sein de la ville. Pour d'autres encore, cette séparation des activités n'est finalement qu'un caractère imputable à la métropolisation : processus qui de fait tend vers une juxtaposition « *d'entités plutôt unifonctionnelles*¹⁰² ». La fragmentation se définit ici comme une rupture de ce qui faisait l'unité d'un lieu en tant qu'ensemble homogène, diversifié et autonome. De fait, elle divise la ville en sous-ensembles, territoires dont le caractère singulier s'affirme par la spécialisation d'une ou plusieurs fonctions urbaines. Il en résulte une situation d'interdépendance accrue entre les différents morceaux de la ville, parfois même de compétition ou encore d'enclavement quand l'un d'entre eux est mal relié au reste de la ville.

Ainsi, la question du zonage fonctionnel fait écho à celle de la *ségrégation*, définie comme « *un processus et un état de séparation spatiale tranchée des groupes sociaux qui se*

⁹⁸ LEVY A., « *Forme urbaine* » in MERLIN P., CHOAY F., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p.379.

⁹⁹ BEAUCIRE F., « *La forme des villes et le développement durable* » in *La forme des villes*, Lyon, Publication du CERTU, Ministère de l'Équipement, du transport et du logement, 2000, p.88.

¹⁰⁰ BORDREUIL J-S, « *La ville desserrée* » in PAQUOT T., LUSSAULT M., BODY-GENDROT S. (dir.), *La ville et l'urbain : l'état des savoirs*, Paris, Éditions La Découverte, 2000, p.176.

¹⁰¹ MARCONIS R., *Urbanisation et urbanisme : les métropoles de province*, Paris, La Documentation Française, 2002, p.10.

¹⁰² BASSAND M., « *Métropoles et métropolisation* » in BASSAND M. (dir.), *Enjeux de la sociologie urbaine*, Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2007, p.8.

*manifestent dans la constitution d'aires marquées par une faible diversité sociale*¹⁰³». La fragmentation exprime ici la déchirure du tissu social et plus particulièrement la mise à l'écart de certaines populations vis-à-vis des lieux de sociabilité ou de travail. Outre les critiques qui mettent en cause dès les années 1960 la rigidité d'une architecture fonctionnelle et d'un découpage urbain, l'*Ecole de Chicago* mentionnait dès le milieu du XX^e siècle un état de « *désorganisation sociale* » au sein des métropoles américaines au processus d'étalement bien plus avancé¹⁰⁴. Aujourd'hui, le continent européen n'est plus en reste et plusieurs observateurs s'interrogent sur les conséquences de la périurbanisation qui, selon M-C. JAILLET, « *viendrait fragiliser la cohésion de la société par une diffusion qui, en l'étirant et en la dispersant spatialement, la fragmenterait*¹⁰⁵ ». Cette évolution semble imputable aux caractéristiques mêmes du phénomène métropolitain qui agit à la fois comme un *puissant 'attracteur' social* et comme un *'univers' qui 'classe' les individus* : « *Le paradoxe de la métropole se résume au fond à ce constat d'une diversité sociale plus grande qu'ailleurs [...] qui produit moins du « frottement » ou de l'interaction qu'elle ne génère un réflexe de mise à distance ou d'évitement*¹⁰⁶ ». Dès la fin des années 1990, la menace de « *sécession sociale*¹⁰⁷ » est alors évoquée pour qualifier cette tentation à la désolidarisation qui viendrait bouleverser les modalités du vivre ensemble.

La fragmentation interroge plus spécifiquement l'intégration au sein de la ville étalée, d'espaces hérités : en particulier, ces quartiers issus de la période fonctionnaliste qui sont aujourd'hui très largement décriés et stigmatisés. Les crises de 1973 et 1975 ont provoqué la fermeture de nombreuses usines françaises. Se pose alors la question du devenir de ces espaces industriels, anciens bassins d'emploi localisés dans les faubourgs de la ville, dont la reconversion participe à l'enclavement des quartiers de grands ensembles. La réalité sociale observée aujourd'hui dans certaines de ces barres d'immeubles apparaît en effet bien éloignée des prévisions initialement engagées lors de leur conception urbanistique – ravivant parfois même certaines dérives politiques dont le discours est fondé sur la justification des inégalités.

¹⁰³ LUSSAULT M., « Urbain mondialisé » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.755.

¹⁰⁴ BURGESS E. W., « La croissance de la ville », in GRAFMAYER Y., JOSEPH I., *L'école de Chicago – Naissance de l'écologie urbaine*, Aubier, 1984, pp.131-147.

¹⁰⁵ JAILLET M-C., « Des métropoles simplement urbaines ou encore citadines ? » in PINSON D. (dir.), *Métropoles au Canada et en France, Dynamiques, politiques et cultures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.80.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ JAILLET M-C., « Peut-on parler de sécession urbaine à propos des villes européennes ? », *Esprit*, 1999, n°258, pp.145-167.

Les réflexions réunies autour de « *La nouvelle question urbaine*¹⁰⁸ » tentent de traduire cette réalité contemporaine et ce renouvellement des paradigmes en formulant l'hypothèse d'un urbanisme qui change de nature : devenu moins fonctionnel qu'affinitaire, non plus « *synonyme de domination cachée mais de désespérance déclarée*¹⁰⁹ ».

Ce malaise de la société urbaine est perceptible avec l'ancrage de ces fractures territoriales : rejets volontaires, ou contraints, des citadins, dont la localisation semble déterminée par l'appartenance sociale et qui leur attribue « *le sentiment de ne pas appartenir à la même ville, à la même société*¹¹⁰ ». Le délitement des villes entraîne ainsi *l'éclatement* urbain, c'est à dire un processus « *de dissolution sociale, de cassure de la structure physique de la ville et de dislocation de ses valeurs de représentation symbolique*¹¹¹ », et vient directement menacer l'organisation d'un territoire, jusqu'alors garantie par la cohérence et l'unité de son ensemble. Le concept de « *ville éclatée*¹¹² » peut être employé plus spécifiquement pour désigner la dispersion des lieux et des sociabilités qui fragilise la société urbaine et remet en question les fonctions symboliques de la ville intégratrice. Il traduit également le passage d'un territoire structuré autour d'un centre unique, à celui d'un espace fracturé – constitué de différents morceaux à la fois plus interdépendants mais également moins facilement reliés les uns aux autres.

Au regard de ce premier diagnostic, cette recherche tentera de questionner le rôle et la place des musiques amplifiées en tant qu'activité qui participe, ou non, à la recomposition de ces territoires. Dans quelle mesure représentent-elles un objet des politiques urbaines et un levier d'action en faveur de la recomposition ? Quelles sont les initiatives engagées en faveur de la réduction des inégalités sociales et spatiales ? En quoi la musique, au même titre que d'autres activités, peut-elle contribuer au désenclavement de certains territoires urbains et à la restructuration des territoires métropolitains ? L'observation de dynamiques artistiques sur la scène privée permet-elle de porter un autre regard sur la ville, venant atténuer les effets de ces fragmentations ?

¹⁰⁸ DONZELOT J. JAILLET M-C. (dir.), *La nouvelle question urbaine – Actes du séminaire*, Paris, PUCA, 2001, 299p.

¹⁰⁹ DONZELOT J., *La ville à trois vitesses*, Paris, Editions de la Villette, 2009, p.7.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ VIDAL ROJAS R., *Op. cit.*, p.7.

¹¹² MAY N., VELTZ P., LANDRIEU J., SPECTOR T. (dir.), *La ville éclatée*, La Tour d'Aigues, l'Aube, 1998, 350p.

1.3 L'exemple toulousain

Toulouse offre un terrain particulièrement propice pour appréhender ces enjeux liés à la recomposition des territoires.

La métropole connaît d'abord un étalement périurbain des plus prononcés en France. Trois traits caractéristiques majeurs permettent de décrire son évolution :

- Premièrement, le processus demeure relativement récent compte tenu de la taille de sa commune centre, comparable à celle de Paris intra-muros, qui a longtemps permis de contenir l'accueil de nouvelles populations¹¹³ ;
- Deuxièmement, cet étalement peut être qualifié d'exponentiel : L. ROUGE¹¹⁴ l'a par exemple souligné dans sa thèse, la couronne périurbaine s'est accrue de plus de 470 000 habitants entre 1968 et 1999 quand bien même la « tâche urbaine » a plus que doublé entre 1975 et 1999;
- Enfin, troisièmement, cette accélération est confirmée au regard des derniers chiffres du recensement de 2007 : alors que le taux de croissance annuel atteint 19 200 habitants par an pour l'ensemble de la métropole, les espaces périurbains gagnent en moyenne chaque année plus de 7 000 habitants¹¹⁵, soit presque deux fois plus qu'entre 1990 et 1999.

Les travaux engagés par le LISST-Cieu s'attachent depuis les années 1970 à comprendre les raisons d'un tel déploiement. En 2002, lors d'un colloque organisé à Toulouse sur ce thème, *La ville étalée en perspective*, M-C. JAILLET ne manquait pas de rappeler que cette croissance tenait à la fois du desserrement des populations résidentes à Toulouse et de l'accueil de ménages en provenance d'autres régions¹¹⁶. Nul doute en effet que l'attractivité exercée par la métropole, en particulier vis-à-vis des populations de cadres, d'ingénieurs ou de techniciens employés dans les industries de l'aéronautique et des hautes technologies, apparaît comme un facteur déterminant. Pour ces classes moyennes ou supérieures, la maison individuelle en bord de ville s'affirme comme un choix préférentiel, voir comme une évidence : elle garantit des conditions de logement et des espaces conformes à leurs attentes,

¹¹³ MARCONIS R., *Midi-Pyrénées XIX^e-XX^e siècles : transports-espace-société*, Lille, Milan Presses de l'université, 1986, 399p.

¹¹⁴ ROUGE L. *Accession à la propriété et modes de vie en maison individuelle des familles modestes installées en périurbain toulousain : les captifs du périurbain* (dir. JAILLET M.-C. et de LABORIE J.-P.), Toulouse, thèse de Doctorat, 2005, p.114.

¹¹⁵ AUAT, « Evolution démographique 1999-2007, l'aire urbaine de Toulouse, un territoire attractif » *Perspectives villes*, 2010, p.1.

¹¹⁶ JAILLET M.-C., « La maison individuelle : de la distinction à la banalisation », *La ville étalée en perspectives* (dir. APUMP et l'IET), Nîmes, Champs Social, 2003, p.91-97.

mais également un cadre de vie au vert, loin des nuisances sonores ou encore de « l'insécurité » des centres urbains. De plus, pour bon nombre des nouveaux arrivants en provenance de la région Ile-de-France, la distance – temps parcourue entre le lieu de domicile et de travail est une contrainte plus facilement acceptable ; l'éloignement représente alors surtout un levier stratégique leur permettant d'augmenter les surfaces disponibles à l'achat. Plusieurs études menées à partir du milieu des années 2000 ont montré que la périurbanisation toulousaine n'est plus l'apanage des classes moyennes ou supérieures et qu'elle concerne également des populations à moindre revenu. Il n'en demeure pas moins que l'emprise foncière offre un éventail de possibilités moindres, repoussant ces néo-ruraux, les « *captifs du périurbains*¹¹⁷ », dans les franges extrêmes de la métropole.

Nul doute enfin que cet étalement toulousain a été très largement entretenu par l'absence de politique foncière et la posture parfois laxiste d'élus ruraux dans la gestion de l'urbanisation de leur commune – ces derniers pouvant percevoir dans l'arrivée de nouvelles populations les signes encourageants d'un regain démographique avant même de penser aux nouveaux besoins qu'elles allaient susciter¹¹⁸. De même, le marché de l'immobilier s'est structuré progressivement depuis les années 1970, par la démultiplication de promoteurs, entrepreneurs et constructeurs locaux, créant ainsi les conditions d'une offre favorable à la construction neuve. Plus généralement, les outils de planification en cours d'élaboration, tels que les SDAU, puis les SCOT¹¹⁹, ne semblent pas à la hauteur pour gérer l'amplitude de l'étalement urbain et combler l'absence de gestion intercommunale – le contexte institutionnel local apportera quelques éclairages sur ces questions.

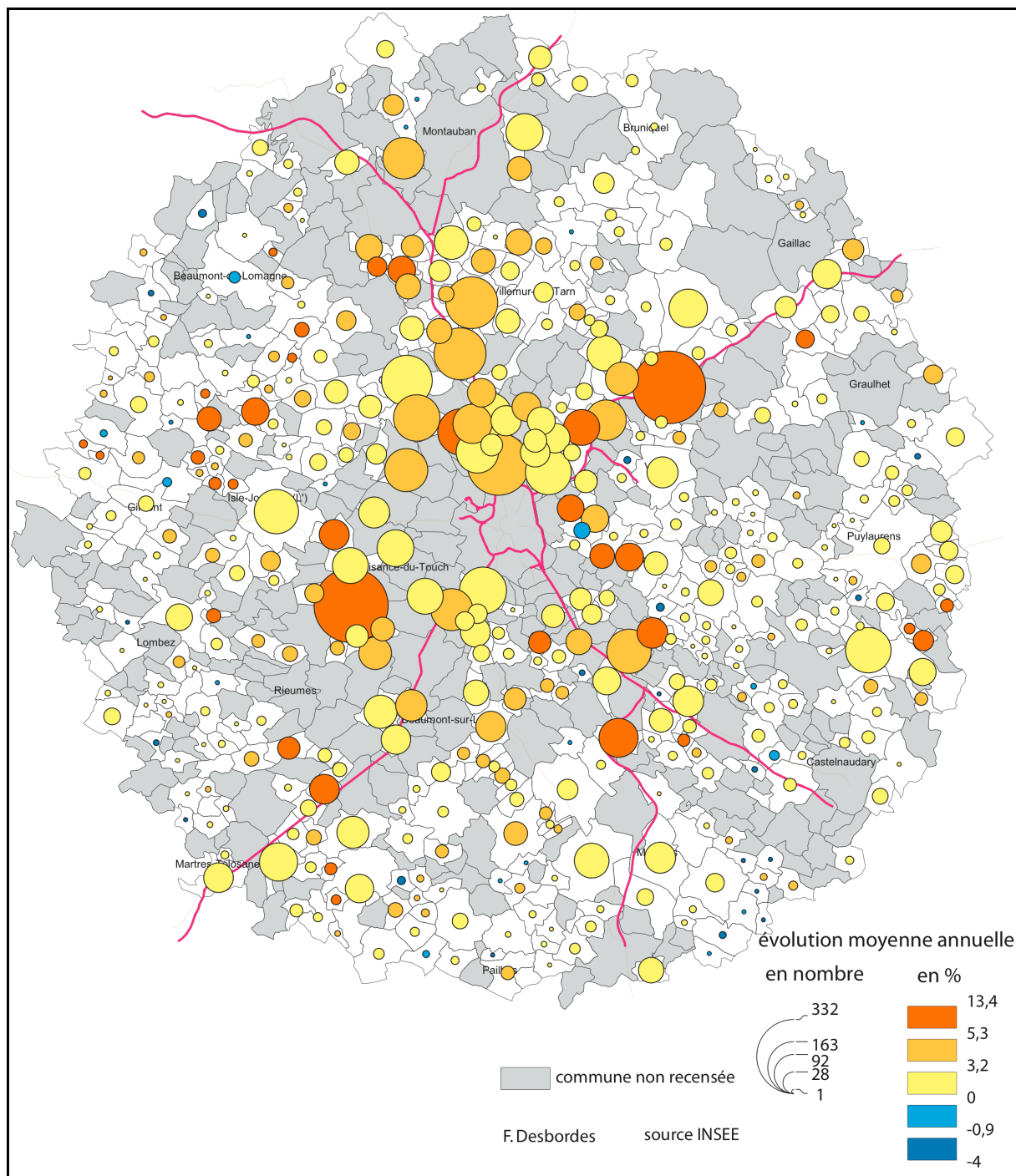
La croissance périurbaine, déjà très prononcée sur les versants ouest et nord de l'agglomération, ou plus généralement le long des principaux axes autoroutiers se propage désormais dans ses interstices, au sein d'une couronne pouvant s'étendre jusqu'à cinquante kilomètres depuis la ville centre, débordant ainsi sur les départements limitrophes (carte n°1).

¹¹⁷ ROUGE L. *Op. cit.*, p.114.

¹¹⁸ BACCONIER S., BALTI S., BONNIN S., DESBORDES F., *Profils communaux de la gestion des territoires périurbains toulousains*, Toulouse, Etude réalisée dans le cadre de la convention CIRUS-CIEU/DRDE, 2007, 47p.

¹¹⁹ Instauré par la loi SRU de 2000, le Schéma de Cohérence Territorial (SCOT), qui succède alors au SDAU, a pour objectif d'organiser la croissance urbaine, notamment au regard de la préservation des équilibres entre espaces urbanisés et espaces ruraux.

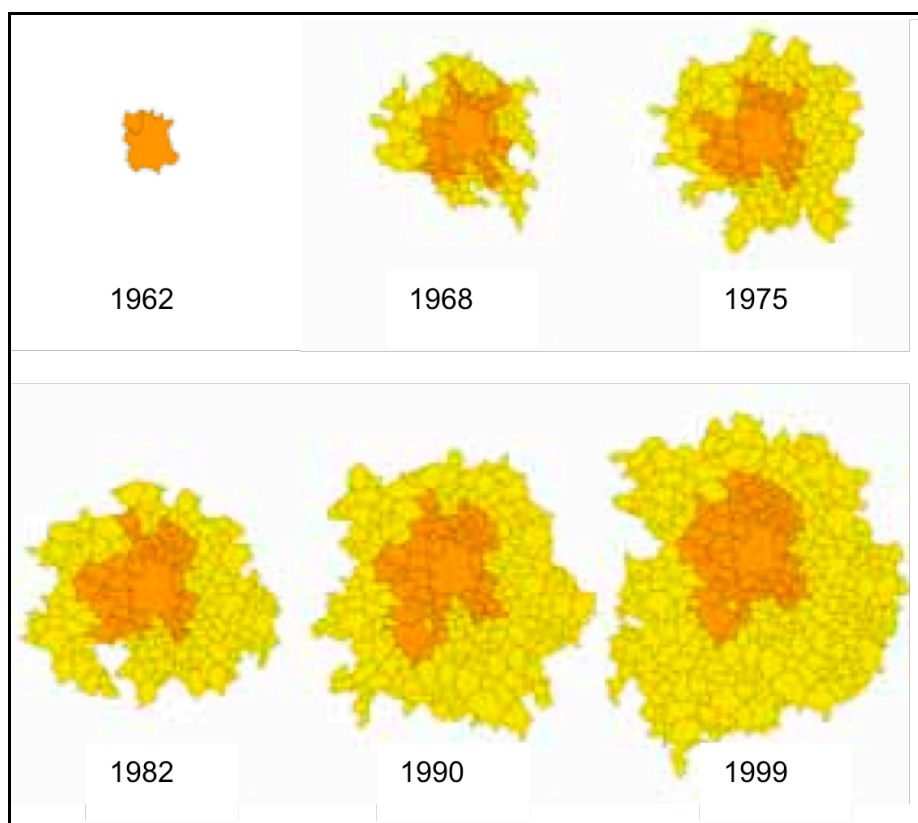
**Carte n°1 : Evolution de la population des communes de moins de 10 000 habitants
entre 1999 et 2004-2006**



Source : INSEE, 2006 ; réalisation F. DESBORDES, 2007

Cette urbanisation diffuse et discontinue a notamment imposé, pour Toulouse comme pour d'autres villes en France, d'adapter les outils de définition statistique des métropoles afin de rendre compte de leur rayonnement respectif. Depuis la fin des années 1990, l'INSEE propose un nouveau zonage, *l'aire urbaine*, dont les critères de délimitation ont été établis en associant deux composantes : un *pôle urbain*¹²⁰, qui concentre au moins 5 000 emplois, et un ensemble de *communes périurbaines*, qui envoient au moins 40% de leur population active résidente, ayant un emploi, dans le pôle urbain. Ce nouveau découpage est ainsi « *destiné à mieux prendre en compte l'extension et la diversité de l'espace urbanisé, en particulier dans ses marges*¹²¹ ». Il témoigne également de la nécessité d'appréhender le fait métropolitain à l'échelle des mobilités quotidiennes du citoyen et semble, à cet égard, le plus pertinent pour apprécier la réalité urbaine dans sa juste valeur. Dans le même temps, ce périmètre repousse les limites de la ville dans les franges les plus extrêmes du périurbain et conduit à considérer une part croissante d'espaces morcelés.

Carte n°2 : Evolution du périmètre de l'aire urbaine de Toulouse entre 1962 et 1999



Sources : Atlas de l'aire urbaine de Toulouse, AUAT-INSEE, 2002

¹²⁰ Ancien critère de définition de l'INSEE, le pôle urbain est une « unité urbaine » définie par la continuité du bâti.

¹²¹ MARCONIS R., *Op. cit.*, p.3.

L'évolution des périmètres délimitant l'aire urbaine de Toulouse depuis 1962 (carte n°2) témoigne de l'attractivité croissante exercée par le pôle urbain sur les campagnes environnantes. Cette représentation masque toutefois un important processus d'émiettement des territoires urbanisés en périphérie. En 1999, 342 communes composent l'une des aires urbaines les plus étalées de France mais également l'une des plus morcelées et des moins denses : 87 nouvelles communes ont intégré l'aire urbaine de Toulouse entre les recensements de 1990 et de 1999, quand bien même le pôle urbain, défini par la continuité du bâti, n'a incorporé que quatorze communes supplémentaires. Alors que la commune centre a longtemps concentré la population métropolitaine, une étude réalisée par le LISST-Cieu¹²² en 2005, réactualisée d'après les derniers chiffres publiés par l'INSEE, met en exergue plusieurs indicateurs qui témoignent de cette tendance renforcée à la fragmentation de l'espace métropolitain :

- Au cœur de la métropole, Toulouse se caractérise à la fois par l'étendue de son territoire communal mais également par sa très faible densité en comparaison par exemple avec des villes comme Lyon ou Lille. Ses franges ouest et nord offrent encore quelques réserves foncières. Plusieurs quartiers, localisés non loin de l'hyper-centre, sont également constitués d'habitats pavillonnaires ;
- Dans sa périphérie, les communes se distinguent quant à elles par leur très petite taille : parmi les 342 communes de l'aire urbaine comptabilisées en 1999, 162 ont moins de 500 habitants et 104 ont entre 500 et 2 000 habitants. Au-delà de la première couronne, l'urbanisation se diffuse – par la construction de nouvelles maisons individuelles, d'équipements, de voiries – mais reste très fragmentée – avec une alternance de constructions neuves et de zones agricoles séparant les différents foyers ;
- Les derniers recensements proposés par l'INSEE en 2009 montrent, qu'avec 440 204 habitants, la commune centre ne représente désormais plus que 36% de celle de l'aire urbaine ;
- Depuis 2010, l'aire urbaine de Toulouse compte 453 communes, soit 111 de plus qu'en 1999, alors que le pôle urbain n'a intégré qu'une seule commune supplémentaire.

En outre, le dynamisme économique et universitaire de la capitale régionale fait de Toulouse une métropole souvent citée pour la concentration de ses populations à haut niveau

¹²² LABORIE J-P., SIBERTIN-BLANC M., ALBERT P., *Etalement urbain et nouvelle répartition des ressources des collectivités territoriales, Quatre agglomérations du sud-ouest français : Bordeaux, Clermont-Ferrand, Montpellier et Toulouse*, rapport d'étude pour le SGAR-Préfecture de Région Midi-Pyrénées, 2005, 130p.

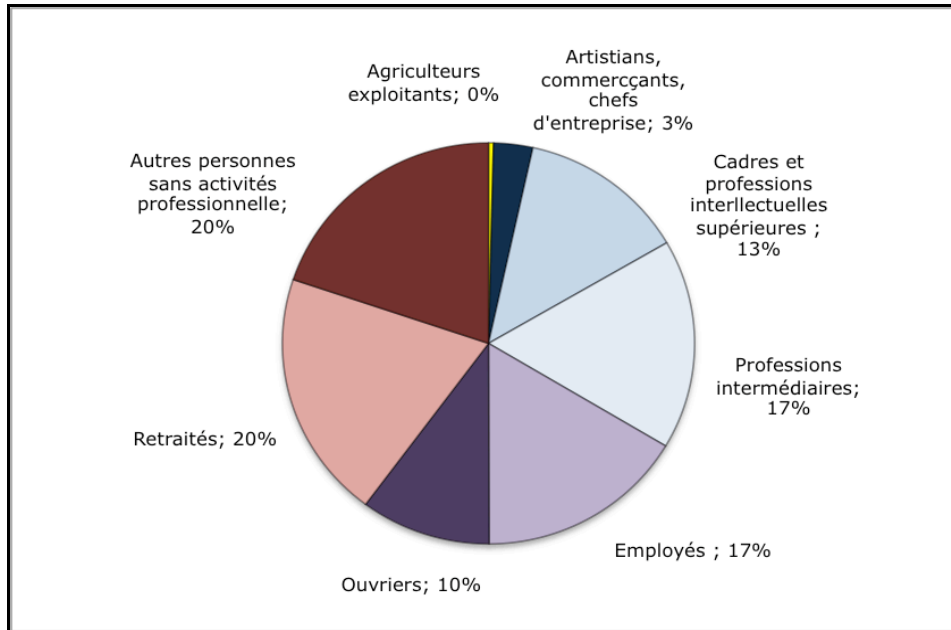
de qualification (techniciens, ingénieurs, cadres ou chercheurs). Ce constat cache pourtant bien souvent une réalité toute autre : celle d'une diversité des profils sociaux qui composent la population métropolitaine et notamment l'existence de classes populaires, parfois très précaires, qui participent tout autant à alimenter la croissance de l'agglomération¹²³. Les observations qui suivent présentent Toulouse comme une métropole particulièrement exposée à la fragmentation et l'exclusion sociale.

La structure socioprofessionnelle de la population de l'aire urbaine, extraite des données du recensement INSEE de 2006, offre un premier indicateur. Si le nombre de cadres et professions intellectuelles supérieures a augmenté de plus de 50% entre 1999 et 2006, cet effectif ne représente encore à lui seul que 13% de la population des plus de 15 ans, quand bien même celle des catégories plus populaires (ouvriers et employés) en représente 27%, soit plus du double. Cette distribution de la population proposée à partir des nomenclatures de l'INSEE ne permet de rendre compte que partiellement des écarts entre les habitants puisque près de 40% d'entre eux sont identifiés au sein de deux catégories très hétérogènes – les retraités (20%) et les autres personnes sans activités professionnelles (20%) – dont on peut supposer qu'elles masquent des écarts de niveaux de revenu très importants. La part des personnes sans activités professionnelles renseigne néanmoins sur le poids de la population étudiante au sein de l'aire urbaine : population jeune, dynamique, mais souvent confrontée à la précarité... En 2006, l'INSEE a recensé 83 900 étudiants au sein de l'aire urbaine, soit 7,8% de la population totale. Parmi eux, 76% vivent à Toulouse : 63 800 étudiants représentent 14,6% de la population de la commune centre. De manière plus générale, le résultat de ces recensements mentionne qu'un ménage sur quatre localisé dans le pôle urbain pouvait être considéré comme pauvre en 2006, avec un revenu mensuel inférieur à 1 053 euros, alors que les étudiants aux revenus mal connus étaient exclus de l'analyse¹²⁴.

¹²³ JAILLET M-C., DESBORDES F., NAVEREAU B., « Les nouveaux arrivants dans l'aire urbaine de Toulouse », *Conseil de développement de l'agglomération toulousaine*, Toulouse, SMEAT/AUAT, 2005.

¹²⁴ INSEE, *Les ménages pauvres ou modestes à travers leur logement en Midi-Pyrénées et dans le pôle urbain de Toulouse*, 2009.

**Figure n°1 : Structure de la population de l'aire urbaine de Toulouse en 2006
selon les catégories socioprofessionnelles**

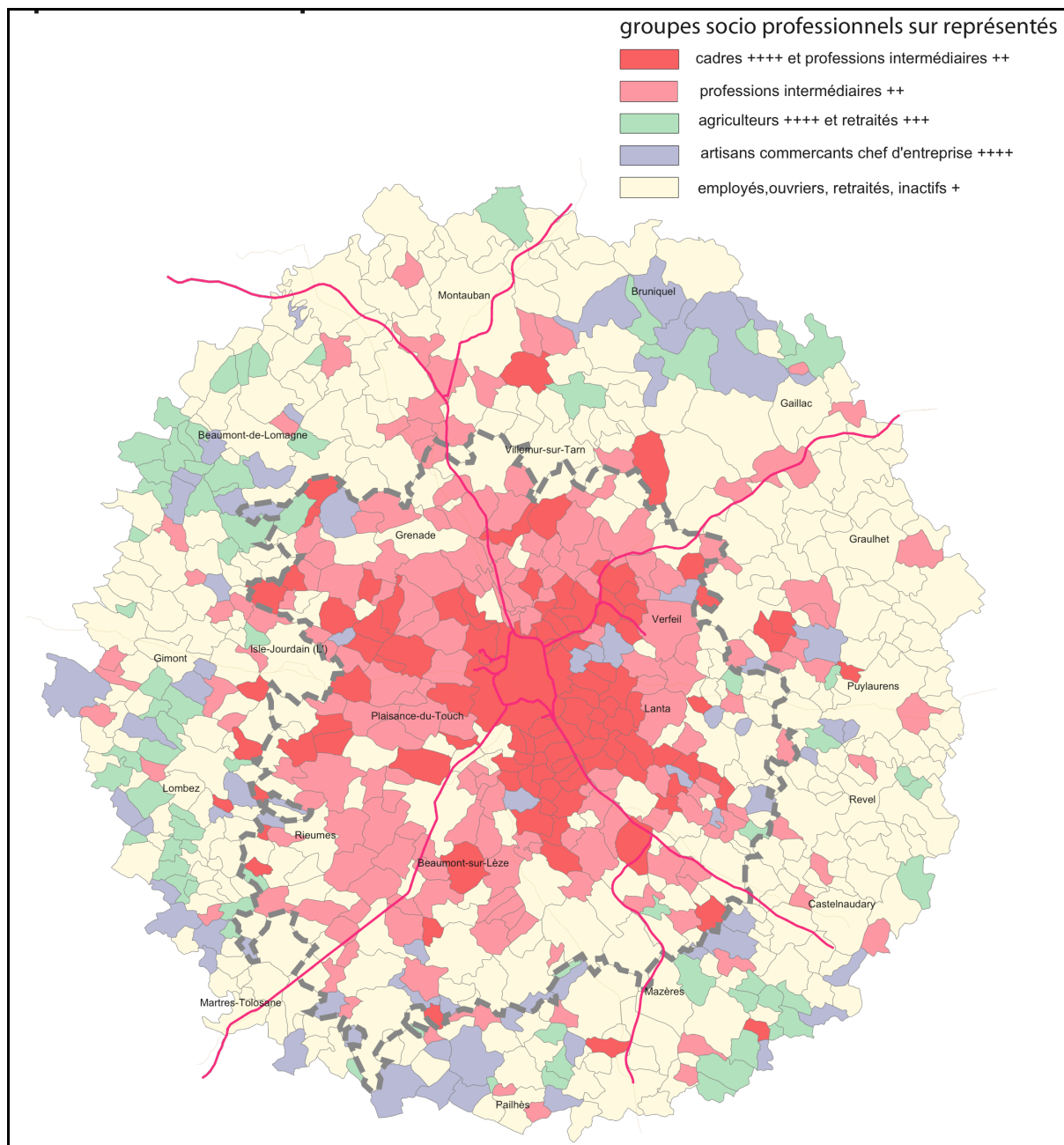


Source : INSEE, 2006

La localisation des populations selon leur catégorie socioprofessionnelle fait apparaître des disparités sociales importantes à l'échelle de l'aire urbaine toulousaine (carte n°3).

Carte n°3 : Typologie de la répartition des classes socioprofessionnelles en 2006

Population résidente de plus de 15 ans



Source : INSEE, 2006 ; réalisation : LISST-CIEU, F. DESBORDES, 2011

Un premier découpage, établi selon une lecture radioconcentrique, permet d'identifier les tendances lourdes. Les catégories sociales les plus aisées demeurent principalement au centre de la métropole : à Toulouse et dans ses communes limitrophes, particulièrement celles du versant nord-est, est et sud-est. Les professions intermédiaires et employés se déploient autour, notamment dans les parties ouest et sud-ouest de la périphérie toulousaine. Les ouvriers sont quant à eux représentés dans les franges extrêmes de la périurbanisation y compris dans les communes situées au-delà des limites de l'aire urbaine. Ce constat celui de L. ROUGE décrivant ces nouveaux profils de périurbains, aux ressources plus limitées, et dont l'accession à la maison individuelle est plus fortement due à l'éloignement, voire même sujet à l'enclavement. Dans un contexte de forte pression foncière, liée au dynamisme démographique et au poids des constructions neuves, la carte montre enfin un éloignement progressif des agriculteurs. En outre, cette typologie de la répartition des catégories socioprofessionnelles révèle un déséquilibre important entre deux profils de la métropole, opposant plus spécifiquement la périphérie du sud-ouest toulousain, caractérisée par la plus grande diversité de ses résidents, et celle du sud-est où se concentrent cadres, professions intermédiaires.

Bien que les commentaires réalisés jusqu'ici ne présentent la population métropolitaine que dans ses grandes lignes, ils permettent d'insister sur une double nécessité :

- d'une part, celle de dépasser certains clichés souvent utilisés pour caractériser la structure sociodémographique de la population toulousaine¹²⁵, à la faveur d'une analyse plus fine dont l'intérêt consisterait à détailler, observer, puis interroger la participation de profils sociodémographiques moins connus au développement de Toulouse : les acteurs du monde artistique par exemple ;
- d'autre part, celle de pondérer la vision idyllique d'une métropole « qui gagne » afin de mieux mesurer certaines fragilités inhérentes au dynamisme économique de Toulouse et d'interroger les initiatives engagées en faveur d'un rééquilibrage des ressources métropolitaines.

¹²⁵ G. JALABERT soulignait à ce sujet que « *l'image du nouveau toulousain diffusée par différentes enquêtes marketing serait celle d'un cadre entre 30 et 40 ans, marié, deux enfants, ayant 15 000 et 20 000 francs de revenus mensuel* » (Toulouse, métropole incomplète, 1995).

2. POLITIQUES URBAINES ET RECOMPOSITIONS TERRITORIALES

Un enjeu majeur est ainsi posé pour ce territoire : celui d'accompagner la forte croissance urbaine et d'atténuer les déséquilibres qui en découlent, par le redéploiement des principales fonctions urbaines : bassins d'emploi, équipements commerciaux, lieux de sociabilité et de culture notamment. Etalement et fragmentation interrogent donc ici les choix rationnels de l'acteur public, ainsi que « *ses actes concrets tels qu'ils se mettent en œuvre au quotidien, et la manière dont ils modifient les problèmes et perturbent les situations dans la société*¹²⁶ ». Quelles sont les initiatives publiques engagées en faveur de la recomposition ? Quels sont les effets recherchés ? Quels sont les impacts observés sur la restructuration des territoires métropolitains ?

Cette nouvelle étape de la réflexion conduira à préciser l'organisation de la métropole toulousaine au regard de la localisation de ses principales fonctions. Il s'agit notamment d'exposer les logiques de l'action publique et de poser le contexte urbain dans lequel s'inscrira l'analyse du territoire artistique et culturel. Cette démarche participe de la construction d'un cadre de réflexion au sein duquel l'objectif est d'interroger les spécificités de dynamiques territoriales impulsées par les acteurs de musiques amplifiées, sur la scène publique ou privée.

2.1 L'action publique entre logiques de concurrence et de solidarité

L'évolution du contexte social et économique a modifié en profondeur le référentiel des politiques urbaines. La pression concurrentielle s'est accrue par l'effet combiné du ralentissement des activités et du renforcement de la concurrence entre territoires à l'échelle internationale. Variable désormais fluctuante, si Toulouse semble jouir d'une situation privilégiée, la croissance s'est affirmée comme un enjeu majeur sinon une condition essentielle du développement des métropoles. Dans le même temps, les mutations du système productif ont aggravé les déséquilibres au sein de sociétés urbaines orientants les politiques urbaines vers ce deuxième impératif : celui de corriger ou du moins d'atténuer les contrastes socio-spatiaux observés sur le territoire métropolitain. Dans ce contexte, l'analyse met en exergue ce repositionnement de l'action publique, en faveur d'une approche plus qualitative.

¹²⁶ THOENING J-C., « Politiques publiques » in MULLER P., HALL P., BOUSSAGUET L., JACQUOT S., RAVINET P. (dir.), *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010, p.329.

2.1.1 Attractivité et rayonnement économique : la ville projetée dans un univers mondialisé

Depuis les années 1990, les écrits ne manquent plus pour décrire les rouages d'une organisation économique caractérisée par l'ouverture des frontières et le rôle croissant des grandes firmes multinationales. Les métropoles, reliées entre elles par un jeu d'interactions qui s'est densifié, représentent le maillon structurant d'un système qui participe d'une forte polarisation des richesses. Pour l'acteur public, il s'agit de participer à cette redistribution. La mondialisation, comprise « *comme l'extension tendancielle planétaire des interdépendances économiques* ¹²⁷ », marque l'entrée des métropoles dans une aire de compétition à l'échelle internationale. Face à la montée du chômage et de la fragmentation, l'entreprise représente l'une des cibles privilégiées des politiques urbaines et porte tout à la fois un modèle de gestion qui tend à s'appliquer à celui des villes¹²⁸. La figure de l'acteur public s'apparente à celle de « l'acteur-manager » : ce dernier conduit une réflexion stratégique visant à attirer les investisseurs extérieurs sur son territoire. Les villes sont alors souvent amenées à développer des partenariats auprès de consultants extérieurs afin de délimiter des stratégies spécifiques en fonction des entreprises recherchées. Plusieurs initiatives sont identifiées selon les stratégies les moyens mis en œuvre¹²⁹.

Les politiques d'attraction. Elles consistent à favoriser l'implantation d'éventuelles activités en proposant des conditions d'accueil attractives : aménagement de zones équipées en infrastructures, développement de services collectifs, attribution d'aides financières et fiscales aux entreprises, offre de locaux, structuration d'un appareil de formation qui correspond aux compétences recherchées par les employeurs, etc.

Les politiques de diversification. Elles se différencient des précédentes par leur stratégie d'action plus offensive : en impliquant une participation active des villes dans la construction de stratégies de développement de nouveaux secteurs d'activité économique. Observatoires, commissions de développement économique et cabinets de conseils se structurent sur la scène publique, et privée, pour s'associer aux élus dans l'élaboration de projets de zones d'activités – technopoles, parcs tertiaires ou industriels.

Les politiques d'image. Egalement associées aux politiques de *communication* ou de *marketing urbain*, ces dernières représentent un axe de développement stratégique des

¹²⁷ VELTZ P., *Mondialisation, villes et territoires : l'économie d'archipel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 288p.

¹²⁸ INGALLINA P., MERLIN P., « Projet urbain » in MERLIN P., CHOAY F. (dir.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.726.

¹²⁹ GAUDIN J-P., *Les nouvelles politiques urbaines*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp.57-74.

métropoles sur la scène nationale et internationale¹³⁰. Plusieurs leviers sont mobilisés par les villes pour faire valoir leurs atouts et diffuser l'image d'un territoire dynamique et attractif. Les infrastructures de transport, de logistique ou de communication¹³¹, sont un vecteur essentiel de compétitivité pour les territoires et d'attractivité auprès des entreprises. Les équipements urbains – administratifs, économiques, commerciaux, sportifs, ludiques, culturels, etc. – sont porteurs *a priori* d'une identité locale sur la scène internationale. Leur signature architecturale ou leur taille marque une ambition métropolitaine, attirent l'attention de populations plus ou moins éloignées et participent ainsi au rayonnement d'un territoire. Enfin, le cadre de vie est un atout que les métropoles développent de plus en plus dans leurs stratégies d'attraction. Il s'agit d'encourager investisseurs et employés à venir s'installer durablement en valorisant des dispositions locales, en offrant des conditions propices à l'épanouissement personnel et professionnel – climat, inscription géographique, qualité de l'environnement et de l'offre de service, etc.

Parmi les auteurs qui se sont attachés à théoriser l'importance accordée aujourd'hui aux stratégies d'attraction des territoires métropolitains figure notamment R. FLORIDA¹³², l'un des plus connus, et sans doute aussi l'un des plus contestés. Dans le contexte de crise post-industrielle et de compétition entre métropoles, ce dernier développe l'hypothèse selon laquelle le développement économique des territoires serait directement lié à la concentration d'une catégorie de population qu'il nomme la « classe créative ». Deux groupes distincts représentent ces créateurs :

- Les professionnels directement engagés dans un processus de création et rémunérés pour leur capacité à trouver des idées ou à développer de nouveaux produits technologiques, de nouveaux supports de communication : les ingénieurs, les scientifiques, les chercheurs, les architectes, les designers, les graphistes, les artistes ;
- Les professionnels fortement diplômés qui occupent des fonctions à haut niveau de qualification, capables d'innover, d'apporter des réponses à des questions complexes : des juristes et avocats, des financiers, des managers, des médecins.

Les individus qui occupent ces professions sont donc considérés comme *créatifs* à partir de leur niveau de qualification et/ou de leur capital culturel et/ou de leur potentiel

¹³⁰ ROSEMBERG M., *Le marketing urbain en question : production d'espace et de discours dans quatre projets de villes*, Paris, Anthropos, 2000, 184p.

¹³¹ Complexes aéroportuaires, plates-formes multimodales, lignes ferroviaires à grande vitesse, maillage autoroutier.

¹³² FLORIDA R., *The rise of creative class... and how it's transforming work, leisure and everyday life*, New York, Basic Books, 2002, 404p.

artistique. Autant de compétences que les métropoles recherchent pour pallier les effets de la désindustrialisation. De fait, « *la force de la ville tiendrait à sa dimension créative, révélée par son dynamisme culturel et artistique, seul capable de conjuguer les effets de désinvestissement dus au déclin industriel*¹³³ ».

Pour les métropoles, il est question d'attirer cette catégorie d'individus qui représente un avantage comparatif dans le jeu de concurrence internationale. Selon l'auteur, ce rapport de force octroie aux créateurs un attribut fondamental dans la mesure où ils disposeraient d'une certaine marge de manœuvre pour s'établir dans la ville de leur choix. Leurs stratégies de localisation résidentielle seraient moins liées aux critères conventionnels (*hard factors*), tels que l'emploi, le climat ou la famille, qu'aux aménités offertes par la ville d'accueil (*soft factors*), essentielles pour stimuler le renouvellement de la créativité. La qualité de vie d'une métropole se définit alors à partir d'indicateurs, plus ou moins mesurables : son offre de services (dont celle en équipements culturels), le profil sociodémographique de sa population (sa proportion d'actifs diplômés, d'artistes, de minorités, d'homosexuels, etc.), son ambiance générale (ouverte, tolérante, bohémienne, décontractée) ou sa réputation (dynamisme d'une scène artistique, etc.).

Les musiques amplifiées, tout comme d'autres champs artistiques, porteraient le symbole de cette créativité et seraient source d'attractivité pour le territoire. Cette piste apparaît d'autant plus justifiée qu'elle concerne une discipline dont les processus de diffusion ont montré certaines prédispositions à s'étendre au-delà des frontières métropolitaines, régionales et nationales. L'ouverture des métropoles sur l'international, et la place accordée aujourd'hui à certains discours sur le développement urbain, invite donc à interroger la capacité des musiques amplifiées à créer ces aménités urbaines vecteur d'attractivité, l'impact dynamique de ces créatifs sur la scène urbaine ou, encore, la manière dont les politiques urbaines se sont saisies de ces différentes potentialités pour élaborer leurs stratégies de rayonnement métropolitain.

2.1.2 Equilibres socio-spatiaux, mixité sociale et fonctionnelle

Ce contexte de crise économique et de compétition internationale a également porté les préoccupations des politiques urbaines vers le souci de rétablir les équilibres d'une société urbaine qui tend à se diviser. Agir face aux disparités socio-spatiales et inventer de nouvelles formes de solidarités entre les citoyens. Les expériences visant à atténuer les contrastes

¹³³ VIVANT E., *Qu'est ce que la ville créative ?* Vendôme, Presses Universitaires de France, 2009, p.2.

socio-spatiaux de la ville se sont multipliées depuis plusieurs décennies. Ces initiatives révèlent néanmoins bien souvent les difficultés de l'acteur public à traiter la fragmentation sociale dans sa globalité – voire même la capacité de ce dernier à entretenir ou accentuer certains de ses effets.

Engagée depuis les années 1980, la *politique de la ville* (PDV) est l'un des principaux dispositifs mis en place pour corriger ces déséquilibres. Son objectif est de rétablir une plus grande équité entre les territoires. Pour cela, elle œuvre principalement en faveur des quartiers et des populations concernées par l'exclusion – il s'agit de « *réduire la fracture sociale en tentant de niveler ces différents morceaux de ville, de les faire coexister et de faire naître une même citoyenneté*¹³⁴ ». La PDV émane de dispositions initiées par l'Etat et devient effective sur la base d'une coopération partenariale engagée avec la commune et la région. Son action porte sur des secteurs diversifiés – l'emploi, la santé, l'éducation, la culture – et mobilise souvent des associations locales qui interviennent directement auprès des publics en difficulté. De fait, les musiques amplifiées, tout comme la culture au sens large, se sont affirmées progressivement comme un levier stratégique des politiques publiques visant à réduire les effets de disparités sociales au sein de la métropole. La politique de la ville est à la fois transversale, contractuelle et territorialisée¹³⁵ ; elle repose sur le principe fondateur d'un urbanisme qui préconise l'idée selon laquelle une forme optimale réglerait les problèmes sociaux identifiés dans les quartiers. Ce type d'approche justifie une intervention de l'acteur public sur le territoire directement concerné afin d'en corriger les faiblesses¹³⁶. Elle témoigne d'un « *nouveau principe de l'action publique tendant à identifier des publics spécifiques, une géographie d'intervention prioritaire, fondé sur des modalités de 'discrimination positive territoriale' en rupture avec une certaine tradition égalitaire et républicaine de l'action publique*¹³⁷ ».

Instauré en 1999, le Grand Projet de Ville (GPV) est un dispositif qui vise à renforcer les moyens attribués à la PDV afin d'améliorer le cadre de vie des habitants menacés par l'exclusion et la dégradation de leurs quartiers. Son élaboration repose sur un contrat établi entre l'Etat et l'autorité locale. Le GPV est donc un projet global de développement social et urbain qui coordonne la programmation d'opérations relativement lourdes (amélioration de

¹³⁴ SEGAUD M., *Op. cit.*, pp.270-271.

¹³⁵ GAUDIN J-P., « Politiques urbaines et négociations territoriales, quelle légitimité pour les réseaux de politiques publiques ? », *Revue Française de Science Politique*, 1996, volume 45, pp.31-56.

¹³⁶ BAUDIN G, GENESTIER P. (dir.), *Banlieues à problèmes : la construction d'un problème social et d'un thème d'action publique*, Paris, La Documentation Française, 2002, 252p.

¹³⁷ CHAUDOIR P., DE MAILLARD J. (dir.), *Culture et politique de la ville : une évaluation*, La Tour d'Aigues, Observatoire des politiques culturelles, l'Aube, 2004, p.19.

l'habitat, transformation du bâti, construction de nouvelles infrastructures, etc.) nécessitant pour se faire des moyens financiers conséquents. Toulouse n'a d'ailleurs signé son premier GPV qu'en 2002 pour un budget total qui s'est élevé à 142 millions d'euros : il concerne alors neuf quartiers de la commune, regroupés en trois zones sensibles – *Bagatelle, La Faourette, Papus, Tabar et Bordelongue ; Bellefontaine, Reynerie et Mirail-Université ; Empalot*.

En outre, face aux problématiques que pose la fragmentation socio-spatiale, la loi SRU (Solidarité et Renouvellement Urbain), votée le 13 décembre 2000, traduit la volonté du législateur d'adapter les documents d'urbanisme aux spécificités du contexte local tout en leur attribuant une dimension plus globale, dynamique, qualitative et « solidaire ». Il s'agit, d'une part, de mieux maîtriser l'étalement urbain en privilégiant une gestion plus économe de l'espace et le renouvellement de la ville sur elle-même ; d'autre part, d'atténuer les effets de la fragmentation en favorisant la diversité des fonctions urbaines et la mixité sociale dans l'habitat – figurent notamment ici les 20% de logements sociaux imposés aux communes. Cette loi participe ainsi de la construction d'un cadre référentiel commun, au sein duquel les acteurs publics auront à préciser les stratégies et les moyens mis en place pour recomposer leur territoire.

Plusieurs travaux ont déjà dressé un bilan mitigé de ces politiques urbaines visant à corriger l'inégalité et à renforcer le lien entre les populations. Pour R. EPSTEIN¹³⁸ ou Ph. ESTEBE¹³⁹ l'échec, ou le demi-succès, de la politique de la ville est lié aux faibles moyens qui lui sont attribués, au manque d'implication des habitants dans l'élaboration de ces objectifs ou encore aux brouillages qui s'opèrent entre les différents périmètres d'intervention. J. DONZELOT¹⁴⁰ a, quant à lui, exposé des effets parfois contradictoires par rapport à ceux qui étaient initialement recherchés – des segmentations observées à une échelle plus fine par exemple. Selon lui, le décroisement des territoires répond davantage à une politique de défense du droit au travail et de remise en mouvement des populations qu'à une politique qui, sur un espace délimité, tend à imposer une mixité résidentielle, sociale ou fonctionnelle. Autrement dit, il s'agirait plutôt de « faire sortir » les populations pour les

¹³⁸ EPSTEIN R., « Les leçons paradoxales de l'évaluation de la politique de la ville : villes et logements », *Recherches et prévisions*, Paris, 2000, pp. 33-41.

¹³⁹ ESTEBE Ph., « Les quartiers de la politique de la ville. Une catégorie territoriale pour une politique de 'discrimination positive' » in BALLAIN R., GLASMAN D., RAYMOND R. (dir.), *Entre protection et compassion. Des politiques publiques travaillées par la question sociale (1980-2005)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2005, pp.111-120.

¹⁴⁰ DONZELOT J., « Discours de la mixité sociale et facilitation de la mobilité » in BLANC N., LOLIVE J., CHOUQUER G. (coord.), *Aimons la ville !*, Paris, Cosmopolitiques, 2004, pp.17-27.

« faire se rencontrer » au détriment d'une logique qui viserait à les « enfermer » dans leur territoire d'origine.

Certes, ces observations pointent les limites de l'action publique, néanmoins elle invite aussi à interroger la manière dont les politiques urbaines se sont emparées de l'objet « musiques amplifiées » pour répondre aux enjeux que pose la fragmentation des territoires. Dans quelle mesure, et de quelle manière, la culture et les activités artistiques peuvent-elles répondre à des besoins spécifiques : recréer du lien entre les habitants d'un même quartier, effacer les différences entre quartiers d'une même métropole, favoriser la mixité, accompagner la circulation des habitants sur l'ensemble du territoire, atténuer les effets d'une ville à plusieurs vitesses ?

2.1.3 Le concept de développement local comme leitmotiv des politiques urbaines

La construction des politiques urbaines depuis les années 1980 atteste d'une rupture très marquée vis-à-vis des programmes de planification urbaine principalement axés sur une gestion rationnelle de la croissance urbaine (1960-1975). Depuis plusieurs années, le concept de développement local est généralement employé pour qualifier le repositionnement de l'action publique vers une vision plus stratégique et qualitative. Son principe repose sur la mobilisation de ressources endogènes dans l'élaboration des stratégies de l'action publique. Il peut donc se définir comme un « *processus de diffusion, à l'échelon local, des effets de la croissance, des innovations et des acquis culturels, accompagnés d'une transformation, à partir des potentialités locales, des structures économiques, sociales et culturelles*¹⁴¹ ». Le concept de développement local traduit également la recherche d'une meilleure coordination des acteurs dans la construction de politiques sectorielles. Dans ce sens, il est également compris comme « *un processus de diversification et d'enrichissement des activités économiques et sociales sur un territoire à partir de la mobilisation et la coordination de ses ressources et de ses énergies*¹⁴² ».

Ces éléments de définition intéressent de près cette recherche dans la mesure où ils supposent une participation élargie des acteurs aux processus de décision ou de réflexion préalable à la mise en place d'une action publique. Ils impliquent également la reconnaissance d'activités nouvelles et plus diversifiées comme objet des politiques urbaines. En d'autres termes, ce repositionnement de l'action publique autour du concept de développement local

¹⁴¹ MERLIN P., « Développement local » in MERLIN P., CHOAY F. (dir.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, pp.281-282.

¹⁴² GREFFE X., *Economie des politiques publiques*, Paris, Dalloz, 1984, p.146.

invite à interroger plus spécifiquement le rôle de la culture et des acteurs de la culture en tant que ressource locale : une source potentielle de diversification et d'enrichissement des politiques de développement des métropoles.

2.2 Recomposer la ville ou la continuité des tissus urbanisés

Entre logiques de concurrence et de solidarité, les politiques urbaines mobilisent différents leviers pour aménager et réaménager les territoires selon l'échelle considérée. Il s'agit d'identifier ici les réponses apportées par l'acteur public aux besoins de recomposer la ville. La figure de l'acteur public se confond ici avec celle de « l'acteur aménageur » et se définit par son action d'urbaniser, de créer la ville ou de la recréer.

2.2.1 La revitalisation des espaces centraux

La fragmentation interroge le devenir des centres anciens parfois inadaptés aux exigences de la vie urbaine contemporaine et du moins confrontés à la concurrence des nouvelles périphéries. Les opérations dites de *revitalisation* traduisent une volonté d'impulser une dynamique nouvelle dans ces espaces ou d'accompagner le retour de certaines fonctions traditionnelles : par le regroupement de services administratifs, la relocalisation d'universités, l'aménagement de nouvelles polarités (autour d'un centre d'affaire, d'une gare, d'un centre commercial, d'un équipement public, etc.). Les quartiers de la *Part-Dieu* à Lyon et d'*Euralille* à Lille offrent deux exemples d'opération d'envergure qui se sont constituées à partir de gares multimodales et autour desquelles sont venues s'agréger plusieurs tours de bureaux et centres commerciaux. La *rénovation* est le terme plus spécifiquement employé pour définir les actions de requalification qui engendrent la démolition de l'existant et des reconstructions venant radicalement changer la morphologie de l'espace urbain. Ces opérations « bulldozers » ont laissé d'importants traumatismes auprès des populations locales ; elles sont aujourd'hui largement contestées du fait des nouvelles fractures qu'elles créent dans les centres urbains. La rénovation des centres anciens est d'abord perçue comme une spoliation du patrimoine architectural. De fait, elle implique la déstructuration d'une partie des tissus urbains où se concentrent des symboles qui sont souvent sous-estimés. La loi Malraux de 1962 avait pourtant déjà tenté d'en limiter les abus en instaurant un plan de sauvegarde et de mise en valeur du patrimoine (PSMV).

Afin de préserver l'histoire de la ville, l'acteur public choisit désormais de plus en plus de s'engager dans des opérations de *réhabilitation*. Ce sont des procédures plus souples qui se

différencient des précédentes en conservant les fondations architecturales initiales. Pour l'acteur public, la mise en place d'une politique de réhabilitation consiste à revaloriser une partie du patrimoine urbain longtemps déconsidéré en lui attribuant une nouvelle fonction économique, pratique et / ou esthétique¹⁴³. Une série de mesures et de nouveaux zonages, parmi lesquelles figurent notamment les OPAH¹⁴⁴ ou les ZAPPAUP¹⁴⁵, ont ainsi accompagné depuis les années 1980 la revitalisation et l'embellissement des centres anciens¹⁴⁶ – des quartiers historiques comme le « *Vieux Lyon* », le « *Vieux Bordeaux* », le « *Vieux Nantes* » ou encore des quartiers populaires comme le *Paniers* à Marseille et la *Croix Rousse* à Lyon.

Ces opérations d'urbanisme en centre-ville ne sont pas sans impacter l'organisation de ces territoires. Dans les îlots d'habitats insalubres, l'expropriation des habitants et la spécialisation des activités tertiaires vont également de pair avec une accélération de l'embourgeoisement et une atteinte à la diversité sociale des centres urbains. La rénovation transforme la fonction initiale du territoire qui ne s'adapte parfois plus aux pratiques habitantes. L'échec de certaines opérations peut laisser en héritage de nouvelles friches tertiaires ou commerciales en centre-ville. Dans le cas contraire, ces nouvelles conceptions urbanistiques imposent le changement dans les modes de consommation des citoyens. Commerces de proximité, rue piétonnes et places publiques traditionnelles se retrouvent en concurrence avec ces nouvelles morphologies urbaines : des centres commerciaux et des dalles bétonnées sont reproduits sur le modèle de certains complexes périphériques et s'accompagnent autour d'une recomposition de la vie sociale en centre-ville... Dans une certaine mesure, ces opérations participent ainsi de la désintégration des centres anciens en tant qu'espace homogène et continu.

2.2.2 La régénération des quartiers péricentraux

La reconversion du système productif a provoqué le départ précipité des activités industrielles, portuaires, ferroviaires ou militaires auparavant localisées dans le pourtour des centres anciens. Pour l'acteur public, comme pour les investisseurs privés, ces vastes surfaces

¹⁴³ MERLIN P. « Réhabilitation » in MERLIN P., CHOAY F. (dir.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.761.

¹⁴⁴ L'Opération Programmée d'Amélioration de l'Habitat (OPAH) est un outil défini depuis 1977 qui s'est progressivement révélé comme l'une des réponses les mieux adaptées pour régler le dysfonctionnement des tissus urbains anciens sans provoquer les traumatismes de la rénovation. Elle vise principalement à réhabiliter l'habitat tout en améliorant le cadre de vie et l'offre de services alentours (réseaux, équipements, etc.).

¹⁴⁵ La Zone de Protection du Patrimoine Architectural Urbain et Paysager (ZAPPAUP) a été institué en 1983, puis modifié en 1993, dans un souci de préserver les héritages et les paysages urbains. Initié par la collectivité locale, cette loi prévoit également la mise au norme des logements, et des espaces publics.

¹⁴⁶ CHALINE C., *Les nouvelles politiques urbaines*, Paris, Ellipses, 2007, pp.107-116.

inutilisées offrent des réserves foncières propices à l'élaboration de multiples projets et stratégies de diversification des fonctions métropolitaines – planification d'un nouveau centre d'activités tertiaires, construction d'équipements commerciaux, sportifs et culturels, programmation d'une ZAC¹⁴⁷, d'un parc immobilier de bureaux ou de logements. Ces espaces situés en périphérie des villes ont également laissé comme héritage un stock abondant de bâtiments ou d'entrepôts épargnés par la rénovation, et désormais convoités par des porteurs de projets. La réhabilitation de ces friches urbaines attribue alors aux lieux et aux quartiers une fonction souvent éloignée de leurs premières activités – depuis plusieurs années, les anciens bâtiments industriels profitent notamment très largement aux activités artistiques et culturelles. Que ce soit dans les grandes capitales internationales, les métropoles régionales et les villes moyennes, les exemples ne manquent pas aujourd'hui en Europe pour illustrer ce processus de régénération ou de reconstruction de la ville sur elle-même¹⁴⁸. Ce type d'opération, moteur du développement économique et vecteur d'image, se fonde à des objectifs posés en terme de restructuration des espaces urbains : prolonger ou conforter l'hypercentre d'une agglomération (Londres, Berlin, Nice, Montpellier) ; créer de nouveaux espaces de loisirs et de culture (Barcelone, Lisbonne, Bordeaux, Nantes) ou réintroduire de la continuité dans les tissus urbain (Madrid, Orléans, Saint-Denis)¹⁴⁹.

A Toulouse, les planificateurs ont accompagné depuis plusieurs années la régénération de quartiers localisés dans le pourtour du cœur historique¹⁵⁰. Leur réflexion s'inscrit dans une logique d'organisation satellitaire du territoire : il s'agit de désengorger l'hyper-centre, mais également d'étendre son périmètre autour de places secondaires localisées le long du deuxième anneau de boulevard urbain. Depuis une dizaine d'années, le quartier des *Arènes* s'est affirmé ainsi comme une plate-forme d'échange multimodale, un « lieu-mouvement » et de croisement entre plusieurs types de transports urbains¹⁵¹. Il représente désormais un point de connexion reliant des communes de l'ouest et du nord-ouest toulousain avec l'hyper-centre de l'agglomération. Le quartier *Marengo* connaît également d'importantes mutations autour

¹⁴⁷ Les ZAC (Zones d'Aménagement Concerté) désigne un périmètre d'action au sein duquel l'autorité locale décide de planifier un certains d'infrastructure (eau potable, sanitaires, voirie, école, zones résidentielles) afin d'accompagner l'essor d'une nouvelle portions de l'espace et de faciliter la coopération avec les partenaires privés.

¹⁴⁸ BIANCHINI F., PARKINSON M., *Cultural policy and urban régénération. The West European expérience*, Manchester, Presses de l'Université de Manchester, 1993, 224p.

¹⁴⁹ CHALINE C., *La régénération urbaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.34.

¹⁵⁰ SMEAT, *Agglomération toulousaine, révision du Schéma Directeur, approuvé par le SMEAT le 11 décembre 1998, mis en compatibilité le 29 janvier 2007*, Toulouse, 2007, 257p.

¹⁵¹ La gare de Saint-Cyprien Arènes située en plein cœur du quartier est un lieu d'échange et de passage qui permet la rencontre de plusieurs modes de transports : TER (ligne Toulouse-Auch), RER (ligne C), métro (ligne A), tramway (ligne T1) et bus (lignes 34, 46, 64,65, 67).

principalement de la gare *Matabiau*. Plusieurs opérations de rénovation ont conduit à diversifier les fonctions résidentielles, administratives et culturelles de ce quartier : réalisation de programmes immobiliers, aménagement des locaux accueillant le principal établissement public de coopération intercommunale de la métropole (CUGT), construction de la médiathèque *José Cabanis*. Avec l'arrivée d'une ligne de train à grande vitesse aux horizons 2020, plusieurs projets à l'étude sont voués à assurer le repositionnement de ce quartier, récemment rebaptisé *Euro Sud Ouest*, à l'échelle métropolitaine, voir même nationale et internationale (ligne de tramway, surfaces commerciales, logements résidentiels, nouvelles tours de bureaux, etc.).

La programmation de plusieurs ZAC fait également écho à la très forte attractivité de la métropole. Il s'agit d'accompagner l'urbanisation par la densification des tissus existants et de corriger ainsi les effets de l'étalement en venant combler ses interstices. Ces zones d'aménagement représentent d'abord un levier privilégié pour combler les creux libérés par le départ d'activités d'entrepôts (ZAC des *Ponts-Jumeaux*), de casernes militaires (ZAC de *Niel*) ou de hangars occupés par l'aviation civile (ZAC de *Montaudran*)¹⁵². Elles permettent également de redynamiser certains quartiers péricentraux de Toulouse relativement éloignés des lieux de centralités et dont la reconversion du système productif a précipité le départ des activités pionnières (ZAC de la *Cartoucherie*, ZAC de *Job-Garonne*). Plusieurs d'entre elles sont associées aux principaux bassins d'emplois existants afin d'accompagner une urbanisation équilibrée du territoire (ZAC de *Saint-Martin-du-Touch*, ZAC de *Monges-Croix du Sud*, ZAC d'*Andromède* à Blagnac, la ZAC des *Ramassiers* à Colomiers)¹⁵³. Enfin, la ZAC de *Borderouge*, localisée aux limites nord de la vaste commune centre est utilisée pour édifier un quartier d'habitations nouveau.

A l'évidence, les espaces péricentraux, quartiers résidentiels ou anciens faubourgs industriels, connaissent depuis plusieurs décennies d'importantes mutations – sociales, fonctionnelles et symboliques – qui invitent à reconsidérer la place de ces espaces dans l'organisation des territoires métropolitains. Elle conduit dans le même temps à porter un regard différent et renouvelé sur la notion même « d'interstice » considérée jusqu'alors comme une composante de la fragmentation. Comme l'a notamment souligné R. VIDAL

¹⁵² LABORIE J.-P., « Configurations territoriales et planification urbaine dans la métropole de Toulouse », in MOTTE A. (coord.), *Les agglomérations françaises face aux défis métropolitains*, Paris, Anthropos-Economica, coll. « Villes », 2007, p.105.

¹⁵³ WEIDKNETT P., « Les projets Constellation à Toulouse – Blagnac : projet en territoire périurbain et dynamisation concurrentielle d'une métropole » in BACHELET F., MENERAULT Ph., PARIS D., (dir.), *Action publique et projet métropolitain*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp.335-348.

ROJAS, celle-ci n'est désormais plus synonyme de résidu ni de vide urbain : « *L'interstice correspond aux lieux de la mutation, de l'instabilité, du devenir, de la signification et de l'évidence. [...] Ainsi, l'interstice apparaît comme une sorte de réservoir d'espace pour les expansions ou rétrécissements futurs des fragments [...]. L'interstice est aussi l'espace de l'incomplétude, c'est à dire du non fini, le temps de l'attente d'un contenu défini*¹⁵⁴ ». Située entre le centre ancien et les nouvelles périphéries, « l'interstice » représente également un espace d'intersections multiples qui s'est affirmé comme l'une des cibles privilégiées des stratégies de développement et de restructuration des métropoles. La structuration du secteur artistique représente un levier d'observation privilégié pour illustrer les dynamiques de *recomposition* opérées au sein des interstices urbaines qui offrent d'importantes réserves foncières. Observer les musiques amplifiées est l'occasion de porter un regard différent sur la *fragmentation*. Il s'agit de décrypter ces initiatives privées, déconnectées de toute logique institutionnelle, employées à réinvestir des lieux inadaptés, friches délaissées de leurs fonctions initiales.

2.2.3 Le réaménagement de l'espace métropolitain

La question du traitement des discontinuités se pose enfin plus généralement à l'échelle des métropoles. L'étalement des villes confronte les politiques urbaines à une double injonction : d'une part, réorganiser une offre d'activités, de services et de fonctions à l'échelle métropolitaine, d'autres part, atténuer les effets de la distance spatiale qui séparent les citoyens de leurs différents lieux de sociabilité, de consommation ou de travail. Parcs d'activités innovantes, plates-formes de transports multimodales, centres commerciaux, parcs d'attraction ou de loisirs, grands complexes sportifs, salles de spectacles se sont affirmés depuis plusieurs années comme un levier stratégique des politiques d'aménagement urbain¹⁵⁵. L'acteur public ne parle alors plus seulement « d'infrastructures » ou « d'équipements » mais de véritables *projets urbains*. Leur réalisation effective s'inscrit dans une réflexion plus générale : redéployer une offre à l'échelle métropolitaine, intercommunale ou communale mais également organiser de nouveaux équilibres entre espaces centraux et périphériques. Dans un contexte de compétition internationale, ces opérations répondent également à des logiques visant à renforcer l'attractivité d'un territoire ; certaines participent à la construction

¹⁵⁴ VIDAL ROJAS R., *Op. cit.*, p.196.

¹⁵⁵ SIINO C., LAUMIERE F., LERICHE, F. (coord.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, 305p.

de l'image d'un territoire dynamique ; d'autres encore s'inscrivent dans une logique de diversification des activités économiques d'un territoire.

Les mutations du système productif ont largement contribué à impulser à cette dynamique de restructuration des espaces métropolitains. A l'initiative des collectivités locales, d'importantes zones d'activités économiques se sont établies ou relocalisées en périphérie des villes centres, autour notamment de parcs technologiques : *Rennes-Atalante*, *Meylan* dans la banlieue de Grenoble, *Labège-Inopole* à Toulouse. Ces derniers sont alors généralement situés non loin de bassins d'emplois, de centres de formations, de plates-formes logistiques ou encore de lieux d'interconnexion entre différents modes de transport¹⁵⁶. L'acteur public y voit alors une opportunité pour accompagner l'urbanisation d'un quartier ou y impulser une dynamique nouvelle. L'aménagement de nouvelles activités s'inscrit dans une stratégie plus globale au sein de laquelle sera planifié, à court ou moyen terme, l'accueil de nouvelles infrastructures ou de nouvelles fonctions urbaines. Par exemple, le complexe aéronautique de Toulouse a radicalement transformé le versant nord-ouest de l'agglomération en accélérant son urbanisation autour de plusieurs projets qui ont été portés en partenariat avec les acteurs privés : construction de nouvelles zones d'activités, de parkings, d'hôtels, de logements résidentiels, bretelles autoroutières, ligne de tramway, etc.¹⁵⁷. Ingénieurs, cadres, employés ont vu également se développer près de leurs lieux de travail, et non loin de leurs résidences périurbaines, des zones aménagées réunissant une gamme de services diversifiés et répondant aux besoins de la vie quotidienne (petits commerces, hypermarchés ou galeries marchandes, restaurants, etc.).

D. MANGIN¹⁵⁸ a étudié plus spécifiquement le redéploiement de cet appareil commercial dans les périphéries métropolitaines. Il évoque alors une *ville franchisée* pour désigner ces nouveaux espaces où se partagent emprises privées et emprises publiques ; où cohabitent désormais plusieurs enseignes de distribution alimentaire, grandes surfaces spécialisées, chaînes hôtelières et de restauration, complexes de loisir et parcs à thèmes. Depuis plusieurs années, les villes françaises se sont notamment inspirées du modèle nord-américain en construisant de grands centres commerciaux localisés aux portes de la ville centre ou dans les communes de première ou de deuxième couronne. Ces derniers contribuent

¹⁵⁶ MANGIN D., *Infrastructures et forme de la ville contemporaine, La ville franchisée*, Editions de la Villette, Paris, 2004, pp.148-149.

¹⁵⁷ JALABERT G., ZULIANI J-M «Airbus et la zone AéroConstellation : un équipement structurant de l'agglomération toulousaine » in SIINO C., LAUMIERE F., LERICHE, F. (coord.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, pp.53-69.

¹⁵⁸ MANGIN D. *Infrastructures et forme de la ville contemporaine, La ville franchisée*, la Villette, Paris, 2004, 398p.

au désenclavement des espaces périphériques car ils leur octroient une fonction nouvelle à l'échelle métropolitaine et attirent des populations en provenance des centres anciens, des franges périurbaines et même au-delà. Certaines communes de première ou de deuxième couronne, anciennement rurales, ont ainsi atteint le statut de « pôle commercial » au sein de la métropole. C'est le cas par exemple pour les communes de Mondeville à Caen, de Saint-Herblain à Nantes, de Vandargues à Montpellier ou encore de Portet-sur-Garonne à Toulouse¹⁵⁹. Dans le même temps, ce type d'équipements a profondément modifié les pratiques de consommation des citadins : le centre commercial devient « centre de vie » et cumule plusieurs activités de loisir et de détente¹⁶⁰. L'apparition des multiplexes de cinéma, en périphérie de Toulon, de Metz ou de Lille, puis dans le reste de la France, a amplifié la fonction ludique de ces espaces. Enfin une nouvelle génération de grands « centres commerciaux de loisirs » réunit au sein d'une même enceinte plusieurs restaurants, salles de cinémas, bowling, music-hall, patinoire, aquarium, etc. Plan-de-Campagne est l'un des plus anciennes d'entre eux. Situé entre Marseille, Aix-en-Provence et Vitrolles, il regroupe aujourd'hui plus de quatre cent commerces sur une surface de 250 000 mètres carrés¹⁶¹. Plus récemment, l'ouverture du complexe d'*Odysseum* à Montpellier a concrétisé là encore une stratégie de restructuration de l'espace métropolitain¹⁶². Sa localisation sur les versants est de l'agglomération est alors censée polariser l'urbanisation le long d'un axe partant du centre ancien vers la mer.

Les périphéries se restructurent ainsi à partir de cette déconcentration d'activités – économiques, commerciales, ludiques. Elles tendent également à s'uniformiser de métropole en métropole – « *cette normalisation concourt à la diffusion de grandes constructions autoroutières, aires commerciales et parcs divers, reproductibles à l'échelle de la planète*¹⁶³ ». L'éloignement des citadins vis-à-vis des lieux de sociabilité crée de nouveaux besoins en périphérie : celui de consommer, de se divertir, ou encore celui de se déplacer toujours plus vite, toujours plus facilement. La spécialisation se renforce ainsi dans les espaces périphériques de la ville « *avec l'apparition, à côté des anciennes zones industrielles, d'espace dédiés au commerce, aux loisirs, ou aux transports*¹⁶⁴ ». Ce redéploiement des

¹⁵⁹ MANGIN D. *Op. cit.*

¹⁶⁰ DESSE R-P, « Les centres commerciaux français, futurs pôles de loisirs », *Flux*, n°50, 2002, pp.6-19.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² ROGER I., « Les équipements de loisirs au service du marketing urbain » in SIINO C., LAUMIERE F., LERICHE, F. (sous la coord.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, pp.25-36.

¹⁶³ MANGIN D. *Op. cit.*, p.158.

¹⁶⁴ MARCONIS R., *Op. cit.*, p.10.

fonctions urbaines pose peut-être plus de problèmes qu'il n'en résout : l'habitant peut se loger encore plus loin et repousser les limites de la ville.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de constater l'attention attribuée aujourd'hui aux problématiques de l'accessibilité et du maillage des territoires. La déconcentration des activités implique le mouvement, c'est à dire un « *changement de position dans l'espace en fonction du temps, par rapport à un système de référence* » (Le Petit Robert). La géographie des mobilités ou des déplacements emploie spécifiquement ce terme pour décrypter l'organisation de la métropole contemporaine au regard des flux ou encore des nœuds d'interconnexion qui la constituent ou la traversent¹⁶⁵. Les réseaux techniques et les infrastructures de transport représentent la condition qui rend possible « *la création ou le renforcement d'interdépendances entre des lieux ; ces lieux connectés pouvant alors être considérés comme appartenant à un même territoire*¹⁶⁶ ». On ne parle plus alors de continuité discontinue mais de discontinuité continue pour qualifier une « *configuration qui se manifeste lorsque l'organisation physique de l'ensemble urbain provient d'une agrégation, par contiguïté, de portions de territoire différentes*¹⁶⁷ ».

Dans le même temps, le maillage des transports en commun représente un levier structurant des politiques d'aménagement des territoires. Pour la collectivité publique, la consommation extensive de l'espace se perçoit dès lors comme une contrainte puisqu'elle représente un coût économique non négligeable – celui d'un territoire qu'il faut équiper, gérer, entretenir, étendre... et qui bien souvent ne peut être traité que partiellement. Chaque agglomération dispose désormais de son PDU (Plan de Déplacement Urbain) censé quadriller le maillage des transports collectifs et prévoir à court ou moyen terme la construction de nouvelles lignes¹⁶⁸. A Lille, la mise en fonction d'une deuxième ligne de métro en 1989 a permis par exemple de redynamiser certaines communes postindustrielles de la périphérie comme celle de Roubaix. L'infrastructure participe ainsi à la revitalisation des espaces urbains. D'autres métropoles, comme Strasbourg ou Nantes, ont choisi le tramway, dont le coût de construction d'une ligne est moins onéreux que le métro, comme mode de transport

¹⁶⁵ Les ouvrages publiés sous la direction de S. ALLEMAND, F. ASCHER, J. LEVY (*Les sens du mouvement : modernité et mobilités dans les sociétés urbaines contemporaines*, 2005) ou, plus récemment, sous celle de A. BOURDIN (*Mobilité et écologie urbaine*, 2007), rendent notamment compte d'un certain nombre de travaux sur cette thématique.

¹⁶⁶ OFFNER J-M, « Pour une géographie des interdépendances » in LEVY J., LUSSAULT M., *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Mappemonde, 2000, p.225.

¹⁶⁷ VIDAL ROJAS R., *Op. cit.*, p.196.

¹⁶⁸ La planification de nouvelles lignes (de bus, de métro et surtout de tramway depuis le début des années 2000) doit permettre de raccorder la périphérie au centre, mais également de desservir le territoire à partir d'axes transversaux, de périphérie à périphérie.

structurant l'agglomération : elles disposent d'un réseau relativement dense dont les extensions progressives depuis les années 1980 profitent aujourd'hui aux habitants des communes de deuxième et troisième couronne. L'exemple montpelliérain, plus récent, illustre enfin à nouveau cette volonté politique d'accompagner l'urbanisation de l'agglomération le long d'un axe ralliant l'hypercentre aux bords de la mer méditerranée. Le développement du tramway au sein de l'agglomération répond notamment à deux objectifs : étirer le centre urbain en le prolongeant et, d'autre part, accompagner l'urbanisation en périphérie, atténuer ainsi les risques, ou les effets, d'une croissance en discontinue.

Ces dynamiques révèlent une tendance à la déconcentration des activités et à la spécialisation des territoires. Elles participent à la revitalisation, voir même à l'émancipation, de certaines périphéries urbaines. Quartiers péri-centraux, communes de première couronne, communes de deuxième couronnes : ces territoires accueillent des fonctions nouvelles dont la vocation est de servir l'ensemble de la métropole. Ce redéploiement invite dès lors à repenser le schéma d'analyse classique opposant un « centre » traditionnel, unique et intégrateur, à sa « périphérie » dont la position dans le système métropolitain ne serait être déterminé uniquement à partir de liens de dépendances. Le centre n'est effectivement plus celui qui polarise l'ensemble des activités urbaines – économiques, commerciales, sociales. La périphérie ne peut, quant à elle, être cantonnée à cet état de vide ou de marges urbaines. Perte de fonctions d'un côté et gain de l'autre : le paradigme centre/périphérie semble ainsi brouillé. Il invite à reconsidérer la place *stratégique* des espaces périphériques dans l'organisation métropolitaine¹⁶⁹.

2.3 La multipolarisation toulousaine facteur d'éclatement territorial

Métropole étalée et fragmentée, Toulouse présente une configuration singulière qui est propice à l'essor de nouvelles centralités en périphérie. G. JALABERT¹⁷⁰ remarquait dès 1995 que l'éloignement progressif des citadins s'accompagnait d'un mouvement rapide de déconcentration d'équipements et d'activités : zones industrielles, artisanales, parcs d'activités, centres commerciaux, hôtellerie, équipements administratifs, de santé, de formation supérieures culturels ou de loisir. Le diagnostic porté par l'AUAT durant la même période montrait également dans quelle mesure la spécialisation progressive de ces territoires traduisait un véritable éclatement des fonctions métropolitaines. Il s'agit ici de définir les

¹⁶⁹ DUARTE P., *Polarisation, différenciation, hiérarchisation dans les espaces de périphérie*, CIEU, CIVIL, CERAT, Etude pour le ministère de l'équipement, du logement et des transports, 1998, p.37.

¹⁷⁰ JALABERT G., *Toulouse Métropole incomplète*, Anthropos, 1995, p.116.

rouages d'une organisation métropolitaine au regard de la répartition des principaux équipements structurants. Cet exercice pose les bases d'une réflexion qui conduira à souligner l'impact de dynamiques artistiques et musicales au sein de cette configuration.

2.3.1 Spécialisations économiques et polarisation sociale

Les travaux de F. LERICHE¹⁷¹ considèrent la structuration du territoire à partir des principales activités industrielles et technologiques. Leur localisation est le résultat de stratégies d'acteurs publics, en particulier de municipalités de la première couronne, qui ont mené chacune des politiques d'attraction auprès des investisseurs – Blagnac, Colomiers, Labège. Six pôles d'activités forment des noyaux urbains secondaires aux portes de Toulouse et viennent renforcer la spécialisation des territoires en périphérie.

Au centre-ville, le premier pôle est porté par des établissements directionnels, des sociétés d'ingénierie et de génie logiciel. Il permet à Toulouse, et à son cœur historique, de conserver son statut de rayonnement et de commandement. Dans le quart sud-est de l'agglomération, entre Toulouse, Ramonville-Saint-Agne et Labège, le deuxième pôle concentre un certain nombre d'activités à haute valeur ajoutée dans le secteur spatial, de la robotique, du génie logiciel ou de la biotechnologie. Sont localisés ici un certain nombre de parcs d'activités de la technopole Toulouse Sud-Est tels que *Labège-Innopole* et le *Parc du Canal*. Les complexes scientifiques de *Ranguel* et de *Montaudran*, ou encore l'*Université de Paul Sabatier* sont quelques un des principaux équipements qui structurent la métropole. Le projet *Aerospace* à Montaudran, dont la livraison est attendue en 2013, s'inscrit dans la continuité puisqu'il va doter la commune de Toulouse d'un nouveau quartier dédié aux métiers de l'aéronautique, de l'espace et des systèmes embarqués. Dans cette même frange de la métropole mais légèrement plus excentré, un troisième pôle s'est développé plus récemment autour du site de l'*Agrobiopole* dans le domaine de la recherche et de la formation. Au sud de la commune centre, le quatrième pôle est quant à lui aujourd'hui bien implanté autour des activités chimiques et de santé. La catastrophe de l'usine AZF en 2001 a précipité la reconversion d'une partie de ses activités. Construit en lieu et place, le campus du *Cancéropole*, désormais rebaptisé *Oncopole*, participe à la diversification de cette zone, en associant différentes activités de recherches dans le domaine de la santé, et au renforcement de pôle avec 4 000 emplois supplémentaires prévus. Au sud-ouest de Toulouse, la zone

¹⁷¹ LERICHE F., « Acteurs publics, localisation des activités et polynucléarisation des espaces urbains : l'exemple de Toulouse » in *Sud-Ouest Européen*, n°2, 1998, pp.7-17p.

Mirail-Basso-Combo représente un cinquième pôle d'activités plus diversifiées avec une prédominance toutefois de sites dédiés à l'électronique et à la mécanique. Le campus universitaire de Toulouse 2, localisé à proximité, renforce la fonction économique de cette partie de l'agglomération : autour d'activités liées à l'enseignement et la recherche. Enfin, au nord-ouest, entre Blagnac, Colomiers et Toulouse, le sixième pôle, non des moindre, est celui qui concentre l'ensemble des activités aéronautiques. Le projet *AeroConstellation* établi sur un site de 370 hectares, à proximité de l'aéroport Toulouse-Blagnac est amené à renforcer le poids de ce bassin d'activités.

L'organisation polycentrique du territoire économique révèle une répartition très déséquilibrée des activités. Par effet d'entraînement, ce redéploiement des fonctions économiques a attiré de nouvelles populations en périphérie et a renforcé la fonction résidentielle de ces espaces. Les mobilités quotidiennes n'ont ainsi cessé d'augmenter et de s'allonger pour relier des espaces de plus en plus distendus, « *ces déplacements sont de moins en moins des mouvements directs centre-périphérie, mais se complexifient au fur et à mesure de l'éloignement des zones résidentiels, de l'éclatement des lieux de travail, de consommation, de loisir*¹⁷² ». Les chiffres de l'AUAT indiquent par exemple que chaque jour 230 000 salariés, 60% de la population active occupée, quittent leur commune de résidence pour se rendre au travail: « *par leurs déplacements quotidiens, les salariés dessinent des espaces de mobilité qui s'organisent autour d'un ou plusieurs pôles d'emploi. Ces mouvements, d'ampleur variable, définissent des sous-systèmes de l'espace métropolitain toulousain, aussi bien dans les espaces urbains que ruraux*¹⁷³ ». Ils définissent également des rapports de forces et des déséquilibres importants dans la structuration de la métropole, notamment aux vues de la saturation des axes centre-périphérie et de l'insuffisance des liaisons périphérie-périphérie assurées par les transports publics.

Pour C. SIINO¹⁷⁴, cette reconfiguration a un impact conséquent dans la mesure où elle se couple à une forte polarisation sociale. L'auteur a notamment appuyé sa démonstration en proposant un découpage sociodémographique de l'aire urbaine en six sous-espaces.

Au *centre*, la commune de Toulouse se caractérise par l'alternance de deux profils : des populations à haut niveau de qualification, localisées dans le cœur historique, et

¹⁷² JALABERT G., *Op. cit.*, p.117.

¹⁷³ AUAT, *Territoires et emploi, Aire urbaine de Toulouse, Les relations domicile-travail*, Toulouse, 2009, 86p.

¹⁷⁴ SIINO C., « Evolutions du marché du travail et modalités de la métropolisation de l'agglomération toulousaine », *Sud-Ouest Européen*, n°2, 1998, pp. 63-70.

des populations à plus faibles revenus principalement concentrées dans les quartiers péricentraux.

Au *nord*, les profils évoluent au détriment des ouvriers qui voient leur part diminuer alors que celle des catégories intermédiaires augmente.

Dans le quart *nord-est*, les communes accueillent principalement les cadres supérieurs qui travaillent dans les zones technopolitaines du sud-est.

Au *sud-est* de Toulouse, le profil sociodémographique évolue à la faveur d'une forte croissance des cadres et professions intellectuelles supérieures ; *a contrario*, toutes les autres catégories diminuent.

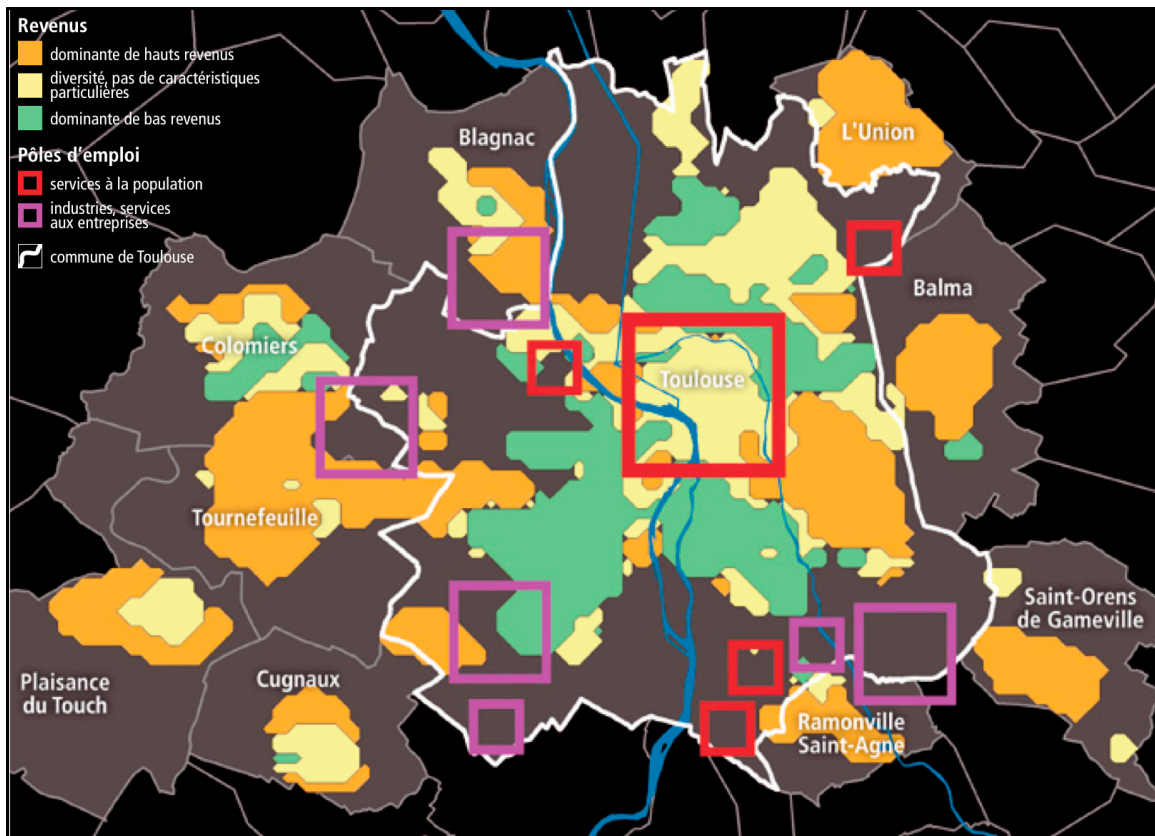
Le sud-ouest, se distingue au contraire comme une portion de la périphérie qui accueille principalement des employés et des ouvriers.

Le nord-ouest, représente quant à lui un espace plus hétérogène : cette frange intègre Colomiers et Blagnac, deux des principales communes de la périphérie toulousaine dont le parc immobilier accorde une part plus importante aux logements sociaux. Dynamisé par l'influence du secteur aéronautique, ce versant reste néanmoins dominé par des profils à niveau professionnel élevé et enregistre une baisse sensible de toutes les autres catégories.

Cette spécialisation des territoires accompagne la fragmentation sociale de la métropole en venant renforcer l'enclavement de certains quartiers relativement éloignés des principaux bassins d'emploi. Les travaux réalisés par l'AUAT dans le courant des années 2000 ont confirmé le diagnostic proposé par C. SIINO dans les années 1990. La répartition des pôles d'emploi permet d'identifier des « vides » dont le décryptage mobilise des échelles plus fines, qui dépassent notamment les schémas d'analyse radiocentrique. Ce sont des territoires essentiellement résidentiels qui apparaissent déconnectés des principaux lieux de vie et d'emploi : quartiers localisés dans les franges les plus excentrées de l'agglomération¹⁷⁵, en particulier celles de la façade nord, mais également dans les faubourgs de la commune centre. Ces vides accentuent les contrastes socio-spatiaux dans la mesure où ils délimitent des poches de pauvreté très marquées. La carte suivante permet d'en préciser les formes à l'échelle de Toulouse et de sa proche banlieue.

¹⁷⁵ ROUGE L., *Accession à la propriété et modes de vie en maison individuelle des familles modestes installées en périurbain toulousain : les captifs du périurbain* (dir. de JAILLET M.-C. et de LABORIE J.-P.), Toulouse, thèse de Doctorat, 2005, 381p.

Carte n° 4 : Continuités et discontinuités dans Toulouse et sa proche banlieue



Source : Insee, 2005 ; réalisation AUAT

Les territoires représentés en vert sont des quartiers péri-centraux de Toulouse, et de quelques communes limitrophes, au sein desquels se concentrent les populations les plus pauvres de l'agglomération. Ils se superposent, pour une grande partie, à la localisation de quartiers de grands ensembles construits durant la période fonctionnaliste : *Le Mirail*, *Bagatelle* et *la Faourette* au sud-ouest; *Empalot* au sud ; *Les Isards* au nord. L'inscription de ces quartiers figure très à l'écart des zones d'emplois et de services qui sont concentrés dans l'hyper-centre ou aux portes de la ville centre, le long des principales rocades. Cette situation renforce l'enclavement de ces espaces au sein desquels le taux de chômage des populations résidentes est plus élevé que la moyenne. Le quartier du Mirail offre aujourd'hui un exemple emblématique de quartier initialement porté par un projet ambitieux mais dont les représentations collectives n'ont cessé de se dégrader pour lui attribuer aujourd'hui l'image d'un « *corps étranger de la ville*¹⁷⁶ ». Le réseau de transports collectifs ne répond que partiellement au besoin de rapprocher les populations concernées des principaux lieux de centralités. Structuré autour de deux lignes de métro qui se croisent, ce dernier relie les

¹⁷⁶ JAILLET M.-C., ZENDJEBIL M., « Le Mirail : un projet de « quasi-ville nouvelle » au destin de grand ensemble », *Histoire Urbaines*, 2006, n°17, pp.85-98.

franges nord et sud de la commune centre mais demeure insuffisant pour assurer les liaisons transversales en périphérie. De même, si la mise en circulation de cette infrastructure permet de réduire l'éloignement 'spatial' des quartiers populaires de Toulouse vis-à-vis de l'hypercentre, elle n'apporte qu'une solution partielle, et insuffisante, au traitement de la distance sociale séparant ces quartiers vis-à-vis des principaux bassins d'emplois ou des zones de sociabilités.

Dans le même temps, la modification de la structure socioprofessionnelle de certains sous-espaces, au détriment des classes moyennes et populaires, montre dans quelle mesure cette relocalisation des activités économiques crée de nouvelles ségrégations spatiales. Les espaces caractérisés par la dominante « hauts revenus », sont localisés quant à eux près des principaux bassins d'emplois. Ce sont des quartiers pavillonnaires de la proche périphérie toulousaine : premières communes de la couronne toulousaine (Tournefeuille à l'ouest, Blagnac au nord-ouest, L'Union au nord-est, Balma à l'est, Saint-Orens-De-Gameville au sud-est, Ramonville-Saint-Agne au sud, etc.) et des quartiers résidentiels de Toulouse dans lesquels domine du logement individuel (*Lardennes* à l'ouest ; *Côte Pavé*, *Limayrac*, *Terrasse*, *Château de l'Hers et Montaudran* à l'est et au sud-est). La valeur immobilière de ces territoires n'est pas moins consécutive de la proximité relative qui les lie au centre-ville ou aux bassins d'emploi, et de la pression foncière d'une agglomération en pleine expansion démographique et spatiale. L'hyper centre de Toulouse reste quant à lui un espace très hétérogène au sein duquel se juxtaposent néanmoins des quartiers aux spécificités notoires : concentration de cadres ou d'actifs à haut niveau de revenu à *Capitole*, *Saint-Etienne*, *Saint-George* ; de populations à haut niveau d'éducation, mais plus diversifiées dans les quartiers situés entre la Garonne et le canal du Midi, ou encore de populations jeunes et étudiantes dans certains quartiers plus spécifiques (*Patte-D'oie*, *Saint-Cyprien*, *Arsenal*, *Compans-Caffarelli*, *Saint-Michel*).

Aussi, l'analyse selon le schéma centre/périphérie apparaît-elle à nouveau insuffisante pour rendre compte de discontinuités socio-spatiales qui, d'après C. SIINO, et les travaux réactualisés de l'AUAT, ne correspondent pas non plus à un découpage communal. En l'occurrence, cette fragmentation oppose non seulement plusieurs quartiers de Toulouse mais également des communes de la périphérie relativement proche. Ce constat fait alors apparaître « une contradiction avec le discours d'une construction de caractère unitaire et du

*rééquilibrage territorial des activités et des populations en particulier des groupes en difficultés sociales et économiques*¹⁷⁷ ».

2.3.2 Déconcentration commerciale et recomposition des liens centre/périphérie

Ces déséquilibres territoriaux sont renforcés par la répartition d'autres fonctions urbaines. En l'occurrence, Toulouse n'a pas été épargnée par le mouvement de déconcentration de l'appareil commercial impulsé en France à partir des années 1960¹⁷⁸. Plusieurs grandes enseignes se sont progressivement installées en périphérie, d'abord dans les quartiers péricentraux de Toulouse puis dans les communes de la première couronne : *Auchan* (ex *Mammoth*) à Toulouse-Gramont, *Géant Discount* (ex *Géant Casino*) à Toulouse-Mirail, *Carrefour* (ex *Euromarché*) à Toulouse-Purpan, *Carrefour* à Portet-sur-Garonne, *Leclerc* (ex *Ouragan*) à Roques-Sur-Garonne, puis à Saint-Orens-De-Gameville, *Géant Casino* à Fenouillet, *Carrefour* à Labège, *Leclerc* à Rouffiac, puis à Blagnac¹⁷⁹. Equipement encore inédit à Toulouse, le projet *Portes de Gascogne*, à Plaisance-du-Touch, complètera prochainement cette offre en périphérie¹⁸⁰. Ces différentes localisations sont le résultat de stratégies purement économiques menées par des municipalités qui ont vu leurs dotations budgétaires nettement revalorisées grâce à l'apport de nouvelles ressources versées par la taxe professionnelle. Dans certains cas, la fonction commerciale représente un préalable à l'essor de nouveaux pôles d'activités économiques – c'est à partir des excédents financiers dégagés par le *Carrefour* de Labège que l'aménagement de la zone *Innopole* a par exemple pu être négociée¹⁸¹.

A l'image du diagnostic porté précédemment, la déconcentration des activités commerciales renforce la multipolarisation du territoire métropolitain : celle-ci se structure autour de grandes surfaces localisées aux sorties de la ville centre, à proximité des principales voies autoroutières, et se complète en accueillant autour de l'équipement principal, plusieurs enseignes spécialisées. D'après les observations qui ont été portées par D. MANGIN, la multipolarisation des activités commerciales participe ainsi à l'uniformisation des périphéries toulousaines. Les franges sud de l'agglomération sont certainement les mieux dotées puisque

¹⁷⁷ SIINO C., *Op. cit.*, p.70.

¹⁷⁸ JALABERT G., *Op. cit.*, p.125.

¹⁷⁹ NAVEREAU B. (dir. de R. MARCONIS), *Le commerce alimentaire de proximité dans le centre-ville des grandes agglomérations. L'exemple de Toulouse et de Saragosse*, Toulouse, thèse de Doctorat, 2011, p.294.

¹⁸⁰ Inspiré du modèle américain, les 60 000 mètres carrés de ce complexe verront se partager un hypermarché principal de 12 000 mètres carrés, 28 moyennes surfaces, quelques 138 boutiques et restaurants, ainsi que des espaces dédiés à la promenade, aux loisirs sportifs et récréatifs.

¹⁸¹ JALABERT G., *Op. cit.*, p.125.

qu'elles relient Toulouse, Roques et Portet-sur-Garonne le long d'un axe commercial continu et relativement dense. Plusieurs éléments de cadrage apportés dans la thèse de B. NAVEREAU sont mobilisés ici pour préciser ce redéploiement toulousain et les nouveaux équilibres centre/périphérie dont il est révélateur¹⁸². Ce dernier rappelait quelques chiffres parus en 2003 qui permettent d'illustrer ce redéploiement de l'offre : tandis que Toulouse concentre encore 34% de la surface commerciale, les communes de premières couronnes représentent désormais 54% de l'offre – celles de la ceinture périurbaine apparaissent quant à elles nettement plus en retrait avec seulement 12%. Autrement dit, ce sont deux tiers des surfaces commerciales qui sont désormais localisés en périphérie de la commune centre. Dans le même temps, la distribution géographique des lieux selon une analyse plus qualitative met en exergue des différences territoriales très marquées. Certains quartiers du cœur historique, identifiés auparavant pour la surreprésentation de leurs catégories sociales à haut niveau de revenu, se distinguent à nouveau par une concentration surélevée de lieux commerciaux – *Capitole, Saint-Georges, Saint-Etienne, Carmes*. Si le centre maintient une diversité de commerces, alternance entre petits formats et grands formats, entre commerces traditionnels et grandes enseignes, la périphérie reste quant à elles plus largement tributaire de son offre constituée d'hypermarchés et de centres commerciaux. Il n'en demeure pas moins que l'augmentation de la surface commerciale en périphérie vient se croiser depuis plusieurs années avec une baisse des surfaces en centre-ville.

A l'instar des activités de productions industrielles et technologiques, ce desserrement des activités commerciales est venu directement impacter le dynamisme des espaces centraux dont le déclin a été pressenti pas les spécialistes dès les années 1970. Il serait toutefois inexact d'affirmer aujourd'hui que le centre toulousain représente un espace en déperdition. Bien au contraire, malgré cette émancipation des périphéries, le cœur historique de Toulouse conserve une – très – forte capacité d'attraction et reste assurément un lieu de vie riche où se concentre une offre de services diversifiées : commerces alimentaires ou spécialisés (habillement, mode, décoration, librairie, disquaire, etc.), lieux de sorties (cafés, bars, restaurants gastronomiques, brasseries, fast-food), etc. L'offre se structure au sein d'un périmètre relativement resserré : quatre places centrales (*Capitole, Wilson, Saint-Georges, Esquirol*) sont reliées entre elles par trois axes majeurs (*Saint-Rome, Alsace-Lorraine* et *Saint-Georges*), auxquels se croisent deux axes transversaux (rues de la *Pomme* et de *Croix-Baragnon*). L'offre y est relativement

¹⁸² NAVEREAU B., *Op., cit.*, p.298.

hétérogène avec dans certains secteurs une prédominance de commerces de moyen et haut de gamme.

Le redéploiement de l'offre commerciale renforce la concurrence centre/périphérie mais ne s'accompagne donc pas pour autant d'un déclin des espaces centraux traditionnels. Il conduit néanmoins à différencier le centre de ses périphéries aux fonctions plus localisées :

- Dans l'hyper centre, l'offre demeure variée et diversifiée, elle se concentre au sein d'un périmètre relativement resserré, accentuant par la même l'impression d'effervescence ;
- En périphérie, l'offre se concentre, autour d'un équipement ou d'une zone aménagée, et se disperse au sein de couronnes relativement étendues renforçant l'impression d'émiettement.

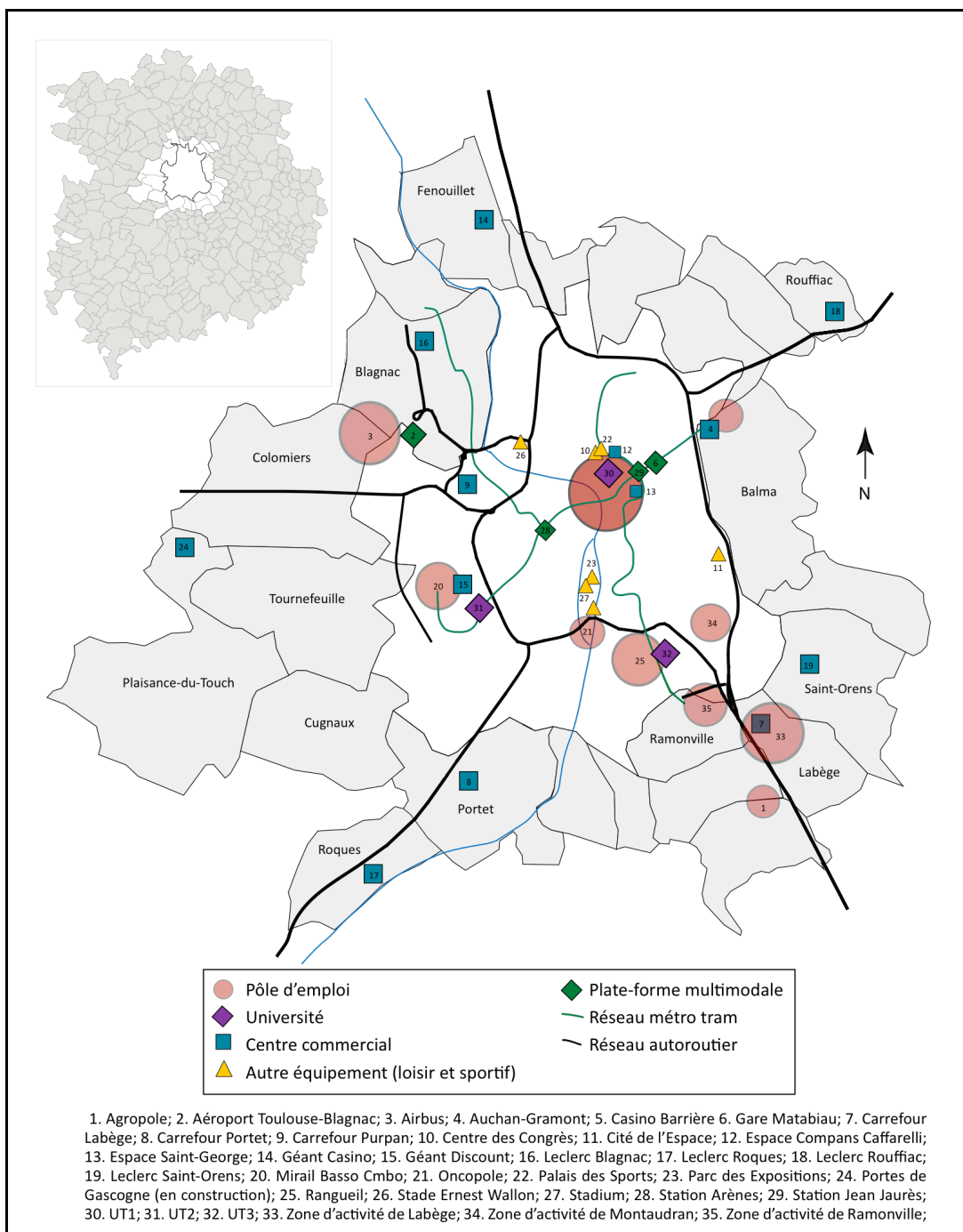
2.3.3 La fracture toulousaine

Ces observations successives conduisent à formuler l'existence de fractures territoriales bien ancrées dont les contours ont été révélés lors de cette analyse par l'effet combiné de plusieurs dynamiques sociales et économiques.

1. Un processus d'étalement urbain très prononcé à l'échelle de l'aire urbaine, relativement mal maîtrisé et révélateur de disparités socio-spatiales ;
2. Une forte concentration des fonctions métropolitaines dans le cœur historique de la métropole ;
3. Un redéploiement de l'offre en périphérie, autour de certaines polarités, à la fois très spécialisées et très éparpillées, autour desquelles s'adosse une forte polarisation sociale ;
4. Une mise à distance des territoires localisés entre le centre traditionnel et les nouvelles polarités : quartiers péricentraux de Toulouse et communes périurbaines ;
5. Une mise à l'écart des catégories sociales les moins aisées vis-à-vis des principaux bassins d'emploi et de services métropolitains.
6. Au final, une répartition des ressources métropolitaines facteur d'éclatement territorial et de disparités socio-spatiales renforcées ;

Ce diagnostic peut être appuyé au regard de la localisation des fonctions métropolitaines représentée par la carte n°5.

Carte n° 5 : Une représentation de la fracture toulousaine



Réalisation : S. BALTI, 2012

Zones d'activités économiques et commerciales, mais également hôpitaux, équipements sportifs, salles de spectacles, parcs d'exposition, centres des congrès ou complexes de cinémas¹⁸³ : la localisation de ces équipements révèle d'importants déséquilibres territoriaux à l'échelle de l'aire urbaine.

L'offre se structure aux portes de la commune centre autour de quelques polarités économiques et commerciales qui concentrent plusieurs équipements : à l'ouest, autour des activités aéronautiques, au sud-ouest, autour de la zone d'activités de Basso-Combo, au sud-est, le long de l'axe commercial Portet/Roques-sur-Garonne, au sud-est, autour des activités scientifiques et technopolitaines qui relie Rangueil à Labège ou encore au nord-est, autour de la ZAC de *Balma-Gramont*. Aux marges de ces principaux bassins d'emploi, l'offre plus émietée participe à la fragmentation des espaces urbains. Elle est représentée par un équipement isolé auquel correspond des besoins spécifiques : des centres commerciaux localisés dans quelques communes (Fenuillet, Saint-Orens-de-Gameville, Rouffiac) ou des équipements sportifs et de loisirs dans certains quartiers de Toulouse (Sept Deniers, Ramier, l'Hers). Elle est faible voire inexistante : dans les quartiers nord, sud et sud-ouest de Toulouse, entre les principaux axes autoroutiers de l'agglomération ou même dans les communes situées au-delà de la première couronne toulousaine.

Dans une certaine mesure, ce diagnostic pointe les limites de l'acteur public en tant que figure de l'action et acteur de la recomposition. Il invite aussi à interroger la place de la culture et des musiques amplifiées au sein de cette configuration. La localisation de ces activités participe-t-elle à accentuer ces déséquilibres ? De la même manière que pour les activités commerciales, invitent-elles au contraire à reconsidérer les liens centre/périphérie et à créer de nouveaux rapports de force entre les territoires ? Dans quelle mesure l'offre culturelle, et musicale en particulier, peut-elle être révélatrice de dynamiques urbaines spécifiques ?

3. LA CULTURE AU SERVICE DES METROPOLES

Il s'agit donc ici d'appréhender la culture en tant que « fabrique de la ville » et d'analyser la manière dont les politiques publiques se sont saisies de cet objet pour répondre aux défis

¹⁸³ La distribution géographique des principaux complexes de cinémas est à ce titre révélatrice puisqu'elle oppose à une périphérie dont l'offre est relativement éparpillée (*Gaumont* à Labège, et *Mega-CGR* Blagnac) à un hyper-centre polarisé autour de deux équipements relativement proches l'un de l'autre (*Gaumont* et *UGC* à Jean-Jaurès).

métropolitains : accompagner la croissance urbaine et agir sur les déséquilibres territoriaux ; recréer le lien entre des territoires sans cesse plus éloignés et différenciés ; apporter aux citoyens ces nouvelles références qui leur semblent indispensables pour se (re)-situer au sein d'un « monde » urbain en perpétuel changement.

Le contexte historique et institutionnel révèle une évolution de la prise en compte du fait culturel dans l'élaboration de politiques publiques (3.1). De la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle : la culture s'est imposée au cœur des stratégies de l'action urbaine (3.2). L'analyse conduit ainsi à montrer dans quelle mesure la localisation de lieux et d'activités nouvelles peut impacter la reconfiguration des territoires métropolitains (3.3).

3.1 Le contexte historique et institutionnel

Cette problématique est d'autant plus complexe qu'elle se réfère à un objet, la culture, qui n'est pas clairement établi. Deux acceptions distinctes lui sont généralement conférées. La première, dans sa dimension anthropologique, renvoie à « *l'ensemble des modes de vie qui caractérise une population, un territoire, une catégorie sociale*¹⁸⁴ ». La seconde se réfère plutôt « à une dimension spécifique de ces modes de vie, celle qui entoure la production d'œuvre d'art, de références spirituelles et de créations qui, de manière idéale ne se rattache pas à une communauté d'existence¹⁸⁵ ». Si l'histoire récente montre l'existence d'une tension permanente entre ces deux définitions, la dernière est pourtant celle qui, « *nourrit la notion de politique culturelle*¹⁸⁶ ». Pour les spécialistes, en effet, « *les politiques culturelles contemporaines – fondées sur l'ambition de participer à l'émancipation des individus en privilégiant une relation plus familière avec la création artistique et le patrimoine culturel – représentent justement cette tentative de créer les conditions d'une relation consciente de l'homme à la culture, et donc à lui-même*¹⁸⁷ ».

Il est question ici de revenir sur quelques repères qui retracent l'évolution des politiques culturelles afin de mieux comprendre comment ces dernières se sont progressivement rapprochées des territoires et ouvertes à de nouvelles disciplines artistiques.

¹⁸⁴ NEGRIER E., « Politique, culture et diversité dans la France urbaine contemporaine » in JOUVE B., GAGNON A-G (dir.), *Les métropoles au défi de la diversité culturelle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006, p.137.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ SAEZ J-P. « Introduction. La culture, une question politique, une affaire de société » in SAEZ J-P. (dir.), *Culture & société, un lien à recomposer*, Toulouse, l'Attribut, 2008, p.14.

3.1.1 De la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle

Agir pour «faire société». C'est bien sous cette légitimité que la culture est officiellement introduite entre les murs du politique avec la création de son premier ministère par A. MALRAUX (1959-1969). Pour lui, en effet, «*seul l'art a la vertu de rassembler dans le cadre d'une société dominée par le rationalisme*¹⁸⁸». Le souci égalitaire et la volonté de démocratisation culturelle figurent ainsi au cœur d'un projet d'Etat qui symbolise à l'époque une volonté institutionnelle de créer par l'éducation une passerelle entre l'art et les habitants. En d'autres termes, il s'agit de «faire société» en réduisant ses inégalités, celles d'accès à la culture, selon une logique ascendante : promouvoir les classes moyennes et populaires en organisant leur consommation et les conditions de leur accès selon un référentiel d'excellence calqué sur le modèle d'une culture légitime – la culture légitime est définie ici comme «*le corpus des œuvres valorisées par la critique savante*¹⁸⁹». La politique culturelle, construite en partenariat avec celle de l'éducation et de l'action sociale, repose alors sur un postulat de départ : «*l'offre entraîne la demande*¹⁹⁰» – autrement dit, pour élargir la demande sociale il suffirait d'agir sur l'offre... Les *Maisons de la culture* offrent dès lors à la ville une nouvelle génération d'équipements culturels : à l'époque, ils sont présentés comme des lieux ouverts aux habitants mais déconnectés des pratiques amateurs et populaires, avec l'attribution d'une programmation à haut niveau d'exigence.

Pour autant, si ce premier temps de l'action culturelle s'inscrit dans un contexte urbain marqué par son idéologie utilitaire et fonctionnelle, il ne répond pas à une volonté d'agir sur un territoire spécifique pour en corriger les déséquilibres ou y prévoir son organisation légitime – «*L'émergence de la politique culturelle ne se laisse guère appréhender comme une réponse à un «problème», l'affirmation d'une «volonté politique» ou la prise en compte d'une «demande sociale». Le schème rationaliste de la réponse institutionnelle à un problème préexistant est ici particulièrement inopérant, en l'absence de l'identification préalable d'un problème*¹⁹¹». La priorité est davantage formulée dans ces termes : «*Rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français*¹⁹²». La mission principale attribuée au ministère témoigne d'une ambition qui se veut universaliste, parce qu'elle s'affranchit de toute frontière

¹⁸⁸ POIRRIER P., *L'Etat et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2009, p.75.

¹⁸⁹ DUBOIS V., « Pouvoirs publics et politique culturelle, une politique pour quelle(s) culture(s) ? » *Cahiers Français*, « Culture, Etat et marché », 2003, n°312, p.19.

¹⁹⁰ DONNAT O. « Démocratisation de la culture : fin...et suite ? », SAEZ J-P. (dir.), *Culture & société, un lien à recomposer*, Toulouse, Ed. de l'Attribut, 2008, p.56.

¹⁹¹ DUBOIS V., *La politique culturelle*, Paris, Belin, 1999, p.148.

¹⁹² Décret du 24 juillet 1959 fixant les attributions du ministère des Affaires culturelles.

territoriale, et qu'elle ne semble balisée qu'à partir de critères artistiques¹⁹³. Pour E. NEGRIER, ce projet de démocratisation, inscrit dans la pure tradition républicaine, repose alors sur une intégration de « principe » (ou « abstraite ») : « *la politique culturelle est fondée à soutenir des finalités de conservation et de création soucieuses de diversité artistique, et ne peut être suspecte, dans son principe, d'exclusion*¹⁹⁴ ». Les années qui suivent ne tarderont pas néanmoins à mettre en cause l'efficacité ou les effets d'une telle doctrine – « *sans doute car on ne voit pas clairement les résultats escomptés, et encore moins les véritables mécanismes au travers desquels cette accessibilité peut se développer*¹⁹⁵ ». O. DONNAT y voit surtout un programme « *totallement irréaliste car trop ignorant des mécanismes sociaux produisant le 'désir de culture'*¹⁹⁶ ».

La critique porte également sur le discours fondateur, « globalisant » ou « uniformisant », qui s'impose dans le décalage d'une France encore rurale mais dont la réalité urbaine, en pleine mutation, se caractérise par l'émergence de minorités ethniques, sociales, politiques, etc. Cette nouvelle utopie s'appuie sur un idéal universel de démocratisation qui occulte la reconnaissance des pratiques artistiques minoritaires, telles que les musiques amplifiées, considérées alors comme illégitime.

En d'autres termes, la démocratisation omet la prise en compte de la ville dans ce qu'il conviendra d'appeler plus tard sa « diversité culturelle ». Cette notion est comprise ici autour de deux acceptions distinctes : elle renvoie d'une part à la diversité « *des cultures du monde, des cultures minoritaires issues de l'immigration, des diasporas*¹⁹⁷ » [à laquelle s'oppose le principe de diffusion quasi exclusive d'œuvres françaises], d'autre part, à la diversité des « *univers artistiques et culturels, des individus et des groupes sociaux*¹⁹⁸ » qui correspond aux logiques « *de construction des imaginaires et des personnalités, à la pluralité des cultures générationnelles, à la variété des cultures savantes et populaires et aux formes 'hybrides' de leur croisement* [et à laquelle s'oppose un référentiel d'excellence imposé par la démocratisation]¹⁹⁹ ». Le propos d'E. NEGRIER vient notamment appuyer le paradoxe qui oppose le contexte socio-urbain de l'époque et le projet d'une politique culturelle qui en est

¹⁹³ NEGRIER E., *Op. cit.*, p.139.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ GREFFE X., PFLIEGER S., *La politique culturelle en France*, Paris, La Documentation Française, 2009, p.35.

¹⁹⁶ DONNAT O., *Op. cit.*, p.57.

¹⁹⁷ SAEZ J-P., « Diversité culturelle et développement urbain dans les villes d'Europe : essai de problématisation », *Banlieues d'Europe*, Observatoire des politiques culturelles, Séminaire de Strasbourg, 2001, 5p.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

totallement déconnecté : « *Le [...] refoulement de la diversité culturelle, que nous ne pouvons constater qu'a posteriori, parce qu'elle ne se pose pas même comme enjeu du moment, est d'autant plus remarquable qu'il se situe en pleine période de croissance des populations immigrées dans les villes, et de digestion lente des effets de la décolonisation*²⁰⁰ ». A cette ambition initiale qui participe d'une « désacralisation » de l'art, s'oppose finalement une « exclusion de fait » : l'usage de la culture vient ici reproduire la distance sociale qui sépare différentes catégories de citoyen ; entre, d'un côté, celles traditionnellement « connectées » aux préoccupations institutionnelles, bénéficiaires de leurs engagements et des réseaux de sociabilisation, de l'autre, celles qui restent « à l'écart » et victime par défaut d'une plus grande stigmatisation.

Aussi, ce premier temps de l'intervention culturelle apparaît-il finalement déconnecté des problématiques formulées initialement autour du « faire société ».

Durant la décennie suivante, la crise industrielle ne va cesser d'aggraver la fracture urbaine alors que la culture ne devient plus une priorité gouvernementale face à la montée en puissance de nouvelles préoccupations telles que l'emploi, la précarité ou l'insécurité. Pour autant, les effets du mouvement de mai 1968 vont directement impacter la politique culturelle en lui donnant une impulsion nouvelle. Dans un contexte de forte contestation du pouvoir centralisé, l'arrivée de J. DUHAMEL au Ministère de la culture marque une réelle rupture vis-à-vis de cet impérialisme d'Etat, jusqu'alors considéré comme le seul acteur légitime pour initier une politique publique et arbitrer entre intérêts collectifs et intérêts particuliers²⁰¹. Fort de son expérience d'élus municipal, ce dernier initie alors une réelle collaboration entre l'Etat et les collectivités locales – notamment avec les communes dont l'engagement pour la culture tend à s'affirmer²⁰². Dans le même temps, les critiques formulées à l'encontre de son prédécesseur ont été assimilées ce qui impose une nouvelle philosophie de l'action culturelle. Les priorités sont désormais formulées autour de cet objectif : « *l'extension de la culture à tous, et d'abord à ceux qui sont victimes d'inégalités résultant du niveau d'instruction, du niveau de vie, de l'habitat, car se sont ces défavorisés qui subissent le plus fortement les contraintes d'un système dépersonnalisant et se trouvent en situation d'objets passifs ou de spectateurs ahuris*²⁰³ ». Cette nouvelle idéologie se veut plus modeste et manifeste un

²⁰⁰ NEGRIER E., *Op. cit.*, p.140.

²⁰¹ POIRRIER Ph., « Le développement du partenariat entre l'Etat et les villes 1959-1999 », in POIRRIER P., RIOUX J-P., *Affaires culturelles et territoires (1959-1999)*, Paris, La Documentation Française, 2000, pp.65-89.

²⁰² SIBERTIN-BLANC M., *Les initiatives culturelles municipales dans la recomposition des espaces métropolitains* (dir. J-P. LABORIE et A. LEFEBVRE), Toulouse, thèse de Doctorat, 2001, pp.25-31.

²⁰³ Commission des Affaires culturelles du VIème Plan.

retour « *aux grandes ambitions de l'éducation populaire*²⁰⁴ » contre lesquelles s'était pourtant opposée la politique malrusienne. Elle symbolise également la prise en compte des aspirations d'une société qui change et qui témoigne son mécontentement face à un pouvoir technocratique, déconnecté des préoccupations locales. La culture doit alors directement concerner les populations et non plus l'art en tant que tel ; elle ne peut être uniquement l'œuvre d'une action centralisée mais doit se penser à l'échelle des villes, des départements et des régions. Pour ce faire, l'Etat va reconnaître l'existence de différentes cultures et se doter progressivement de nouveaux moyens financiers, techniques et institutionnels pour leur permettre d'exister sur la scène publique. A cette époque, les maisons de la culture seront notamment remplacées par les Centres d'action culturelle (CAC) : des équipements plus adaptés aux pratiques habitantes, moins coûteux et donc plus nombreux. L'échec de la démocratisation conduit ainsi à repenser les motifs de l'intervention publique en faveur notamment d'un élargissement de ses champs d'actions et d'un rapprochement entre la création, les acteurs qui la mettent en œuvre, et l'habitant.

« La culture n'est pas, ne peut pas être, le contact épisodique et privatif, de quelqu'un avec le patrimoine hérité des siècles. Elle est création continue, de sorte que l'enrichissement continu de l'ensemble modifie le regard que nous portons sur le passé et l'avenir [...] il ne peut y avoir d'un côté quelques créateurs travaillant en marge de la société et de l'autre une masse indifférente à toute invention créatrice »

J. CHABAN-DELMAS, 1971

A partir des années 1970, les villes investissent de plus en plus la culture. Il s'agit d'accompagner ce mouvement d'éducation populaire et de répondre à une demande sociale qui ne cesse de croître dans les franges urbaines de la société française. Cette dynamique est notamment relayée par plusieurs équipes municipales qui consacrent ce nouveau champ de l'action publique au cœur d'un projet de société tout en s'appuyant sur les artistes et les associations locales pour le définir. La culture s'affirme alors comme un nouvel enjeu politique et les élections municipales de 1971 et de 1977 ont été souvent remportées grâce à leur programme culturel²⁰⁵.

L'arrivée de J. LANG au ministère de la culture marque en 1982 un nouveau revirement dans la façon de concevoir l'action culturelle et dans les moyens qui lui seront

²⁰⁴ GIRARD A., « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang », in SAEZ G., PERRET J. (dir.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La Documentation Française, 1996, p.14.

²⁰⁵ SIBERTIN-BLANC M., *Op. cit.*, p.31.

attribués pour affronter les enjeux liés aux transformations de la société urbaine. Alors que le budget double, la lutte contre l'exclusion devient une finalité explicite. La priorité portée dans les années 1960 autour des classes moyennes change de cible et s'oriente alors vers des « *stratégies de 'réhabilitation par la culture' de groupe 'marginiaux' – immigrés, 'jeunes des banlieues'*²⁰⁶ ». C'est notamment dans cette perspective d'une meilleure intégration de ces populations que l'éloge de la diversité culturelle, c'est à dire la reconnaissance de pratiques artistiques minoritaires, va progressivement s'imposer comme un objectif nouveau des politiques urbaines. Ce repositionnement attribue à la politique culturelle un fondement nouveau qui repose sur la démocratie culturelle et son objectif de partage des cultures et des pratiques artistiques. Elle prétend ainsi faire de la diversité « *un élément de principe pour l'orientation des financements culturels, en consacrant la différenciation des cultures (celle liée à une tradition régionale, celle liée à la diversité des origines et pratiques ethniques ou religieuses)*²⁰⁷ ». Le traitement de la diversité culturelle renvoie donc dans un premier temps à une logique d'offre – la diversité « artistique » est censée élargir l'accès social à la culture. Il appartient ainsi à l'Etat de créer les conditions nécessaires à l'émergence de formes culturelles et de pratiques artistiques qu'il a jusqu'alors souvent ignoré. Pour cela, il doit donner aux individus ou aux catégories sociales qui ne se reconnaissent pas dans la culture « cultivée », les moyens « *d'affirmer leur identité et par là d'affirmer leur propre contribution à une culture nationale débarrassée de tout préjugé hiérarchique, respectueuse du droit à la diversité*²⁰⁸ ».

3.1.2 L'affirmation d'une politique culturelle pluraliste

Ce repositionnement atteste de la reconnaissance progressive d'une culture plurielle et spontanée qui se renouvelle en permanence d'influences variées. Il symbolise tout à la fois un profond renouvellement des rapports à la culture de la société française. Pour l'acteur public, la définition de la culture s'élargit : le théâtre de rue, les arts du cirque, la bande dessinée, la danse hip-hop, le tag ainsi que les musiques amplifiées sont désormais considérés comme des disciplines artistiques à part entière, parfois appelées « cultures urbaines ». Ces dernières tendent ainsi à être considérées au même titre que la « culture cultivée ». F. TALIANO-DES GARETS évoque par exemple une politique qui au sein du ministère devient celle de « toutes les musiques » car elle considère à la fois la chanson, les variétés, le

²⁰⁶ DUBOIS V., *Op. cit.*, p.15.

²⁰⁷ NEGRIER E., *Op. cit.*, p.149.

²⁰⁸ COMMISSARIAT GENERAL DU PLAN, *L'impératif culturel*, Paris, La Documentation Française, 1983, pp.78-83.

rock, le jazz, les musiques traditionnelles ou savantes²⁰⁹. Pour leurs représentants, en effet, ces différentes influences « *sont 'égales en dignité' et méritent la même attention de la part des pouvoirs publics*²¹⁰ ». Cette ouverture va également profondément impacter les politiques mises en œuvre dans les métropoles.

Plusieurs d'entre elles, comme Bordeaux, Lille ou Marseille vont d'abord multiplier les initiatives afin d'accompagner la prise en compte de nouveaux besoins. Ces nouvelles formes culturelles attirent en effet un nombre croissant d'amateurs, quel que soit leur âge ou leur appartenance sociale. Elles nécessitent bien souvent un apprentissage qui se démarque de tout enseignement théorique et représentent ainsi des pratiques attractives car facilement accessibles pour n'importe quel débutant : « *le caractère sacré de la pratique culturelle cède sa place à la recherche de plaisir et de satisfaction individuelle*²¹¹ ». Les métropoles apporteront des réponses significatives avec une augmentation de leur budget alloué à la culture et, surtout, en diversifiant les postes de dépenses selon les disciplines. De même, les formes de participation à la vie culturelle se développent « hors les murs » – festivals, spectacles de rues, visites de quartiers historiques... – et représentent autant « *d'évolutions qui témoignent de la plus grande variété des rapports à l'art et à la culture*²¹² ». L'objet des politiques culturelles s'élargit ainsi et s'adresse « *non pas à un public unique, mais à des publics différents, avec des appétits de culture, d'information et de distraction qui ne sont pas uniformes*²¹³ ».

Malgré tout, certains conservateurs refusent l'idée d'associer ces pratiques au cercle très fermé des activités culturelles traditionnelles et craignent qu'un amalgame ne s'installe entre les pratiques ludiques « dévalorisantes » et la culture « cultivée ». C'est le cas par exemple de J-L. HAROUEL qui dénonce une « labellisation » culturelle abusive de ces nouvelles pratiques : « *le divertissement de masse, au cœur duquel se trouve le système médiatique, constitue certainement l'obstacle le plus puissant auquel se heurte aujourd'hui la culture [...]. La vulgarisation, depuis une vingtaine d'année, de cet usage du terme, a provoqué sa totale banalisation et son emploi tout azimut*²¹⁴ ». Certes, des débats virulents persistent depuis des années entre militants d'une culture en mouvement et opposants du

²⁰⁹ TALIANO-DES GARETS F., *Les métropoles régionales et la culture, 1945-2000*, Paris, La Documentation Française, 2007, p.190.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ LUCCHINI F., *La culture au service des villes*, Paris, Anthropos, 2002, p.62.

²¹² DONNAT O. (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation Française, Ministère de la Culture et de la Communication/DEP, 2003, p.19.

²¹³ LUCCHINI F., *Op. cit.*

²¹⁴ HAROUEL J-L., *Culture et contre-cultures*, Paris, Quadrige/PUF, 2002, pp.9 et 19.

« tout culturel » qui tentent chacun d'imposer leur propre définition. Evaluer le degré de légitimité de l'art reste un exercice très controversé qui ne semble « *pas compatible avec l'esprit scientifique* » puisqu'elle renvoie à « *l'arbitraire du bon goût*²¹⁵ ». C'est du moins le postulat qui est adopté dans le cadre de cette recherche qui refuse de prendre part à un tel débat dans la mesure où elle conçoit avant tout le fait musical comme un objet représentatif des enjeux qui caractérisent l'évolution des sociétés contemporaines et des territoires urbains.

3.1.3 Des musiques amplifiées en quête de légitimité

Il faudra donc attendre la fin des années 1980 pour voir les politiques publiques s'intéresser réellement aux musiques amplifiées et considérer ces dernières comme un secteur artistique à part entière. Afin de contourner le débat autour de la pertinence d'une discipline artistique en tant que nouvel objet des politiques publiques, l'Etat va légitimer ses premières interventions en mettant l'accent sur les atouts que représente la musique pour la société. La musique s'affirme alors comme un levier pour lutter contre la crise économique et sociale, ou en atténuer les effets, ce qui permet notamment d'éviter toute confusion avec les politiques culturelles traditionnelles : « *c'est la prééminence de ces musiques parmi les valeurs et pratiques culturelles des jeunes générations qui justifie encore souvent le soutien public dont elles bénéficient*²¹⁶ ». Face aux manques constatés sur le terrain par les professionnels de la musique, le gouvernement développe néanmoins un plan d'aide financière, destiné aux petites et moyennes structures de diffusion musicale, afin de responsabiliser et de professionnaliser les acteurs du spectacle vivant. Parallèlement, une politique d'investissement en faveur des grands équipements est engagée avec le lancement du programme zénith dans les grandes villes de France.

Jusqu'au milieu des années 1990, les premières initiatives en faveur des musiques amplifiées sont ainsi à la recherche d'une légitimité comme si l'enjeu artistique ne suffisait pas pour justifier le déploiement de l'action publique. Pour autant, deux initiatives engagées quelques années plus tôt – lancement officiel de la première fête de la musique en 1983 et création d'un premier pôle d'information ressource en 1986²¹⁷ – ont largement contribué à accroître la visibilité d'une discipline artistique dans les métropoles françaises et plus généralement celle d'un secteur d'activité.

²¹⁵ LAHIRE B., « La légitimité culturelle en questions », in DONNAT O. (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation Française, Ministère de la Culture et de la Communication/DEP, 2003, pp.41-61.

²¹⁶ TEILLET P., *Publics et politiques des musiques actuelles*, Angers, 2003, p.11.

²¹⁷ Le CIR, Centre d'Information Ressource (voir chapitre 4).

En 1995, événement qui aurait paru unimaginable quelques années auparavant, des rencontres sont organisées à Agen, sous l'impulsion de la région Aquitaine, afin de débattre de musiques amplifiées et de politiques publiques. Si cet exercice inédit fut l'occasion d'ouvrir le dialogue entre représentants de la sphère publique – Etat, Régions, Départements, Villes – et les professionnels de la musique, il n'a pas pour autant abouti à des solutions concrètes permettant de combler les manques ressentis quotidiennement par les acteurs de terrain. Ces derniers continuent de déplorer un engagement timide et dénoncent une politique budgétaire déséquilibrée au profit de certains équipements culturels comme les théâtres ou les opéras. En outre, certains comptes-rendus d'ateliers, qui ont été publiés sous la forme d'actes à l'issue de ces journées²¹⁸, sont d'ailleurs très révélateurs de retards accumulés dans la prise en compte des musiques amplifiées comme objet des politiques d'aménagement du territoire. La réflexion n'en est qu'au stade embryonnaire : elle se 'contente' de réaffirmer la place d'un secteur jusqu'alors laissé-pour-compte, d'interroger les enjeux auxquels doit répondre un nouveau champ de l'action publique – non plus uniquement selon une approche sociale – et d'interroger les conditions d'une construction partenariale dans un environnement institutionnel décentralisé.

Néanmoins, lors de la clôture de ces journées nationales, le Ministre de la culture, et futur maire de Toulouse, P. DOUSTE-BLAZY, ponctue son discours en reconnaissant officiellement l'appartenance des musiques amplifiées au domaine culturel et artistique, ce qui marque un tournant majeur de leur histoire en France : « *Le temps est venu, aujourd'hui, de reconnaître pleinement, tout à la fois, les dimensions artistiques et culturelles de vos équipements*²¹⁹ »... et donc, à la fois, de reconsidérer l'inscription des musiques amplifiées dans les territoires urbains. Cette déclaration historique s'inscrit dans la continuité d'un processus, engagé en 1981, de prise en compte du secteur des musiques amplifiées par la puissance publique. Deux ans plus tard, la ministre C. TRAUTMAN confirme l'intérêt de l'Etat pour la musique amplifiée et laisse entrevoir le germe d'une future véritable politique : « *l'émergence des musiques actuelles témoigne d'une prodigieuse vitalité mais aussi d'attentes spécifiques vis-à-vis desquelles les pouvoirs publics doivent pouvoir donner de vraies réponses avec des moyens d'actions appropriés*²²⁰ ».

²¹⁸ GEMA (dir.) *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, 178p.

²¹⁹ Discours de clôture de P. DOUSTE-BLAZY, in GEMA, *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, p.187.

²²⁰ POIRRIER P., *Les politiques culturelles en France*, La Documentation française, Paris, 2002, 637p.

A ce stade de la réflexion, les premiers engagements portés par les politiques publiques dès la fin des années 1980 font apparaître deux orientations majeures : d'une part, celle de répondre à un besoin croissant, exprimé par des acteurs de terrains, d'autre part, celle de légitimer un nouveau champ de l'action en le positionnant vers des préoccupations du moment, rejoignant notamment celles liées à la fragmentation des métropoles. Se pose alors la question de savoir comment des initiatives publiques en faveur des musiques amplifiées peuvent impacter sur la recomposition des territoires. Egalement, dans quelle mesure ces actions respectives, portées successivement autour de priorités artistiques, sociales ou territoriales, sont-elles complémentaires, compatibles ou possibles ?

3.2 L'action culturelle au croisement des préoccupations urbaines

L'ouverture des politiques culturelles élargit le champ d'analyse des dynamiques de recomposition. Et pour cause, la culture dans son acception la plus large va s'affirmer comme une ressource transversale aux différentes préoccupations de la vie urbaine. Les transformations du cadre institutionnel ont fait de la commune l'échelon privilégié de l'action. La culture n'est alors plus uniquement l'objet de politiques sectorielles : elle s'insère progressivement au cœur d'une politique transversale qui associe des enjeux culturels aux préoccupations métropolitaines. Depuis maintenant trente ans, les initiatives menées se sont multipliées dans ce sens. Plusieurs travaux y font référence et permettent d'apporter un éclairage sur l'impact que représente la culture sur la recomposition des territoires.

3.2.1 Recréer du lien social et de l'identité collective

La culture est d'abord devenue la cible privilégiée des politiques sociales, particulièrement de la politique de la ville qui consacre par le biais de ses « volets culturels » des « contrats de ville »²²¹ une part importante de son action à développer des opérations en faveur de la culture. Sur le principe, la pratique artistique est soutenue pour au moins deux raisons. Premièrement, parce qu'elle a capacité à créer des conditions de valorisation de l'expérience individuelle au sein d'ateliers d'expression collective. Deuxièmement, parce qu'elle représente une opportunité pour travailler la mémoire des populations et des communautés locales en contournant les canaux traditionnels de l'apprentissage. L'ouvrage

²²¹ CHAUDOIR P., DE MAILLARD J., *Op. cit.*

paru sous la direction d'A. BRUSTON en 2005, *Des cultures et des villes, mémoires au futur*²²² recueille notamment un certain nombre de ces expériences.

S. PRYEN et J. RODRIGUEZ ont par exemple montré de quelle manière, à Roubaix, l'action municipale qui s'appuie sur une démarche ambitieuse – « *mêlant effort de formation, sauvegarde du patrimoine, dynamisation de la vie associative, réhabilitation du bâti, encouragement à la création artistique*²²³ » – peut contribuer à la réintégration de personnes en situation d'isolement dans une commune de la métropole lilloise particulièrement touchée par la crise industrielle. Depuis 1995, la culture est affichée comme un élément moteur du développement urbain : « *un vecteur d'intégration et un instrument au service d'une citoyenneté consolidée*²²⁴ ». Cette initiative, assimilée ici à une forme de « *culturalisation du social* », illustre par ailleurs le changement de paradigme autour d'une intervention publique dont la priorité viendrait en quelque sorte se substituer à l'utopie des années 1960 et son « *projet malraussien de 'socialisation de la culture' et de diffusion au plus grand nombre*²²⁵ ». En effet, il s'agit ici non plus d'accommoder les habitants aux œuvres sacrées du patrimoine français mais plutôt d'utiliser l'art en tant qu'outil d'expression qui permet à chacun de s'interroger en 'tant qu'acteur' sur le sens et la portée symbolique d'une activité menée en groupe. Celle-ci est effectivement considérée pour sa capacité à provoquer une réaction chez l'individu, susciter une réflexion dans un cadre collectif, sortir l'habitant de son quotidien... et pour certain entrevoir²²⁴ une issue à cet environnement métropolitain qui décline.

Dans cette perspective, V. MILLIOT a également analysé à Lyon l'impact d'une initiative, *l'Art sur la place*, qui s'inscrit dans le cadre de la politique de la ville. Le projet est présenté comme une « *invitation institutionnelle à la création collective*²²⁶ » censée faciliter la réinsertion de populations en situation de désaffiliation – « *l'action culturelle, permettant de situer les individus sur le terrain de leurs potentialités et non de leurs incapacités, pourrait les aider à réparer un sentiment de capacité et de dignité*²²⁷ ». De cette manière, il offre à ces

²²² Cet ouvrage constitue le troisième acte d'une série de publications engagées sous la direction J. METRAL : « *Les aléas du lien social. Constructions identitaires et culturelles dans la ville* » (1997) ; *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen* (2000). Elles rendent compte d'une démarche de recherche instituée dès 1992 par le ministère de la Culture et de la Communication qui s'inscrit dans une perspective d'analyse croisée des politiques culturelles, de la ville et de l'urbain avec les évolutions culturelles et sociales de la vie citadine.

²²³ PRYEN S., RODRIGUEZ J., « Quand la culture se mêle du social : de la politique culturelle roubaisienne aux actions culturelles à visée sociale » in BRUSTON A. (dir.), *Des cultures et des villes, mémoires au futur*, Paris, l'Aube, 2005, p.216.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ MILLIOT V., « Les courts-circuits de l'action culturelle » in BRUSTON A. (dir.), *Des cultures et des villes, mémoires au futur*, Paris, l'Aube, 2005, p.237.

²²⁷ *Ibid.*

habitants des dispositions favorables, indispensables, pour un retour sur le marché de l'emploi : se reconstituer en tant que « *'sujet' capable* », tout en créant des conditions de rencontre, et de mixité, qui n'auraient jamais pu être imaginées « *pour bon nombre de ces [...] jeunes complètement enfermés dans ces quartiers*²²⁸ ». De ce point de vue, l'usage de la culture pour lutter contre certaines formes d'exclusion urbaine rejoint les préconisations, relevées précédemment chez J. DONZELOT : une « mise en mouvement » des populations s'impose à une logique d'action territorialisée parfois reprochée à une politique de la ville qui peut contribuer à l'enfermement des populations.

Par ailleurs, en réponse à ce qui sépare et divise les citoyens, les politiques publiques n'ont jamais autant cherché à développer l'expression d'une culture commune à la ville et à mobiliser son histoire collective²²⁹. Le patrimoine est un champ de l'action culturelle qui occupe une importance croissante dans ces stratégies. Assurer la préservation du cadre bâti, mettre en valeur certains lieux emblématiques de la ville, réutiliser et reconvertir des lieux en friches. Toutes ces opérations patrimoniales deviennent ainsi des « *instruments d'une pédagogie de l'histoire et de la mémoire destinée à renforcer le lien social entre les habitants ainsi que le sentiment d'une identité territoriale*²³⁰ ». Plus spécifiquement, A. BATTEGAY²³¹ a montré de quelle manière la mémoire peut être perçue comme un outil de valorisation de groupes sociaux qui résident dans les quartiers qui font aujourd'hui l'objet de représentations négatives. Son analyse s'inscrit dans le contexte actuel et cet héritage qui « marque » la ville d'aujourd'hui par ses déséquilibres. L'action mémorielle est ainsi perçue comme le moyen d'échapper à une logique déterministe qui assignerait les habitants à subir une situation de fait, un patrimoine dégradé, sans moyens d'action à son égard. « *Si la configuration d'une ville résulte de l'enchaînement de l'ensemble des configurations précédentes, l'avenir n'est pas pour autant complètement prédéterminé ni complètement prévisible. Peut ainsi être pris à témoin de cette écriture au présent de l'histoire des villes le destin de ces fragments de tissu urbain et réputés en déshérence*²³² ».

²²⁸ MILLIOT V., *Op. cit.*

²²⁹ FIJALKOW Y. « Politiques urbaines » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.196.

²³⁰ SAEZ J-P., « Les grandes villes et la culture : des enjeux croisés », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, n°34, 2008, pp.16-20.

²³¹ BATTEGAY A., « Le bien pensant des mémoires urbaines à l'épreuve du présent des villes : compte rendu d'ateliers exploratoires » in BRUSTON A. (dir.), *Des cultures et des villes, mémoires au futur*, Paris, l'Aube, 2005, pp.91-107.

²³² A. BATTEGAY, *Op. cit.*, p.93.

La mémoire est donc présentée comme un outil permettant de retracer la filiation entre les différentes époques de l'urbanisation et ses différentes formes qui ont construit la métropole telle qu'elle est présentée aujourd'hui. Ce travail de contextualisation apparaît comme une étape nécessaire à la réappropriation de ces espaces, au changement de leurs usages et de leurs représentations : *« ces fragments commencent à être identifiés comme traces, vestiges, friches, avec la conscience de leur inadaptation, d'un décalage majeur entre un contexte d'usage ancien et les conditions d'aujourd'hui [...] »*. Pour C. FORET²³³, cet engouement pour la mémoire est perceptible dans les territoires, auprès des habitants, au point d'en devenir une nécessité et une demande sociale. Elle tient du besoin de *« se réfugier dans le passé »* ou de *« freiner un peu les choses »* et se manifeste en réaction à la montée des incertitudes et des craintes qui sont imputables aux transformations du monde urbain : *« l'activation des peurs collectives », « l'accélération des évolutions urbaines, techniques et sociétales, et le changement du rapport au temps induit par cette accélération »* ; ou encore *« l'affaiblissement de la transmission intergénérationnelle »* lié notamment à l'augmentation des mobilités urbaines, interurbaines et internationales.

Dans l'injonction qui est faite aux politiques publiques d'accompagner la croissance des villes et d'en limiter les externalités négatives, la culture est ainsi devenue un atout supplémentaire, et de taille, dans les stratégies de « développement urbain » ; cette notion renvoie ici *« à l'amélioration de l'inclusion culturelle et sociale des habitants dans l'espace urbain, à la production d'une meilleure cohésion sociale, voir à la production d'une rencontre fructueuse entre différentes populations d'une ville pouvant aboutir à de véritables échanges interculturels, à une circulation dynamique et transversale des habitants à travers les différentes parties de la ville²³⁴ »*. Autrement dit, la culture contribue à *« faire société »*, par la (re)mise en mouvements de ses habitants, le renforcement des échanges et le dépassement de ces nouvelles frontières de la ville, celles qui semblent délimiter ces espaces de microterritorialité et qui pointent la menace du déclassement et de la mise à l'écart. B. LAMIZET²³⁵ s'est intéressé à la culture en tant que médiation sociale et politique en essayant de comprendre comment elle peut participer au renforcement du lien social. A travers sa mise en scène dans l'espace public et à travers les pratiques qu'elle génère, la

²³³ FORET C., « Mémoires citadines : un nouvel objet d'action publique » in BRUSTON A. (dir.), *Des cultures et des villes, mémoires au futur*, Paris, l'Aube, 2005, pp.25-40.

²³⁴ SAEZ J-P., *Op. cit.*

²³⁵ LAMIZET B., *La médiation culturelle*, l'Harmattan, Paris, 1999, 447p.

culture est une activité susceptible de fédérer les individus d'une même ville : elle offre un prétexte pour se rassembler autour d'une activité commune.

Par ailleurs, l'équipement culturel cristallise une volonté politique « d'agir » face à la dégradation sociale de certains territoires. Selon O. DONNAT, ce repositionnement des politiques publiques vers une logique axée sur 'l'offre' est d'ailleurs le symbole d'une rupture vis-à-vis d'un temps de l'action culturelle consacrée autrefois à l'élargissement de la 'demande'²³⁶. C'est dans cette perspective notamment que les premières initiatives en faveur des musiques amplifiées ont été légitimées. En 1989, suite aux émeutes urbaines de Vaulx-en-Velin, commune de la périphérie lyonnaise héritée de la période corbusienne, les musiques amplifiées s'introduisent dans le programme de politiques urbaines et sociales. Elles s'affirment alors comme un outil de lutte contre l'isolement de certains quartiers et la fragmentation sociale des métropoles. Plus qu'une volonté de structurer un territoire artistique, l'opération *cafés-musiques* (1991-1995) traduit la volonté d'apporter des réponses à des problèmes localisés : « *aménagement planifié, aménagement dans l'urgence* » pour reprendre l'expression de Y. RAIBAUD²³⁷. Les moyens dérisoires attribués par l'Etat, et la mauvaise communication établie avec ses différents partenaires, ont rapidement condamné ce projet. Cet exemple illustre ici les critiques formulées précédemment autour de politiques sociales qui ciblent un public clairement identifié – « *la jeunesse 'en difficulté', celle des 'banlieues'* »²³⁸ – et qui procèdent de la mise en scène de quartiers, « rap dans les cités », afin de rendre plus acceptable la souffrance de leurs habitants²³⁹. La dimension artistique de l'activité musicale, richesse difficilement estimable, a été largement occultée au profit de l'intérêt social que représentait cette opération. S'il existe encore aujourd'hui une soixantaine de *cafés-musiques*, ces derniers rencontrent tous d'importantes difficultés de fonctionnement et doivent leur survie au soutien des collectivités territoriales.

Dans un ouvrage collectif publié sous la direction de J-P. AUGUSTIN et de D. LATOUCHE²⁴⁰ en 1998, plusieurs contributions de géographes soulèvent le rôle de la culture au sein de l'espace public, comme lieux d'échange et d'interaction sociale. Ancré dans les territoires, « l'équipement culturel » s'est notamment imposé comme l'une des principales ressources de l'action publique. Son investissement est justifié en partie par sa capacité à

²³⁶ DONNAT O., *Op. cit.*, pp.54-71.

²³⁷ RAIBAUD Y., *Op. cit.*, p.38.

²³⁸ TEILLET Ph., *Op. cit.*, p.2.

²³⁹ RAIBAUD Y., *Op. cit.*

²⁴⁰ AUGUSTIN J-P., LATOUCHE D. (dir.), *Lieux culturels et contextes de villes*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1998, 212p.

créer les conditions de rassemblement des populations citadines : « *L'objectif de ces équipements est d'offrir des espaces d'action collective favorisant les liens sociaux des habitants. Ils sont d'abord des lieux de sociabilisation où des apprentissages, l'acquisition de normes et l'acceptation de modèles de comportements sociaux sont possibles*²⁴¹ ». Les réflexions proposées par B. GRESILLON quelques années après s'inscrivent dans ce cadre de questionnement tout en le précisant : « *Ne peut-on prolonger cette idée à propos des salles de spectacle ou de concert, des galeries ou des musées ?*²⁴² ». A Agen, le *Florida* a été pensé ainsi, comme « *un lieu de mise en rapport des groupes entre eux [...], comme une reconnaissance des uns et des autres, avec des repères forts : que les règles internes de fonctionnement et que la réussite s'observent dans le respect des lieux et des gens*²⁴³ ». La création musicale devient le symbole d'un idéal collectif au sein duquel des pratiquants ou des mélomanes se retrouvent pour échanger, partager des valeurs communes, etc. C'est ainsi qu'ils peuvent se reconnaître comme faisant partie d'une entité commune et affirmer une identité collective. Dans cette perspective, les musiques amplifiées contribueraient à renforcer l'identité d'un groupe social ainsi que son sentiment d'appartenance à un même groupe social, à un même lieu, à un même territoire.

3.2.2 Redéployer l'offre métropolitaine

Longtemps éloignée des préoccupations liées à l'aménagement des territoires, la culture occupe depuis les années 1990 une place croissante dans les débats qui ont trait à la restructuration des territoires urbains. Ses lieux d'activité se sont affirmés comme un levier des politiques publiques visant à atténuer les effets de l'étalement urbain²⁴⁴. L'emplacement d'un équipement revêt une signification importante pour son territoire d'accueil : il lui octroie une fonction nouvelle, ce qui impacte les représentations que se construisent les habitants²⁴⁵. Dans le même temps, l'intervention des pouvoirs publics s'avère aujourd'hui indispensable pour corriger les déséquilibres territoriaux et les dysfonctionnements d'une offre privée motivée uniquement par des logiques de marché.

²⁴¹ AUGUSTIN J-P., « Villes et culture, un nouveau rapport au monde » in AUGUSTIN J-P., LATOUCHE D. (dir.), *Lieux culturels et contextes de villes*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1998, p.13.

²⁴² GRESILLON B., « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle » in *Annales de la Géographie*, n°660-661, 2008, p.184.

²⁴³ CALOGIROU C., « Centralité et proximité d'un équipement », in GEMA (dir.), *Politiques publiques et Musiques Amplifiées*, Agen, 1997, pp.46-49.

²⁴⁴ FAVORY M., « Les équipements culturels dans les dynamiques territoriales de l'agglomération bordelaise » in AUGUSTIN J-P. LEFEBVRE A., *Perspectives territoriales pour la culture*, Maison de l'Homme et de l'Aquitaine, Pessac, 2004, pp.93-106.

²⁴⁵ BURGESS E., « La croissance de la ville », in GRAFMAYER Y., JOSEPH I., (dir.), *L'école de Chicago – Naissance de l'écologie urbaine*, Aubier, 1984, p.139.

Pour assurer ce développement équilibré du territoire artistique et satisfaire l'ensemble des besoins, l'acteur public doit tenir compte pour chaque discipline artistique de la diversité de l'offre : lieux de création, de résidence, de stockage, de production, d'exposition, de diffusion²⁴⁶. Pour certains acteurs impliqués dans le secteur des musiques amplifiées, ces missions consistent alors à favoriser « *une diffusion des activités humaines réparties le plus équitablement possible au sein d'un espace territorial donné*²⁴⁷ ». Certains lieux ont vocation à attirer une population métropolitaine qui s'étend au-delà des limites communales. Ce sont des lieux « rayonnants », moins nombreux, dont la capacité d'attraction est déterminée par la rareté de leur fonction (équipements spécialisés) et/ou la diversité des services proposés (complexes multi-fonctionnels, salles de spectacles modulables, etc.) et/ou leur configuration architecturale permettant d'attirer un public nombreux (grandes salles de spectacles). De ce point de vue, « *les villes créent des lieux dont la renommée dépasse largement le territoire local et dont le public provient de l'agglomération, du département, de la région, voire de plus loin*²⁴⁸ ». Ces derniers s'opposent aux lieux de « proximité » au sein desquels se développe prioritairement la pratique artistique : « *ils sont pour leur part beaucoup plus nombreux et correspondent à des services dont la fréquentation est plus rapprochée dans le temps*²⁴⁹ ». Dans une autre mesure, la culture se territorialise également par la place grandissante des festivals et des animations artistiques qui interviennent dans la dynamique sociale, économique, touristique et culturelle d'un territoire.

Pour l'acteur public, la problématique du maillage de l'offre se pense alors souvent en terme de réseaux : ces derniers doivent couvrir la diversité des territoires urbains, des populations et des besoins en matière de pratique ou de consommation culturelle. Ils « *participent à la production de la ville, à son désenclavement et tendent à généraliser l'urbanité à l'ensemble de l'agglomération*²⁵⁰ ». Par le réseau, il s'agit également de repérer,

²⁴⁶ MARKUSEN A., « Les artistes au cœur du développement urbain : une approche par les métiers » in LERICHE F., DAVIET S., SIBERTIN-BLANC M., *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, pp.217-230.

²⁴⁷ Propos tenus par D. VINCENT, conseiller régional d'Aquitaine, in GEMA « Musiques amplifiées et aménagement culturel du territoire » in GEMA (dir.), *Politiques publiques et Musiques Amplifiées*, Agen, 1997, pp.41-45.

²⁴⁸ SIBERTIN-BLANC M., « Initiatives culturelles et structuration de l'espace métropolitain toulousain » in AUGUSTIN J-P., LEFEBVRE A., *Perspectives territoriales pour la culture*, Maisons de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2004, p.111.

²⁴⁹ SIBERTIN-BLANC M., « L'inscription d'une politique publique sur les territoires métropolitains : les lieux culturels et la structuration des agglomérations », in GRAVARI-BARBAS M., VIOLIER P., *Lieux de culture, culture des lieux, production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence de lieux : Dynamiques, acteurs, enjeux*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2003p.104.

²⁵⁰ AUGUSTIN J-P., « Villes et culture, un nouveau rapport au monde » in AUGUSTIN J-P., LATOUCHE D., *Lieux culturels et contextes de villes*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Talence, 1998, 212p.

d'accompagner, de valoriser la production locale et la création émergente en proposant des solutions innovantes et adaptées. Ces différentes questions ont été notamment abordées lors des réunions nationales de 1995 qui lançaient une réflexion préalable à la structuration du secteur des musiques amplifiées. Deux grandes orientations préfigurent alors de cette double injonction à laquelle doit répondre l'action publique : répondre à une demande artistique sans cesse plus pressante et accompagner la croissance des villes par le redéploiement d'une offre équilibrée sur le territoire. Certains experts ont notamment saisi l'occasion pour rappeler les fondements d'une politique d'aménagement du territoire qui doit être pensée de manière à ce que l'activité musicale permette d'entrevoir des passerelles entre le centre-ville et les quartiers périphériques : « *il s'agit de ne pas enfermer les jeunes dans les quartiers pour satisfaire quelques demandes de proximité, mais d'élaborer un projet culturel urbain qui leur donne toute leur place, qui respecte les besoins de circulation et d'échange, qui favorise le dialogue, la médiation, et la reconnaissance entre générations*²⁵¹ ». Cette réflexion s'inscrit alors dans la complémentarité des prérogatives formulées précédemment autour d'initiatives qui tentent de recréer le lien social, les conditions du rassemblement et le sentiment d'appartenance collective : « *le maillage culturel du territoire consiste à partir des pratiques culturelles locales à les accueillir et permettre leur expression, synonyme de socialisation, d'urbanité et de citoyenneté*²⁵² ».

En concertation avec les collectivités locales et les partenaires du secteur des musiques amplifiées, le Ministère de la culture va s'engager dans une politique pérenne de soutien envers la création et la diffusion. Pour cela, il s'appuie d'abord sur plusieurs organismes nouvellement créés : plusieurs réseaux nationaux se structurent ainsi autour d'antennes locales. Pour certains d'entre eux, comme la *Fédurok*²⁵³ ou les *Pôles Régionaux de Musiques Actuelles*²⁵⁴, il s'agit d'améliorer la visibilité générale d'un secteur et la communication entre les différents pôles adhérents – des professionnels jusqu'alors isolés et répartis aux quatre coins du pays. D'autres, comme l'*IRMA*²⁵⁵, répondent au souci de renforcer la visibilité des

²⁵¹ RIZZARDO R., *Op. cit.*, pp.50-53.

²⁵² GEMA, *Op. cit.*, pp.41-45.

²⁵³ La *Fédurok* est une association qui fédère les responsables d'équipements de diffusion, de petite et moyenne capacité d'accueil (de 200 à 1500 personnes environ). Elle constitue un espace de débats et de confrontation d'idées entre les professionnels de la diffusion.

²⁵⁴ Les *Pôles Régionaux de Musiques Actuelles* sont des dispositifs mis en place par le ministère de la Musique et de la danse dès 1992 offrant aux artistes et professionnels du secteur des relais d'information et de formation.

²⁵⁵ L'*IRMA*, centre d'Information et de Ressource des Musiques Actuelles, est un pôle de ressource et de documentation ouvert depuis 1994, qui s'appuie sur plusieurs antennes locales afin d'améliorer la visibilité du secteur (voir chapitre 4).

musiques amplifiées dans les territoires autour de centres de ressource et d'information qui s'adressent aux acteurs de la scène locale.

Le dispositif SMAC (Scène de Musiques Actuelles) est également engagé en 1996 afin de combler les lacunes d'une offre de lieux de diffusion et de création au sein des villes encore largement dépourvues d'équipements spécifiques. Cette initiative répond à des besoins pressants : d'une part, ceux des créateurs ou des producteurs, confrontés à la précarité d'un secteur d'activité et habitués à fréquenter des lieux peu adaptés ; d'autre part, ceux des citoyens dont l'engouement pour les sorties concert, et la pratique musicale, n'a de cesse de s'affirmer depuis les années 1980. L'objectif est de renforcer les circuits de création et de diffusion par la structuration de réseaux de lieux. Le dispositif apporte alors un soutien financier aux équipements qui favorisent l'émergence de groupes et d'artistes innovants. Il consiste également à mettre en relation ces lieux afin de faciliter l'échange entre les professionnels du spectacle vivant et de promouvoir la découverte de jeunes talents. Une première génération d'équipements adaptés aux musiques amplifiées, et clairement identifiés en tant que tels, va ainsi éclore dans les villes françaises à la fin des années 1990 puis dans le courant des années 2000 – inauguré en 1993, le *Florida* à Agen est le premier équipement public entièrement dédié aux musiques amplifiées ; son succès encouragera par la suite de nombreuses autres collectivités à investir dans ce type d'infrastructure : le *Chabada* à Angers en 1995, le *Rock-School Barbey* à Bordeaux en 1997, le *Brise Glace* à Annecy et l'*Antipode* à Rennes en 1998, etc.

La musique va ainsi progressivement s'imposer dans les débats liés à l'aménagement des territoires urbains. À la fin des années 1990, les acteurs impliqués dans cette réflexion formulent la problématique dans ces termes : « *le maillage culturel du territoire consiste à partir des pratiques culturelles locales à les accueillir et permettre leur expression, synonyme de socialisation, d'urbanité et de citoyenneté*²⁵⁶ ». Certes, la culture est restée longtemps à l'écart des préoccupations liées à l'aménagement du territoire : le CIAT²⁵⁷ du 20 septembre 1994 n'intègre que pour la première fois la dimension culturelle à l'aménagement du territoire. L'intervention des pouvoirs publics s'avère néanmoins depuis indispensable pour corriger les déséquilibres territoriaux et les dysfonctionnements d'une offre privée motivée uniquement par des logiques de marché. Leurs missions consistent alors à favoriser « *une diffusion des activités humaines réparties les plus équitablement possible au sein d'un espace*

²⁵⁶ GEMA, *Op. cit.*, pp.41-45.

²⁵⁷ CIAT : Comité Interministériel d'Aménagement du Territoire.

*territorial donné*²⁵⁸ ». L'équipement, qui permet de matérialiser les pratiques musicales et de rassembler les acteurs, dans un lieu identifié, représente un maillon structurant du territoire musiques amplifiées.

3.2.3 Requalifier le territoire

Ainsi, la culture se cristallise dans les tissus urbains et se met en scène : de façon ponctuelle, à l'occasion d'évènements fédérateurs, ou pérenne, par la signature architecturale d'un équipement. A l'instar des autres fonctions métropolitaines, les observateurs ont montré que la répartition spatiale de cette offre, aussi diversifiée peut-elle être, est le résultat de stratégies d'acteurs privés ou publics « *qui impulsent ou non les pratiques, font émerger ou non des équipements, suscitent l'attraction de leur territoire ou restent passifs devant le départ de leur population*²⁵⁹ ». Pour l'acteur public, elle devient également un outil stratégique de communication et de marketing territorial – « *les grandes villes ont en effet compris que la politique culturelle pouvait être un atout dans une politique d'image urbaine*²⁶⁰ ». Il est question de mobiliser la culture, son impact symbolique ou médiatique, pour se différencier dans la compétition entre les métropoles ou du moins rester dans la course. Chacune d'entre elles propose aujourd'hui son catalogue d'évènements ou d'équipements, plus ou moins original et attractif, dont les mises à jour scrupuleuses s'inscrivent dans une logique de développement urbain : « *pour faire face à la concurrence entre elles, les villes appartenant à une même catégorie doivent être à l'initiative d'un 'plus' devant générer de nouvelles attractivités sélectives. Les villes cherchent donc à se vendre*²⁶¹ ». La recherche de prestige et de notoriété sur le plan national ou international incite alors les élus à se lancer dans une politique d'investissement, souvent justifiée au nom de l'intérêt général, afin d'attirer les « Très Grands Equipements » (TGE) sur leur territoire²⁶². La culture contribue également à redorer le blason des villes de rang inférieur dont le dynamisme et la réputation sont parfois confrontés à certains préjugés. Symbole de la culture moderne, le rock semble en mesure de

²⁵⁸ Propos tenus par D. VINCENT, conseiller régional d'Aquitaine, in GEMA « Musiques amplifiées et aménagement culturel du territoire » in GEMA (dir.), *Politiques publiques et Musiques Amplifiées*, Agen, 1997, pp.41-45.

²⁵⁹ SIBERTIN-BLANC M., *Op. cit.*, p.108.

²⁶⁰ POIRRIER P., « Le développement du partenariat entre l'Etat et les villes 1959-1999 » in POIRRIER P., RIOUX J-P., *Affaires culturelles et territoires*, Paris, La Documentation Française, (Travaux et Documentation), 2000, p.83.

²⁶¹ ROGER I., « Les équipements de loisirs au service du marketing urbain : facteur d'émergence de processus de métropolisation », in SIINO C., LAUMIERE F., LERICHE F. (dir.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Presse Universitaire du Mirail, La Documentation Française, Toulouse, 2004, p.25.

²⁶² SAEZ G., « L'émergence d'une politique culturelle partenariale », in POIRRIER P., RIOUX J-P., *Affaires culturelles et territoires (1959-1999)*, La Documentation Française, Paris, 2000, p.61.

jouer sur ces représentations : « *Il marque, sur la carte de France des villes peu connues ou qui cherchent à changer d'image : c'est sans doute le cas d'Agen avec le Florida ou, avant, le Printemps de Bourges*²⁶³ ». Enfin, à une autre échelle, celle de la compétition infra-métropolitaine, certaines initiatives sont portées par des communes périphériques qui souhaitent échapper à la « *stigmatisation d'une cité dortoir, voire de 'non-ville'*²⁶⁴ ». De la même manière que pour des activités économiques, commerciales ou de service, l'équipement culturel octroie une fonction nouvelle au territoire d'accueil : la répartition de l'offre au sein d'une métropole interroge l'émergence de nouvelles centralités en périphérie, la capacité de ces dernières à atténuer les déséquilibres territoriaux existants ou à en créer de nouveaux.

Dans une approche différente mais complémentaire, de nombreux travaux soulignent également la contribution de lieux culturels au dynamisme économique local et à la revitalisation de certains quartiers de la ville. Le cadre de réflexion s'inscrit dans un contexte urbain marqué par les mutations de l'appareil productif et les délocalisations de sites industriels ; « *l'urbanisation passée a souvent laissé des bâtiments, voire des quartiers, devenus désuets, obsolètes ou même complètement inadaptés aux nouvelles formes de développement urbain*²⁶⁵ ». Depuis les années 1970 la superficie des friches urbaines n'a en effet cessé d'augmenter : en 2001, le continent européen en comptait 200 000 hectares alors que seulement 20% d'entre elles étaient réhabilités à des fins économiques²⁶⁶. La réhabilitation d'un lieu inoccupé ou l'implantation d'un équipement sur un terrain en désuétude participe à changer l'image d'un quartier en lui attribuant une fonction et une impulsion nouvelle. « *L'impact potentiel de ce type d'initiative en faveur des activités culturelles (création d'entreprises culturelles et d'emplois, réintégration dans la ville d'espaces en déshérence, commercialisation du lieu via une refonte de l'image, rayonnement international grâce à des équipements culturels prestigieux) est considérable*²⁶⁷ ». La culture,

²⁶³ MIGNON P. « Evolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques » in GEMA (sous la dir. de l'Adem-Florida), *Politiques publiques et Musiques Amplifiées*, Agen, 1997, pp.23-31.

²⁶⁴ SIBERTIN-BLANC M., *Op. cit.*, p.109.

²⁶⁵ LERICHE F., in SIINO C., LAUMIERE F., LERICHE F. (dir.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, La Documentation Française, 2004, p.237.

²⁶⁶ LOUBON P., VANHAMME M., *Usines désaffectées : fabriques d'imaginaires*, Paris, Editions Alternatives, 2001, 123p.

²⁶⁷ SCOTT A. J., LERICHE F., « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle : du local au mondial », *l'Espace Géographique*, 2005, pp.207-222.

considérée comme une activité économique en plein essor²⁶⁸, s'est alors introduite au cœur de ces stratégies de renouvellement urbain ou de régénération urbaine²⁶⁹.

Aujourd'hui, les exemples illustrant ces opérations de requalification de l'espace urbain ne manquent pas, à commencer par celles qui ont été menées dans les villes industrielles britanniques au début des années 1970²⁷⁰. La création d'équipements vise à provoquer le retour des cadres dans des centres urbains désertés par le départ des activités pionnières. Ces opérations symbolisent ainsi l'articulation nouvelle des politiques urbaines aux stratégies urbaines. Le cas de Bilbao, plus récent, est également souvent cité comme référence. Dans les années 1990, la ville lance un vaste programme de reconquête des friches industrielles et portuaires autour d'un projet urbain ambitieux qui consacre une grande part de son investissement à la culture. Le succès de certains équipements, en particulier de son emblématique Musée Guggenheim, participe au rayonnement de la métropole qui a sur la scène culturelle à atteint une renommée mondiale²⁷¹.

Depuis, le « *cluster* culturel » est l'expression couramment employée pour désigner ces nouvelles formes urbaines devenues la cible privilégiée des politiques d'aménagement du territoire²⁷². Plusieurs observations ont mis l'accent sur la grande diversité de ces lieux, de leurs formes ou des propositions artistiques – « *un bâtiment, un ensemble immobilier, un quartier ou encore un réseau de lieu de diffusion et/ou de création*²⁷³ ». En s'inspirant des travaux de L. ANDRES et C. AMBROSINO²⁷⁴, deux modèles de cluster sont ici distingués.

Le premier, est né d'un mouvement spontané et informel d'artistes regroupés en collectifs ou en associations afin d'occuper des sites laissés à l'abandon par la crise industrielle et dont la configuration offre un cadre propice aux activités de création²⁷⁵. Cette nouvelle génération d'équipements, que certains assimilent à des espaces 'd'expérimentation', est apparue dans le nord de l'Europe dès la fin des années 1970. Elle sera identifiée en France

²⁶⁸ SCOTT A. J., « L'économie culturelle des villes », *Géographie, Economie, Société*, 1999, n°1, pp.25-47.

²⁶⁹ BIANCHINI F., PARKINSON M., *Cultural Policy and urban regeneration : the West European experience*, Manchester University Press, 220p.

²⁷⁰ LANDRY C., BIANCHINI F., *The creative city*, Londres, Comedia, 1995, 284p.

²⁷¹ PLAZA B., « The return on investment of the Guggenheim museum Bilbao », in *International Journal Of Urban and Regional Research*, 2006, pp.452-467.

²⁷² MOMMASS H., « Cultural clusters and the Post-industrial City : towards the Remapping of Urban Cultural Policy », *Urban Studies*, 2004, vol.41, n°3, pp.507-532.

²⁷³ AMBROSINO C., ANDRES L., « Régénération culturelle et mutabilité urbaine : un regard franco-britannique » in LERICHE F., DAVIET S., SIBERTIN-BLANC M., *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p.305.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ GRAVARI-BARBAS M., « Les friches culturelles : jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un 'anti-équipement' culturel » in SIINO C., LAUMIERE F., LERICHE, F. (coord.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, pp.217-234.

quelques années plus tard sous l'appellation des *Nouveaux territoires de l'art* (NTA)²⁷⁶. Dans un souci premier de maîtriser le développement artistique d'un territoire, et dans le respect des normes d'urbanisme, les collectivités publiques se sont depuis largement investies sur ce terrain. Un accompagnement financier s'avère d'autant plus indispensable pour assurer la pérennisation de pratiques artistiques qui s'inscrivent dans des lieux vétustes et *a priori* peu adaptés à la pratique artistique. Pour l'acteur public, ces friches représentent un espace privilégié pour accompagner ou impulser de nouvelles initiatives. Un rapport rédigé par F. LEXTRAIT auprès du Ministre de la culture, publié en 2001, relate notamment un certain nombre de ces expériences²⁷⁷. L'intervention des politiques publiques se veut innovante et vient qualifier le début des années 2000 comme une « *nouvelle époque de l'action culturelle*²⁷⁸ ». Les premières mesures en leur faveur traduisent en effet un « *réexamen profond des modes d'interventions* » et une « *révision de l'approche globale culturelle tant d'un point de vue central que déconcentré*²⁷⁹ ». Elles mettent également en avant un jeu d'acteurs complexe marqué par la rencontre de logiques privées et publiques, de logiques artistiques et politiques²⁸⁰. Aujourd'hui, ces projets institutionnalisés se sont affirmés comme un atout majeur du développement local et une vitrine de la politique culturelle. La friche de la *Belle de Mai*, installée à Marseille sur un ancien site industriel de tabac constituée, avec ses 120 000 mètres carrés, l'un des projets français les plus connus²⁸¹.

Le deuxième modèle de *cluster* repose sur la proximité et la concentration d'activités. Il regroupe des équipements culturels – des théâtres, des salles de cinémas, des musées, des galeries d'arts ou des salles de concert, etc. – ainsi que des entreprises dont les activités sont associées aux industries culturelles et créatives. Ces clusters se démarquent du modèle précédent puisque leur création implique en amont une démarche volontaire de planification par l'acteur public. Dans certaines métropoles, l'émergence de ces quartiers s'inscrit dans une

²⁷⁶ Une certaine précaution est désormais nécessaire dans l'emploi de ce terme étant donné qu'il désigne une initiative datée de la fin des années 1990. Le qualificatif « nouveau » est d'autant moins pertinent qu'il est censé décrire une réalité artistique et un secteur d'activité en transformation permanente et qui, de fait, puisent ses ressources dans le renouvellement des formes et des modes d'expression.

²⁷⁷ LEXTRAIT F., *Une nouvelle époque de l'action culturelle, rapport à Michel Duffour*, Paris, La Documentation Française, 2001, 260p.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ DUFFOUR M., *Conférence de presse du 19 juin 2001*, www.culture.gouv.fr.

²⁸⁰ GRAVARI-BARBAS M., « Les friches culturelles : jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un 'anti-équipement' culturel » in SIINO C., LAUMIERE F., LERICHE, F. (coord.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, pp.217-234.

²⁸¹ Parmi les opérations les plus emblématiques, voici quelques unes référencées par M. GRAVARI-BARBAS (*Op. Cit.*) : le *Brise-Glace* à Grenoble, la *Malterie* à Lille, la *Laiterie* à Strasbourg, les *Substances* à Lyon, la *Condition Publique* à Roubaix, le *Rakan* à Montpellier, la *Caserne* à Cergy-Pontoise ou encore le *Confort Moderne* à Poitiers.

stratégie globale : ils sont intégrés à de grands projets urbains et répondent à des préoccupations économiques, environnementales ou éducatives. Leurs initiatives s'inscrivent dans une logique de réorganisation des fonctions à l'échelle métropolitaine et participent à la recomposition des territoires. Ces dernières années l'agglomération nantaise représente un laboratoire d'expérimentation particulièrement prolifique en la matière²⁸². En cours de construction, le *Quartier de la création*²⁸³ situé sur un ancien site maritime – la pointe ouest de l'île de Nantes – est annoncé comme l'un des projets les plus ambitieux d'Europe et participe ainsi de la promotion d'une métropole²⁸⁴. Il accueillera prochainement un ensemble d'activités liées aux économies créatives, aux pratiques artistiques, à la recherche et à la formation. Ce projet est présenté comme un « *pôle d'excellence arts et culture*²⁸⁵ » qui répond à des enjeux urbains et à une volonté politique explicite : « *façonner un véritable cœur d'agglomération doté de toutes les fonctions urbaines*²⁸⁶ » ou encore « *constituer une alternative à l'étalement urbain, renouer la relation d'une ville avec son fleuve*²⁸⁷ ».

« Création », « créativité » ou « créative » sont des termes récurrents qui alimentent aujourd'hui les discours sur la ville, et le référentiel des politiques publiques, alors que le vocable « culturel » semble désormais trop restreint ou plutôt manquer d'ambition pour qualifier l'action dans les villes. Ce glissement sémantique vers la *créativité* atteste du rôle croissant qu'occupe la culture dans les stratégies de développement métropolitain²⁸⁸. Ou plus précisément, il témoigne de la prise en compte élargie du fait culturel dans la définition des politiques urbaines. On ne se pose plus ici la question du pluralisme culturel ni même de la reconnaissance, ou non, d'une discipline artistique. La *créativité* à la fois « *artistique, intellectuelle et esthétique*²⁸⁹ » mais également économique, sociale, urbaine, architecturale, etc. A l'instar des théories développées par R. FLORIDA²⁹⁰ autour d'une population créative qui ferait la force d'une ville, les projets urbains se veulent *créatifs* dans le sens où ils associent des activités artistiques et/ou innovantes qui disposent d'une forte capacité

²⁸² DEVISME L. (dir.), *Nantes, petite et grande fabrique urbaine*, Marseille, Parenthèses, 2009, 267p.

²⁸³ BONNIN J-L., CARO O., « Le 'quartier de la création' : un cluster en émergence », *Observatoire des politiques culturelles*, Grenoble, 2009-2010, n°36, pp.63-67.

²⁸⁴ NANTES METROPOLE, *Quartier de la création, Art and living style district*, Dossier de presse du 11 mai 2009, 10p.

²⁸⁵ <http://www.iledenantes.com/#/projets/quartier-de-la-creation-58.html>

²⁸⁶ NANTES METROPOLE, *Op. cit.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ VIVANT E., *Op. cit.*, pp.65-76.

²⁸⁹ GRESILLON B., *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002, 352p.

²⁹⁰ FLORIDA R., *Op. cit.*

d'attraction²⁹¹. Ces dernières participent au renouvellement des activités en déclin, portent une stratégie de communication sur la scène internationale et sont surtout révélateurs des nouvelles manières de penser, de faire et d'interroger la métropole²⁹².

A ce stade de la réflexion, la culture apparaît comme un levier stratégique des politiques urbaines qui répond au moins à une double injonction : d'une part, celle de considérer une demande sociale et artistique qui ne cesse de s'intensifier et de se diversifier ; d'autre part, celle d'accompagner la croissance urbaine et le développement équilibré de ces activités.

3.3 Lieux culturels et reconfigurations territoriales

L'opposition classique entre un centre 'monopolistique' et ses périphéries 'désertiques' est une interprétation aujourd'hui caricaturale de l'organisation métropolitaine, y compris dans le secteur culturel. J-P. AUGUSTIN et A. LEFEBVRE y voient dans cette relation une certaine confusion liée à des mouvements permanents, sans logiques apparentes et qui viennent à nouveau bouleverser les repères traditionnels de la ville : « *les périphéries concurrencent le centre même si ce dernier n'a pas cessé d'exister, les équipements et les événements se diversifient et se spatialisent, entraînant un jeu d'emboîtement culturel et de nouvelles configurations entre villes, banlieues et campagnes*²⁹³ ». Quelques années plus tôt, D. LATOUCHE a rappelé également la nécessité de « *multiplier les équipements pour desservir des populations toujours plus éloignées du centre*²⁹⁴ ».

3.3.1 Concentration des équipements culturels dans le cœur historique des métropoles

Pour autant, nul ne contredira encore aujourd'hui le constat d'une concentration plus prononcée d'équipements 'prestigieux', tels que les musées, théâtres, opéras, ou bibliothèques, dans le cœur historique des métropoles européennes²⁹⁵. Cette offre culturelle, également qualifiée de « rayonnante », s'ajoute aux fonctions de centralité déjà localisées dans ces territoires et renforce par la même leur attractivité en accueillant lors d'évènements

²⁹¹ PILATI T., TREMBLAY D-G., « Cité créative et District culturel ; une analyse des thèses en présence », *Géographie, économie, société*, vol.9, 2007, pp.381-401.

²⁹² COMMUNAUTE URBAINE DE BORDEAUX, *Ville créative. La ville de demain : une affaire culturelle?* Colloque du 7 Octobre 2010 organisé à Cenon par la CUB dans le cadre du Projet métropolitain Bordeaux Métropole.

²⁹³ AUGUSTIN J-P., LEFEBVRE A., *Op. cit.*

²⁹⁴ LATOUCHE D., « La ville cosmopolite et ses équipements : le cas des maisons de la culture de Montréal », in AUGUSTIN J-P., LATOUCHE D., *Lieux culturels et contextes de villes*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1998, p.156.

²⁹⁵ SIINO C., LAUMIERE F., LERICHE, F. (coord.), *Op. cit.*

ponctuels un public en provenance de l'ensemble de l'agglomération, du département, voir de la région et du pays. Dans le contexte de compétition métropolitaine, ces équipements constituent également une ressource privilégiée des politiques de marketing urbain dont l'objectif est d'accroître la visibilité d'un territoire, de mettre en scène un patrimoine urbain et capter ainsi les regards extérieurs (ceux des entreprises et des investisseurs, des nouveaux habitants ou des touristes...). C'est donc généralement dans les centres anciens, lieux symboliques où se concentrent les fonctions de commandement, que sont donc localisés les grandes institutions culturelles.

Dans le même temps, ces dernières participent à conforter les représentations traditionnelles du centre-ville qui sont mises à mal par la concurrence de nouvelles activités en périphérie. Ce point de vue rejoint l'hypothèse développée par B. LAMIZET²⁹⁶ autour de la médiation culturelle : ces lieux emblématiques représentent des espaces de sublimation individuelle et collective permettant aux habitants de se reconnaître autour d'un symbole architectural qui renforce le sentiment d'appartenance à une même communauté, un même territoire. Pour les observateurs qui pointent les effets de l'étalement urbain, la culture participe ainsi à renforcer l'identité et la cohésion d'un territoire autour d'une centralité renforcée ou retrouvée. De la même manière, certains auteurs ont également analysé l'impact d'événements festivaliers, ou festifs : ces derniers « *accentuent le rapport au centre et le revivifient, ce qui permet de maintenir la figure de la ville, donc d'une certaine centralité et d'une urbanité, quand bien d'autres travaux signifient la mort de la ville ou la prééminence de la ville étalée*²⁹⁷ ».

Montpellier est l'exemple significatif d'une métropole qui a souhaité structurer, et renforcer, sa centralité autour d'une offre culturelle. Dans un contexte de forte croissance démographique et géographique, la municipalité s'est engagée dès la fin des années 1970 à se doter d'une panoplie d'équipements « d'excellence », symbolisant le dynamisme et le renouveau d'une ville souvent qualifiée de « belle endormie »²⁹⁸. L'objectif de l'investissement culturel est double : d'une part, il s'agit de renforcer le rayonnement d'une ville passée du rang de Cité régionale à celui d'une métropole aux ambitions nationales, et même européennes ; d'autre part, d'accompagner les mutations urbaines et renforcer

²⁹⁶ LAMIZET B., *Op. cit.*

²⁹⁷ BARTHON C., GARAT I., GRAVARI-BARBAS M., VESCHAMBRE V., « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs », *Géocarrefour*, n°82, 2007, 17p.

²⁹⁸ CHEVALIER D., « Des politiques culturelles orchestrées *con brio*... ? L'exemple montpellierain », in *Sud-Ouest Européen*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009, pp.53-66.

l'attraction d'un centre nouvellement constitué et qu'il fallait légitimer auprès d'une population métropolitaine aux localisations très éclatées et encore peu habituée à fréquenter ces quartiers centraux créés ex-nihilo (celui d'*Antigone* par exemple). Plus récemment, les dernières initiatives culturelles participent d'une volonté politique d'étendre le périmètre de la centralité vers les quartiers est et, ainsi, déplacer à moyen terme le centre de gravité de la ville vers son littoral. La construction d'une nouvelle médiathèque et l'accueil d'un événement populaire – ce dernier étant auparavant associé à une place emblématique du centre-ville et clairement identifié par ses habitants – sont censés renforcer le dynamisme d'espaces situés dans les franges de l'hyper centre : « *le déplacement de cette manifestation sur la place du Nombre d'Or pouvait être l'occasion d'attirer les Montpelliérains dans ce nouveau quartier qu'ils boudaient, et qui était pourtant appelé à se développer*²⁹⁹ ».

3.3.2 Diversification de l'offre culturelle en périphérie

Par opposition, l'offre culturelle en périphérie a longtemps été caractérisée par la représentation quasi exclusive d'équipements de proximité, de type « socioculturel »³⁰⁰. L'échec des *Maisons de la culture* et la critique d'un fonctionnalisme bâtisseur, attribuant à chaque problème un nouvel équipement, ont contribué depuis les années 1970 à faire évoluer les missions de ce type d'offre. Aussi, la fonction symbolique de ces lieux de « proximité » est-elle désormais d'apporter aux populations locales, et éloignées du centre traditionnel, des espaces d'animation et d'interactions, qui permettent de stimuler la vie d'un quartier et le lien social. Ils se distinguent également par leur facilité d'accès et leur fréquentation rapprochée dans le temps³⁰¹. Pour J-P. AUGUSTIN ce repositionnement des missions attribuées aux lieux de proximité illustre la fin des illusions du tout béton et la volonté d'une meilleure prise en compte des réalités locales et des enjeux liés aux problématiques d'aménagement des territoires urbains : « *C'est la fin du zonage culturel et l'ouverture de réseaux d'équipements mieux adaptés à la diversité sociale. Ces réseaux participent à la production de la ville, à son désenclavement et tendent à généraliser l'urbanité à l'ensemble de l'agglomération*³⁰² ». A ce titre, la ville de Rennes est décrite par A. VION et P. LE GALES comme un exemple. Construit dès les années 1980, son réseau de onze équipements de quartiers participe à resserrer le quadrillage de l'espace pour une meilleure cohésion entre les territoires et les

²⁹⁹ CHEVALIER D., *Op. cit.*

³⁰⁰ LATOUCHE D., *Op. cit.*

³⁰¹ SIBERTIN-BLANC M., *Op. cit.*

³⁰² AUGUSTIN J-P., *Op. cit.*, p.16.

populations³⁰³. L'analyse de D. LATOUCHE³⁰⁴ insiste par ailleurs sur le rôle de ces équipements en tant que garants de la diversité urbaine et de la représentation des minorités ethniques et sociales. L'analyse complémentaire qu'il propose met en lumière une fonction plus large de ces équipements : en Amérique du nord comme en Europe, ils représentent un signe d'urbanité qui permet d'affirmer le cosmopolitisme d'une population métropolitaine et qui devient une condition indispensable pour accéder au rang de véritable métropole « internationale ».

En outre, l'offre culturelle en périphérie s'est aujourd'hui largement diversifiée et n'est plus réduite à satisfaire un public de proximité. Dans la plupart des métropoles, les politiques locales se sont notamment employées à 'délocaliser' certains équipements dans les quartiers péricentraux afin de provoquer la mobilité des habitants sur l'ensemble de la ville, renforcer les circulations 'entre' territoires, briser certaines frontières et, ainsi, agir notamment en faveur du désenclavement des quartiers victimes de représentations négatives. Par sa qualité de programmation, sa capacité d'accueil, sa spécialisation ou son originalité, l'équipement culturel crée un événement localisé, susceptible d'attirer l'habitant vers un quartier de la ville qu'il n'aurait peut-être jamais eu l'occasion de fréquenter par ailleurs. L'équipement octroie ainsi à son territoire d'accueil une singularité et une fonction de centralité : le lieu devient centre par sa capacité à attirer et à créer de la dépendance autour de lui. Cette condition dépend également de la qualité des infrastructures et des réseaux qui permettent de desservir les territoires qui lui sont dépendants.

A une échelle plus large, les diagnostics de M. SIBERTIN-BLANC³⁰⁵ à Toulouse et de M. FAVORY³⁰⁶ à Bordeaux ont montré la capacité d'une offre culturelle à structurer l'espace métropolitain et à agir sur la reconfiguration de ses hiérarchies. Leur analyse révèle notamment de quelle manière l'engagement de certaines municipalités participe à l'émergence de polarités nouvelles en périphérie. Des initiatives localisées produisent des lieux dont la renommée dépasse les limites du cadre communal³⁰⁷. Ces territoires acquièrent ainsi une fonction nouvelle et un rayonnement métropolitain susceptible de concurrencer l'offre en centre-ville. La culture est également perçue pour ces communes comme le moyen

³⁰³ VION A., LE GALES P., « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Politiques et management public*, Paris, volume 16, 1998, pp.1-33.

³⁰⁴ LATOUCHE D., *Op. cit.*

³⁰⁵ SIBERTIN-BLANC M., *Op. cit.*

³⁰⁶ FAVORY M., « Les équipements culturels dans les dynamiques territoriales de l'agglomération bordelaise » in AUGUSTIN J-P. LEFEBVRE A., *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, Maison de l'Homme et de l'Aquitaine, 2004, pp.93-106.

³⁰⁷ SIBERTIN-BLANC M., *Op. cit.*

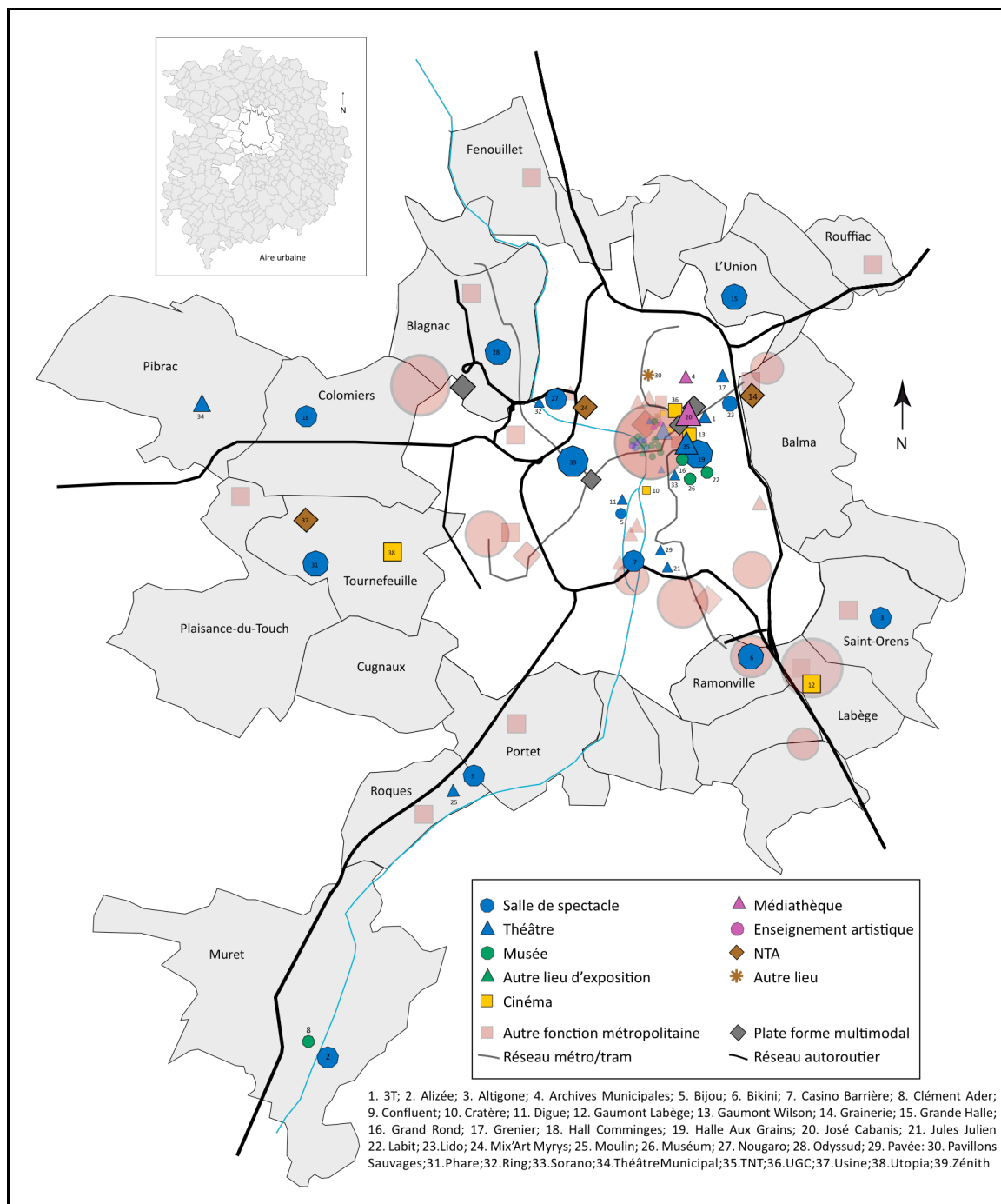
d'échapper au destin d'une cité dortoir et de renforcer le sentiment d'appartenance des habitants à leur territoire de résidence. Son offre de proximité est vouée quant à elle à satisfaire des pratiques quotidiennes et à détacher partiellement la population locale de l'attractivité d'un centre métropolitain. Dans un contexte d'étalement urbain et de mobilité renforcée, l'émancipation de certaines communes en périphérie constitue dès lors une alternative à l'offre métropolitaine centralisée, certainement moins accessible pour les habitants des franges périurbaines les plus éloignées. Ces initiatives communales participent ainsi à la constitution d'une offre culturelle en première couronne, composée d'équipements rayonnants et de proximité, qui viendrait ainsi atténuer les déséquilibres territoriaux liés à la croissance urbaine mais également renforcer le brouillage des frontières entre l'urbain, le périurbain et le rural³⁰⁸.

3.3.3 La culture au cœur de la fracture toulousaine

Malgré cette tendance à la diversification de l'offre en périphérie, un constat s'impose pour Toulouse : la localisation des principaux équipements culturels (carte n°6) renforce les déséquilibres d'une métropole déjà marquée par la concentration d'activités et de services au sein d'un hyper-centre dense et riche.

³⁰⁸ SIBERTIN-BLANC M., « Offre culturelle et brouillage des frontières urbain/périurbain/rural » in ARLAUD S., JEAN Y., ROYOUX D. (dir.), *Rural-urbain. Nouveaux liens, nouvelles frontières*, PUR, 2005, pp.353-360.

**Carte n° 6 : Localisation des principaux équipements culturels
au sein de l'aire urbaine toulousaine**



Réalisation : S. BALTI, 2012

Quelques institutions culturelles de renom sont généralement associées au centre-ville et participent de son rayonnement. En tête de liste, figurent l'*Orchestre du Capitole* et son lieu de résidence quasi-exclusive, la *Halle Aux Grains*. Alors que la capitale régionale a longtemps reçu la réputation d'une ville à la traîne, une politique de rattrapage entamée dès la fin des années 1990 lui permet de pallier son – très – faible niveau d'équipement. La ville se dote alors d'un musée d'arts contemporains, les *Abattoirs*, d'un théâtre moderne, le *TNT*, ou encore d'une salle de spectacle, le *Zénith* venant enrichir la saison artistique et l'offre du centre-ville. Selon le diagnostic établi par M. SIBERTIN-BLANC, la commune de Toulouse réunissait déjà en 2001 près de 90% des équipements culturels 'rayonnants' de l'agglomération alors que l'offre en périphérie se caractérisait, quant à elle, par la dispersion d'une multitude de lieux de proximité censés satisfaire avant tout la pratique habitante³⁰⁹.

Ainsi, cette répartition de l'offre culturelle oppose, d'un côté, des territoires 'prestigieux' – structurés autour d'équipements 'rayonnants' symboles de centralité et vecteur d'une image attractive – et, de l'autre, des territoires 'de proximité' – représentés par des équipements dont la vocation est d'assurer le maillage des territoires et une plus grande cohésion entre les quartiers. Une telle distinction conduit à différencier des territoires plutôt 'culturels et artistiques' au centre et ceux plutôt 'culturels et sociaux' en périphérie. Elle participe d'une certaine manière à renforcer la stigmatisation de certaines populations et le sentiment d'une ville à plusieurs vitesses. Des espaces urbains se singularisent selon le motif de l'intervention culturelle : une politique d'animation qui place les individus et leurs rapports sociaux au cœur du projet culturel et une politique de structuration d'un secteur artistique qui place la création au cœur des préoccupations. Un tel rapport de force révèle des tensions notamment exprimés par plusieurs artistes lors d'une rencontre débat organisée par des acteurs associatifs toulousains³¹⁰. Ces derniers exprimaient leur frustration d'être, par leur localisation en périphérie, davantage considérés pour leur qualité de médiateurs sociaux que pour leur créativité. Cette vision manichéenne du territoire ne doit pas omettre pour autant la prise en compte de réalités plus fines : l'existence de territoires « mixtes » – caractérisés par l'alternance d'une offre rayonnante et d'une offre de proximité – ou de territoires en « creux » non pas synonymes de « vide culturel » mais dont le repérage de l'offre nécessite une lecture plus attentive afin de décrypter des initiatives qui émergent en dehors du cadre institutionnel.

³⁰⁹ SIBERTIN-BLANC M., *Op. cit.*

³¹⁰ RENCONTRE SAMBA RESILLE, « Médiation culturelle et commande publique : les acteurs culturels et associatifs, des agents régulateurs ? », Toulouse, 8 juin 2010.

Aussi, la recherche centrée sur le secteur des musiques amplifiées aura-t-elle pour objectifs de préciser ce diagnostic.

En outre, la répartition de l'offre identifiée jusqu'ici vient se superposer à celles des principales fonctions métropolitaines. Les quartiers populaires localisés dans les franges de la commune centre semblent laissé-pour-compte quand bien même certaines salles de spectacles localisées en périphérie viennent renforcer les polarités secondaires (*Bikini* à Ramonville-Saint-Agne, *Odysud* à Blagnac, *Grainerie* à Balma et, dans une moindre mesure, *Hall Comminges* à Colomiers, *Confluent* à Portet-Sur-Garonne) ou élargir le panel de services offerts à des populations aux profils sociodémographiques plus aisés (*Altigone* à Saint-Orens-de-Gameville, la *Grande Halle* à l'Union, *Théâtre Municipal* de Pibrac). De ce point de vue, la culture ne participe pas à renforcer la cohésion et le maillage entre les territoires de l'aire urbaine mais contribue au contraire à accentuer les fragmentations existantes.

Ce diagnostic conduit à mettre en exergue la faible capacité des acteurs publics à mener une réflexion stratégique qui dépasse le cadre communal. En l'absence de référentiel commun à l'échelle métropolitaine, la démultiplication d'initiatives municipales brouille la lisibilité de la scène publique et la visibilité d'une offre sur l'ensemble du territoire. Elle oppose différentes logiques de l'action culturelle et différentes priorités qui peinent à se rencontrer. Chacun des territoires développe sa propre action, sans réelle concertation, ni même sans réelle prise en compte des efforts engagés par ailleurs.

LA STRUCTURATION DU TERRITOIRE MUSIQUES AMPLIFIEES : L'EMERGENCE DE NOUVELLES CENTRALITES URBAINES ?

Ce premier chapitre présente les rouages d'une organisation territoriale au regard de la répartition des principales fonctions métropolitaines. L'exemple toulousain montre que si plusieurs initiatives publiques participent à l'émancipation de communes en périphérie la structuration de l'espace métropolitain révèle une fracture territoriale très ancrée.

Cette recherche a ainsi pour objectif de décrypter l'impact des dynamiques de musiques amplifiées au sein de cette configuration.

Le cadre d'analyse de ce travail se construit autour de cette dialectique qui associe la compréhension du fait métropolitain à l'analyse du fait musical. Dialectique qui interroge la recomposition des territoires au regard de dynamiques propres au secteur artistique. Les observations qui ont été proposées jusqu'ici ont conduit à mettre en scène l'existence de ce lien. D'un côté, les métropoles sont présentées comme des territoires composites dont la configuration actuelle est héritée de transformations observées depuis la fin de la seconde guerre mondiale. D'un autre, les musiques amplifiées sont introduites dans un environnement urbain spécifique et s'affirment comme une activité artistique en pleine effervescence. Si les conditions de leur émergence demeurent profondément marquées par l'évolution du contexte urbain, ces musiques se sont développées au sein de territoires qui les ont ignorés ou qui, du moins, ont longtemps sous-estimé leur impact et la prise en compte de nouveaux besoins qui en découlent.

Les premières observations menées à l'échelle nationale ont montré en effet que les musiques amplifiées ont dû patienter de nombreuses années avant que des initiatives publiques ne soient concrètement engagées en leur faveur : vingt ans après l'instauration du premier Ministère de la culture, plus de 40 ans après leur arrivée en provenance des États-Unis. Cette reconnaissance, aussi lente et douloureuse soit-elle est également à mettre au crédit d'un engagement militant, de la part d'acteurs privés, professionnels ou acteurs associatifs, qui s'est construit dans la durée et qui continue encore d'exister aujourd'hui³¹¹.

D'importants retards ont néanmoins été accumulés en terme de structuration du secteur d'activité et les besoins, en terme d'accompagnement, ont été longtemps sous-estimés. L'offre de lieux spécialisés, et identifiés en tant que tels, y est encore très peu abondante à la fin des années 1990. Ces premiers éléments de contexte justifient la présentation d'une activité qui, au début des années 2000, demeure encore peu ancrée dans les territoires urbains ou du moins relativement peu visible d'un regard extérieur. Un chantier s'ouvre pour les acteurs publics comme pour les professionnels du secteur artistique : il consiste à construire le territoire artistique, à équiper les villes en lieux spécifiques... Il invite à reconsidérer l'empreinte laissée par les musiques amplifiées au sein de la ville. Cet éveil relativement tardif offre un recul aujourd'hui suffisant pour interroger son impact sur la structuration des métropoles.

Dans le même temps, la faible prise en compte des musiques amplifiées sur la scène publique ne doit pas omettre l'analyse de dynamiques impulsées par des initiatives privées, associatives ou commerciales souvent mal connues mais qui ont participé dans cette deuxième moitié du XX^e siècle à la construction d'une nouvelle scène artistique. Ces dernières sont l'œuvre d'acteurs déconnectés de toute logique institutionnelle, organisés autour de réseaux plus ou moins informels et contraints, pour une grande majorité, de réinvestir des lieux au sein de territoires dont les aménagements n'ont pas – ou peu – été prévus à cet effet. Ces retards accumulés par les villes en terme d'aménagement ont laissé la place à des logiques d'organisation et de réappropriation de l'espace. Y. RAIBAUD l'a notamment précisé « *l'approche géographique constatera ainsi que la modification des comportements sociétaux et leurs traductions musicales induisent des pratiques qui investissent ou réemploie des lieux, et une invention de l'espace : le parking couvert devient lieu de répétition des danseurs, la cave celui des musiciens, la friche industrielle une salle de concert [...]*³¹² ». L'auteur renvoie

³¹¹ TEILLET Ph., *Op. cit.*

³¹² RAIBAUD Y., *Op. cit.*, p.36.

alors au propos de J-P. AUGUSTIN et de M. FAVORY afin de percevoir dans la diffusion des musiques amplifiées l'une des composantes de la métropolisation qui « *agit sur la transformation des agglomérations par effet d'accumulation, mais engendre aussi des territoires urbains nouveaux qui apparaissent de plus en étendus, discontinus et hétérogènes*³¹³ ». Aussi, plus qu'un simple *révéléateur*, les musiques amplifiées sont-elles également considérées comme un *catalyseur* du fait urbain.

Dans cette perspective, le choix d'étudier les musiques amplifiées ouvre des pistes ambitieuses de recherche. Il s'agit d'interroger une discipline artistique dans sa capacité à produire des dynamiques – originales, spécifiques, diversifiées – et à agir directement sur la transformation des territoires métropolitains. La localisation des activités de musiques amplifiées vient-elle renforcer les déséquilibres existants ? Révèle-t-elle de nouvelles centralités métropolitaines ? Quelle est la place des musiques amplifiées au sein de la configuration métropolitaine qui est décrite à Toulouse ? En quoi la structuration de ce territoire artistique fait-elle émerger, sur la scène publique ou privée, des problématiques spécifiques ? Dans quelle mesure l'action publique portée envers ce secteur d'activité peut-elle contribuer à atténuer les effets de la fracture territoriale ?

³¹³ FAVORY M., « La Gironde spectaculaire, équipements culturels et espaces publics » in AUGUSTIN J-P., LATOUCHE D. (dir.) *Lieux culturels et contextes de villes*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1998, pp.75-98.

CHAPITRE II

LE DILEMME CULTUREL DES METROPOLES

Dès 1994, G. SAEZ emploie cette expression, le « *dilemme culturel de la métropole*³¹⁴ », pour rendre compte de la diversification des enjeux à laquelle est confrontée l'action culturelle. Cette problématique est plus que jamais d'actualité. Ph. TEILLET a rappelé récemment la profondeur de ce dilemme en évoquant « *la difficulté à concevoir un projet global pour des territoires aussi fragmentés d'un point de vue à la fois culturel, spatial et social*³¹⁵ ». Si l'association de la culture aux préoccupations urbaines n'est pas un fait nouveau, elle nécessite des arbitrages qui peinent à s'établir clairement. Ce nouveau temps de l'analyse met ainsi en exergue plusieurs débats qui pointent les limites de politiques culturelles et territoriales. Un premier point de tension découle de la difficile articulation des priorités de l'action publique (1). Un deuxième renvoie à la faible coordination des acteurs publics et à une lecture critique de la gouvernance culturelle (2). Ces réflexions conduisent à souligner les enjeux liés au renouvellement des modalités de mises en œuvre des politiques culturelles, autour notamment de la méthode participative (3).

1. DES ENJEUX CROISES ET DES TENSIONS CONTOURNEES

« *Développer ses territoires à partir de leurs ressources endogènes, se positionner face à d'autres territoires partenaires ou concurrents, maintenir la cohésion sociale*³¹⁶ » : les politiques culturelles répondent à ces différents enjeux et se déclinent autour d'objectifs spécifiques mettant en « tension » différentes stratégies de développement économique, social, culturel ou artistique.

Telle qu'elle est définie dans *Le Petit Robert*, la « tension » renvoie à une « *force qui agit de manière à écarter, à séparer les parties constitutives d'un corps* ». Du point de vue sociologique, elle est comprise comme une menace interne à l'équilibre d'un système « *pouvant dégénérer en conflit entre personnes, groupes, états* ». Au sein de l'action culturelle, cette tension peut atténuer l'efficacité d'une action collective dont l'équilibre précaire repose sur l'interaction, voir l'interdépendance de ses acteurs. Elle est surtout révélatrice de ces interrogations, de ces incertitudes, voire de ces approximations, autour de la définition d'une intervention publique justifiée pour sa capacité à « faire société », à stimuler le « vivre ensemble », à soutenir la création mais confrontée dans le même temps à des

³¹⁴ SAEZ G., « Le dilemme culturel de la métropole : villes, identités et politiques publiques » in BASSAND M., LERESCHE J-P., *Les faces cachées de l'urbain*, Bern, Peter Lang Verlag 1994, pp.75-90.

³¹⁵ TEILLET P., « Les projets urbains au prisme de la métropolisation » in *L'observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, OPC, 2008, n°34, p.21.

³¹⁶ CHAUDOIR P., DE MAILLARD J., « Les enjeux culturels des contrats de ville » in CHAUDOIR P., DE MAILLARD J. (dir.), *Culture et politique de la ville : une évaluation*, La Tour d'Aigues, Observatoire des politiques culturelles, l'Aube, 2004, p.20.

enjeux, plus ou moins compatibles, qui s'entrecroisent et traduisent « *des formes de prise en compte contrastée de la question culturelle*³¹⁷ ».

1.1 Action socioculturelle vs action culturelle ?

La première tension de l'action culturelle tient de la confrontation entre cette préoccupation urbaine, d'intérêt général, et l'une des missions fondamentales attribuées aux politiques culturelles : l'accompagnement d'initiatives et la structuration d'un secteur d'activités qui se réclame d'une certaine exigence artistique. L'interrogation porte sur les motivations de l'intervention publique et la confrontation entre deux logiques d'acteurs aux revendications spécifiques : elles sont, d'une part, culturelles et artistiques, d'autre part, sociales et urbaines. Elle renvoie notamment à ce débat autour de l'identification de pratiques et d'acteurs 'légitimes' qui méritent, ou non, la considération et l'attribution d'une aide financière.

Sur le terrain, cette tension est très palpable : notamment au regard de l'organisation territoriale toulousaine où s'opposent les territoires centraux et périphériques (chapitre 1). Elle est notamment révélatrice de cette structuration des politiques culturelles autour de deux conceptions de la culture qui se veulent transversales et interdépendantes mais qui dans les faits s'inscrivent dans des canaux spécifiques de l'action publique : des services « socioculturels » utilisent l'art et la culture comme levier d'action dans le cadre d'une politique d'animation ; des services artistiques font de la qualité de création le souci premier de leur intervention. Les acteurs respectifs ont longtemps éprouvé des difficultés, voire des craintes, à se rencontrer pour engager une réflexion croisée, mettre en commun des outils de travail ou partager des projets. Plusieurs observateurs ont notamment souligné la tension qui peut exister dans l'attribution des financements culturels et l'éventuelle confusion dans les missions qui sont attribuées aux acteurs de terrain : « *à ceux qui craignent une instrumentalisation de la culture à des fins sociales répondent ceux qui regrettent que les objectifs culturels contaminent un certain nombre de projets d'insertion sociale*³¹⁸ ». E. NEGRIER a notamment souligné cette opposition d'intérêts dans le cadre de la politique de la ville, lors de construction de volets culturels qui se fait dans une ambiance souvent tendue sinon conflictuelle: « *Du côté des acteurs culturels, l'irruption de ces logiques laisse planer le risque d'une 'contamination de la culture par le socio-culturel', tandis que pour les*

³¹⁷ CHAUDOIR P., DE MAILLARD J., *Op. cit.*, p.20.

³¹⁸ *Ibid.*

*travailleurs sociaux reconvertis dans la défense d'une politique active de diversité culturelle, il s'agit de rompre avec la vision corporatiste et élitiste du secteur culturel*³¹⁹».

Sur le terrain des musiques amplifiées, l'instrumentalisation de la culture à des fins sociales est nettement perceptible. Elle peut être considérée par certains artistes comme une menace dès lors que celle-ci devient une préoccupation plus importante que le développement artistique en lui-même : « *cette vision très élargie d'un projet artistique et culturel fait peur à certains acteurs locaux qui, au contraire, se sont attachés à gommer, pour un temps au moins, toute dérive tendant à n'en faire qu'un programme social dans le contrat passé avec les autorités locales*³²⁰ ». Dans quelle mesure cette dynamique d'intégration sociale peut-elle constituer un obstacle à la reconnaissance du développement culturel et artistique d'un territoire ? Une salle de concert qui axe sa politique sur le développement social de la musique, à travers, par exemple, la promotion d'artistes locaux, peut représenter moins d'intérêt pour le public étant donné la faible participation des têtes d'affiche de renommée nationale ou internationale. Les artistes redoutent, de leur côté, l'uniformisation des équipements dédiés à la pratique de musiques amplifiées et un accès plus limité aux technologies de pointes qui permettent une création artistique plus approfondie. F. DELAUNAY, codirecteur du *Chabada*, un café-musique localisé à Angers, explique à ce sujet qu'il est préférable d'éviter de prononcer les mots « jeunes et insertion » afin de préserver la réputation de son établissement et d'éviter qu'un amalgame ne s'installe au détriment du projet artistique. Bien que le *Chabada* fonctionne en partie avec un budget spécifiquement attribué pour la dimension sociale de l'action culturelle qu'il développe, ses responsables insistent sur la volonté de préserver, avant tout, une qualité artistique « *sans tomber dans les travers qui consiste à faire du social*³²¹ ». Le gérant d'un équipement musical se trouve devant un dilemme : « *faut-il privilégier toujours plus l'offre solvable de « culture cultivée », donc l'épanouissement individuel d'un certain nombre de personnes déjà fortement initiées ou privilégier l'action culturelle comme tremplin d'échanges, lien social élargi à des publics très différents ?*³²² ». Les musiques amplifiées révèlent ainsi la difficulté d'articuler les deux missions qui sont celles du service public : d'un côté servir le plus grand

³¹⁹ NEGRIER E., « Politique, culture et diversité dans la France urbaine contemporaine » in JOUVE B., GAGNON A-G (dir.), *Les métropoles au défi de la diversité culturelle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006, p.148.

³²⁰ GEMA (dir.), *Politiques publiques et Musiques Amplifiées*, Agen, 1997, pp110-131.

³²¹ *Ibid.*

³²² RIZZARDO R. « Musiques amplifiées et aménagement culturel du territoire », in GEMA (dir.), *Politiques publiques et Musiques Amplifiées*, Agen, 1997, 178p.

nombre de citoyens, élargir et diversifier les publics, et de l'autre promouvoir le développement culturel et artistique de son territoire.

Cette première tension de l'action culturelle relève donc cette ambiguïté autour d'une instrumentalisation de la culture qui du point de vue de l'artiste est perçue comme une menace à la reconnaissance d'une compétence artistique, et d'un travail reconnu en tant que tel, et qui, du point de vue de l'acteur social, est perçue comme une solution contournée pour pallier les lacunes de politiques engagées dans d'autres secteurs de la vie urbaine (logement, emploi, insertion sociale, éducation, etc.). Cette tension a largement été entretenue autour d'une séparation très marquée entre la sphère socioculturelle et artistique quand bien même les fonctions et les missions attribuées par les politiques publiques aux acteurs de terrain ne sont pas clairement établies. Il en résulte finalement ce paradoxe au sein duquel deux cultures, aux allures opposées et aux budgets déséquilibrés, se côtoient mais ne se rencontrent presque jamais, entretenant par la même les clivages entre une culture « intellectuelle » et une culture associée à l'action sociale. J. PALARD soulignait par exemple en 1994 l'ambivalence d'une politique culturelle qui « *d'un côté privilégie [...] les institutions et les services, de l'autre [...] prend la forme d'une politique d'animation [...] fait la promotion de projets éphémères et de fêtes*³²³ ».

1.2 Enjeux sociaux vs enjeux économiques ?

La deuxième tension de l'action culturelle est identifiée autour de cette double injonction des politiques métropolitaines. Tandis que l'une attribue à la culture une valeur d'usage – elle est considérée comme une activité nécessaire qui participe de fait à renforcer l'unité de la société urbaine et qui répond à un besoin de cohésion – l'autre lui confère une valeur d'échange : elle est une ressource pour toute métropole qui a pour ambition de se positionner dans la hiérarchie internationale. L'investissement culturel est alors justifié pour sa capacité à créer ce supplément d'âme qui, en retour, peut faire la 'différence' dans le jeu des comparaisons entre territoires. Il est également un atout supplémentaire pour attirer des activités ou des populations hautement qualifiées et garantir ainsi une impulsion nouvelle à certains territoires de la ville.

A l'image du repositionnement de l'action culturelle autour des projets de création, ce deuxième volet de l'action culturelle occupe pour la plupart des métropoles une place

³²³ PALARD J., « stratégie politique, action culturelle et intégration socio-spatiale », *Science de la Société*, Les Cahiers de Lerass, 1994, n°31, pp.5-17.

croissante dans les stratégies de développement urbain. *Se différencier dans l'unité ou se différencier au détriment de l'unité ?* La tension se situe au croisement de deux priorités qui ne sont pas toujours complémentaires ou clairement identifiées – d'un côté, la logique repose davantage sur l'épanouissement des individus et le principe de cohésion urbaine, de l'autre, sur l'attractivité locale et/ou internationale. Dans un état des travaux portant sur la ville créative et la créativité en milieu urbain³²⁴, T. PILATI et D-G. TREMBLAY ont remarqué que les thèmes étaient essentiellement traités « *sous la forme de propositions, mais dans une ligne commune qui favorise le développement de la créativité individuelle collective des différents acteurs sociaux*³²⁵ ». A l'instar des critiques formulées autour de la thèse de R. FLORIDA, certains auteurs comme R. SHEARMUR³²⁶ montrent comment l'émergence d'un discours qui consacre une élite urbaine peut influencer sur les politiques municipales et accentuer la mise à l'écart d'une autre classe sociale, celle qui représente la portion la plus importante de la société urbaine : « les non-crétifs ». S. ZUKIN³²⁷ remarquait dès le début des années 1990 que les investissements menés en faveur de nouvelles activités culturelles précipitaient le départ des artistes pionniers. La construction d'une Cité du multimédia à Montréal vient notamment illustrer ce point de vue quelques années plus tard³²⁸. En mobilisant un certain nombre de ces travaux, C. LIEFOOGHE a souligné de quelle manière des politiques de développement économique et culturel peuvent s'imposer à l'échelle d'un quartier au détriment de la cohésion sociale et urbaine. Ces politiques de renouvellement urbain, dites « créatives », participent d'une volonté d'accompagner l'émergence d'artistes dans certains quartiers en proie à la désaffection. Leur mise en œuvre contribue toutefois à renforcer les processus d'exclusion et à créer de nouvelles inégalités au sein de la ville : « *L'attractivité retrouvée de ces espaces industriels jadis délaissés entraîne spéculation foncière et gentrification, au détriment des artistes qui doivent quitter le quartier faute de pouvoir assumer la revalorisation foncière et immobilière liée à la régénération, spontanée ou encouragée par les politiques publiques*³²⁹ ». Finalement, ces politiques publiques ne

³²⁴ PILATI T., TREMBLAY D-G., « Cité créative et District culturel ; une analyse des thèses en présence », *Géographie, économie, société*, vol.9, 2007, p.381-401.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ SHEARMUR R., « L'aristocratie mobile du savoir : quelques réflexions sur les thèses de Richard Florida », Montréal, *Urbanisation, Culture et Société*, 2005, 28p.

³²⁷ ZUKIN S., *The Cultures of Cities*, Blackwell Publishers, 1995, 336p.

³²⁸ TREMBLAY D-G., ROUSSEAU S., « Politique d'aménagement et multimédia à Montréal ; la reconversion par la gouvernance mixte », in TREMBLAY D-G., TREMBLAY R., (dir.), *La compétitivité urbaine à l'ère de la nouvelle économie : enjeux et défis*, Sainte-Foy, Presses Universitaires du Québec, 2006, pp.137-162.

³²⁹ LIEFOOGHE C., « Economie créative et développement des territoires : enjeux et perspectives de recherche », *Innovations*, n°31, 2010, pp.181-197.

participeraient-elles pas ainsi à la stigmatisation de nouvelles « minorités » au sein de la ville ?

1.3 Se différencier dans l'uniformité ?

Le cadre de réflexion s'inscrit également dans la confrontation de stratégies de valorisation et de rayonnement des territoires avec celles de préservation du dynamisme locale et de l'identité des territoires. Certains auteurs ont notamment décliné cette tension culturelle en évoquant une association contradictoire d'enjeux locaux/internationaux dans le discours des politiques publiques. Dans le contexte marqué par la concurrence entre métropoles (chapitre 1), C. YOUNES souligne en effet la nécessité d'opérer une double lecture du projet urbain : « *Cette tendance à valoriser la culture est paradoxale. Elle peut être interprétée, dans cette situation globalisée comme des formes renouvelées de résistance et de régénération pour habiter des territoires face à leur homogénéisation et face à un épuisement existentiel...*³³⁰ ». La gestion de cette première tension dépendrait alors de la capacité d'un projet culturel à puiser dans les ressources endogènes pour valoriser le développement urbain, économique et social d'une métropole se différencier à l'échelon international. Il n'en demeure pas moins que M. LUSSAULT³³¹ a souligné l'un des paradoxes de la politique culturelle métropolitaine qui dans cet univers mondialisé et compétitif tente de faire valoir la spécificité d'un territoire sur la scène internationale – et dont on pourrait supposer qu'elle se consacre à valoriser l'expression de ses différences et ses particularités locales – mais dont les initiatives et les projets urbains ont davantage tendance à s'homogénéiser autour notamment d'équipements de standing... Ces signatures architecturales assez conformes d'une métropole à l'autre participe finalement à la standardisation de l'action culturelle alors que le discours politique semble vouloir marquer une certaine forme de résistance à la globalisation. La critique rejoint ici celles formulées par S. CADIOU³³² et Ph. TEILLET³³³ qui pointent des effets pervers de la reconfiguration du jeu d'acteurs dans les processus d'élaboration des stratégies de l'action publique au regard de l'uniformisation des projets urbains. Ces propos

³³⁰ YOUNES C., « La culture matière de la ville et de la citoyenneté » in *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, 2008, n°34, p.25.

³³¹ LUSSAULT M., « Une nouvelle culture de l'urbanité », *Intervention dans le cadre du festival de La Novela*, Scene City, Le Hub, Mairie de Toulouse, 2009.

³³² CADIOU S., « Vers une action urbaine « moderniste » : les effets du discours des experts savants » in ARNAUD L., LE BART C., PASQUIER R. (coord.), *Les idéologies émergentes des politiques territoriales*, Toulouse, Sciences de la société, n°65, 2005.

³³³ TEILLET Ph., « La dimension idéologique de la recomposition des territoires, le cas du modèle 'angevin' » in ARNAUD L., LE BART C., PASQUIER R. (coord.), *Les idéologies émergentes des politiques territoriales*, Toulouse, Sciences de la société, n°65, 2005, pp.69-85.

mettent en doute l'impact du lieu culturel en tant que repère identitaire à l'échelle locale et internationale, mais également l'impact de projets culturels, artistiques ou créatifs en tant qu'outil de valorisation des différences locales.

De telles observations semblent d'autant plus déterminantes qu'elles concernent deux notions, *diversité* et *innovation*, que certains auteurs, comme B. GRESILLON³³⁴, emploient pour définir le concept même de métropole culturelle. Celle-ci est effectivement considérée comme « *un lieu où se concentrent et s'épanouissent différents genres artistiques*³³⁵ » ; elle aussi un « *lieu d'innovation culturelle et d'expérimentation artistique*³³⁶ ». L'uniformisation des projets urbains interroge alors la capacité des métropoles à valoriser cette diversité d'expressions artistiques – y compris celles qui constituent la richesse d'une discipline telles que les musiques amplifiées – mais également cette diversité d'« espaces géographiques » – y compris ceux improbables, localisés dans les interstices de la ville, favorables au développement d'expériences les plus originales et que les artistes ont spontanément investi depuis la crise industrielle. Dans quelle mesure l'action publique, standardisée, peut-elle favoriser l'éclosion ou l'accompagnement d'initiatives ancrées dans les territoires ? Le référentiel porté par l'acteur public, autour de cet impératif d'attractivité économique et de compétition internationale, est-il compatible avec la figure de certains foyers d'expérimentations qui se sont constitués indépendamment, et parfois même dans des espaces que le capitalisme mondiale a mis à l'écart ? Cette tendance à l'uniformisation de l'action publique ne vient-elle pas alors affecter le renouvellement des propositions artistiques ? Paradoxalement, ne vient-elle pas finalement occulter la prise en compte d'une ville dans sa diversité et atténuer la capacité de cette dernière à s'affirmer en tant que véritable métropole culturelle ?

1.4 Faire unité dans la diversité ?

Pour les métropoles, cette troisième équation est devenue incontournable. Comme a pu le rappeler J-P. SAEZ, la conjugaison entre unité et diversité s'impose aujourd'hui dans les métropoles comme une évidence « *quels que soient les modèles de référence, qu'ils soient plutôt multiculturalistes ou plutôt intégrationnistes*³³⁷ ». Dans une perspective de cohésion sociale par la culture, elle confronte les politiques urbaines à la nécessité d'opérer un arbitrage

³³⁴ GRESILLON B., *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002, p.54.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ SAEZ J-P., « Les grandes villes et la culture : des enjeux croisés », in L'Observatoire, *la revue des politiques culturelles*, Grenoble, n°34, 2008, pp.16-20.

entre deux logiques d'action *a priori* divergentes mais pourtant indissociables au développement du « vivre ensemble » : d'un côté celle de valoriser les particularités de la société urbaine, de l'autre, celle de renforcer l'identité d'une métropole et son sentiment d'appartenance collective à un même territoire ou à un même groupe (1.2).

Il semble aujourd'hui acquis que le développement social des métropoles et l'épanouissement de leurs habitants répondent à une exigence de démocratie et passe par la reconnaissance des diversités. La *Déclaration universelle de l'UNESCO* sur la diversité culturelle, adoptée à Paris en 2001 va dans ce sens. « Faire société », c'est effectivement « faire partager » à tous les habitants : faire en sorte d'en impliquer le plus grand nombre et pour cela reconnaître les différences et les minorités qui composent une population métropolitaine. Le dilemme métropolitain est bien situé dans l'articulation de ces différents enjeux : « *Comment le projet culturel métropolitain peut-il répondre à des exigences de démocratisation de la culture, de démocratie culturelle et de diversité artistique et culturelle en concomitance ? [...]. L'enjeu que doit relever une politique culturelle métropolitaine est d'imaginer comment, par la culture, accorder reconnaissance et respect pour chaque culture et en même temps stimuler le vivre ensemble*³³⁸ ».

La problématique est d'autant plus complexe qu'elle intègre cette notion ambiguë de 'diversité' dont la définition peut prêter à différentes interprétations selon les contextes urbains, les priorités de l'action publique, les modèles dominants. Dans un article déjà cité à plusieurs reprises, E. NEGRIER³³⁹ rappelle à quel point le système politique français a pu traditionnellement occulter la diversité culturelle au profit du pluralisme artistique. S. VIBERT montre quant à lui comment ce dernier s'est imposé comme réponse politique au traitement de la diversité culturelle, il représente « *un pluralisme des opinions individuelles, des croyances personnelles et des styles de vie, et non pas des 'culturelles' au sens anthropologique du terme*³⁴⁰ ». A l'origine de ce contournement, la notion même de « diversité culturelle », telle qu'elle est définie par l'UNESCO est mise en cause. Celle-ci renvoie en effet à deux interprétations possibles du vivre ensemble et de l'épanouissement individuel et collectif par la culture. Dans son article premier, la diversité culturelle apparaît « *pour l'être humain aussi nécessaire qu'est la biodiversité dans l'ordre du vivant* » – l'universalité prime alors sur le contenu effectif des différentes cultures et constitue le

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ NEGRIER E., *Op. cit.*, pp.137-157.

³⁴⁰ VIBERT S., « Le pluralisme culturel comme réponse politique au fait de la diversité culturelle » in *Mouvements*, 2005, n°37, p.19.

fondement même de la norme. Son article 4 stipule au contraire que « *nul ne peut invoquer la diversité culturelle pour porter atteinte aux droits de l'homme* » – auquel cas c'est le respect des appartenances et des différences individuelles qui priment sur le caractère universel de la norme – « *La tension entre ces deux polarités du champ politique moderne constitue l'une des logiques essentielles qui porte tous les débats contemporains. L'affirmation unilatérale de l'une au détriment de l'autre conduit à des apories théoriques et des incohérences pratiques évidentes*³⁴¹ ».

1.5 La 'ville créative' nouveau modèle des politiques culturelles, nouvelle utopie du développement urbain ?

La « créativité » qui s'est imposée de façon récurrente dans le discours des politiques de développement urbain a entretenu par la même une certaine confusion autour du contenu même de ces politiques, lui-même en perpétuel mouvement³⁴². La « créativité » renvoie effectivement à des réalités et des objectifs très disparates : tantôt l'innovation ou le bien être social, les territoires ou les individus, le milieu artistique ou celui de la recherche scientifique, etc.³⁴³. Cette tension de l'action culturelle réside donc dans la définition même des politiques culturelles, dont les contours sont souvent imprécis bien que renvoyant à des interprétations spécifiques de la culture et du projet urbain. L'engouement attribué aujourd'hui à *l'innovation* et à *l'attractivité* des territoires invite à s'interroger sur la capacité des politiques publiques, et de la culture, à véritablement considérer les enjeux qui se posent dans certains secteurs de la vie urbaine : le redéploiement équilibré des fonctions métropolitaines, le « vivre ensemble », la structuration d'un secteur artistique, l'éducation et la sensibilisation artistique, etc.

Ces incertitudes renvoient plus largement aux interrogations que portent le concept même de « ville créative », en tant qu'idéologie mobilisatrice qui s'est affirmée depuis comme un élément fondateur du référentiel des politiques urbaines : « *Qu'est ce que la ville créative ?*³⁴⁴ », « *que penser de ce concept de ville créative ?*³⁴⁵ ». La réflexion que propose E. VIVANT s'appuie sur la contribution de plusieurs auteurs et présente l'intérêt de revenir sur la source même du concept, tels qu'il a été initié par R. FLORIDA autour de la classe

³⁴¹ VIBERT S., *Op. cit.*

³⁴² OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES, *Ville attractive, ville créative : le rôle de la culture dans le développement métropolitain*, Caen, Colloque organisé en partenariat avec la Ville de Caen, le CG du Calvados, la Région Basse-Normandie et la DRAC, 2009.

³⁴³ LEFEBVRE A., « Culture, attractivité et développement des territoires », *Séminaire Culture, Acteurs, Territoires*, Toulouse, LISST, Université Toulouse II, 2010.

³⁴⁴ VIVANT E., *Qu'est ce que la ville créative ?* Vendôme, Presses Universitaires de France, 2009, 89p.

³⁴⁵ *Ibid.*

créative. Dans un contexte de crise post-industrielle et de concurrence internationale, la croissance urbaine serait déterminée par la capacité des métropoles à attirer les créateurs : professionnels au fort potentiel d'innovation, attirés par la qualité de vie d'une ville, et dont la concentration serait vecteur de dynamisme économique. Ainsi, « *la ville créative serait cela : un activisme culturel des élus municipaux destiné à susciter le retour en ville de la population aisée et cultivée*³⁴⁶ ». Pour ce faire, l'acteur public élabore des stratégies visant à diffuser l'image d'une ville attractive, c'est à dire celle d'un territoire qui garantit les conditions favorables à l'épanouissement de la classe créative : une offre de services urbains innovants, des équipements culturels et une programmation artistique riche et variée ou bien encore, comme à Angers³⁴⁷, un environnement urbain doux et agréable, qui privilégie une croissance harmonieuse et respectueuse de la qualité de vie de ses habitants... Cette orientation met en exergue une posture de l'action publique qui vise à « *faire la ville pour les créatifs*³⁴⁸ » et qui à nouveau pose la question de la capacité des politiques urbaines à considérer la ville dans sa diversité : quel traitement pour les non-créatifs ? Privilégier les élites urbaines ne conduirait-il pas à accentuer les déséquilibres sociaux au sein des métropoles ? A renforcer les fractures territoriales ou à en créer de nouvelles ?

Ces questions sont d'autant plus lourdes de sens qu'elles concernent des politiques qui mobilisent un objet polysémique – la créativité – dans l'élaboration de stratégies visant à assurer la reconversion d'espaces en déclin et/ou à diversifier le tissu économique des métropoles. Il est question d'équipements culturels censés soutenir la création ou la diffusion artistique et améliorer le cadre de vie de ses habitants. Mais il est également question de nouveaux pôles économiques – des *clusters* – censés assurer la promotion des activités créatives, telle qu'elles sont considérées par R. FLORIDA dans leur acception la plus large. La labellisation des « quartiers culturels et créatifs » rejoint ainsi la notion de « ville créative » dont le critère premier de détermination renvoie, selon C. LANDRY³⁴⁹ à l'inventivité des politiques de régénération urbaine³⁵⁰. Entre les opérations pionnières menées en Grande-Bretagne et le succès du projet urbain de Bilbao, devenu référence universelle, les

³⁴⁶ VIVANT E., *Op. cit.*

³⁴⁷ TEILLET Ph., « La dimension idéologique de la recomposition des territoires, le cas du modèle 'angevin' » in ARNAUD L., LE BART C., PASQUIER R. (coord.), *Les idéologies émergentes des politiques territoriales, Toulouse, Sciences de la société, n°65, 2005, pp.69-85.*

³⁴⁸ VIVANT E., *Op. cit.*

³⁴⁹ LANDRY C., *Culture et régénération urbaine. Activités culturelles et industries créatives, moteur du renouvellement urbain. Approche intégrée : le rôle de la culture et de la créativité dans le (re)développement des villes*, Rapport pour le Réseau URBACT CULTURE, Agence de développement et d'urbanisme de Lille Métropole, 2006.

³⁵⁰ LIEFOOGHE C., *Op. cit.*

études de cas se sont multipliées³⁵¹. Elles permettent aujourd'hui aux observateurs de révéler la contradiction de stratégies urbaines dont le référentiel s'inspire de la capacité des artistes à valoriser certains espaces dégradés alors même que les projets qui sont mis en œuvre contribuent à accélérer leur départ. Le paradoxe de l'action publique tient ainsi de cette confusion qui oppose deux catégories de créatifs et deux idéologies fondatrices de la ville créative : « *deux processus différents conduisent à la production de paysages semblables (lofts, cafés branchés et galeries d'art), habités toutefois par des populations aux trajectoires sociales, aux revenus et aux intérêts différents*³⁵² ». Le premier repose sur la valorisation d'une ambiance urbaine et bohème, elle-même est censée attirer ces créatifs vecteurs de croissance urbaine. Le deuxième consiste à produire la ville pour les créatifs. Les opérations qui sont menées dans ce sens mettent alors davantage l'accent sur « *la consommation, la sécurisation et standing que sur les idées de tolérance, de rencontre et de créativité*³⁵³ ». La gentrification des premiers quartiers d'artistes interroge alors la capacité réelle des métropoles à attirer les créatifs selon les critères qui ont été définis par R. FLORIDA.

Enfin, cette approche critique de la ville créative ne peut faire l'impasse de travaux menés par certains auteurs, comme ceux de A. MARKUSEN et D. KING³⁵⁴, ou encore de A. POLESE et R. TREMBLAY³⁵⁵, qui mettent directement en cause ce lien entre le succès économique d'une ville créative et la composition sociale de son tissu sociodémographique. Pour R. SHEARMUR³⁵⁶, ce ne n'est pas la mobilité des créatifs qui régule la croissance métropolitaine mais bien les opportunités offertes par le tissu économique local qui attirent les plus diplômés. En outre, le résultat de recherches récentes menées en Europe, lors du programme ACRE, tend à invalider la thèse selon laquelle une catégorie de population très mobile motiverait ses choix de localisation résidentielle à partir de critères tels que la réputation d'une ville ou l'ouverture d'esprit de ses résidents. Certaines critiques rejoignent notamment celles formulées autour de la définition d'une catégorie d'individus très hétérogènes qui ne semblent pas propice à la construction d'un objet de recherche opérationnel. Comment décrypter des comportements résidentiels et des tendances

³⁵¹ AMBROSINO C., ANDRES L., « Régénération culturelle et mutabilité urbaine : un regard franco-britannique » in LERICHE F., DAVIET S., SIBERTIN-BLANC M., *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p.305.

³⁵² VIVANT E., *Op. cit.*, p.78.

³⁵³ VIVANT E., *Ibid.*

³⁵⁴ MARKUSEN A., KING D., *The artistic dividend : the arts' hidden contributions to regional development*, Minneapolis, Project on Regional and Industrial Economics, 2003, 25p.

³⁵⁵ POLESE A., TREMBLAY R., « L'économie du savoir et la manie des 'rankings' : une analyse intégrées des villes canadiennes et américaines » in *Géographe canadien*, Canadian Géographe, vol. 49, n°2, 2005, pp.126-150.

³⁵⁶ SHEARMUR R., *Op. cit.*

significatives quand bien même il s'agit de considérer indifféremment des ingénieurs, des managers, des avocats et des artistes aux profils pourtant spécifiques ? Dans quelle mesure, observer la ville au regard de cette classe créative permet-elle de comprendre les dynamiques de recomposition des territoires alors que l'évolution des sociétés urbaines invite au contraire à mieux comprendre les logiques de comportement individuel ?

De fait, la question de la ville créative interroge plus qu'elle n'apporte de réponse. Si la créativité apparaît au cœur des discours portant sur le développement des métropoles, ses théories fondatrices sont aujourd'hui largement débattues : « *S'agit-il d'un effet de mode, d'une expression sans contenu tangible, d'une fiction entretenue par un beau parleur soucieux de séduire les responsables des villes inquiets des effets de la désindustrialisation sur leur territoire et prêts à croire tout discours diffusant l'idée d'une recette magique pour sortir de ce mauvais moment ?* ³⁵⁷ ». C. LIEFOOGHE³⁵⁸ ose la comparaison avec certains modèles qui ont fait l'histoire du développement urbain : la ville « fonctionnelle », la ville « technopolitaine », la ville « compacte », la ville « durable ». La ville créative repose sur une idéologie mobilisatrice mais se décline en plusieurs utopies sous-jacentes, plus ou moins contradictoires à l'instar des tensions qui ont été mises en perspective lors de cette analyse. En particulier, la ville « créative » n'incarne-t-elle pas en soi une contradiction en associant « *une utopie économique : compétitivité mondiale, image et attractivité des villes* » et « *une utopie sociale : appartenance, identité, inclusion sociale, dialogue interculturel* ³⁵⁹ » ?

2. FRAGMENTATIONS INSTITUTIONNELLES ET GOUVERNANCES URBAINES

Outre ces tensions qui résident dans l'articulation de différentes stratégies de l'action publique, le dilemme culturel des métropoles porte sur la complexification croissante du jeu d'acteurs culturels. Il conduit à mettre en évidence cette incertitude qui règne autour de la répartition des compétences entre des acteurs institutionnels de plus en plus nombreux et de plus en plus diversifiés.

2.1 La territorialisation des politiques publiques et culturelles

La territorialisation des politiques publiques est l'expression couramment utilisée pour désigner ce rapprochement de la décision vers les territoires : elle justifie *a priori* une meilleure prise en compte des réalités locales, notamment celles identifiées auprès de

³⁵⁷ VIVANT E., *Op. cit.*, p.16.

³⁵⁸ LIEFOOGHE C., *Op. cit.*

³⁵⁹ *Ibid.*

l'habitant : « *il s'agit d'être 'au plus près' des usagers, réactifs vis-à-vis des demandes des habitants, en créant des services locaux auxquels des compétences se voient déléguées* ³⁶⁰ ». Selon E. NEGRIER et Ph. TEILLET, « territorialiser » est une action qui consiste effectivement à donner du sens politique à l'espace et au traitement de ses problèmes – l'histoire d'un quartier, son inscription dans la ville, le profil sociodémographique de ses populations, etc. Par principe, elle conduit à mettre en perspective « *des caractères jusque-là occultés des territoires* » afin que ces derniers puissent ainsi être « *mis au service de la volonté d'atteindre des buts collectifs et de pratiquer des biens publics [...] visant à assurer un rayonnement territorial et à construire des formes de solidarité plus satisfaisantes dans ces territoires* ³⁶¹ ».

2.1.1 Décentralisation et recomposition du jeu d'acteurs à l'échelle métropolitaine

Les lois de décentralisation de 1982-1983 sont à l'origine du mouvement de territorialisation des politiques publiques dont la refonte première est impulsée par le passage d'un système bilatéral, liant l'Etat et les villes, à un système multilatéral qui octroie une responsabilité nouvelle aux collectivités territoriales³⁶². Les Régions nouvellement créées, les Départements et surtout les Communes se sont affirmés progressivement comme les acteurs principaux des mutations urbaines. L'implication des élus municipaux s'est considérablement accrue du fait notamment qu'ils sont désormais compétents pour gérer la planification de leur commune, élaborer ou non les outils qui leurs sont proposés et en définir les orientations (POS et SDAU). Depuis ce transfert de compétences, les maires se retrouvent impliqués au cœur du processus de métropolisation et représentent la figure centrale de l'action publique.

Ce repositionnement vers les territoires conduit de fait à un élargissement conséquent de la participation des acteurs publics à la prise de décision : d'un point de vue vertical – entre le niveau local, régional, national – et horizontal – entre les communes qui composent une agglomération urbaine et entre les différents services qui structurent les institutions partenaires³⁶³. Le transfert des compétences s'est organisé en faveur d'une division *a priori*

³⁶⁰ OFFNER J-M., « Les territoires de l'action publique locale, fausses pertinences et jeux d'écarts », *Revue Française de Science Politique*, vol.56, n°1, Février 2006, p.31.

³⁶¹ NEGRIER E., TEILLET Ph., « La montée en puissance des territoires : facteur de recomposition ou de décomposition des politiques culturelles ? » in SAEZ J-P. (dir.), *Culture & société, un lien à recomposer*, Toulouse, l'Attribut, 2008, p.94.

³⁶² GAUDIN J-P., « Politiques urbaines et négociations territoriales, quelle légitimité pour les réseaux de politiques publiques ? », *Revue Française de Science Politique*, 1996, volume 45, pp.31-56.

³⁶³ JOUVE B., LEFEVRE C., « Les nouveaux enjeux de la métropolisation » in *Horizons Métropolitains*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2004, p.17.

rigoureuse des compétences entre chaque échelon territorial. Ces derniers sont alors censés disposer d'une autonomie relative tout en étant confrontés à un nouvel exercice : celui de rechercher des complémentarités et des synergies dans l'élaboration de certaines politiques sectorielles. C'est le cas notamment des politiques d'aménagement du territoire dont les objectifs supposent de fait une articulation cohérente entre les différents échelons territoriaux. La recomposition est bien l'œuvre de l'acteur public ou plus exactement elle est le produit d'une politique publique, « *c'est à dire de l'action de l'Etat central (DATAR, Ministères) ou déconcentré (Préfectures, Directions régionales ou départementales des principaux Ministères) à partir duquel les autres acteurs (collectivités territoriales, établissements publics de coopérations intercommunales, chambres consulaires, associations, sociétés d'économies mixtes, lobby syndicats, etc.) adaptent leurs pratiques* ³⁶⁴ ». Cette reconfiguration du jeu d'acteurs a entraîné une densification des relations, une démultiplication des enjeux auxquels doit répondre l'action publique et une diversification des procédures (concertation, coopération, contractualisation, etc.). La conduite effective d'une politique urbaine dépend alors de la capacité des acteurs à structurer un *système organisé* au sein duquel chacun parviendra à trouver des points de convergence, à accepter le compromis, à imposer des règles et des préférences dans l'élaboration des objectifs, des stratégies ou des moyens qui sont recherchés pour recomposer la ville.

La loi dite *Chevènement* de 1999 vient renforcer cette coopération des acteurs à l'échelle supra-communale qui s'impose comme une évidence compte tenu de l'étalement continu des métropoles et du redéploiement de leurs activités. Le texte encourage les conditions du regroupement intercommunal en modifiant les seuils démographiques et en élargissant le champs des compétences possibles. Le district et la communauté de villes sont alors supprimés ; la communauté urbaine et la communauté de communes sont, quant à elles, maintenues et s'associent à une formule nouvelle – la communauté d'agglomération. La cohérence du projet intercommunal est ainsi privilégiée au détriment d'un regroupement motivé selon une simple logique financière. Chacune de ces structures dispose désormais de compétences dans des secteurs où la coopération intercommunale est devenue un préalable à la construction d'une politique urbaine pertinente (transports, développement économique, équipements collectifs, déchets, voirie, eau, etc.). Cette loi est ainsi censée renforcer la capacité des acteurs à structurer un système qui leur permet de répondre effectivement aux enjeux que pose la décomposition des territoires. Dans le même temps, la Loi d'orientation

³⁶⁴ GUMUCHIAN H., GRASSET E., LAJARGE R., *Les acteurs, ces oubliés du territoire*, Paris, Anthropos, 2003, p.56.

pour l'aménagement et du développement durable des Territoire, LOADDT, également appelée loi « Voynet », encourage les agglomérations à construire de véritables projets de développement pour leur territoire en instaurant de outils de contractualisation avec l'Etat et la Région.

Enfin, la loi SRU répond quant à elle au souci de mieux encadrer la réflexion des acteurs à l'échelle métropolitaine, dans une perspective de développement durable et équilibré des territoires. Parmi les objectifs recherchés, figurent notamment ceux d'assurer une meilleure cohérence entre les politiques d'urbanisme et de déplacements, de limiter le gaspillage de l'espace, d'atténuer les effets de la fragmentation en améliorant les conditions de circulation et en renforçant le principe de solidarité entre habitants. Deux nouveaux instruments d'urbanisme ont été instaurés pour accompagner ce redéploiement d'une offre d'activités et de services à l'échelle métropolitaine. Le PLU (Plan local d'urbanisme) remplace le POS : son document principal, le PADD³⁶⁵, présente le projet communal d'aménagement et d'urbanisme et repose sur un diagnostic du territoire (développement économique, équipements, équilibre social de l'habitat, etc.). Le SCOT (schéma de cohérence territoriale) vient alors suppléer l'ancien schéma directeur, élargissant également les jalons de son intervention. Ce dernier fixe les orientations générales en terme d'organisation et de rééquilibrage du territoire à l'échelle métropolitaine. Il devient ainsi l'outil privilégié de planification et de recomposition de l'espace métropolitain. Son projet d'aménagement et de développement durable détermine les grandes orientations en termes de logement, de développement économique, de transport, de loisir et d'équipement à partir desquelles le territoire aura effectivement vocation à se restructurer. En d'autres termes, et de façon idéale, le SCOT est censé assurer la *cohérence* entre les politiques d'aménagement et les politiques sectorielles à l'échelle métropolitaine. Pour ce faire, il propose « *d'inciter plus fortement les collectivités locales à élaborer un plan et à définir des règles concernant les limites territoriales de manière à pouvoir forcer les communes récalcitrantes à adhérer si les communes voisines choisissaient de se mettre d'accord sur ce plan* ». Autrement dit, il s'agit de doter les métropoles d'un document de planification privilégiant l'intérêt communautaire aux particularismes locaux.

³⁶⁵ Projet d'Aménagement et de Développement Durable.

2.1.2 La démultiplication des acteurs de la culture

Cet engouement pour la culture intervient dans ce contexte institutionnel en pleine mutation. Les collectivités territoriales, et les communes en chef de file (des « *cellules de base de la vie culturelle*³⁶⁶ »), se sont affirmées depuis 1982 comme les acteurs principaux de la vie culturelle, et de son financement, alors que l'Etat s'en est progressivement désengagé. Souhaitant garder sa tutelle auprès des politiques territoriales, le rôle de ce dernier s'est néanmoins repositionné vers des fonctions de régulation et de coordination³⁶⁷. Sa vocation est désormais d'impulser une dynamique générale sur l'ensemble du territoire national. Certains emprunteront d'ailleurs l'expression de J. DONZELOT, un « *Etat animateur*³⁶⁸ », pour qualifier sa place et son rôle dans le nouveau jeu d'acteurs culturels. Sa présence dans les territoires est alors garantie au sein des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), service déconcentré dont les fonctions vont progressivement évoluer. Chargé dans un premier temps d'animer l'action de l'Etat dans les régions (décret de 1986), il sera par la suite reconnu par les lois de février 1992 en tant que principal interlocuteur des collectivités locales. L'action de l'Etat s'oriente alors progressivement autour d'une politique de conventionnement avec les collectivités territoriales³⁶⁹.

En tant qu'institution nouvelle, les Régions n'ont pas tardé à manifester un intérêt pour la culture : leurs dépenses doublent en dix ans, ce qui font d'elles un partenaire privilégié du financement des métropoles régionales, principalement dans le champ de la création et de la diffusion artistique³⁷⁰. Du côté des Départements, les services culturels renforcent leur présence dans les villes en affirmant un engagement envers des actions plus ciblées – selon le champ sectoriel (patrimoine et lecture publique) ou la nature des opérations financées (animation locale par exemple)³⁷¹. En parallèle, les chartes de service public vont être mises en place en 1997 : ces nouveaux instruments de collaboration permettent aux initiatives privées de s'affirmer dans le jeu complexe de l'offre et de la demande culturelle. La territorialisation des politiques culturelles et l'introduction des financements croisés se justifient *a priori* par une meilleure prise en compte de la demande – du simple pratiquant

³⁶⁶ RIZZARDO R., *La décentralisation culturelle*, Paris, Rapport au ministère de la Culture et de la Communication, 1990, pp.9-15.

³⁶⁷ Une politique contractuelle a d'ailleurs engagée dès 1975 avec la signature des « chartes culturelles » dont le but était de rationaliser les relations entre l'Etat et les villes.

³⁶⁸ DONZELOT J., *L'Etat animateur : essai sur la politique de la ville*, Paris, Ville et Société, 1994, 238p.

³⁶⁹ POIRRIER P., « Le développement du partenariat entre l'Etat et les villes 1959-1999 », in POIRRIER P., RIOUX J-P., *Affaires culturelles et territoires (1959-1999)*, Paris, La Documentation Française, 2000, pp.65-89.

³⁷⁰ PONGY M., « L'intervention des régions et des départements » in SAEZ G. (dir.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, Les Notices de la Documentation Française, 2005, p.52.

³⁷¹ *Ibid.*

amateur au professionnel de la culture – et donc une amélioration de l’offre culturelle d’un point de vue quantitatif, qualitatif et éclectique.

La métropole culturelle se retrouve ainsi liée à des mécanismes multiples de coopération et de décision. La multiplication des financements croisés suppose la mise en commun de ressources et impose l’élargissement du cadre de réflexion et de concertation. Elus et techniciens de la culture sont dès lors confrontés à une problématique nouvelle : la recherche « *d’une pédagogie de la responsabilité partagée [afin que soient utilisés au mieux] les espaces de liberté ouverts par le nouvel esprit de décentralisation*³⁷² ». Cette reconfiguration du jeu d’acteur marque de toute évidence le début d’une nouvelle ère de l’action culturelle. A la demande du ministère de la culture, R. RIZZARDO remettait en 1990 un rapport dans lequel figuraient quelques préconisations à propos de ce mouvement amorcé dix ans auparavant, à l’époque encore peu abouti, suscitant à la fois de l’optimisme et de l’attente quant aux perspectives futures : « *La dynamique lancée en 1981 a permis la convergence des volontés. Elle a mobilisé les nouveaux partenaires que sont les Départements et les Régions. Cette dynamique et cette convergence peuvent être les leviers d’un nouvel élan que beaucoup attendent*³⁷³ ».

Le bilan mitigé des politiques contractuelles et l’entretien d’une certaine confusion dans le partage des compétences de chacun des partenaires ne tarderont pas néanmoins à faire apparaître les « *indices du désenchantement*³⁷⁴ » de l’action publique. Aujourd’hui, les spécialistes semblent même d’accord pour reconnaître le paradoxe du « modèle français », opposant d’un côté la démultiplication croissante des acteurs et des initiatives culturelles, signe de vitalité, de l’autre l’essoufflement d’un cadre référentiel censé coordonner l’action entre les différents partenaires³⁷⁵. Dans le même temps, les débats actuels sur le projet de réforme des collectivités locales montrent un attachement aux financements croisés car ils garantissent la pérennité et la pluralité de l’action publique.

En outre, la présence de l’Etat dans les villes est notamment mise en cause par sa fragilité financière et certains engagements qui manquent de logiques apparentes. S’ajoutent à cela, les frictions qui ont pu agiter les relations entre les municipalités et le pouvoir central, à l’image de la « guerre des Mirandes » à Toulouse, opposant à la fin des années 1990 le milieu

³⁷² SAEZ G., « Ville et culture : un gouvernement par la coopération », *Pouvoir*, n°73, 1995, p.111.

³⁷³ RIZZARDO R., *Op. cit.*, p.25.

³⁷⁴ AUGUSTIN J-P., LEFEBVRE A., « Initiatives culturelles en Région : ouverture et diversification » in AUGUSTIN J-P., LEFEBVRE A., *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, Maison de l’Homme d’Aquitaine, 2004, p.13.

³⁷⁵ *Ibid.*

patrimoine-culturel local (associations, Conseil municipal et Conseil général) à l'Etat à propos des conditions de restauration de la basilique Saint-Sernin³⁷⁶. Les DRAC se retrouvent quant à elles au cœur de tensions récurrentes³⁷⁷ à la fois horizontales – dialoguer, négocier, convaincre les collectivités ralentit d'autant la prise de décision – et verticales – étant donné leur faible connexion avec les services du ministère et les situations de concurrence ou d'incompréhension que cela engendre.

Au même titre, la coopération entre collectivités territoriales semble être fragilisée à bien des égards. Ce qui semblait n'être au départ qu'un temps d'apprentissage et d'adaptation à la complexité d'une nouvelle gouvernance, s'est finalement révélé au fil des années comme une composante structurelle de l'organisation des politiques publiques. Aussi, le territoire culturel constitue-t-il aujourd'hui l'un des 'mille-feuilles' les plus denses de l'appareil institutionnel français³⁷⁸. La complexité du secteur administratif et des systèmes de décision publique interroge à nouveau quant à l'efficacité de l'action publique.

Les Régions se sont quant à elles longtemps interrogées sur l'originalité d'une implication dans les métropoles. A l'origine, leur insertion dans le jeu d'acteurs se heurte à un problème de fond étant donné l'implication des municipalités et la variété des initiatives qu'elle couvre sur leur territoire. La construction de politiques contractuelles pose également la question de la compatibilité des priorités engagées avec les différents partenaires.

2.1.3 L'action culturelle confrontée au fractionnement des territoires

Depuis maintenant quelques années, les critiques se sont élevées pour pointer les difficultés qu'éprouvent les acteurs locaux à se projeter autour d'un « idéal » qui représenterait un modèle d'organisation des territoires, des habitants et de leurs intérêts. Le fractionnement institutionnel des métropoles figure notamment au cœur de la « *question métropolitaine*³⁷⁹ ». Il met en évidence le décalage persistant entre la reconfiguration des enjeux urbains et leur prise en compte dans les pratiques d'aménagement du territoire et de la décision publique.

En premier lieu, la critique porte sur l'ancrage historique et identitaire de particularismes locaux incarnés par l'échelon communal et la figure emblématique du pouvoir

³⁷⁶ TALIANO-DES GARETS F., *Les métropoles régionales et la culture, 1945-2000*, Paris, La Documentation Française (Travaux Et Document), 2007, pp.199-200.

³⁷⁷ BODIGUEL J-L., « Naissance et affirmation des directions régionales des affaires culturelles » in POIRRIER P., RIOUX J-P., *Affaires culturelles et territoires (1959-1999)*, Paris, La Documentation Française, 2000, pp.21-46.

³⁷⁸ La gazette des communes, 13/07/2009.

³⁷⁹ NEGRIER E., *La question métropolitaine, les politiques à l'épreuve du changement d'échelle territoriale*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2005, 270p.

mayoral. Si l'émiettement communal est bien une spécificité française, les observations montrent que l'ensemble des pays européens peine à construire une autorité métropolitaine³⁸⁰. Pour certains, « *la sanctuarisation de la commune semble acquise à jamais*³⁸¹ ». Ce territoire de compétence est pourtant peu enclin à l'évolution des enjeux métropolitains : à la fois « trop restreint » compte tenu de l'étalement urbain, de son organisation polycentrique et du redéploiement des mobilités citadines ; « trop vaste » pour identifier, différencier, puis traiter certains enjeux qui se posent à l'échelle des quartiers et qui relèvent du champ des pratiques et des expériences individuelles³⁸². La commune, dont les lois de décentralisation ont profondément accrue la légitimité dans le secteur culturel, représente un périmètre d'action peu pertinent au regard des évolutions urbaines et citadines. Elle l'est d'autant moins pour rendre compte de la réalité artistique à l'échelle métropolitaine. L'émancipation culturelle des communes en périphérie semble notamment supposer un élargissement du cadre de concertation.

Outre les tensions qui peuvent exister entre leaderships politiques, certains sujets font fréquemment obstacles aux tentatives de rapprochement et entretiennent des rivalités intercommunales aux dépens d'une logique coopérative – le transfert des budgets et des compétences, la restructuration des services administratifs et des effectifs, l'attachement à l'autonomie et au patrimoine culturel d'un territoire. Ces exemples sont symptomatiques de la méfiance que peuvent encore éprouver des communes anciennement rurales vis-à-vis d'un centre soupçonné de dissimuler une stratégie expansionniste. Inversement, ils peuvent révéler le manque d'intérêt porté par la commune centre envers sa périphérie. Les tensions entre communes, que le SCOT tente de dépasser, atteignent l'efficacité de l'action publique aux projets sont sans cesse discutés, reportés, parfois abandonnés. Dans un contexte marqué par l'émergence de polarités nouvelles et l'émancipation des communes en périphérie, l'absence de concertation pérenne et structurelle entretient pourtant le risque d'une superposition d'initiatives municipales, renforçant de surcroît la concurrence entre les communes et les déséquilibres de répartition d'une offre métropolitaine. A. FAURE et E. NEGRIER³⁸³ ont proposé, en 2001, de dresser un bilan de la réflexion intercommunale dans le champ de la culture en s'appuyant sur l'exemple de plusieurs agglomérations françaises. Si les différentes

³⁸⁰ JOUVE B., LEFEVRE C. (dir.), *Villes, métropoles : les nouveaux territoires du politique*, Paris, Anthropos, 1999, 305p.

³⁸¹ OFFNER J.-M., *Op. cit.*, p.29.

³⁸² BOURDIN A., *La question locale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, pp.155-156.

³⁸³ FAURE A., NEGRIER E., *La politique culturelle des agglomérations*, Paris, La Documentation Française, 2001, 202p.

contributions révèlent d'importants contrastes – liés à la taille des villes, à l'hétérogénéité des configurations territoriales et aux traditions passées en matière de coopération –, elles font également état d'obstacles récurrents qui ont trait à la composition du jeu d'acteurs locaux et à la réticence d'élus quand il s'agit d'accepter le « compromis » ou de déléguer une compétence mettant directement en scène l'identité d'un territoire communal. Ces différents découpages territoriaux, rivalités politiques ou alliances stratégiques entre leaderships compliquent d'autant la communication des acteurs et la coordination des initiatives. Les rouages de l'action culturelle locale sont ainsi mis à l'épreuve au sein d'un système de coopération complexe que certains politistes assimilent à « *une sorte de régime urbain ou encore une structure de gouvernance qui repose sur des coalitions au sein desquelles l'échange politique présente des caractères particuliers*³⁸⁴ ». Près de dix ans après l'instauration des lois *Chevènement*, un ensemble de contributions publiées sous la direction de E. NEGRIER, Ph. TEILLET et J. PREAU³⁸⁵ révèlent à nouveau ces hésitations et incertitudes autour de la question métropolitaine. En s'appuyant sur quelques références empruntées à F. TALIANO-DES GARET³⁸⁶, un certain nombre de défis semblent notamment attendre l'institution intercommunale des principales métropoles françaises : à Lyon et Bordeaux, surmonter les conflits traditionnels entre politiques culturelles locales, à Marseille, dépasser une simple logique utilitaire de l'intercommunalité au profit d'un véritable projet de territoire... ou encore, à Toulouse, dépasser le manque d'expérience en matière de coopération afin d'asseoir la légitimité d'une institution nouvellement créée.

Dans l'attente, c'est à nouveau la question de la capacité de l'acteur public à considérer les enjeux liés à l'évolution des territoires métropolitains qui se pose : le redéploiement d'une offre culturelle, le traitement des déséquilibres centre/périphérie, la prise en compte des besoins des citoyens et des acteurs culturels. Le fractionnement des pouvoirs à l'échelle d'une agglomération atténue en effet l'efficacité d'une action publique au sein d'une métropole qui fait apparaître ce contraste saisissant : d'un côté, un territoire vécu par le citoyen qui se détache de l'appartenance communale *stricto sensu* et dont les trajectoires quotidiennes attestent de sa capacité à s'affranchir de contraintes géographiques (chapitre 1) ; de l'autre, un territoire institutionnel morcelé, dont la rigidité des frontières représente un obstacle à la prise en compte effective d'une réalité métropolitaine.

³⁸⁴ SAEZ G., *Op. cit.*, p.113.

³⁸⁵ NEGRIER E., TEILLET P., PREAU J. (dir.), *Intercommunalités : le temps de la culture*, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, 2008, 277p.

³⁸⁶ TALIANO-DES GARETS F., *Op. cit.*

Pour Y. MENY, la ville n'existe pas en tant que réalité politico-administrative³⁸⁷. Dans le même temps, l'intercommunalité demeure encore largement critiquée : un périmètre trop restreint, une représentation démocratique absente et des coûts qui apparaissent injustifiés³⁸⁸. Bref, « *des institutions sans réalités, des réalités sans institutions*³⁸⁹ ». Le propos emprunté ci-dessous à E. NEGRIER permet d'insister sur la permanence du paradoxe métropolitain. « *Alors que la montée en puissance des problèmes d'action publique semble appeler une adaptation des institutions urbaines à leur nouvelle réalité socio-économique et spatiale, les réformes engagées se traduisent généralement par des échecs ou des demi-succès [...] La rareté et la difficulté d'opérer des refontes brutales expliquent, en partie seulement la généralisation de formules intermédiaires comme le montre la diffusion de l'intercommunalité 'technique' ou de tuyau*³⁹⁰ ».

La rapidité des mutations socio-économiques s'oppose ici au manque de réactivité d'un système institutionnel et son encadrement juridique. Bien que la loi *Chevènement* ait permis de simplifier et d'harmoniser certaines procédures, les Etablissements publics de coopération intercommunale (EPCI³⁹¹) et les syndicats mixtes³⁹², qui regroupent des communes ayant choisi de fédérer un champ de compétences, reposent sur une vision sectorielle du territoire ; dans le même temps, leur bon fonctionnement est souvent conditionné à la recherche d'arrangements ponctuels et précaires. Le « *mille-feuilles institutionnel* » est l'expression couramment utilisée pour désigner cette superposition de territoires, à géométrie variable selon les champs sectoriels, qui font l'objet de négociations permanentes et qui ne sont pas sans ralentir la mise en application des décisions et la prise en compte des réalités urbaines. L'accroissement du nombre d'acteurs dans les procédures de décision se traduit donc ici par une multiplication croissante de découpages territoriaux. J-P. LACAZE y fait également référence en déplorant la prolifération de documents de planification, qui ne sont pas sans poser des problèmes de définition et de compatibilité (entre un SCOT et un PLU notamment), apporte également une contribution supplémentaire à cet enchevêtrement de territoires. « *Cet empilage de documents porte à penser qu'ils forment un*

³⁸⁷ MENY Y., « L'indispensable mutations des politiques territoriales », in BADIE B., BRUNHES B., CAUQUELIN A. (dir.), *La France au-delà du siècle*, La Tour d'aigues, l'aube, 1994, pp.137-144.

³⁸⁸ Rapport de la Cour des comptes de novembre 2005 sur l'intercommunalité en France (Référence citée dans OFFNER J-M, 2006).

³⁸⁹ OFFNER J-M., *Op. cit.*, p.29.

³⁹⁰ NEGRIER E., *Op. cit.*, p.223.

³⁹¹ On distingue généralement à l'intérieur des EPCI les SIVOM (Syndicats intercommunaux à vocation multiples) et les SIVU (syndicats intercommunaux à vocation unique) qui n'ont pas de fiscalité propre.

³⁹² Les syndicats mixtes sont des structures qui associent plusieurs collectivités (Communes, Région, Département) ou un EPCI.

*ensemble cohérent dans la hiérarchie, mais cette apparente logique bureaucratique est en grande partie un leurre, ces documents ayant dans la pratique des rôles différents et relativement indépendants les uns des autres*³⁹³».

A cette faible lisibilité horizontale, s'ajoutent les ambiguïtés autour du principe de subsidiarité dont la règle initiale consiste à privilégier le traitement des problèmes au plus près du citoyen, mais dont les interprétations et les exceptions prévues par le législateur provoquent un supplément de tensions et d'incompréhensions dans le partage des compétences à l'échelle verticale³⁹⁴. La critique formulée par E. NEGRIER et Ph. TEILLET renvoie également à cette ambivalence qui existe autour du principe « d'égalité » et de l'échelon d'intervention le plus pertinent et légitime pour le considérer: « *territorialiser c'est accepter des différences, mais jusqu'à quel point cela permet-il de supporter des inégalités ? C'est le dilemme classique de savoir à quel niveau juger des inégalités : la région, le département, l'agglomération*³⁹⁵ ». Le fractionnement des territoires administratifs met en exergue les tensions de l'action publique et cette opposition entre logiques de solidarité et de concurrence. Autrement dit, pour l'acteur public, se pose à nouveau la question de savoir à quel niveau considérer le traitement de déséquilibres qui incombent à la répartition des ressources territoriales : à l'échelle de la commune centre, afin de mieux considérer les processus de fragmentation très localisés ? A l'échelle du pôle urbain, pour assurer un redéploiement équilibré des fonctions métropolitaines ? A l'échelle de l'aire urbaine, périmètre qui s'impose compte tenu des dynamiques observées dans les espaces périurbain ? A l'échelle régionale, compte tenu de l'attractivité croissante qu'exerce les métropoles ?

Ce débat oppose finalement différents modèles d'analyse et d'interprétation de l'*optimum dimensionnel*³⁹⁶, c'est à dire l'échelon territorial le plus « pertinent » et le plus « légitime » pour représenter le pouvoir local. Les partisans du référentiel communal défendent la proximité comme un gage d'efficacité de l'action publique. Ses opposants lui reprochent au contraire les fragmentations qu'elle crée au sein d'une réalité urbaine, sociale et économique qui s'en détache. La notion de *Gargantua* renvoie quant à elle à l'idée de

³⁹³ LACAZE J-P., *La transformation des villes et les politiques urbaines, 1945-2005*, Paris, Presses de l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées, 2006, p.88.

³⁹⁴ BLANC M., « Gouvernance » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.225.

³⁹⁵ NEGRIER E., TEILLET Ph., « La montée en puissance des territoires : facteur de recomposition ou de décomposition des politiques culturelles ? » in SAEZ J-P. (dir.), *Culture & société, un lien à recomposer*, Toulouse, Ed. de l'Attribut, 2008, p.95.

³⁹⁶ OFFNER J-M., *Op. cit.*, pp.27-47.

création de vastes institutions métropolitaines, des *attrape-tout*, qui exercent sur un territoire étendu une pluralité de compétences déléguées par les communes ou d'autres collectivités territoriales.

2.2 La configuration toulousaine

L'espace métropolitain toulousain offre un exemple pertinent pour illustrer les problématiques que posent la reconfiguration du jeu d'acteurs et le fractionnement des territoires administratifs. Depuis les années 1980, plusieurs travaux du LISST-Cieu³⁹⁷ ont mis en exergue cet enchevêtrement de mécanismes de régulation du système métropolitain local en s'interrogeant notamment sur leurs impacts spatiaux et sociétaux. J-P. LABORIE³⁹⁸ a rappelé plus récemment les difficultés de cet exercice au regard de quelques éléments structurant le contexte institutionnel local : si l'organisation territoriale demeure aujourd'hui représentative d'un modèle métropolitain qui s'est largement banalisé, et vient finalement illustrer le processus de multipolarisation des villes décrit par bon nombre de théoriciens, sa représentation institutionnelle suscite encore débat tant elle présente des singularités à bien des égards.

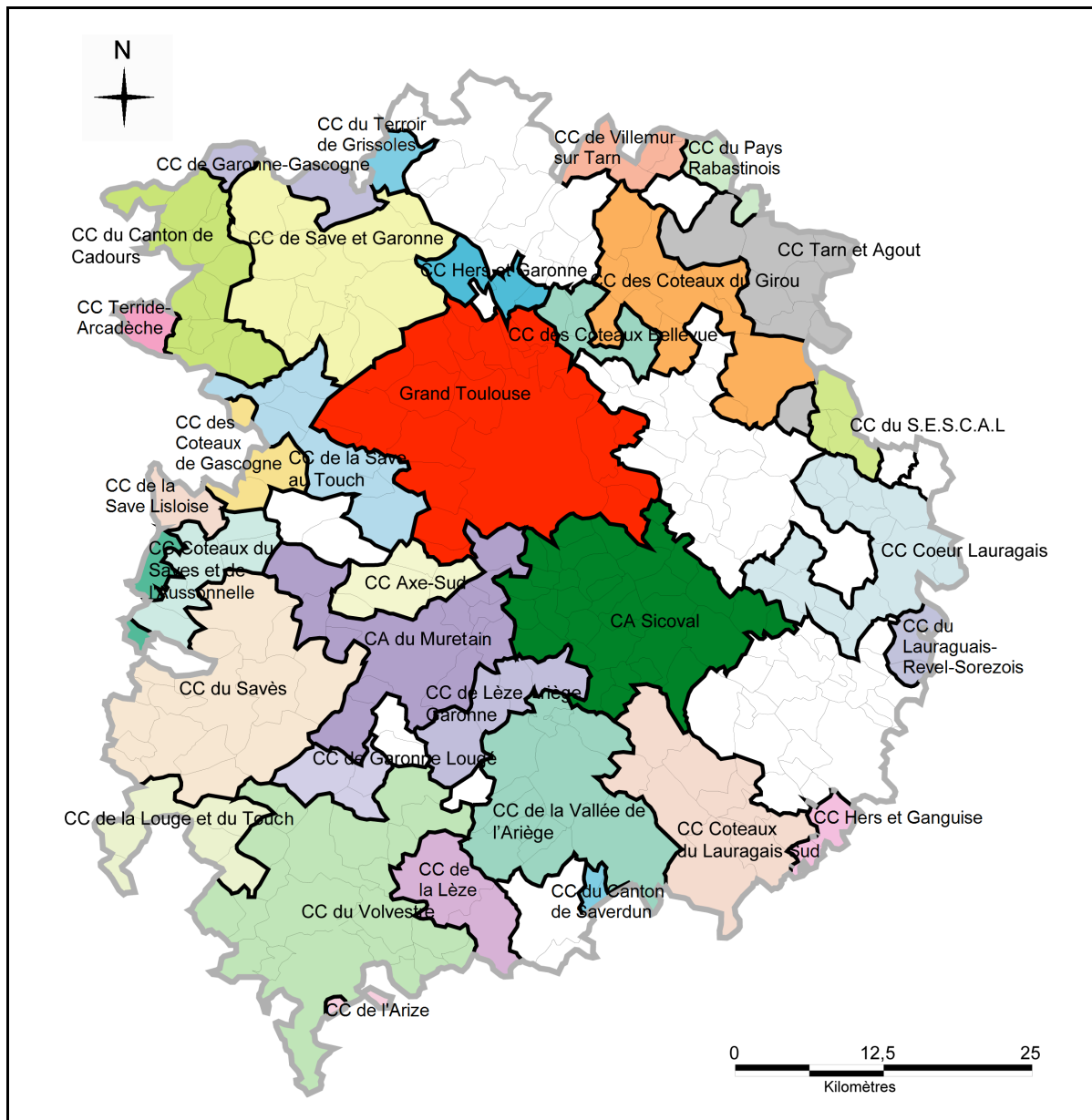
2.2.1 La fragmentation institutionnelle de l'espace métropolitain

Et pour causes : en 2007, l'aire urbaine est divisée en pas moins de trois Communautés d'agglomération, auxquelles s'ajoutent 29 Communautés de communes, elles-mêmes ne couvrant pas l'intégralité de ce périmètre (carte n°7).

³⁹⁷ CIEU, *Y a-t-il un pilote dans l'agglo ? Les modes de régulations du système urbain dans l'agglomération toulousaine*, Toulouse, Cieu, 1987, 108p.

³⁹⁸ LABORIE J.-P., « Configurations territoriales et planification urbaine dans la métropole de Toulouse », in MOTTE A. (coord.), *Les agglomérations françaises face aux défis métropolitains*, Paris, Anthropos-Economica, 2007, p.97.

Carte n°7 : Les EPCI à fiscalité propre de l'aire urbaine toulousaine en 2008



Source : LISST-Cieu ; modifications : L. LOUBET, 2009

Il existe pour ce territoire une faible tradition en matière de coopération intercommunale qui s'est longtemps expliquée par le poids démographique et économique de la commune centre (chapitre 1). Cette spécificité peut être explicitée au regard de l'exemple rennais : la prédominance démographique de la commune centre ne coïncide pas ici totalement avec une capacité de commandement économique alors que les réserves foncières déjà saturées ont conduit les décideurs politiques à se projeter sur les communes périphériques encore peu urbanisées pour assurer l'accueil de nouvelles fonctions métropolitaines. Ce contexte a notamment encouragé la genèse d'un modèle d'agglomération qui « *s'affranchit des traditions de gestions communales pour établir une prospective urbaine, susceptible de faire face au défi de recomposition métropolitaine*³⁹⁹ ». Longtemps, la structuration d'une agglomération toulousaine n'a pas semblé prioritaire aux élus quand bien même le territoire communal concentrait jusqu'au début des années 1990 l'essentiel de la croissance⁴⁰⁰. Ce rapport de force demeure peu favorable aux échanges, aux coopérations, au développement des synergies entre territoires. A l'échelle des communes ou des intercommunalités, l'opposition centre/périphérie entretient bien au contraire un climat d'ignorance et de rivalités politiques qui ont assuré durant plusieurs années la primauté de Toulouse. Cette configuration tranche à nouveau avec celles d'autres métropoles françaises comme Lille, Nantes-Saint-Nazaire ou Grenoble dont les équilibres centre/périphérie semblent plus propices à la coopération⁴⁰¹. Contrairement à Toulouse, l'intercommunalité est ancrée dans les habitudes locales, même si certains réajustements témoignent de la défiance permanente que peuvent éprouver les communes périphériques vis-à-vis d'un leadership politique. Elles portent ainsi un certain nombre de projets fédérateurs qui s'inscrivent dans une véritable stratégie de développement métropolitain et d'affirmation du territoire dans les hiérarchies nationales ou européennes.

Il n'en demeure pas moins qu'au sein de l'espace métropolitain toulousain, très fragmenté, certaines initiatives intercommunales ont affirmé leur identité à l'échelle métropolitaine, parfois même de manière très précoce.

En 1975, la première naît en périphérie de Toulouse, dans la frange sud-est de l'agglomération. A l'échelle nationale, le SICOVAL (Syndicat intercommunal

³⁹⁹ SAUVAGE A., GAULTIER G., « La communauté d'agglomération rennais face aux défis métropolitains » in MOTTE A. (coord.), *Les agglomérations françaises face aux défis métropolitains*, Paris, Anthropos-Economica, 2007, p.136.

⁴⁰⁰ ESTEBE Ph., JAILLET M-C., « L'agglomération Toulousaine a-t-elle jamais été moderne ? » in *Sud-Ouest Européen*, Toulouse, n°4, 1999, p.5.

⁴⁰¹ MOTTE A. (coord.), *Les agglomérations françaises face aux défis métropolitains*, Paris, Anthropos-Economica, 2007, 272p.

d'aménagement et de développement des coteaux et de la vallée de l'Hers) est l'une des premières à opter pour des compétences stratégiques, comme l'urbanisme, l'aménagement et le développement économique, avec dès le départ l'instauration de la Taxe Professionnelle Unique (TPU). Réunissant six communes lors de sa fondation, la structure s'élargira au nombre de 34 en 1996 lors du passage à la communauté de ville puis à celui de 36 après la loi *Chevènement*. Au recensement INSEE de 2009, elle représente 65 554 habitants. Souvent associé à un territoire qui se situe aux limites de l'urbain et du rural, l'EPCI construit sa logique de développement autour du renforcement des activités technopolitaines et commerciales (Labège et Ramonville) tout en respectant le principe de solidarité entre habitants, de cohésion et de préservation des espaces agricoles. Dès le départ, il s'agit pour les élus locaux de coopérer afin de bâtir un projet qui permette de renforcer l'attractivité du sud-ouest toulousain, non sans crainte de devenir une cité-dortoir en marge des principaux foyers d'activité de la métropole. Toutefois, l'émergence de nouvelles polarités, comme la zone d'activité de Labège, est parfois moins le résultat d'une action concertée en faveur d'un redéploiement des activités, que celui d'une opération négociée à partir d'une opportunité foncière⁴⁰².

Au centre, le district du Grand Toulouse est créé en 1992 autour de quinze communes parmi lesquelles figurent principalement celles de l'ouest qui connaissent déjà une forte croissance autour des activités aéronautiques et aéroportuaires. A l'origine, ces dernières choisissent de déléguer des compétences très réduites : chacune d'entre elles maintient ses propres orientations en matière de politique d'aménagement. Suite à la loi *Chevènement*, la coopération s'élargit à 25 communes en 2001, pour devenir la Communauté d'Agglomération du Grand Toulouse (CAGT), une option qui demeure à nouveau la moins contraignante. La TPU est néanmoins adoptée ce qui permet le financement et la gestion des équipements d'intérêt communautaire. Le projet est porté autour du renforcement des fonctions métropolitaines et privilégie l'action sur les versants ouest de l'agglomération avec un accompagnement des activités aéronautiques. Il s'agit de conforter le potentiel scientifique et technologique de Toulouse en assurant le développement des fonctions économiques stratégiques. Durant les premières années de la CAGT, J-Y. NEVERS⁴⁰³ a souligné la difficulté de ses élus à s'entendre en faveur d'une politique stratégique visant à rééquilibrer l'organisation du territoire : les maires des principales communes préférant s'occuper

⁴⁰² JALABERT G, *Toulouse Métropole incomplète*, Anthropos, 1995, p.125.

⁴⁰³ NEVERS J-Y., « Métropolitain government in Toulouse : from fragmentation to federalism » in *GéoJournal*, 2003, n°58, p.15.

directement de la gestion de leur territoire, quand bien même ces derniers cumulaient par ailleurs plusieurs mandats à l'échelle des Régions ou des Départements. S'ajoutent à cela des rivalités d'ordre politique qui opposent le maire de la commune centre, à droite, et ceux des communes périphériques, plutôt à gauche. Aussi, la préoccupation économique est-elle clairement privilégiée au détriment d'une logique d'aménagement dont les orientations en matière de planification restent mal précisées. Les élections de 2008 marquent néanmoins un tournant avec le changement de majorité à la Mairie de Toulouse. P. COHEN, ancien maire de Ramonville, élu à Toulouse, devient président du Grand Toulouse et s'attache à renforcer la coopération. La CAGT devient Communauté Urbaine en 2009 (CUGT) et manifeste l'ambition nouvelle d'affirmer le rayonnement d'une métropole à l'échelle internationale. Le périmètre reste néanmoins inchangé : il concerne 583 229 habitants, soit seulement un peu plus de la moitié de la population de l'aire urbaine. Certains élus « leaders » vont alors souhaiter renforcer l'esprit communautaire, par une campagne pédagogique destinée dans un premier temps à rassurer les élus les plus hostiles⁴⁰⁴.

Au sud-ouest, la Communauté d'agglomération du Muretain (CAM) figure comme une EPCI bien plus jeune. Elle est instaurée en 2003, dans le prolongement de la Communauté de communes du Muretain qui n'existait que depuis six ans. Son périmètre qui représente un poids démographique de 70 319 habitants réunit douze communes périurbaines autour de deux pôles principaux : Muret, sous-préfecture du département, et Portet-sur-Garonne, dont la fonction commerciale est avérée à l'échelle métropolitaine. Dès sa constitution, la CAM manifeste une forte volonté d'indépendance, et ce dans un souci de préserver les ressources fiscales de son territoire. Ici, la constitution de cet EPCI est motivée par le jeu de concurrence très marqué qui oppose les communes membres à celles de la façade ouest où émergent des polarités en pleine expansion (Blagnac, Colomiers, Tournefeuille). La stratégie de coopération vise à affirmer les potentialités existantes afin d'affirmer le positionnement de cet interface à l'échelle de l'aire urbaine, tout en profitant du dynamisme de la capitale régionale. Une politique d'accueil et de diversification des entreprises est ainsi conduite afin d'assurer le rayonnement économique du sud-ouest toulousain. La CAM reste néanmoins une structure relativement récente qui peine à rendre opérationnelle un certain nombre de compétences obligatoires comme celle de « l'aménagement de l'espace » même si

⁴⁰⁴ LOUBET L., *Les maires confrontés à l'apprentissage de l'intercommunalité : l'exemple de l'agglomération toulousaine* (dir. JAILLET M-C. et EVENO E.), Toulouse, thèse de Doctorat, 2011, p.226-227.

certaines fonctions de services, comme les « équipements culturels et sportifs d'intérêt communautaire », semblent montrer les signes d'une réelle efficacité⁴⁰⁵.

Une communauté urbaine et deux communautés d'agglomération structurent ainsi le cœur de la métropole toulousaine. Leurs réflexions respectives en matière de coopération révèlent des niveaux d'avancement très hétérogènes. Chacune d'entre elles déploie ses propres orientations stratégiques et cristallisent la concurrence au sein d'un espace métropolitain caractérisé par l'éclatement de ses ressources. Les difficultés qu'éprouvent aujourd'hui le Grand Toulouse à rassembler ses communes autour d'un projet communautaire, et de compétences stratégiques partagées, sont symptomatiques d'une opposition centre/périphérie encore très marquée et du poids historique de certaines tensions qui ont animé les relations entre élus locaux. Cette situation contraste avec celle du SICOVAL dont la tradition en matière de coopération attribue à cet EPCI une forte identité en matière de développement de des fonctions stratégiques. Certaines orientations ne s'harmonisent pourtant pas avec les choix de Toulouse, comme par exemple le projet d'expansion du centre de *Congrès Diagora* qui entre en concurrence direct avec le *Centre de congrès Pierre Baudis* localisé dans l'hyper-centre métropolitain⁴⁰⁶. La CAM dévoile quant à elle un profil encore très différent. Cette dernière manifeste une forte volonté de s'affirmer dans le jeu des recompositions métropolitaines même si les retards accumulés en matière de coopération lui octroient encore le statut d'intercommunalité périphérique, dont la logique défensive répond à une stratégie d'une meilleure intégration des fonctions locales au sein de l'espace métropolitain.

A l'instar de cette fragmentation intercommunale, les documents de planification ne permettent pas non plus d'envisager des réponses efficaces aux enjeux qui se posent en termes d'organisation du territoire, de maillage des services urbains et de lutte contre l'étalement urbain. En 1996, le périmètre du SDAU ne correspondait déjà pas au district du Grand Toulouse ou du SICOVAL, ni même à celui du syndicat mixte des transports en commun ou à celui retenu par les services déconcentrés de l'équipement⁴⁰⁷. Plus de dix ans après, le diagnostic semble être le même : « *Cette succession d'adaptations qui semblent apporter un grand soin à éviter la coïncidence avec tous les autres découpages, y compris ceux de la planification urbaine, est emblématique des jeux d'acteurs et des stratégies de contrôle qui*

⁴⁰⁵ LOUBET L., *Op. cit.*, p.267.

⁴⁰⁶ LABORIE J.-P., *Op. cit.*, p.106.

⁴⁰⁷ LABORIE J.-P., *Analyse de l'agglomération de Toulouse*, Paris, Plan Urbain Ministère de l'Équipement, 1996.

*s'instaurent entre centre et périphérie de l'agglomération*⁴⁰⁸ ». De fait, le mille-feuilles institutionnel est bien l'expression qui convient pour décrire le territoire politico-administratif toulousain. Syndicats intercommunaux, délégations de services publics, documents de planification et d'urbanisme : ces différents découpages brouillent les frontières de la métropole et interrogent à nouveau la capacité des acteurs publics à se convenir autour d'un périmètre pertinent pour accompagner la recomposition des territoires.

L'organisation des transports collectifs est un exemple assez symptomatique⁴⁰⁹. Le Plan de Déplacement Urbain (PDU), parfois jugé trop ambitieux ou trop éloigné des priorités de certains partenaires, porte des projets dont la mise en œuvre a été très largement retardée ou révisée à la baisse. Par ailleurs, l'exploitation du réseau, confiée à un Syndicat Mixte des Transports en Commun (SMTC), ne concerne que 86 communes parmi lesquelles figurent celles du Grand Toulouse, du Sicoval, et de la SITPRT⁴¹⁰. Elle exclue au contraire la CAM et la plupart des nouvelles franges périurbaines de l'agglomération. Au début des années 2000 plusieurs conflits internes ont opposé le Conseil régional, le Conseil général et le Grand Toulouse à propos du mode de gestion de la délégation de service public ce qui a sérieusement affecté la cohérence du service et la perception que les usagers pouvaient en avoir. Pour autant, d'aucuns semblent reconnaître les enjeux primordiaux qu'imposent depuis plusieurs années le rythme de la croissance métropolitaine toulousaine : l'allongement des migrations pendulaires, la saturation des infrastructures de transport et la nécessité d'adapter une offre à ces nouvelles conditions.

Au regard de cet exemple, la configuration territoriale de l'agglomération toulousaine pose des obstacles que les acteurs locaux peinent à dépasser malgré les incitations de la loi SRU. Face au *consensus*, qui depuis la fin des années 1990 pointe le risque d'étalement et de fragmentation de la métropole toulousaine, s'opposent des *désaccords* multiples et permanents, parfois infimes, qui animent le jeu politico-administratif local et empêchent la métropole de se doter d'outils capables de recomposer – ou du moins d'atténuer les effets de la décomposition. C'est pourtant dans l'optique de lever ce paradoxe que la réflexion en faveur d'un SCOT s'est engagée au début des années 2000. Offrant une scène de débat inédite à l'échelle de l'aire urbaine, ces échanges ne sont pas moins révélateurs, une fois de plus, de ce fractionnement des territoires institutionnels et de tensions permanentes qui divisent le

⁴⁰⁸ LABORIE J.-P., *Op. cit.*, p.107.

⁴⁰⁹ MARCONIS R., « Le métro et la réorganisation des transports collectifs dans l'agglomération de Toulouse », *Sud-Ouest Européen, Bordeaux/Toulouse, Approches métropolitaines*, n°4, mars 1999, pp.15-26.

⁴¹⁰ C'est le nom du syndicat intercommunal qui regroupe 24 communes situées dans le périmètre de compétence du SMTC et appartiennent à des structures intercommunales voisines.

pouvoir local. Le principal sujet de conflit porte à nouveau sur l'équilibre des fonctions métropolitaines, en particulier commerciales, qui oppose notamment la commune centre et certaines communes périphériques.

Cette recherche qui a l'objectif de décrypter la construction d'un territoire artistique se positionne au sein d'un territoire *a priori* peu favorable au dialogue des acteurs et au développement de synergies entre territoires : fragmentation des territoires et fractionnement des pouvoirs entretiennent un climat de concurrence et de rivalité, au sein duquel les stratégies d'intérêt métropolitain semblent passer au second plan. S'il semble évident qu'à chaque politique sectorielle corresponde des enjeux et des besoins spécifiques, l'observation des musiques amplifiées permet-elle d'illustrer ces tensions ? Auquel cas, le fractionnement des pouvoirs vient-il alors conforter les déséquilibres territoriaux existants ? L'émergence d'un nouveau champ de l'action publique n'est-il pas au contraire favorable au dépassement de vieilles querelles politiques ? Qu'en est-il plus largement de cette reconfiguration du jeu d'acteurs au sein de la construction de politiques culturelles ? La diversité des champs d'intervention possible, en fonction notamment des disciplines – théâtre, danse, arts plastiques, patrimoine – n'incite-t-elle pas à une meilleure complémentarité des stratégies de l'action publique et des ressources à l'échelle métropolitaine ?

2.2.2 La fracture culturelle ou l'expression de tensions entre acteurs de la scène publique

Le constat d'une démultiplication des acteurs et des initiatives ne s'associe pas forcément à celui d'une plus grande équité dans la répartition de l'offre culturelle. C'est du moins le diagnostic qui peut être établi à propos de Toulouse (chapitre 1). Ce dernier contraste avec le discours d'observateurs qui atteste d'une remise en question du modèle centre/périphérie pour désormais caractériser l'organisation des territoires métropolitains. Les déséquilibres qui caractérisent la répartition de l'offre toulousaine sont perçus comme l'expression de tensions qui, d'une part, opposent différentes valeurs d'usages attribués à la culture et, d'autre part, cristallisent la faible capacité des partenaires institutionnels à se convenir pour aménager la vie artistique et culturelle à l'échelle métropolitaine.

Dans le contexte de fragmentation institutionnelle, la responsabilité de la décentralisation, et des financements croisés, est alors partiellement engagée dans la mesure

où elle a davantage profité à la commune centre⁴¹¹. Celle-ci y a trouvé en effet des opportunités nouvelles pour financer de grands projets municipaux censés porter leur rayonnement. Cette distinction entre des territoires de proximité et des territoires rayonnants cristallise ainsi cette tension latente qui existe dans l'articulation des priorités de l'action publique : entre logiques de concurrence et de solidarité, entre logiques de rayonnement international et d'animation de la vie artistique et culturelle locale. Dans le même temps, les différentes valeurs d'usage attribuées à la culture mettent en perspective l'un des paradoxes de l'intervention publique. L'intervention culturelle repose *a priori* sur la volonté de faire « sens commun » au sein d'une métropole, et de réduire les déséquilibres de l'offre sur un territoire. Les distinctions de l'offre, socioculturelle vs culturelle, proximité vs attractivité, produisent en l'absence de coopération entre acteurs et de réelles synergies déployées entre les communes des effets inverses : l'hyper-rayonnement du centre urbain, le cloisonnement des quartiers populaires, et l'émiettement des communes périphériques.

En outre, l'observation du cas Bordelais permet d'apporter un éclairage sur la configuration toulousaine et de mieux saisir certaines particularités. Selon M. FAVORY⁴¹² l'aménagement culturel de l'agglomération bordelaise est également pensé autour d'une « *lecture égocentrique des territoires municipaux* ». La gouvernance locale est décrite comme une « anarchie organisée » c'est à dire un système marqué par la faible structuration des processus de décision et composé d'acteurs qui « *tentent de faire émerger des spécificités communautaires*⁴¹³ » tout en « *s'organisant entre associés rivaux pour générer de la non-décision locale*⁴¹⁴ ». Les conclusions de l'auteur sont alors explicites : au sein d'une agglomération déjà marquée par un déséquilibre est-ouest, l'absence de « cogestion territoriale » participe à entretenir des polarités déjà existantes du fait de la concentration d'équipements à vocation métropolitaine dans le 'quadrant fertile' ouest de l'agglomération (Mérignac, Pessac, Talence).

Le diagnostic de M. SIBERTIN-BLANC⁴¹⁵ pour Toulouse fait apparaître des processus de recompositions urbaines spécifiques du fait de la réalité territoriale de

⁴¹¹TALIANO-DES GARETS F., « Les politiques culturelles des métropoles régionales françaises de 1945 à 2000 » in CALLEDE J-P., *Métamorphoses de la culture : pratiques & politiques en périphéries*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2002, pp. 369-379.

⁴¹² FAVORY M., « Les équipements culturels dans les dynamiques territoriales de l'agglomération bordelaise » in AUGUSTIN J-P. LEFEBVRE A., *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, Maison de l'Homme et de l'Aquitaine, 2004, pp.93-106.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ FAVORY M., *Op. cit.*

⁴¹⁵ SIBERTIN-BLANC M., *Les initiatives culturelles municipales dans la recomposition des espaces métropolitains* (dir. J-P. LABORIE et A. LEFEBVRE), Toulouse, thèse de Doctorat, 2001, 439p.

l'agglomération et du poids de la commune centre. Contrairement à l'offre bordelaise où la présence d'équipements rayonnants est plus significative⁴¹⁶, les initiatives en périphérie restent très isolées et font davantage figure d'exception. Cette offre aux localisations très éparpillées participe finalement à renforcer l'éclatement existant des territoires métropolitains, particulièrement ceux localisés dans les espaces périurbains dont l'évolution suscite déjà de nombreuses interrogations en 2001 (chapitre 1).

La représentation que les élus portent sur cette offre métropolitaine est pour le moins symptomatique du fractionnement institutionnel et d'un mode de gouvernance qui repose sur une juxtaposition d'échelles de microterritorialité au détriment d'une approche globale. Les élus 'centraux' semblent en effet ignorer l'impact de polarités secondaires en périphérie ou encore « *l'importance du fourmillement de petites initiatives culturelles dans les communes touchées par l'étalement urbain*⁴¹⁷ ». De leur côté, les élus 'périphériques' reconnaissent la complémentarité d'une offre de proximité entre communes voisines qui, selon une approche sectorielle, traduit une organisation de l'espace métropolitain en forme de fleur : « *la ville-centre étant le cœur incontesté de celle-ci et les pétales correspondant aux différents secteurs*⁴¹⁸ ». Leur perception de l'espace illustre néanmoins le cloisonnement et le manque de coordination entre acteurs, aussi bien dans le sens d'une relation 'centre-périphérie' que dans celui d'une relation 'périphérie-périphérie' : « *à l'instar des responsables toulousains qui ne voient que le centre de Toulouse, les élus de l'ensemble des communes n'ont pas ou très peu conscience des autres secteurs, et leurs actions ne prennent pas en compte leur existence*⁴¹⁹ ».

L'offre culturelle participe donc à renforcer la fragmentation territoriale. L'émergence des principaux pôles culturels, plus ou moins bien identifiés par les décideurs et les habitants, n'implique aucune démarche de concertation ce qui entretient par la même une tension concurrentielle entre les différents acteurs déjà positionnés dans ce secteur. L'offre de proximité semble également reposer sur un équilibre précaire : la complémentarité entre des

⁴¹⁶ La configuration de l'agglomération bordelaise l'est également puisque certaines communes de banlieue, comme Mérignac et Pessac, ont été associées plus tôt à l'urbanisation de la métropole et dépassent aujourd'hui le seuil des 50 000 habitants ; alors qu'à Toulouse les principales communes n'en n'ont à peine que 30 000 (Colomiers, Blagnac ou encore Tournefeuille).

⁴¹⁷ SIBERTIN-BLANC M., « Initiatives culturelles et structuration de l'espace métropolitain toulousain » in AUGUSTIN J-P., LEFEBVRE A., *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, Maison de l'Homme d'Aquitaine, 2004, p.127.

⁴¹⁸ SIBERTIN-BLANC M., « Les lieux culturels : des initiatives municipales facteurs d'éclatement territorial » in SIINO C., LAUMIERE F., LERICHE, F. (coord.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p.197.

⁴¹⁹ *Ibid.*

secteurs en pétales dessinent des territoires aux limites imprécises et dont la desserte ne répond pas d'une volonté politique explicite mais plutôt d'arrangements tacites. En définitive, ces constats successifs interrogent à nouveau l'efficacité d'une action publique dont le morcellement est sujet à de nombreuses contradictions : la démultiplication d'initiatives, parfois similaires et concurrentes, alors que les budgets limités semblent inciter à une plus grande synergie des forces en présence ; le fractionnement d'une offre alors que le parcours des citoyens et la prise en compte effective de leurs besoins supposerait le dépassement de ces échelles ; la dispersion croissante des acteurs et la faible prise en compte des habitants dans les processus de décision alors que les métropoles semblent en quête de nouvelles références identitaires et d'innovation en matière de gouvernance et de cohésion socio-territoriale.

Ces premières observations conduisent à affirmer le positionnement scientifique de cette recherche qui considère la répartition d'une offre culturelle comme le résultat de dynamiques impulsées par des acteurs et de leurs stratégies respectives : plus ou moins concertées, plus ou moins complémentaires, voir plus ou moins compatibles. Des tendances lourdes caractérisent ainsi l'organisation du territoire artistique au regard de la répartition *déséquilibrée* des principaux équipements et de la *difficile* articulation entre actions territorialisées.

Aussi, ce travail a-t-il pour ambition de poursuivre cette réflexion autour notamment de ces trois objectifs :

- Proposer une lecture réactualisée du territoire artistique dont l'analyse repose jusqu'ici sur des données extraites du début des années 2000 : quelles sont les évolutions liées à la prise en compte du fait culturel par l'acteur public ? Quelles coopérations possibles entre les différents territoires de l'aire urbaine ?
- Préciser les éléments de ce diagnostic en prenant comme exemple la structuration du territoire musiques amplifiées : quels acteurs impliqués ? Quels partenariats possibles ? Quels impacts sur les déséquilibres identifiés jusqu'à présent ? Quelles problématiques spécifiques au secteur artistique ? Quelles synergies entre les différentes initiatives artistiques et culturelles ?
- Interroger la participation et le rôle des acteurs privés : quelles initiatives pour quels impacts sur la structuration du territoire artistique et sur les déséquilibres existants ? Quelles capacités à prendre en compte des enjeux qui se posent à l'échelle métropolitaine ? Quelles concertations avec l'acteur public et quels partenariats possibles ?

2.2.3 *Le paradoxe de politiques contractuelles*

En outre, une étude menée en 2008 auprès de la DCAV⁴²⁰ de Midi-Pyrénées montre également les limites d'une politique partenariale initiée avec les différentes communautés d'agglomération de la région⁴²¹. Alors que la lisibilité des enjeux et des actions financées dans les agglomérations reste faible, elle semble finalement révéler une logique dominée par le renforcement des centralités. Ce constat met en exergue le paradoxe d'un projet culturel régional qui s'appuie sur un dispositif encadré – articulant politiques territoriales et politiques culturelles à l'échelle des Pays, des Agglomérations et des Parcs naturels régionaux⁴²² – et qui s'inscrit dans la continuité d'une politique globale faisant la lutte contre des déséquilibres du territoire le cœur des priorités. A la différences des politiques de contractualisation engagées avec les Pays où le dispositif semble mieux coordonné, la rencontre avec les Agglomérations pose problème « *dans la mesure où il s'agit de territoires sur lesquels elle tend à suivre les politiques municipales, et non à impulser une cohérence à plus large échelle*⁴²³ ». En se portant partie prenante du financement des agglomérations, la Région participe finalement à accentuer les déséquilibres territoriaux : d'une part, entre la métropole toulousaine – représentée en 2008 par ses trois communautés d'agglomération – et le reste du territoire régional, d'autre part, au sein même de la métropole – entre la commune centre et le reste de sa banlieue. Ce bilan pointe donc une tendance à la concentration des opérations financées et semble contraire aux priorités annoncées par la Région. Il a été pour le moins révélateur de difficultés et/ou de confusions rencontrées dans la compréhension des logiques d'action⁴²⁴. Parmi les préconisations retenues à l'issue de cette étude, figure notamment la nécessité pour l'institution régionale de préciser la connaissance de l'existant (équipements, acteurs culturels, initiatives publiques, etc.), de créer un dispositif permettant la contractualisation des agglomérations dynamiques afin d'encourager les réseaux et les synergies avec les territoires moins actifs ou encore d'affirmer « *ce qui est important pour la politique culturelle régionale (quels types d'actions, quels secteurs, quel montage partenarial, quel rayonnement, quel rôle culturel des agglomérations pour les espaces ruraux)*»⁴²⁵ »

⁴²⁰ Direction de la culture et de l'audiovisuel.

⁴²¹ BALTI S., SIBERTIN-BLANC M., *La territorialisation de la politique culturelle régionale dans les communautés d'agglomérations de Midi-Pyrénées*, Toulouse, Région Midi-Pyrénées, LISST-Cieu, 2008, 45p.

⁴²² SIBERTIN-BLANC M., « Une politique culturelle territoriale en Région : l'exemple des territoires de projet en Midi-Pyrénées », in *Sud-Ouest Européen*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, n°27, 2009, pp.27-38.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ BALTI S., SIBERTIN-BLANC M., *Op. cit.*, p.40.

⁴²⁵ *Ibid.*

Plusieurs orientations s'offrent ainsi à la politique culturelle régionale : doit-elle s'adapter aux contextes locaux et donc prendre en compte des disparités régionales pour renforcer les territoires dynamiques ? Doit-elle renforcer les équipements et initiatives à vocation régionale ? Ou doit-elle au contraire équilibrer davantage la vie culturelle sur le territoire régional, et par conséquent jouer un rôle d'impulsion pour faire émerger de nouvelles politiques culturelles dans les agglomérations ?

Le chevauchement des fonctions administratives et le manque de coordination des acteurs dans la conduite d'une action collective se pose à nouveau comme un problème d'efficacité dans la définition des objectifs et des moyens mis en œuvre pour mener à bien le projet culturel. J-P. AUGUSTIN et A. LEFEBVRE, ont souligné à ce titre les enjeux liés à la difficile mise en œuvre des politiques publiques qui «*serait plus aisément surmontables si un véritable débat public [...] parvenait à s'instaurer* ». Ce dernier ne semble cependant pas vouloir se mettre en place puisqu'il existe «*un véritable hiatus entre la vivacité du débat relatif à l'exception (et/ou à la diversité) culturelle et qui porte sur les produits culturels industrialisés [...] et, d'un autre côté, la question banalisée de l'action culturelle territorialisée où les discours portent essentiellement sur le niveau des ressources financières et l'efficacité des procédures techniques*⁴²⁶ ».

2.3 L'art de gouverner

Dans ce contexte marqué par la reconfiguration du jeu d'acteurs, la notion de «*gouvernance* » s'est introduite dès le milieu des années 1990 au cœur de la problématique urbaine. Celle-ci se démarque notamment du concept de «*gouvernement* » qui désigne un modèle d'organisation pensé autour d'un centre unique, seul habilité à prendre les décisions, et qui semble aujourd'hui relever davantage de la fiction compte tenu de la banalisation du rôle de l'Etat – «*devenu un acteur parmi d'autres, ou plutôt différents segments de l'Etat sont devenus des acteurs parmi d'autres dans le processus d'élaboration et de mise en place des politiques*⁴²⁷ ». La «*gouvernance* » est un terme plus générique dont les interprétations sont multiples. Quel sens lui attribuer dans le cadre de ce travail ?

Une première définition peut-être proposée ici par P. LE GALES : «*la gouvernance peut être définie comme un processus de coordination d'acteurs, de groupes sociaux et*

⁴²⁶ AUGUSTIN J-P., LEFEBVRE A., *Op. cit.*, p.16.

⁴²⁷ LE GALES P., «*Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine* », *Revue Française de Science Politique*, n°1, 1995, p.59.

*d'institutions, en vue d'atteindre des objectifs définis et discutés collectivement*⁴²⁸ ». Cette dimension collective de l'action renvoie dès lors à un ensemble d'acteurs et de mécanismes de coopérations « *qui contribuent à la stabilité d'une société et d'un régime politique, à son orientation, à la capacité de diriger, et à celle de fournir des services et à assurer sa légitimité*⁴²⁹ ». La configuration toulousaine permet d'illustrer cette définition : Ph. ESTEBE et M-C. JAILLET décrivaient en 1999 un mode d'organisation du pouvoir local qui, compte tenu de cette difficulté à opérer des refontes globales, fait encore état dans le contexte actuel. « *Il n'y a pas de gouvernement au sens où les décisions ne dépendent pas d'une instance politique unique, identifiée précisément, légitime et couvrant l'ensemble du territoire pertinent, mais il y a bien une gouvernance politique dans la mesure où les différents intérêts en présence sont représentés au sein d'une part, de regroupements intercommunaux, économiques et socialement homogène [...], et d'autre part au sein d'instances de concertation des maires sur des questions communes à l'échelle de l'agglomération*⁴³⁰ ».

Une deuxième définition proposée par J-P. LABORIE a le mérite de repositionner la réflexion au sein du contexte territorial qui caractérise l'organisation métropolitaine. Dans cette ville qui émerge dès la fin des années 1990, et que l'auteur assimile à une « *mosaïque urbaine* », « l'art de gouverner » est présenté comme un nouvel enjeu du développement métropolitain. Il est compris comme la recherche nécessaire d'une articulation raisonnée entre les différents éléments qui composent cette diversité urbaine et qui doit tendre vers « *une image de la ville organisée autour de vieilles références à la centralité urbaine, à la dépendance entre les périphéries et cette centralité, aux complémentarités entre des espaces aux qualités urbaines de différents niveaux*⁴³¹ ». Gouverner une ville répond donc non seulement à la nécessité de retracer cette filiation entre des acteurs plus diversifiés et plus éparpillés, mais également à celle d'adapter et repenser les conditions d'organisation et de coordination entre des acteurs territorialisés, ou non, publics et privés... eux-mêmes représentent les composantes d'un système urbain à la fois plus complexe et instable, plus ouvert et diversifié.

⁴²⁸ LE GALES P., « Gouvernance » in BOUSSAGUET L., JACQUOT S., RAVINET P., *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 2006, p.245.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ ESTEBE Ph., JAILLET M-C., *Op. cit.*, p.10.

⁴³¹ LABORIE J-P., « Penser et gérer la mosaïque territoriale » in DUBOIS-TAINE G., CHALAIS Y. (dir.), *La ville émergente*, La Tour-d'Aigues, l'Aube, 1997, p.181.

2.3.1 *Entre complexité et complication*

Employées fréquemment au pluriel, l'expression « gouvernances urbaines » rend compte de la diversification des processus de décision ; ces derniers intégrant effectivement de nouveaux acteurs, plus nombreux et plus diversifiés, ce qui élargit par la même le champ des relations possibles et des configurations entre les différents partenaires⁴³². La *théorie des régimes urbains* a développé cette idée en introduisant la participation des acteurs privés et la construction de systèmes polycentriques qui accordent une large place aux arrangements informels et qui reposent sur la complémentarité des relations entre le secteur public et privé⁴³³.

Pour l'école du *Public Choice*, la démultiplication des acteurs et des canaux d'interactions permettraient d'augmenter le champ des possibilités individuelles et d'assurer ainsi une meilleure prise en compte des besoins et des choix de l'habitant. Elle plaide ainsi pour la fabrication de territoires de gestion à périmètres spécifiques : « *une taille optimale différente en fonction de l'importance des externalités générées par un service public particulier*⁴³⁴ ». Agir sur la ville, traiter ses problèmes respectifs, ne serait être autrement plus efficace qu'en adaptant les outils de planification, d'action et de décision au traitement de l'objet dont il est question – « *la ville est un objet complexe dont la transformation nécessite de mobiliser une pluralité d'interventions émanant d'acteurs différents*⁴³⁵ ». Aussi, de ce point de vue, la dimension « qualitative » du projet urbain traduit-elle non seulement le repositionnement de l'action vers des préoccupations locales, mais également le passage d'une planification technocratique, souvent imposée, à celui d'une planification négociée, liant les représentants du pouvoir à plusieurs interlocuteurs compétents sur les questions considérées. Multiplication des acteurs et densification des relations sont ainsi associées à une forme de complexité dont la plus-value tient de la capacité de l'action publique à considérer la diversité des enjeux et des formes qui incombent à l'évolution du fait métropolitain. Elle permettrait une meilleure prise en compte des spécificités locales de chaque territoire, au profit d'une organisation articulée et mieux équilibrée. De ce point de vue, l'organisation

⁴³² LE GALES P., *Op. cit.*

⁴³³ NOVARINA G., « Les réseaux de politique urbaine – Concurrences et coopérations entre acteurs » in GODARD F., *Le gouvernement des villes – Territoire et pouvoir*, Paris, Descartes & Cie, 1997, pp.213-254.

⁴³⁴ MENY Y., THOENIG J-C. (1989), propos recueillis dans OFFNER J-M., « Les territoires de l'action publique locale, fausses pertinences et jeux d'écart », *Revue Française de Science Politique*, vol.56, n°1, Février 2006, pp.27-47.

⁴³⁵ NOVARINA G., « Les réseaux de politique urbaine – Concurrences et coopérations entre acteurs » in GODARD F., *Le gouvernement des villes – Territoire et pouvoir*, Paris, Descartes & Cie (Les Urbanités), 1997, p.231.

toulousaine tiendrait moins de cet « archaïsme institutionnel » qui lui est souvent reproché qu'à « *un laboratoire où s'expérimenterait une forme inédite [...] de gouvernement de l'agglomération, pour autant que la figure de la Communauté Urbaine en constitue l'expression moderne*⁴³⁶ ».

Pour d'autres auteurs au contraire, la démultiplication des acteurs et des procédures préalable à l'action représente un leurre à l'efficacité de l'action publique. Les sociétés seraient même devenues ingouvernables « *du fait de la différenciation et de l'autonomisation de plus en plus poussée de sous-systèmes dans la société, et de la prolifération de réseaux de toutes sortes, les uns et les autres étant capable de résister aux injonctions du gouvernement*⁴³⁷ ». Pour la *théorie des organisations*, cette démultiplication des acteurs décisionnels est analysée comme une contrainte, un risque ou un obstacle supplémentaire qui ralentit, voire compromet, la prise de décision⁴³⁸. Ces réseaux mettent en interactions des acteurs dont les particularismes locaux ou sectoriels obéissent à des logiques propres qui tendent naturellement vers la production de contradictions⁴³⁹.

A l'échelle des métropoles, l'organisation de la gouvernance serait donc soumise à ces impératifs d'équilibre précaire : coordonner les priorités de différents centres d'impulsion, établir la base d'un consensus, entre logiques de concurrence et de solidarité, par la négociation et l'acceptation du compromis. Le contexte métropolitain toulousain marqué par le fractionnement des territoires administratifs et d'importants déséquilibres dans la répartition des ressources territoriales, décrit un cadre peu favorable à cet exercice. Dans quelle mesure l'autorité investie de puissance publique peut-elle effectivement se constituer comme « acteur » – c'est à dire comme un « *actant pourvu d'une intériorité subjective, d'une intentionnalité* [celle d'agir sur la ville pour la recomposer : atténuer la fracture sociale, morphologique, organisationnelle, etc.] *et d'une capacité stratégique autonome* [capacité soumise à un système d'injonctions et de contre-pouvoir sans cesse plus contraignant]⁴⁴⁰ » ?

⁴³⁶ ESTEBE Ph., JAILLET M.-C., « L'agglomération Toulousaine a-t-elle jamais été moderne ? *Sud-Ouest Européen, Bordeaux/Toulouse, Approches métropolitaines*, n°4, mars 1999, p.6.

⁴³⁷ LE GALES P., « Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine », *Revue Française de Science Politique*, n°1, 1995, p.59.

⁴³⁸ CROZIER M., FRIEDBERG E., *L'acteur et le Système : les contraintes de l'action collective*, Paris, Editions du Seuil, 1992, 500p.

⁴³⁹ BLANC M., « Gouvernance » in STEBE J.-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, pp. 207-257.

⁴⁴⁰ LUSSAULT M., « Acteur » in LEVY J., LUSSAULT M., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p.39.

A l'échelle municipale, les observations proposées par F. LUCCHINI⁴⁴¹ et F. TALIANO-DES GARETS⁴⁴² témoignent d'une évolution de l'institution pour le moins contrastée : d'un côté, une tendance à l'homogénéisation des modes de fonctionnement, avec la généralisation d'outils tels que les services culturels, de l'autre, une densification des mécanismes de gouvernance dont la gestion dépend de la personnalité du Maire attribuant aux métropoles des cheminements spécifiques dans la prise de décision.... ce qui ne facilite pas la confrontation des idées ou la coproduction de projets. « *Chaque ville fait ses propres expériences et en tire ses conclusions. Rien de normatif donc*⁴⁴³ ». Il n'en reste pas moins que toutes partagent des préoccupations communes : le décloisonnement des acteurs et des territoires, le repérage et la valorisation de dynamiques éclatées, la mise en synergie des forces en présences, le développement d'échanges et de circuits intermétropolitains. En outre, cette complexité de fonctionnement ne traduit-elle pas finalement, en interne, les lacunes de politiques municipales aux contenus, priorités et modalités de mise en œuvre souvent incertaines ? En l'état actuel, les communes centres ont-elles réellement la capacité technique et financière pour mener une politique culturelle sur le long terme ?

L'exemple rennais, pourtant décrit comme un modèle de gouvernance à l'avant garde, permet d'illustrer la fragilité et la plus grande vulnérabilité de ce secteur d'intervention⁴⁴⁴. Intégré depuis les années 1960 comme élément clé de la gouvernance urbaine et de la cohésion territoriale, le projet culturel demeure en effet très sensible aux fluctuations extérieures. Changements de majorités, restrictions budgétaires, oppositions politiques, arrangements locaux et reconfiguration du jeu d'acteurs constituent autant de discontinuités et de remises en question de l'action publique à moyen terme. De plus, le contexte de restriction budgétaire suppose l'adaptation constante des modes de fonctionnement et des règles du jeu. Aussi, la gouvernance locale dépend-elle à Rennes de la capacité du pouvoir local à impliquer les acteurs de la vie associative et artistique, à développer des instruments de régulation et d'action, à canaliser les dynamiques existantes au profit d'un projet partagé et d'une stratégie collective. Cet exercice, périlleux mais nécessaire, est révélateur de la précarité d'un équilibre – « *ces tentatives d'intégration, de domination sont fragiles. Le plus souvent,*

⁴⁴¹ LUCCHINI F., *Op.cit.*

⁴⁴² TALIANO-DES GARETS F., « Les politiques culturelles des métropoles régionales françaises de 1945 à 1995 » in CALLEDE J-P., *Métamorphoses de la culture : pratiques & politiques en périphéries*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2002, pp. 369-379.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ VION A., LE GALES P., *Op. cit.*, p.28

*conflits et fragmentation de l'action demeurent importants*⁴⁴⁵ » – même si d'aucuns reconnaissent qu'il est une condition nécessaire à la pérennité de l'action publique – « *Quoi qu'il en soit, on gagne à resituer l'évolution des initiatives culturelles dans ces logiques d'ensemble*⁴⁴⁶ ».

2.3.2 Au brouillage des frontières publiques/privées

La démultiplication de l'acteur sur la scène publique pose ainsi la question de la participation des acteurs privés dans l'élaboration des politiques culturelles. Cette problématique est d'autant plus pertinente qu'elle s'inscrit dans un contexte où la sphère privée s'est affirmée en tant que partenaire indissociable de l'action publique. L'acteur privé apporte des ressources financières, qui conditionnent le montage financier de certains projets, mais surtout des compétences : une connaissance d'un secteur de la vie urbaine et des enjeux auxquels doit répondre l'autorité investie de puissance publique. Dans cette perspective, le dilemme culturel des métropoles s'élargit avec l'inclusion de nouveaux profils d'acteurs – artistes, responsables d'équipements privés, représentants associatifs, spécialistes des politiques culturelles ou encore acteurs des industries culturelles – et n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes et d'enjeux nouveaux liés au partage des compétences. Aussi, le terme de gouvernance fait-il également référence à un « *brouillage des repères traditionnels*⁴⁴⁷ » ou à « *cette perplexité diffuse qui, en France, fait couramment parler d'opacité de ces situations nouvelles ou du caractère 'indéchiffrable' de certains processus de décision actuels*⁴⁴⁸ ».

Les relations public-privé sont désormais normalisées autour de plusieurs canaux d'échanges, chacun offrant différentes possibilités de rencontre, d'association et de contractualisation – « *On peut y voir là l'émergence de nouvelles interactions sociales caractérisées par la montée en puissance des acteurs et des intérêts privés au sens large dans des décisions, des procédures et des réalisations qui, du moins dans les pays du Nord, étaient longtemps restées du domaine presque exclusif de la puissance publique*⁴⁴⁹ ». Les délégations ou concessions de service public représentent la forme juridique la plus souvent utilisée –

⁴⁴⁵ VION A., LE GALES P., *Op. cit.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ LE GALES P., « Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine », *Revue Française de Science Politique*, n°1, 1995, p.60.

⁴⁴⁸ GAUDIN J-P., « Politiques urbaines et négociations territoriales, quelle légitimité pour les réseaux de politiques publiques ? », *Revue Française de Science Politique*, 1996, volume 45, p.31.

⁴⁴⁹ GHORRA-GOBIN C., VELUT S., « Les rapports public-privé, enjeu de la régulation des territoires locaux », in *Géocarrefour*, n°81, 2006, p.99.

l'une des possibilités consiste à confier la gestion d'un service à un sous-traitant extérieur ; une seconde à créer, en interne, une régie municipale (ou intercommunale) qui aura en charge l'organisation du service. E. CAMPAGNAC⁴⁵⁰ a notamment montré comment les partenariats public/privé pouvaient modifier la conception et la gestion de services urbains. Ces derniers doivent intégrer, et combiner, une pluralité de logiques, celle d'acteurs publics et privés, au sein d'un dialogue négocié, lui-même symptomatique d'un perpétuel remaniement des règles du jeu. Se pose alors la question de l'efficacité du projet initial dont la mise en œuvre tend à s'aligner sur des rationalités de rentabilité et de compétitivité.

Dans certains secteurs qui concernent la production de prestations « non visibles », où la rentabilité est certainement plus aléatoire (c'est le cas notamment de la culture), il est fréquent d'attribuer cette délégation à une association satellite. En outre, l'autorité locale a également la possibilité de confier la direction de projets coûteux à des sociétés d'économie mixte (SEM) ouvertes aux capitaux publics et privés. A l'échelle des agglomérations, ces formes de collaborations permettent de regrouper différentes collectivités territoriales qui ont choisi de mettre en commun la gestion d'un service urbain. Ces structures intersectorielles de gestion et d'animation de politiques publiques proposent alors une forme renouvelée, et spécifique, de l'action intercommunale⁴⁵¹ incluant la participation privée à la construction d'un territoire de projet. Il n'en demeure pas moins que ce brouillage des frontières entre le secteur public et le secteur privé aboutit parfois à des situations mal précisées – c'est le cas par exemple de certaines associations qui peuvent occuper une position intermédiaire « *entre le relais budgétaire et le satellite public*⁴⁵² ».

Plus largement, ces reconfigurations posent la question de la légitimité de l'acteur privé sur la scène publique. Dans quelle mesure en effet leur implication sur la scène publique peut-elle être représentative de l'intérêt général ? Cette question est d'autant plus ambiguë qu'elle concerne des profils diversifiés. Un acteur associatif est-il disposé, et selon quelles modalités, à mener une réflexion stratégique non pas selon des convictions individuelles ou collectives mais à la faveur d'un développement équilibré du territoire métropolitain ? Dans quelle mesure un acteur économique, qui porte un modèle de gestion axé sur des logiques de rentabilité et de concurrence, peut-il effectivement s'inscrire dans une dynamique de recomposition des solidarités territoriales ? Se pose enfin la question du maintien de la

⁴⁵⁰ CAMPAGNAC E., « Partenariats public-privé : le bouleversement des organisations de projet » in BIAU V., TAPIE G., *La fabrication de la ville, Métiers et organisations*, Marseille, Parenthèses, 2009, pp.31-41.

⁴⁵¹ GAUDIN J-P., *Op. cit.*, p.32.

⁴⁵² *Ibid.*

démocratie représentative au sein de la société métropolitaine : de la limite à établir (ou à conserver) entre l'acteur qui est habilité à prendre des décisions et à orienter l'action, l'autorité investie de puissance publique et de légitimité gouvernementale, et les experts, professionnels de l'espace ou usagers, mobilisés pour leurs compétences dans le traitement de questions spécifiques.

2.3.3 Vers une standardisation de l'action publique ?

Pour plusieurs auteurs, ce brouillage des frontières publiques/privées présente des effets pervers dans la mesure où il viendrait orienter les priorités de l'action urbaine en les détournant de leurs préoccupations initiales. La reconfiguration du jeu d'acteurs révèle une tendance à l'uniformisation des politiques urbaines qui interroge le référentiel même de l'acteur public, c'est à dire le regard qu'il porte sur un problème à traiter, et sa capacité à établir des choix rationnels en vu de le corriger.

La critique développée par S. CADIOU pointe ainsi le fondement même des stratégies de l'action publique. L'expert, professionnel de l'espace ou acteur impliqué sur un terrain spécifique, contribuerait à alimenter un discours sur la ville qui tendrait à son uniformisation. L'auteur a notamment formulé son argumentation en ces termes : « *la production d'expertise participe à une transformation de la représentation collective de la ville et de la politique urbaine avec laquelle il est difficile d'être en désaccord et qui pèse par conséquent sur les comportements et discours que les différents acteurs de l'urbain se sentent tenus d'adopter*⁴⁵³ ». Autrement dit, l'expertise produit de la ressource territoriale, une représentation de la ville et de ses problèmes, que le jeu d'interaction public/privé entretient et diffuse de façon hégémonique, de telle façon qu'il s'impose aujourd'hui comme une évidence dans le traitement des questions urbaines. Cette standardisation de l'action publique apparaît dans le même temps en contradiction avec les stratégies de différenciation des territoires qui sont mises en œuvre par les élus locaux dans un contexte de concurrence internationale.

L'exemple du modèle Angevin, détaillé par Ph. TEILLET⁴⁵⁴, permet d'illustrer cette démonstration et d'en apporter une lecture éclairée. L'auteur met en évidence le décalage qui se creuse entre le discours d'une action politique qui se veut pragmatique, dans le sens où elle

⁴⁵³ CADIOU S., « Vers une action urbaine « moderniste » : les effets du discours des experts savants » in ARNAUD L., LE BART C., PASQUIER R. (coord.), *Les idéologies émergentes des politiques territoriales*, Toulouse, Sciences de la société, n°65, 2005, p.9.

⁴⁵⁴ TEILLET P., « La dimension idéologique de la recomposition des territoires, le cas du modèle 'angevin' » in ARNAUD L., LE BART C., PASQUIER R. (coord.), *Les idéologies émergentes des politiques territoriales*, Toulouse, Sciences de la société, n°65, 2005, pp.69-85.

affirme puiser son fondement sur des réalités locales, et son contenu idéologique vecteur d'un imaginaire territorial, « *forme de réenchantement tant du territoire lui-même que de l'action politique qui le vise*⁴⁵⁵ ». Il s'agit d'assurer la promotion d'un territoire attractif en mobilisant des caractéristiques locales prétendues rares et objectives – Angers, capitale de la « diversité » ; capitale de la « douceur » qui connaît l'un des plus forts développements de France mais surtout l'un des mieux équilibrés. L'auteur montre que si ce discours n'a rien d'original en comparaison avec d'autres projets urbains, la construction de cette représentation est le résultat d'une coopération politique qui transcende les frontières traditionnelles de l'action publique. Figurent notamment des experts de l'identité locale dont la contribution permet de légitimer le contenu d'un projet ou du moins d'en apporter des gages de crédibilité. Au final, l'appel à ces consultants extérieurs tendrait à uniformiser l'action publique dont le référentiel puise sur un fond commun et s'apparente aux orientations stratégiques de l'acteur économique – sans réelle prise en compte des spécificités territoriales, ni même sans réelle connaissance de certains secteurs de la vie urbaine.

2.3.4 Des citoyens à l'écart des recompositions ?

L'objectif n'est pas tant ici de discuter une fois de plus de cette forme « *optimum* » qui conviendrait pour organiser un territoire ou le gouverner d'un point de vue technique et opérationnel. Il est plutôt de mettre en exergue l'impact des reconfigurations du jeu d'acteurs sur la conduite de politiques urbaines visant à accompagner la recomposition des métropoles et à considérer effectivement les enjeux que pose l'évolution de la société urbaine. Les constats successifs conduisent en effet à formuler un premier bilan de l'action locale finalement assez éloigné des notions de « bien collectif » et de « solidarité » que la territorialisation des politiques publiques semblait promettre.

En particulier, le fractionnement des territoires institutionnels cristallise les difficultés qu'éprouvent les acteurs locaux à dépasser certaines tensions pour coordonner leurs actions respectives autour d'un référentiel métropolitain. Aussi spécifique soit-elle, la configuration toulousaine montre dans quelle mesure des rivalités politico-administratives divisent l'aire urbaine et participent au *contournement* de certaines questions : le rééquilibrage des activités économiques ou commerciales, le redéploiement d'une offre de services, le traitement des disparités socio-spatiales, etc. Alors que la croissance démographique tend à atténuer les

⁴⁵⁵ TEILLET P., *Op. cit.*

contrastes centre/périphérie, le morcellement de la scène publique assure la primauté de la commune centre.

Dans le même temps, l'évolution du contexte socio-économique a considérablement transformé les modalités d'élaboration des politiques urbaines dont la mise en œuvre effective est plus souvent conditionnée à la participation d'acteurs privés. Ces derniers portent avec eux un modèle de gestion et d'organisation qui tend à s'affirmer sur la scène publique. La construction de partenariats suppose la négociation et le compromis. Cette démultiplication des acteurs dans les processus de décision traduit une diversification des enjeux à laquelle doit répondre l'action dans les villes. Dans une certaine mesure, elle participe au *détournement* de certaines priorités qui incombent à la recomposition des territoires urbains vers des impératifs de rentabilité et de compétitivité.

La fragmentation apparaît ainsi comme l'expression de tensions entre acteurs, plus particulièrement de cette opposition entre logiques de solidarité et de concurrence.

L'analyse portée ici autour du concept de gouvernance urbaine rejoint alors celui de « ville éclatée » tout en le spécifiant d'une lecture complémentaire. Employée jusqu'à présent pour décrire les formes et modèles d'organisation territoriale imputables à l'évolution du fait métropolitain, il renvoie également à cet éclatement des pouvoirs qui vient rompre l'utopie d'une ville perçue comme « *un centre unique qui détient un pouvoir réglementaire exclusif et contrôle l'intégralité des moyens de financement*⁴⁵⁶ ». La gouvernance traduit une remise en question de l'institution en tant que fonction symbolique de la société, portée et représentée au sein d'une instance identifiée et clairement délimitée⁴⁵⁷. Cette reconfiguration du jeu d'acteurs et le fractionnement des documents de planification ne semblent alors pas en mesure de représenter ce qui caractérise aujourd'hui la réalité du fait métropolitain. Pour certains auteurs, ce « *bricolage de l'action publique*⁴⁵⁸ » est même associé à une certaine forme « *d'impuissance publique* ».

Ces observations rejoignent celles qui attestent d'une remise en question de la ville en tant qu'ensemble homogène et continu. Le foisonnement des procédures et la diversification des enjeux auxquels doit répondre l'action publique interrogent plus spécifiquement la prise en compte des intérêts du citoyen.

⁴⁵⁶ NOVARINA G., *Op. cit.*, p.227.

⁴⁵⁷ JOYE D., « Actualité du concept de société dans le contexte urbain » in LEVY J., LUSSAULT M., *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Mappemonde, 2000.

⁴⁵⁸ LE GALES P., *Op. cit.*, p.60.

Le « mille-feuille » toulousain illustre cette difficile mise en compatibilité des outils de planification avec l'évolution des pratiques urbaines et la prise en compte de nouveaux besoins. G. JALABERT a rappelé en 1995 l'héritage d'une planification « *attentiste* », marquée par le rôle de personnalités locales dans le fractionnement des pouvoirs locaux⁴⁵⁹. Quelques années plus tard, l'auteur mesure l'impact : « *Le résident ne s'y reconnaît guère, lui qui habite dans telle commune où il paye des impôts fonciers et d'habitation aux taux différents de ceux de la commune voisine, des taxes de ramassage des ordures à un syndicat intercommunal qui n'est pas le même que celui de l'eau et l'assainissement, vote dans un canton à cheval sur la commune de Toulouse et la sienne, travaille dans une Communauté d'Agglomération qui n'est pas celle où il réside, consomme dans l'hypermarché d'une troisième qui, elle, n'a pas voulu se joindre à l'une des précédentes, ne voulant pas partager ses copieuses taxes professionnelles avec les communes voisines*⁴⁶⁰ ». Dans ce flot d'initiatives et de procédures « intermédiaires », plusieurs observateurs convergent pour dénoncer une « perte de repères » ressentie chez les habitants et usagers du service public⁴⁶¹. N'en déplaise aux tenants de l'école du *Public Choice*, la démultiplication de découpages territoriaux, sans liens véritables avec la réalité des pratiques habitantes – se loger, travailler, se nourrir ou se divertir – provoque chez le citoyen un dépassement permanent des frontières, accroît le manque de lisibilité d'une action publique, elle-même divisée entre instances qui ont du mal à se rencontrer et dont les compétences sont souvent mal délimitées. B. JOUVE et C. LEFEVRE ont assimilé cette situation au « mal endémique » des métropoles : à défaut d'une approche transversale et intersectorielle, le morcellement institutionnel renforce les discontinuités et « *handicape de toute évidence la prise de conscience collective des intérêts collectifs métropolitains, tant par les citoyens que par leur représentants élus*⁴⁶² ».

La question des gouvernances est ainsi posée alors comme un « *problème d'efficacité à résoudre*⁴⁶³ ». J-M. OFFNER y voit à l'origine une tension entre deux logiques contradictoires : d'un côté, la nécessité de simplifier et stabiliser l'architecture institutionnelle, de l'autre, celle d'adapter à la géographie les problèmes et les fonctionnements d'une société dont le mouvement est perpétuel – « *la contradiction* ».

⁴⁵⁹ JALABERT G., *Op. cit.*, pp.150-187.

⁴⁶⁰ JALABERT G., *Mémoires de Toulouse, ville d'hier, ville d'aujourd'hui*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009, pp.137-138.

⁴⁶¹ GAUDIN J-P., *Op. cit.*, p.32.

⁴⁶² JOUVE B., LEFEVRE C., *Op. cit.*, p.12.

⁴⁶³ LE GALES P., *Op. cit.*, p.246.

*intrinsèque entre pertinence territoriale et simplicité organisationnelle*⁴⁶⁴». Selon lui, ces tensions sont néanmoins « créatrices » et demeurent une condition nécessaire au renouvellement des processus d'élaboration et de décision publique.

C'est notamment autour de cette dialectique improbable, qui associe logique institutionnelle et fonctionnelle, qu'est née l'expression « communauté de citoyens ». Pour D. SCHNAPPER⁴⁶⁵ elle est d'ailleurs comprise comme une oxymore – « *la citoyenneté appartenant à l'ordre politique rationnel, la communauté ressortissant des proximités concrètes*⁴⁶⁶ ». L'usage de ce terme renvoie à une conception élargie de la gouvernance qui octroie de façon explicite une dimension participative et citoyenne à l'élaboration de la décision politique. La solution au problème qui est posé est alors impulsée par la société urbaine : elle-même agit, et réagit, en réponse aux enjeux que posent la fragmentation urbaine et l'incapacité des politiques publiques à en atténuer les effets.

3. LA METROPOLE CULTURELLE AU DEFI DU RENOUVELLEMENT DES SOLIDARITES TERRITORIALES

Ce sous-chapitre propose d'appréhender la problématique culturelle dans sa « *tension créatrice*⁴⁶⁷ », d'identifier plus particulièrement les tendances émergentes de l'évolution des politiques urbaines et culturelles en tant que réponse aux enjeux qui ont été posés jusqu'à présent. Deux pistes seront évoquées ici et conduiront dans un chapitre suivant à construire l'hypothèse principale autour du fait urbain et de ce lien renforcé – retrouvé ? – entre la culture et l'habitant. La première s'inscrit dans un mouvement de réflexion générale liée au renouvellement des politiques territoriales : la difficile gouvernance urbaine et culturelle a enclenché une dynamique nouvelle autour de l'action locale qui se veut plus proche du citoyen et qui met en valeur des concepts tels que la citoyenneté et la démocratie participative au fondement même du processus de décision. La deuxième est inscrite dans le prolongement de la réflexion portée autour de la démocratie culturelle. La reconnaissance de la diversité culturelle et artistique est présentée comme un élément de réponse à cette distance symbolique qui sépare le citoyen des préoccupations portées traditionnellement par les politiques culturelles et à ce qui divise la société urbaine contemporaine.

⁴⁶⁴ OFFNER J-M., *Op. cit.*, p.37.

⁴⁶⁵ SCHNAPPER D. (2004), référence recueillie dans OFFNER J-M., *Ibid.*

⁴⁶⁶ OFFNER J-M., *Op. cit.*, p.37.

⁴⁶⁷ OFFNER J-M. *Ibid.*

3.1 La démocratie participative comme nouveau référentiel de l'action culturelle

La crise du politique traduit donc une remise en cause de la fonction intégratrice de l'Etat et de ses institutions, tant sur la scène locale que globale. Dans le même temps, la faible capacité des politiques urbaines et culturelles à atténuer les effets du délitement des territoires suppose une adaptation permanente des modalités d'intervention de l'acteur public. C'est dans ce contexte qu'a émergé depuis quelques années de nouvelles pratiques de la décision qui, en réaction à la complexité croissante de l'action collective, s'appuient sur « *le recours de plus en plus systématique à la concertation, à la participation, à la délibération dans l'élaboration et la mise en œuvre des politiques publiques*⁴⁶⁸ ».

3.1.1 Inclure le citoyen aux processus de gouvernance

Par définition, le modèle de démocratie locale et participative – ou 'démocratie participative locale' – fait de la 'participation' de l'habitant un élément constitutif du processus d'élaboration de la décision et de l'action publique. La participation présente au moins deux alternatives. Elle fait référence, d'une part, à l'ensemble des mécanismes institutionnels qui délimite un cadre à la consultation, d'autre part, aux dynamiques revendicatives portées par une société urbaine en conflit avec l'autorité publique. Cette deuxième attribution confère ainsi à la « société civile » une dimension spécifique : elle est non plus considérée comme le monde des affaires privées mais comme un ensemble de « *réseaux informels de citoyens qui se rassemblent pour débattre de leurs problèmes et des solutions à apporter*⁴⁶⁹ ».

Un nouveau paradigme de l'action collective dessine ainsi les contours d'une gouvernance urbaine renouvelée qui se distingue des canaux traditionnels de l'action publique et de ses institutions normatives censées organiser les territoires⁴⁷⁰. Celui-ci attribue à l'habitant des responsabilités nouvelles qu'il met en œuvre dans un cadre institutionnel, ou non institutionnel, et qui font de lui un acteur potentiel du développement urbain. Ce mouvement de responsabilisation accorde ainsi au concept de citoyenneté une acception élargie : l'habitant n'est plus simplement considéré comme un citoyen 'passif' – ce statut étant « *octroyé à tous ceux qui sont reconnus membres d'une communauté politique ; [il] définit le cadre d'une égalité formelle pour les individus qui en sont dotés, leur confère un*

⁴⁶⁸ JOUVE B., « La démocratie en métropoles : gouvernance, participation et citoyenneté », *Revue Française de Science Politique*, 2005, vol.55, n°2, p.317.

⁴⁶⁹ BLANC M. *Op. cit.*, p.219.

⁴⁷⁰ BACQUE M-H., SINTOMER Y. (dir.), *La démocratie participative : histoire et généalogie*, Paris, La Découverte, 2011, 288p.

*ensemble de droits et d'obligations dans leurs relations avec le pouvoir politique de la communauté en question*⁴⁷¹» – mais il devient citoyen 'actif' : force de proposition et d'opposition – ce statut suppose dès lors sa «*participation au corps politique souverain [...] qui délibère et décide des lois de la communauté*⁴⁷²». Aussi, ce modèle de gouvernance « démocratique » – ou « participatif » – tient-il de la capacité à intégrer la société urbaine et l'habitant en tant que citoyen éclairé, c'est à dire capable de construire une opinion critique, « publique, collective, et informée⁴⁷³», et d'être associé aux différents acteurs partenaires de l'action locale. La recomposition des métropoles suppose des mutations profondes du mode de gestion et de conception des territoires. Ce repositionnement de l'action publique autour du citoyen semble s'inscrire dans les prérogatives que F. ASCHER développait dix ans plus tôt : «*L'avenir des métropoles dépend plutôt de la possibilité de susciter une véritable 'gouvernance urbaine', c'est à dire un système de gouvernement qui articule et associe des institutions publiques, des acteurs sociaux et des organisations privées, dans des processus d'élaboration et de mise en œuvre des choix collectifs, capable de provoquer une adhésion collective de la part des citoyens*⁴⁷⁴».

Dans cette perspective, les instances participatives se sont multipliées depuis une dizaine d'années offrant aux villes des expériences variées⁴⁷⁵. Ainsi, la littérature scientifique apparente généralement la question de la « participation » à «*une ouverture des processus décisionnels à de nouveaux acteurs non élus aux modes de coordination qu'elle suppose entre différentes sphères (politiques, économiques et sociales)*⁴⁷⁶ ». Scènes de concertation ou de cogestions, scènes de consultations, d'expression ou de conflits, simple effet d'annonce et enjeu de communication⁴⁷⁷... Comme a pu le rappeler M. BLANC⁴⁷⁸, la participation est polysémique et renvoie à des réalités très disparates qui méritent une précaution particulière, voir nuancée, quand à l'analyse de son impact effectif dans les procédures de décision. Si le concept de « démocratie participative » émerge dès les années 1960, la première expérience

⁴⁷¹ BICKEL J-F., « Significations, histoire et renouvellement de la citoyenneté », *Gérontologie et Société*, n°120, 2007, pp.12-13.

⁴⁷² BICKEL J-F., *Op cit.*,12-13.

⁴⁷³ OFFNER J-M., *Op. cit.*

⁴⁷⁴ F. ASCHER, *Métapolis ou l'avenir des villes*, 1995, 345p.

⁴⁷⁵ BERTHELEU H., « Démocratie participative : entre gestion urbaine et citoyenneté » in BERTHELEU H., BOURDARIAS F. (coord.), *Les constructions locales du politique*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2008, pp.43-54.

⁴⁷⁶ FAURE A., GLASSEY O., LERESCHE J-P. « Démocratie participative et démocratie différentielle » in *Métropoles, La nouvelle critique urbaine*, n°7, 2010, p.2

⁴⁷⁷ BARBIER R. WAECHTER V., « La participation paradoxale : geste 'citoyen' et parole 'citoyenne' dans la gestion de l'environnement », *Espaces et sociétés*, n°112, 2003, pp.83-99.

⁴⁷⁸ BLANC M., « Gouvernance » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.243.

significative est à mettre au crédit de Porto Alegre : métropole brésilienne de plus d'un million d'habitants qui, au lendemain de l'élection du Parti des Travailleurs à la tête de la municipalité en 1988, va inventer une nouvelle façon de déterminer les priorités budgétaires en associant les citoyens à leur définition. Ces derniers sont alors invités à se réunir par quartier afin de se prononcer sur les projets qui leur sont proposés. Les habitants élisent alors des délégués qui siègent au sein d'une instance, le Conseil du Budget Participatif, chargée de finaliser les propositions et de les rendre opérationnelle auprès de l'administration centrale. Dans un contexte de crise politique et de lutte contre la corruption, cette initiative ca susciter l'adhésion de citoyens sans cesse plus nombreux et inspirer d'autres métropoles du continent latino-américain. La plupart des pays européens développeront alors leurs propres expériences à partir des années 2000. Dès 1995, la France se dote avec la loi Barnier d'un outil sans équivalent à l'échelle du vieux continent. Bien que celle-ci ait été finalement adoptée dans la difficulté, son texte prévoit une procédure de concertation, la Commission nationale du débat public (CNDP), préalable à l'élaboration de grands projets d'infrastructure⁴⁷⁹. Néanmoins, son champ d'application reste volontairement très limité. Dans une toute autre perspective, la loi Voynet exige quelques années après la création de *Conseils de développement* au sein de chaque agglomération afin de renforcer le partenariat des élus avec les représentants des milieux économiques, sociaux, culturels et associatifs. Leur mise en œuvre reste néanmoins relativement souple, et faiblement délimitée, dans la mesure où l'instance s'organise librement et peut être consultée « *pour toute question relative à l'agglomération, notamment sur l'aménagement et sur le développement de celle-ci* » (art. 26). La loi dite de « Démocratie de proximité » votée en 2002 viendra alors poser en France un premier jalon juridique à la concertation en imposant notamment aux villes de plus de 80 000 habitants de se doter d'instances participatives.

3.1.2 Redonner du sens au territoire local

Le local constitue la matrice même de l'action participative⁴⁸⁰. Il représente le maillon premier de l'action collective, un temps d'apprentissage permettant aux protagonistes de formuler une revendication ou un projet partagé, mobiliser des ressources, construire les bases de la négociation pour poursuivre ensuite l'action à une échelle plus large et tendre vers une meilleure articulation entre les enjeux de la société. Pour M. NONJON, il est considéré

⁴⁷⁹ SUBRA P., *Géopolitique de l'aménagement du territoire*, Paris, Armand Colin, 2007, p.222.

⁴⁸⁰ BACQUE M-H., REY H. SINTOMER Y. (dir.), *Gestion de proximité et démocratie participative*, La Découverte, 2005, 320p.

comme « *l'échelon privilégié d'une revitalisation de la citoyenneté, comme le lieu d'une politisation ordinaire des citoyens favorisée par le fait qu'ils peuvent toucher du doigt l'enjeu des délibérations et les résultats de leurs actions et s'avérer dans bien des cas efficace*⁴⁸¹ ». Ce mode opératoire représente en tant que tel une ressource nouvelle du politique en réponse à ce qui le divise ou à ce qui l'éloigne de la société civile. Idéalement, le modèle de démocratie locale participe en effet d'une logique de coproduction de la ville : son efficacité dépend de la complémentarité des acteurs et de leur capacité à mettre en synergie des compétences spécifiques. La concertation s'appuie sur une organisation tripolaire qui met en interaction « *la légitimité des élus (le suffrage universel), celle des experts (la connaissance et le savoir-faire) et celle des militants qui, en se mobilisant et en participant, passent du statut de sujet passif à celui de citoyen actif*⁴⁸² ». L' élu détient un savoir-faire politique et prend la décision finale, l'expert met à contribution des savoirs théoriques ou techniques alors que l'habitant dispose d'une compétence spécifique liée à ses pratiques sociales d'usager qu'il peut mettre au service de la collectivité dans le cadre de cette rencontre⁴⁸³.

Cette confrontation réelle entre les différents acteurs permet l'expression directe des tensions liées à l'action collective... ces mêmes contournées, souvent sous-estimées ou parfois ignorées dans les canaux traditionnels de l'intervention publique et qui ont conduit à identifier précédemment l'impasse des politiques urbaines et culturelles. Affronter les tensions et trouver des solutions, pour M. BLANC cela suppose effectivement « *de s'essayer à régler les désaccords, à coopérer malgré les conflits et à trouver des compromis acceptables de part et d'autre. En d'autres termes il s'agit d'apprendre à agir démocratiquement au sein d'un groupe*⁴⁸⁴ ». L'échange direct que permet ce mode de confrontation est également perçu comme le moyen de rétablir la confiance entre l'habitant et le politique. Il contribue notamment à limiter les frottements entre les différents partenaires, et plus particulièrement ces ambiguïtés liées au partage approximatif des responsabilités ou à l'articulation arbitraire des différents enjeux portés au sein de l'action collective et susceptibles de la parasiter. Pour les élus, cet idéal délibératif est notamment inspiré de

⁴⁸¹ NONJON M., « Ressorts et usages de la proximité dans les dispositifs participatifs, les ateliers de travaux urbains et les formations citoyennes en Nord-Pas-De-Calais » in DOLEZ B., PARIS D. (dir.), *Métropoles en construction : territoires, politiques et processus*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.198.

⁴⁸² BLANC M., « Gouvernement local et contrôle démocratique » in BASSAND Michel (dir.), *Enjeux de la sociologie urbaine*, Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2007, p.202.

⁴⁸³ NONJON M., *Op. cit.*

⁴⁸⁴ BLANC M., *Op. cit.*

certaines théories, développées entre autres par J. S. FISHKIN⁴⁸⁵, qui se fondent sur une logique simple : meilleure sera la qualité du débat, plus légitimes et efficaces seront les décisions qui en découlent.

En réponse à la complexification croissante du jeu d'acteurs et des modalités de l'intervention publique, le propos emprunté à H. BERTHELEU résume finalement la vocation de l'outil participatif qui permet non seulement de clarifier les enjeux autour de l'action collective mais également de recentrer les priorités au fondement même de la problématique urbaine et sociale : « *Toute décision, aussi concrète et territorialisée soit-elle, pourrait être l'occasion, si telle était la volonté des participants, d'affirmer de construire ou de discuter d'une 'vision' de la ville, d'une conception du vivre-ensemble, que ce soit à travers l'affirmation de valeurs ou la discussion d'options économiques, politiques, sociales, éducatives, environnements, etc.*⁴⁸⁶ ». Certains auteurs considèrent ainsi ces instances participatives comme une ressource qui permet d'enrichir la définition des politiques d'aménagement⁴⁸⁷. La prise en compte de la parole habitante, la mise à contribution d'expériences individuelles⁴⁸⁸, suppose ainsi un traitement plus fin des réalités locales et des problématiques auxquelles l'habitant est confronté au quotidien. La concertation permet enfin de mettre à l'ordre du jour des enjeux, des questionnements ou des priorités que le débat politique aurait pu omettre de façon autonome⁴⁸⁹.

L'usage de la proximité est justifié par la volonté de reconstituer le lien entre l'habitant et le politique, de repérer au plus près et traiter au plus efficace les problématiques urbaines à des échelles micro, mais également d'agir à l'encontre des processus d'exclusion ou de désaffiliation en faisant de ces nouveaux lieux du politique des espaces de proximité et des instruments d'intégration en tant que tel. Plusieurs travaux ont déjà analysé l'impact d'ateliers participatifs ancrés à l'échelle des « quartiers » autour de nouvelles figures de la démocratie locale incarnées par les Conseils de quartier⁴⁹⁰ ou les Conseils de la vie locale⁴⁹¹.

⁴⁸⁵ FISHKIN J. S., « Vers une démocratie délibérative : l'expérimentation d'un idéal » (texte traduit par D. REYNIE) in ELKIN S., SOLTAN K. E. (dir.), *Citizen Competence and Democratic Institutions*, Pennsylvania State University Press, 1999, pp.279-290.

⁴⁸⁶ BERTHELEU H., « Démocratie participative : entre gestion urbaine et citoyenneté » in BERTHELEU H., BOURDARIAS F. (coord.), *Les constructions locales du politique*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2008, p.49.

⁴⁸⁷ SUBRA P., « Ce que le débat public nous dit du territoire et de son aménagement » in *Géocarrefour*, n°81, 2006, 19p.

⁴⁸⁸ BOURDIN A., *La métropole des individus*, La Tour d'Aigues, l'aube, 2005, 249p.

⁴⁸⁹ BERTHELEU H., *Op. cit.*

⁴⁹⁰ FROMENTIN T., « Les conseils de quartier : une nouvelle forme de production du politique » in BERTHELEU H., BOURDARIAS F. (coord.), *Les constructions locales du politique*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2008, pp.27-41.

Face à la fracture urbaine et l'individuation croissante des comportements du citoyen, la démocratie participative est un outil du politique qui contribue dans ce sens à renforcer le sentiment d'appartenance à la communauté : l'action collective est porteuse de certaines vertus – « *l'engagement, la générosité, le sens de la moralité, l'intérêt pour les affaires publiques, le dépassement des intérêts individuels, etc.*⁴⁹² » – qui font de l'habitant un citoyen concerné et responsable – lui-même ayant la possibilité de devenir acteur du changement. Dans ce contexte mondialisé marqué par un bouleversement constant des référentiels traditionnels de la société urbaine et la remise en cause du modèle politique « *strato-centré*⁴⁹³ », l'exercice élargi de la citoyenneté manifeste de cette manière l'expression d'un retour au local et la nécessité de redonner du sens à l'action dans les territoires. « *Le local saisi dans sa double dimension d'espace physique et politique, (re)devient le nouveau territoire de référence du politique à partir duquel il serait possible de repenser, d'agir sur la crise de gouvernabilité des sociétés modernes et de résoudre l'ensemble des problématiques*⁴⁹⁴ ».

3.1.3 Apaiser les tensions locale/globale

Pour O. MONGIN l'impératif démocratique, cristallisé au sein de ces nouveaux espaces de proximité, représente aujourd'hui un enjeu incontournable d'adaptation à la globalisation : « *l'évolution contemporaine de la ville oblige, plus que jamais, à retrouver le sens politique de la cité qui passe par une résurgence des lieux face aux flux globalisés*⁴⁹⁵ ». Certaines institutions internationales comme le *Programme des Nations unies pour le développement*⁴⁹⁶ préconisent d'ailleurs depuis plusieurs années cette nécessité de gouverner 'autrement' et ont contribué à impulser 'par le haut' les premières bribes d'un cadre normatif en faveur de la méthodologie participative. Malgré quelques grands rendez-vous d'importance sur la scène internationale – la Conférence de *Rio* en 2001 ou la conférence *United Cities and Local Government* en 2004 – ces nouveaux lieux du politique peinent, encore aujourd'hui, à s'imposer en tant que figure légitime et reconnue du pouvoir politique à l'échelon local et

⁴⁹¹ BERTHELEU H., NEVEU C., « Des petits lieux du politique : individus et collectifs dans des instances de « débat public » à Tours » in *Espaces et Sociétés*, 2005, n°123, pp.37-51.

⁴⁹² JOUVE B., *Op. cit.*, p.324.

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ MONGIN O., *La condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2007, 325p.

⁴⁹⁶ PROGRAMME DES NATIONS UNIES POUR LE DEVELOPPEMENT, *Rapport mondial sur le développement humain. Approfondir la démocratie dans un monde fragmenté*, Bruxelles, 2002, 279p.

international⁴⁹⁷. Ces dispositifs semblent pourtant représenter un enjeu fondamental pour la gouvernance des territoires culturels et artistiques quand bien même la diffusion de certaines disciplines artistiques, comme les musiques amplifiées, atteste de leur capacité à s'affranchir des limites métropolitaines ou nationales.

Dans le même temps, la critique du modèle capitaliste traduit depuis les années 1990 une remise en cause profonde des institutions et des valeurs qui ont porté la croissance économique et urbaine durant les Trente glorieuses. En réaction à certains effets liés au déracinement des populations et la distorsion croissante des relations portées au niveau local-international, l'affaiblissement de l'Etat keynésien s'est accompagné d'importants mouvements collectifs qui prennent initialement forme en dehors du cadre institutionnel... Des organisations autonomes, associations locales ou transnationales, manifestent l'expression de cette tension autour d'un ordre politique inadapté aux évolutions contemporaines⁴⁹⁸. Les observations précédentes ont par exemple montré certaines initiatives artistiques se projeter dans certains lieux abandonnés par le système capitaliste pour les remployer et leur donner une nouvelle fonction. Plusieurs travaux, notamment ceux engagés par M-H. BACQUE⁴⁹⁹ rejoignent cette réflexion en portant un regard différent mais complémentaire sur la constitution de ces mouvements collectifs. Ces derniers voient en la démocratie participative une ressource légitime et nécessaire pour diffuser des revendications et faire valoir sur la scène internationale une conception spécifique de la société urbaine : de la place qu'occupe le citoyen au sein de la ville ou même encore du rôle de la culture et de l'art dans le développement des territoires. Ces acteurs de la société civile, détachés de la sphère politique *stricto sensu*, revendiquent une légitimité et une capacité à accompagner les transformations de l'Etat providence là où le modèle de démocratie représentative a pu jusqu'alors échouer. La participation revêt ici une fonction de contestation : elle émane d'une demande sociale et se réclame en tant que nouvelle force légitime de l'action collective. Cette forme spécifique de la participation octroie dès lors à l'habitant le statut de 'militant'. J. ION s'est notamment attaché à définir ce profil d'acteur dont l'usage est souvent associé aux mouvements sociaux. L'auteur propose de désigner le militant par la définition suivante : « *dans un parti, un syndicat ou une association, le membre actif, est opposé à sympathisant et simple adhérent, mais son emploi n'implique par forcément l'exercice d'une responsabilité*

⁴⁹⁷ MONGIN O., *Op. cit.*

⁴⁹⁸ JOUVE B., *Op. cit.*, pp.329-331.

⁴⁹⁹ BACQUE M-H., « Action collective, institutionnalisation et contre-pouvoir : action associative et communautaire à Paris et à Montréal » in *Espaces et Sociétés*, 2005, n°123, pp.69-84.

*dans la hiérarchie du groupement*⁵⁰⁰». En outre, le militantisme s'est aujourd'hui diversifié. L'engagement n'est plus seulement celui d'un ouvrier qui prend forme dans un cadre « politico syndical » : il est également associatif, familial, intellectuel, caritatif, humanitaire, écologique, social, culturel et artistique...

3.2 L'affirmation de méthodes sur la scène internationale

La participation offre un instrument qui permet d'instituer dans un cadre normé l'expression de ces revendications ou de ces tensions. Elle est également un enjeu idéologique au cœur même du renouvellement de l'action publique et de la problématique territoriale. L'internationalisation de ces mouvements sociaux est dès lors portée par la démultiplication des arènes politiques et les progrès technologiques en matière de diffusion de l'information⁵⁰¹. « Cette tendance à la multiplication des échelles de pouvoirs ne peut que pousser les mouvements sociaux à s'y ajuster et donc à multiplier leurs propres échelles d'intervention, du 'local au global' comme on dit maintenant communément⁵⁰² ».

3.2.1 Un cadre pour l'expression d'une citoyenne renouvelée

La citoyenneté 'moderne' renvoie dans son acception originelle à l'articulation de trois fonctions : la première est juridique – elle implique une égalité de traitement devant la loi –, la deuxième est politique – elle suppose l'accès au vote, la représentation du suffrage universel et la transcendance de particularismes locaux –, enfin la troisième est sociale et attribuée à la citoyenneté la source même du lien qui unit les individus⁵⁰³. Le modèle de « représentation démocratique » qui a donné naissance à la politique moderne est donc actuellement en crise à l'image de ces dynamiques individualistes qui affaiblissent la légitimité des institutions et qui attribuent une dimension nouvelle aux problématiques du vivre ensemble⁵⁰⁴. La gestion de la diversité s'impose aujourd'hui au cœur du débat politique comme le montre l'émergence de ces mouvements militants qui utilisent « *le registre de la diversité culturelle en tant que répertoire de mobilisation et d'action légitime au sein des*

⁵⁰⁰ ION J., « Militant » in *Dictionnaire de sociologie Le Robert*, Paris, Seuil, 1999, p.341.

⁵⁰¹ BALME R., CHABANET D., WRIGHT V., (dir.), *L'action collective en Europe, Collective action in Europe*, Presses de Sciences Po, 2002, p.542p.

⁵⁰² RIPOLL F., « Espaces et stratégies de résistance : répertoires d'action collective dans la France contemporaine », *Espaces et Sociétés*, 2008, n°134, p.86.

⁵⁰³ SCHNAPPER D. (avec la collaboration de BACHELIER C.), *Qu'est-ce que la citoyenneté ?* Gallimard, 2000, 306p.

⁵⁰⁴ SCHNAPPER D. *Op. cit.*, 306p.

*démocraties libérales*⁵⁰⁵». Aussi, l'émergence d'une « *deuxième modernité* » est-elle évoquée par certains auteurs pour décrire une forme renouvelée de la citoyenneté qui dans une société marquée par la fragmentation revendique le droit à la différence non plus comme un élément de principe, inhérent au caractère universel de la citoyenneté⁵⁰⁶, mais comme un objectif intrinsèque⁵⁰⁷. La diversité devient la quatrième fonction de la citoyenneté. Certains auteurs évoquent l'émergence d'un régime de citoyenneté de type « *pluraliste-identitaire-minoritaire*⁵⁰⁸ » qui se démarque de la version universaliste « *qui a longtemps prévalu et qui nie toute distinction culturelle, de genre, religieuse, liée aux orientations sexuelles entre membres d'une même communauté politique associée organiquement à l'Etat-nation*⁵⁰⁹ ».

3.2.2 Le paradigme de la diversité culturelle comme référentiel des politiques publiques

Ce nouveau paradigme octroie ainsi une place nouvelle aux minorités politiques et à l'exercice de leurs droits, ces « *groupes d'individus partageant des traits culturels et socio-politiques particuliers à la base de revendications identitaires [...] et qui ont en commun d'être confrontés à un même accès difficile au système politique et/ou économique au sein des démocraties libérales*⁵¹⁰ ». Il se démarque également du modèle précédent pour sa capacité à se détacher d'un cadre institutionnel rigide devenu incompatible avec les enjeux posés aujourd'hui par cette société en mouvement. La reconnaissance portée en priorité vers les individus et leur communauté d'appartenance symbolise le détachement vis-à-vis d'un référentiel institutionnel national au profit de valeurs qui se disent « *'alternatives' ou 'progressistes'*⁵¹¹ ». La problématique formulée autour du « faire société » et de la démocratie participative intègre donc ici la notion de 'diversité' dans sa dimension politique en tant que ressource qui permet de redonner du sens à l'action collective et d'entrevoir une 'alternative' à la crise du politique et son modèle fragmenté de gouvernance. Dans les pays du nord de l'Europe, ces valeurs se sont imposées depuis quelques années comme un nouvel enjeu dans les stratégies de développement durable des métropoles. L'implication de la société civile aux processus de décision devient un principe inhérent au développement harmonieux et cohérent

⁵⁰⁵ JOUVE B., GAGNON A-G., *Op. cit.*, p.14.

⁵⁰⁶ Le principe proprement démocratique de la citoyenneté moderne repose sur « *son caractère universel et le droit de chacun à exercer concrètement ses droits* » (D. SCHNAPPER, 1994, p.94).

⁵⁰⁷ JOUVE B., *Op. cit.*, p.318.

⁵⁰⁸ GAUCHET M., *La religion dans la démocratie : parcours de la laïcité*, Gallimard, 1998 (référence recueillie dans JOUVE B. GAGNON A-G, *Op. cit.*)

⁵⁰⁹ JOUVE B., GAGNON A-G., *Op. cit.*

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ CLAVEL P., « The Progressive City : Planning and Participation (1969-1984) », 1996 (référence recueillie dans l'article de JOUVE B., 2005, *Op. cit.*).

de la société urbaine. La préservation de ces différences représentent un gage de durabilité et ont permis d'officialiser une nouvelle méthodologie de l'action collective dans les instances de la gouvernance locale, notamment avec ces nouveaux outils de type *Agenda locaux 21* qui font de la participation des habitants un principe constitutif.

Cette notion de « diversité », longtemps ignorée des politiques culturelles, se pose désormais comme une problématique au fondement même du renouvellement de l'action collective et de la gouvernance culturelle. Appréhendé dans un premier temps selon une logique d'offre, elle renvoie ici « *aux conditions à travers lesquelles des communautés spécifiques, singularisées par leur identité culturelle ou ethnique, peuvent être associées à une politique culturelle urbaine elle-même en pleine recomposition*⁵¹² ». Le propos de J-P. SAEZ n'est pas sans rappeler le 'challenge' des politiques culturelles « *qui doivent répondre au défi de l'individuation du corps social, à celui du développement d'identités protéiformes, à celui de la rencontre avec l'Autre, là où elles apportait autrefois des réponses globales, universalistes et trop abstraites*⁵¹³ ».

3.2.3 L'Agenda 21 de la culture comme texte référence

C'est dans la perspective de relever ce défi qu'une réflexion menée autour de l'*Agenda 21* des villes pour la culture a été engagée sur la scène internationale dès le début des années 2000. « *Le dialogue interculturel et la promotion de la diversité culturelle font partie des principaux défis de l'humanité*⁵¹⁴ ». Au même titre que l'environnement, la culture est alors reconnue comme un bien commun de l'humanité et l'un des leviers du développement durable. L'idée de rédiger ce document est née en 2002 à Porto Alegre et s'est inspiré de l'expérience locale en matière de démocratie participative. Il s'agit à l'époque non pas d'évaluer les modalités de mise en œuvre d'actions en faveur de la culture mais de s'entendre autour d'une éthique à partager : « *une 'diversité culturelle' dont l'essor est présenté comme l'alternative à la hiérarchisation et à la standardisation du marché global*⁵¹⁵ ». L'année suivante conduira à mettre en discussion différentes ébauches pour la constitution du document final. Lors du Forum européen des autorités locales (FAL), tenu en

⁵¹² NEGRIER E., « Politique, culture et diversité dans la France urbaine contemporaine » in JOUVE B., GAGNON A-G (dir.), *Les métropoles au défi de la diversité culturelle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006, p.138.

⁵¹³ SAEZ J-P. *Op. cit.*, p.19.

⁵¹⁴ CITES ET GOUVERNEMENTS LOCAUX UNIS, *Agenda 21 de la culture*, Groupe de Travail sur la Culture, Barcelone, Institut de Cultura, 2004.

⁵¹⁵ SAGOT-DUVAUROUX J-L., « Agenda 21 de la culture : les « autorités locales » championnes de la diversité culturelle ? », *Mouvements*, 2005, n°37, p.37.

région parisienne, un principe fondamental sera attribué à la notion même de politique culturelle : le développement culturel est considéré comme une finalité en soi et ne doit pas être occulté au profit d'une politique d'égalité sociale, même s'il peut bien évidemment y contribuer. En mai 2004, le FAL se réunit à Barcelone dans l'objectif de rédiger une charte pour les politiques culturelles locales. L'événement rassemble des collectivités territoriales au profil très hétérogène – selon la tendance politique, la nationalité, l'expérience en matière de politique culturelle, la réputation et le rayonnement du territoire, etc. – dont la motivation est « *d'aboutir à un texte exprimant une dynamique planétaire commune, mais respectueuse de points de vue très différents*⁵¹⁶ ». Plus de 250 collectivités territoriales sont ralliées en 2004 à cette démarche. Pour J-L. SAGOT-DUVAUROUX, acteur associé au processus de concertation, ce texte traduit la réussite d'une première expérience portée au titre de la diversité culturelle et politique. Les différentes tensions de l'action collective ont été mises à contribution d'un projet « *d'une grande richesse*⁵¹⁷ ». Cette volonté d'agir en faveur d'un profond renouvellement dans la manière de concevoir une politique culturelle témoigne de la vulnérabilité du système actuel et des besoins ressentis respectivement par les différents partenaires.

Trois points essentiels peuvent être retenus dans ce sens. Un premier renvoie à la nécessité de garantir dans les villes l'expression des singularités dans l'optique de promouvoir le dialogue interculturel et tendre vers un meilleur brassage des populations. « *La culture revêt différentes formes, qui se sont toujours construites dans une relation dynamique entre sociétés et territoires*⁵¹⁸ ». « *les articles de l'Agenda 21 qui concernent la 'protection' de la diversité culturelle ne se placent jamais du point de vue d'une sauvegarde traditionaliste qui segmenterait les cultures et les peuples, mais les réfèrent au paradigme du creuset urbain où du nouveau se crée à partir d'une communauté en permanent métissage*⁵¹⁹ ». La convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles adoptée à Paris en 2005 (UNESCO) viendra par la suite renforcer ce principe. Un deuxième point peut être identifié autour de la volonté de changer les rapports entre métropoles, en faveur d'une réconciliation entre des enjeux locaux et globaux. Les valeurs qui sont défendues dans ce texte s'opposent aux logiques rencontrées dans un contexte de compétition métropolitaine et son principe de hiérarchisation des territoires. La dimension qualitative d'un projet culturel est par exemple valorisée au détriment d'une approche quantitative. De même, l'*Agenda 21*

⁵¹⁶ SAGOT-DUVAUROUX J-L., *Op. cit.*

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ CITES ET GOUVERNEMENTS LOCAUX UNIS, *Op. cit.*

⁵¹⁹ SAGOT-DUVAUROUX J-L., *Op. cit.*

n'est pas un texte qui « s'impose » dans le respect de la norme mais une charte qui « unit » des collectivités partenaires et volontaires. Enfin, un troisième point porte sur la volonté de redéfinir les relations entre acteurs locaux. Alors que les collectivités territoriales manifeste traditionnellement des craintes à s'engager dans un processus participatif, l'Agenda 21 est une démarche qui propose une vision positive et encourageante de cette articulation entre le pouvoir politique et la participation démocratique des citoyens – dans l'élaboration même des projets culturels ou dans l'exercice et l'évaluation des politiques publiques culturelles⁵²⁰. Recréer le lien distendu entre le politique et la société civile, mais également celui entre l'habitant et la culture. A plusieurs reprises le texte fait notamment référence à la nécessité d'accorder une place nouvelle à la reconnaissance des compétences locales : celles de l'habitant, mais également celles des professionnels de la culture et des secteurs artistiques peu habitués à s'exprimer sur la scène institutionnelle. Pour les raisons évoquées jusqu'alors, c'est la qualité d'un projet culturel, et sa capacité à cerner les enjeux à des échelles plus fines, qui en dépend. Ce principe de concertation et co-construction porté par l'agenda 21 est en effet présenté comme une condition indispensable afin « *de tendre vers un projet de société où le « vivre ensemble » reprend la place centrale qu'il n'aurait jamais dû perdre. C'est une volonté politique forte qui rendra possible cet ambitieux projet*⁵²¹ ».

3.3 Vers une redéfinition du lien entre l'acteur public, l'habitant et l'acteur culturel ?

Innovier en matière de gouvernance et trouver « *la bonne tension entre les partenaires* », développer l'intelligence collective au détriment de rivalités concurrentielles, s'appuyer sur la participation du citoyen et les compétences locales pour adapter l'ambition d'une politique culturelle aux nouvelles demandes économiques et sociales. Dans de nombreuses métropoles ces défis ont ainsi conduit les collectivités territoriales à repenser leur politiques culturelles autour de ces mêmes valeurs qui ont été exprimées dans l'Agenda 21 de la culture – en particulier la nécessité de redéfinir les relations entre acteurs culturels, d'adapter les modalités de gouvernance en attribuant à la concertation une dimension plus opérationnelle. Dans le même temps, ces politiques culturelles sont confrontées à une participation plus différenciée et plus intense des habitants à la vie culturelle. « *Au bout du compte, pour mieux penser le*

⁵²⁰ BLOUET C., « L'Agenda 21 de la culture en France : quelle valeur ajoutée pour les politiques culturelles ? », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, 2008, n°34, pp.55-58.

⁵²¹ *Ibid.*

*partage de la culture, il faut accepter la complexité, que demande de composer avec des objectifs de démocratisation, de démocratie et de diversité culturelle*⁵²²».

3.3.1 La culture comme enjeu de co-construction des politiques urbaines

C'est dans cette perspective que l'acception élargie de la « citoyenneté » s'est affirmée dans le discours des politiques culturelles comme une philosophie nouvelle de l'action et une méthodologie répondant à la nécessité de mieux gérer la diversité et le partage de la culture au plus grand nombre⁵²³. « *Une politique municipale n'a pas besoin de considérations académiques très élaborées ; c'est un texte de mobilisation et de pédagogie publique afin de légitimer l'intervention publique et lui donner une démarche cohérente qui entraîne l'adhésion des citoyens. En outre, les citoyens doivent être la source de cette légitimité plus que l'objet passif de la politique culturelle*⁵²⁴ ». J-P. SAEZ n'a pas manqué de rappeler que la redéfinition des politiques culturelles métropolitaines passe elles aussi de plus en plus « *par la mise en œuvre de cadres de participation où les habitants peuvent exprimer leurs attentes : les conseils de quartier et autres instances d'expression de la société civile sont désormais fréquemment mobilisées dans les villes*⁵²⁵ ». Pour K. ROSSIGNOL, « *la société civile, dans les projets culturels, apporte finalement la diversité et l'enrichissement culturels, un regard extérieur parfois novice qui permet d'ôter les œillères de certains professionnels*⁵²⁶ ». Dans le secteur des industries culturelles, B. STIEGLER envisage de la même manière la participation de la société civile comme une issue à la crise liée à l'uniformisation des pratiques et des consommations – « *il me semble que se dessine un monde nouveau où les gens ne veulent plus être consommateurs mais amateurs, c'est à dire participant à la production de leur monde*⁵²⁷. Il préconise ainsi la nécessité de construire un nouveau modèle qui permet une meilleure alchimie entre initiatives individuelles et collectives, au sein duquel « *les producteurs (hyperindividus) et les consommateurs (hyperindividus) ne s'opposent pas et*

⁵²² SAEZ J-P., « Nouvelle donne ? » in *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, n°32, 2007, p.2.

⁵²³ SAEZ J-P., « Les grandes villes et la culture : des enjeux croisés », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, n°34, 2008, pp.16-20.

⁵²⁴ DE LA DURANTAYE M., ROY A., « Refonder une politique culturelle métropolitaine à Montréal : une question de méthode et de leadership », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, n°34, 2008, p.46.

⁵²⁵ SAEZ J-P., *Op. cit.*, p.20.

⁵²⁶ ROSSIGNOL K., « La société civile dans la construction de projets culturels de ville » in *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, 2008, n°34, p.61.

⁵²⁷ STIEGLER B., « Politiques et industries de la culture dans les sociétés hyperindustrialisées » in SAEZ J-P. (dir.), *Culture & société, un lien à recomposer*, Toulouse, Ed. de l'Attribut, 2008, p.168.

qui soit constitué d'amateurs ou contributeurs participant tous à la production du milieu collectif⁵²⁸».

Plusieurs métropoles culturelles ont expérimenté dans ce sens une redéfinition des modalités de mise en œuvre de la culture. A Lyon, un vaste chantier a par exemple été engagé dès 2004 afin d'inciter les institutions à assumer de nouvelles responsabilités de proximité et à redéfinir leur relations avec les acteurs de la ville. La démarche consiste à rechercher un équilibre meilleur entre les grands établissements culturels et les petites structures de quartier, développer ainsi un échange réel entre l'habitant et l'institution, aller à la rencontre des populations locales pour mieux intégrer leurs préoccupations dans la construction de projets. Cette réflexion, qui s'appuie sur un diagnostic participatif et la concertation des différents acteurs culturels, a abouti à la signature d'une *Charte de coopération culturelle*. La Ville et la Région s'engagent ainsi à encadrer le réseau d'équipements existants dans leurs actions afin de les orienter en direction des habitants, plus particulièrement ceux des quartiers⁵²⁹. Le dispositif encourage également la « coopération », plus précisément « *la mise en contact des réseaux d'acteurs*⁵³⁰ » ; il s'agit notamment de transformer le jeu concurrentiel en une dynamique positive et constructive. A. GRUMET, conseillère auprès de l'adjoint à la culture, souligne à cet effet que la méthodologie de l'action politique se construit dans une approche non plus verticale mais 'horizontale' qui doit tendre vers une meilleure articulation entre les forces vives du territoire et une organisation partenariale multipolaire : « *Si nous avons une approche horizontale, qui convoque, dans la définition d'une politique culturelle, l'ensemble des acteurs de la cité, nous parviendrons à une ouverture pour des développements aujourd'hui indispensables. La coopération est finalement devenue un réel objectif de politique culturelle. Elle est allée au delà, dorénavant ainsi un état d'esprit et une méthode de travail*⁵³¹ ».

En outre, cette méthode qui vise à stimuler la coopération ne peut être valable qu'à la condition que les acteurs culturels locaux adhèrent à ce projet et prennent pleinement conscience de leur responsabilité en matière de développement urbain, au même titre que celles communément attribuées aux acteurs économiques et sociaux. La redéfinition des rôles interroge notamment les protagonistes locaux et acteurs de la culture quant à cet équilibre

⁵²⁸STIEGLER B., *Op. cit.*

⁵²⁹ GRUMET A., DORNY S., VILLARUBIAS M., « Acteurs, institutions, habitants : une charte pour coopérer, l'exemple de Lyon » propos recueillis par BONNIEL J., *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, 2008, n°34, pp.40-44.

⁵³⁰ VILLARUBIAS M., « Acteurs, institutions, habitants : une charte pour coopérer, l'exemple de Lyon » propos recueillis par BONNIEL J., *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, 2008, n°34, p.42.

⁵³¹ GRUMET A., DORNY S., VILLARUBIAS M., *Op. cit.*, p.42.

précaire entre projet à vocation artistique et culturelle... réconcilier deux fonctions traditionnellement en tension, sans que l'une ne soit portée au détriment de l'autre mais au profit d'une dynamique collective portée dans l'intérêt de la vie artistique locale. Le propos tenu à cet égard par S. DORNY, directeur de l'Opéra de Lyon, est révélateur d'un état d'esprit, d'un engagement qui semble tenu en faveur d'une ouverture des institutions culturelles vers la société et d'une contribution réelle à la dynamique urbaine : « *ces institutions doivent être conscientes de leur statut d'acteur citoyen avec des responsabilités citoyennes*⁵³² ».

L'enjeu des politiques culturelles est bien de créer localement les conditions pour que s'opèrent une meilleure synergie entre les différentes forces vives du territoire, stimuler les échanges et le dialogue entre des acteurs qui n'ont pas, ou peu, l'habitude de se rencontrer : développer un projet global et transversal, s'appuyer sur les capacités d'expertise de l'habitant et du professionnel de la culture. Dans cette perspective, les logiques de « co-production » et de responsabilisation des différents acteurs s'affirment en tant que telles comme une priorité et une nouvelle méthodologie de l'action publique. C'est du moins l'objectif qui est aujourd'hui largement diffusé dans le discours des politiques urbaines et qu'il conviendra de mettre en examen lors de cette recherche au regard des investigations menées sur le terrain toulousain.

3.3.2 Quelle participation des citoyens et des acteurs de la culture ?

Cette place nouvelle accordée aux compétences locales dans la construction d'un projet urbain et sociétal suppose une redéfinition des rôles entre les différents partenaires potentiels : professionnels, acteurs économiques, acteurs associatifs ou encore habitants et simples usagers de l'espace public. L'efficacité d'un système d'action qui repose sur la co-construction n'est pas moins conditionnée à l'adhésion de ces différentes figures au projet participatif. Ce paramètre représente une variable plus ou moins indépendante de la volonté politique même si des stratégies de communication permettent d'encourager l'acteur en endosser sa fonction de citoyen actif.

Plusieurs travaux ont toutefois souligné l'aspiration des citoyens à maîtriser plus que jamais leur destin dans cet environnement urbain qui offre des cheminements plus variés mais qui élargit tout autant le champ des incertitudes (chapitre 1). Dans le même temps,

⁵³² DORNY S., « Acteurs, institutions, habitants : une charte pour coopérer, l'exemple de Lyon » propos recueillis par BONNIEL J., *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, 2008, n°34, p.41.

A. TOURAINE⁵³³ affirmait que la culture, et non plus le travail, était devenu le vecteur d'épanouissement premier des individus : un motif de différenciation dans une société marquée par le brouillage de ses références habituelles. Ce double constat semble justifier une méthodologie de l'action culturelle qui repose sur la co-construction et la participation de la sphère privée. Pour les acteurs de terrain comme pour les citoyens, la démocratie participative offre une scène inédite qui leur permet d'exister et de se faire entendre sur la scène politique et urbaine. Par définition, ces nouveaux instruments de la gouvernance s'ouvrent sur la ville et à l'ensemble de ses habitants. Ils conduisent à élargir le cadre de la coopération et invitent à considérer une grande variété de profils d'acteurs. Observer ces expériences de démocratie participative offrirait ainsi l'occasion de décrypter des dynamiques métropolitaines à des échelles plus fines et de mieux comprendre cette tendance à l'individuation des comportements citadins que F. ASCHER évoque pour rendre compte de la réalité urbaine contemporaine.

Dans d'autres secteurs de la vie urbaine, plusieurs observations ont néanmoins pointé les limites de la participation au regard d'une implication différenciée de l'acteur selon son profil socio-démographique : son âge, la nature de son activité professionnelle, son niveau de diplôme, ses centres d'intérêts, son investissement associatif... Autant de caractéristiques semblent définir la capacité du citoyen à s'investir sur la scène publique. Pour P. SUBRA⁵³⁴, les jeunes se distinguent par leur absence alors que les retraités, plus nombreux, investissent largement ces débats pour défendre le fruit d'un travail acquis toute au long d'une vie – la quiétude près de chez soi (NIMBY) – et empêcher la construction d'un équipement. Les cadres moyens ou supérieurs sont également plus souvent présents alors que les ouvriers, les employés et les habitants d'origine immigrée apparaissent nettement en retrait. De ces distinctions presque caricaturales, l'auteur en tire une loi qui conduit à différencier la participation de l'habitant non pas selon des caractéristiques intrinsèques mais à partir de la position qu'il défend dans le débat : « *l'opposant se mobilise, le partisan reste passif*⁵³⁵ ».

La démocratie participative pose ainsi le problème de la représentativité des acteurs investis au débat public. Dans quelle mesure les revendications entendues par les élus sont-elles représentatives de l'intérêt général ? Comment s'assurer que les partisans d'un projet soient entendus quand bien même leur approbation n'est que tacite ? La démocratie

⁵³³ TOURAINE A. « Culture, construction de soi et vivre ensemble » in SAEZ J-P. (dir.), *Culture & société, un lien à recomposer*, Toulouse, Ed. de l'Attribut, 2008, p.189-198.

⁵³⁴ SUBRA P., *Op. cit.*

⁵³⁵ *Ibid.*

participative ne présente-t-elle pas des effets pervers dans le sens où elle distingue des profils socio-démographiques ? Ne risque-t-elle pas ainsi d'accentuer des processus de fragmentation urbaine en opposant, d'un côté, les inclus et, de l'autre, les exclus de la gouvernance urbaine ? En créant de nouvelles frontières entre groupes sociaux dominants, les *insiders*, et minorités politiques, les *outsiders*⁵³⁶ ? De ce point de vue, la culture en tant qu'objet des politiques urbaines, et sujet du débat public, représente un enjeu dans la définition de nouveaux équilibres urbains. Elle interroge à nouveau plus que jamais la capacité des acteurs publics à intéresser le citoyen aux problématiques de la vie artistique locale.

3.3.3 Pour quelle prise en compte de l'acteur public ?

Les observations menées auprès d'acteurs qui se sont investis au sein des instances de participation font généralement état de la capacité de certaines expertises à bouleverser les hiérarchies de représentativité des différents groupes : « *les membres les plus investis développent diverses stratégies qui transforment parfois le jeu politique local et exercent une influence sensible sur les choix métropolitains*⁵³⁷ ». D'une certaine manière, le débat qui naît de cette rencontre devient enjeu de pouvoir : il permet la confrontation des idées que chacun se fait du développement urbain et des aménagements nécessaires pour l'accompagner. Le débat public noue les relations entre différents groupes, dessine des rapports de force, cristallise des conflits entre acteurs et suscite l'élaboration de tactiques, entre logiques de coalition et division... Il est donc un levier d'observation privilégié pour comprendre les enjeux liés au partage du territoire entre des acteurs plus diversifiés que jamais sur la scène des gouvernances.

L'implication de l'acteur privé sur la scène des gouvernances urbaines pose ainsi la question de la limite à établir – préserver ? – entre démocratie représentative, démocratie participative et démocratie directe⁵³⁸. Dans quelle mesure l'acteur privé peut-il influencer l'action publique, à la réorienter ou la détourner ? La démocratie représentative ne porte-t-elle pas atteinte à l'action dans le sens où elle stimulerait davantage l'investissement des contestataires ? Ne vient-elle pas finalement menacer la légitimité de l'ordre politique ? Sur ce dernier point, rien n'est moins sûr.

La question du dilemme culturel se pose avec d'autant plus de vigueur qu'elle s'inscrit dans un contexte politico urbain qui semble octroyer une place et un rôle nouveau à

⁵³⁶ FAURE A., GLASSEY O., LERESCHE J-P. *Op. cit.*, p.5.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ SUBRA P., *Op. cit.*

l'expression de minorités politiques, associatives, sociales, habitantes, culturelles, artistiques. A ce sujet, les travaux de B. JOUVE ont notamment contribué à développer cette vision instrumentale de la démocratie participative⁵³⁹. Du point de vue de l'acteur public, ou de l'instance organisatrice, la démocratie participative peut répondre à différentes finalités : s'informer, et donc mobiliser les compétences du citoyen comme support d'aide à la décision, informer le citoyen des projets en cours, communiquer dans une perspective de marketing urbain, renforcer le civisme et le lien social des habitants, développer des méthodes co-gestion durables⁵⁴⁰... ou encore consolider la légitimité de son pouvoir par la délibération⁵⁴¹. Une fois de plus, l'action publique se retrouve au croisement de plusieurs stratégies urbaines. L'idée d'une gouvernance à plusieurs vitesses était déjà évoquée en 1969, bien avant la création des premières instances de démocratie participative en France, par S. ARNSTEIN⁵⁴² qui tentait alors de théoriser la participation en proposant une échelle constituée de huit barreaux (figure n°2).

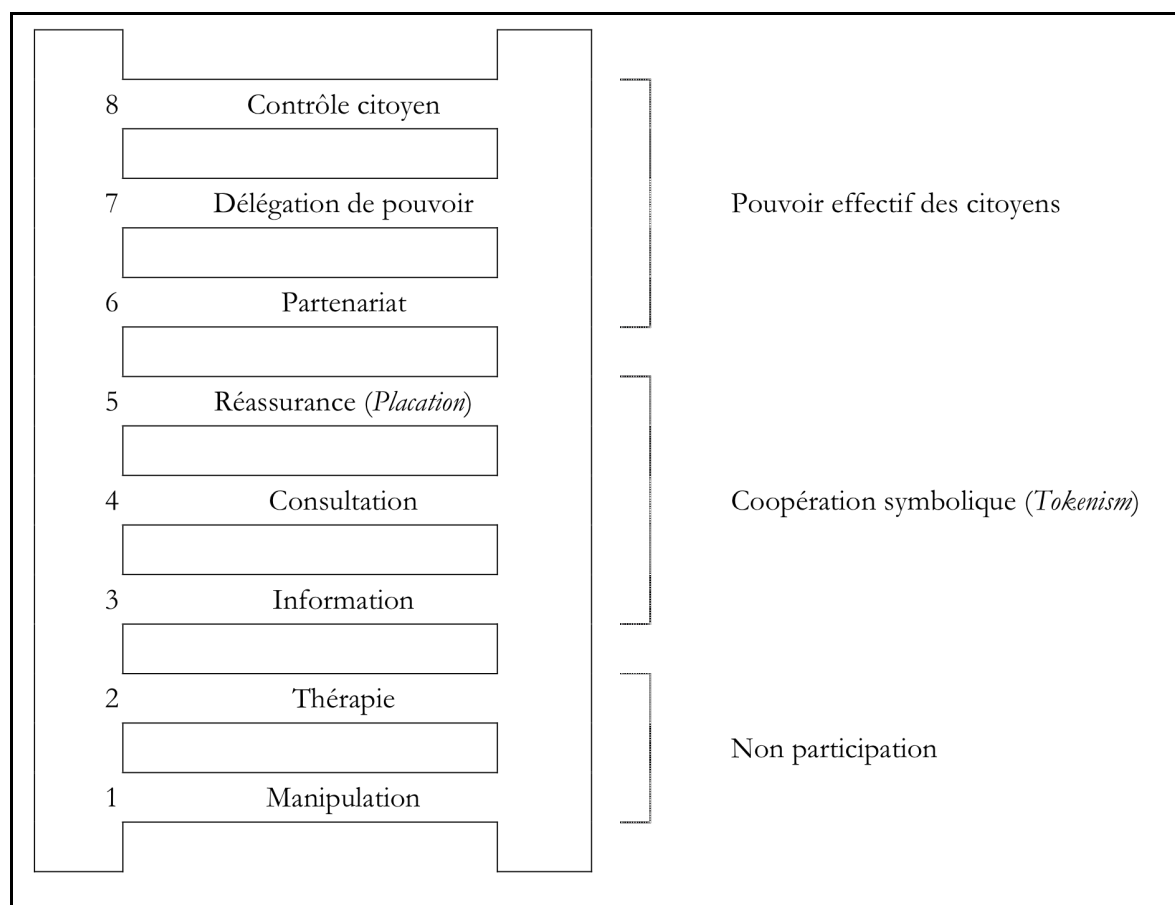
⁵³⁹ JOUVE B., *Op. cit.*, pp.329-331.

⁵⁴⁰ BACQUE M-H., REY H., SINTOMER Y., *Op. cit.*

⁵⁴¹ FISHKIN J. S., « Vers une démocratie délibérative : l'expérimentation d'un idéal » (texte traduit par D. REYNIE) in ELKIN S., SOLTAN K. E. (dir.), *Citizen Competence and Democratic Institutions*, Pennsylvania State University Press, 1999, pp.279-290.

⁵⁴² ARNSTEIN S., « A Ladder of Citizen Participation », in *Journal of the American Institute of Planners*, vol. 35, n°4, Juillet 1969, pp.216-224.

Figure n°2 : Les huit échelons sur l'échelle de la participation



Source : S. ARNSTEIN, 1969

Les deux premiers niveaux, manipulation et thérapie, représentent une situation de « non-participation » : contrairement à ce qui est annoncé sur la scène publique, l'objectif n'est pas d'accorder aux citoyens le droit de participer aux processus de décision mais plutôt de permettre à l'autorité investie de puissance publique de les « éduquer » ou de les « guérir » en renforçant leur adhésion à un projet de fait qui impose. Les deux barreaux suivants tendent vers un niveau de coopération symbolique : il permet aux citoyens de se tenir informés des initiatives portées par les représentants du pouvoir, éventuellement de se faire entendre mais à titre consultatif. La « réassurance » est un stade supplémentaire qui consolide la fonction de conseiller du citoyen sans qu'il soit pour autant assuré que sa parole sera prise en compte. Les trois derniers niveaux lui octroient au contraire un pouvoir effectif : il peut nouer des partenariats, négocier directement avec le détenteur du pouvoir ou même obtenir la majorité des sièges décideurs et ainsi contrôler la décision publique.

Comme toute typologie, cet exercice présente ses limites, à commencer par le fait qu'il tend à simplifier une réalité alors que les observateurs contemporains attestent d'une

complexification de la répartition des rôles et des échanges dans le jeu des gouvernances locales. Il a néanmoins le mérite de mettre en perspective différents niveaux de lecture et de compréhension de la démocratie participative. Cette grille d'analyse offre un cadre théorique qu'il conviendra de confronter avec la réalité du terrain.

3.4 Les Assises de la culture à Toulouse

Les élections municipales de 2008 ont constitué pour la ville de Toulouse une véritable rupture dans la trajectoire urbaine et culturelle de la métropole. Lors de la campagne électorale, plusieurs thèmes ont été placés au cœur des débats dont les principaux furent l'économie, l'égalité sociale et la question de la desserte des transports collectifs sur l'ensemble du territoire urbain. Dès son arrivée au Capitole, l'équipe municipale nouvellement élue confirme sa volonté de faire de la culture une priorité de sa mandature. Deux signes forts illustrent cette volonté. Le maire P. COHEN nomme première adjointe N. BELLOUBET, en charge de la culture, et très vite s'organisent les *Assises de la culture* : un processus qui se veut innovant, portée autour d'un slogan fédérateur et ambitieux – *la culture pour tous et par tous* – et qui doit conduire vers la construction d'une politique culturelle locale. Cet événement est donc organisé dans un contexte singulier, caractérisé par le changement de majorité à la tête de la Mairie de Toulouse. Son lancement symbolise la période d'investiture et de mise au travail de l'équipe municipale nouvellement constituée. Celle-ci se doit alors d'assurer la transition après plus de trente années passées dans le camp de l'opposition, de composer à partir d'un héritage très lourd à gérer, mais également de construire la légitimité d'une institution sur un nouveau champ de l'action publique.

Les élus toulousains décident alors d'ouvrir un espace de dialogue afin d'écouter *l'ensemble* des acteurs culturels, professionnels de la culture, représentants du milieu associatif, artistes et habitants. Plusieurs réunions publiques se sont tenues entre juin et novembre 2008 dans différents lieux culturels de la ville. Ces assemblées ont ainsi permis d'initier une rencontre inédite. La phase de consultation s'est clôturée par la présentation du futur projet culturel de la ville de Toulouse dont l'architecture a été rendue publique le 29 novembre 2008 et la mouture finale le 18 mars 2009.

La méthodologie employée par la nouvelle équipe municipale s'insère dans une politique générale où la consultation des habitants est présentée comme une rupture dans les modes opératoires de l'action locale. L'objectif clairement affiché lors de la campagne était

effectivement de redonner du sens à l'action locale en rapprochant la décision du citoyen et des préoccupations qu'il porte au quotidien. La priorité de l'action publique s'oriente alors clairement en faveur du traitement de la fracture sociale et territoriale qui caractérise l'organisation du territoire toulousain (chapitre 1). Ce repositionnement fait notamment échos aux enjeux liés à la transformation des territoires et des modes de gouvernance : « *la montée en puissance de la délibération comme norme d'action publique*⁵⁴³ » traduit la nécessaire adaptation des modalités d'intervention de l'acteur public en réaction à la complexification des territoires urbains et de ses modes de représentation. Par définition, le recours au modèle de démocratie participative fait de la participation du citoyen un élément fondateur et moteur du processus de décision, ainsi qu'un instrument de réconciliation entre la société civile et ses représentants politiques.

A Toulouse, l'intérêt d'une telle démarche est annoncé à double titre. Premièrement, elle offre une scène inédite, d'information et de suivi de l'action municipale, qui permet à l'habitant d'endosser la fonction de citoyen éclairé – c'est à dire force de proposition et capable d'agir en connaissance de cause des enjeux et des décisions qui se trament à l'échelon local. Deuxièmement, elle représente un outil d'enrichissement de la politique publique et constitue, en tant que tel, un levier d'action dans le traitement de la fracture sociale et territoriale de Toulouse. Il s'agit d'impliquer les acteurs concernés pour recréer les conditions du dialogue. Trois *Assises* thématiques sont ainsi organisées simultanément au cours de la première année de mandature : *Assises de la mobilité*, *Assises de la culture* et *Assises de la citoyenneté*. Cette première phase de l'action publique s'est concrétisée par l'adoption d'un schéma de démocratie locale qui prévoit l'instauration, et la pérennisation, de plusieurs scènes de concertation établies sur différents niveaux : des *Conseils de secteur* et des *Commissions de quartier*, des *Instances thématiques et spécifiques* – Conseil de la vie étudiante, Conseil des résidents étrangers – ou encore des *Maisons de la citoyenneté* en tant que nouveaux lieux de démocratie locale ancrés dans les territoires de la ville.

Pour la culture, l'enjeu premier à laquelle répond cette nouvelle méthodologie de l'action locale consiste à afficher comme priorités les pratiques des Toulousains et le soutien à la création artistique... à réunir ainsi les différents acteurs afin d'affronter l'un des principaux chantiers annoncé lors de la campagne électorale : celui de la fracture culturelle et territoriale. Comme le précise l'un des principaux protagonistes investis dans la préparation et l'organisation de ces *Assises*, la démarche répond d'une volonté de *construction sans*

⁵⁴³ JOUVE B., *Op. cit.*, p.317.

injonction, d'une nouvelle façon de faire de la politique par la démocratie locale et participative : « On n'est pas en position de savoir, de tout savoir, uniquement en position de décider, il faut pour cela s'appuyer sur les compétences du territoire⁵⁴⁴ ».

⁵⁴⁴ Propos recueillis auprès d'E. FOURREAU, enquête 2009.

LA METROPOLE COMME TERRITOIRE D'ACTION MULTIPLE

Il s'agit donc d'appréhender la démocratie participative comme une scène révélatrice des enjeux et des défis liés au renouvellement de l'action culturelle locale, en tant que lieu d'expression, qui *a priori* permet une rencontre libre et représentative de la diversité des acteurs de la ville. L'hypothèse formulée est la suivante : la démocratie participative permettrait de préciser les enjeux directement liés au partage d'un territoire à travers l'analyse des différents acteurs investis, et des relations complexes – conflictuelles ? coercitives ? consensuelles ? constructives ? – qui en découlent.

Ces questions incitent à ancrer les bases de la réflexion dans les courants d'analyse de la géographie sociale, celle initiée en France sous l'impulsion d'A. FREMONT⁵⁴⁵ au début des années 1980, puis développée entre autres par G. DI MEO⁵⁴⁶ dans les années 1990. Comme a pu le préciser ce dernier, cette géographie « *s'efforce de retracer les itinéraires, les cheminements au fil desquels chacun de nous invente son quotidien, à la fois social et spatial, sous les effets conjoints de sa position dans la société, des modèles culturels que nourrit la mémoire collective, de l'imaginaire que secrète notre conscience socialisée* ⁵⁴⁷ ». Le croisement de ces différents *itinéraires* pose la question du partage et du redécoupage de l'espace urbain ; de la convergence possible entre différentes logiques d'appropriation et d'organisation de l'espace ; et plus généralement des modalités d'action individuelle ou collective dont disposent *chacun* pour agir *au quotidien*, sous l'effet combiné de plusieurs

⁵⁴⁵ FREMONT A., *Géographie sociale*, Paris, Sint-Just-la-Pendue, 1984, 387p.

⁵⁴⁶ DI MEO G., *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998, 317p.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

référentiels – sociaux, économiques, idéologiques, culturels, artistiques. Les *Assises de la culture* à Toulouse représentent donc une scène privilégiée pour recueillir ces témoignages d'acteurs, retracer ces itinéraires qui parcourent le territoire des musiques amplifiées et décrypter ces logiques d'appropriation ou de réappropriation de l'espace urbain.

Aussi, ce travail de recherche interroge-t-il la métropole en tant que territoires multiples d'action, qui se construisent et se reconstruisent par « *ce que fait quelqu'un et ce par quoi il réalise une intention ou une impulsion*⁵⁴⁸ ». Depuis les travaux précurseurs de la géographie sociale, plusieurs auteurs ont notamment recentré leurs recherches autour d'une problématique dominante, celle de l'action ou plus précisément celle de l'inscription de la géographie sociale dans les sciences de l'action. L'action est également définie ici comme l'activité politique par excellence : pour la géographie sociale, il s'agit dès lors de comprendre comment « *la relation à l'autre se construit dans l'espace, ou plus précisément dans les lieux en tant qu'espaces d'identité et de reconnaissance, comment se structurent les groupes sociaux, comment se reproduisent les positions sociales, comment les rapports de domination se jouent dans les dimensions spatiales des politiques publiques*⁵⁴⁹ ». Cette géographie de l'action témoigne ainsi du nécessaire repositionnement de « l'acteur » au cœur de la réflexion⁵⁵⁰. Elle traduit ici la volonté de décrypter cette diversité métropolitaine par l'identification, puis la prise en compte, des différentes figures qui interviennent lors des processus de construction, de reconstruction ou de co-construction des territoires.

⁵⁴⁸ Définition du mot « action » par *Le Petit Robert*, extraite de l'édition 2007.

⁵⁴⁹ DODIER R., ROUYER A., SECHET R. (coord.) « Introduction » in *Territoires en action et dans l'action*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.5

⁵⁵⁰ GUMUCHIAN H., GRASSET E., LAJARGE R., *Les acteurs, ces oubliés du territoire*, Paris, Anthropos, 2003, 186p.

CHAPITRE III

« ACTEURS ARTISTIQUES » : NOUVELLES FIGURES DES RECOMPOSITIONS ?

La réflexion s'inscrit dans un contexte qui octroie aux « acteurs culturels » une place nouvelle dans les processus d'élaboration des politiques métropolitaines. Mais ces derniers sont-ils pour autant disposés à endosser ce rôle : s'investir sur la scène publique, ou privée, dans la perspective de répondre aux enjeux qui sont posés par l'acteur public ? Qui sont plus exactement ces « acteurs artistiques » ? Quelles sont les relations qu'ils entretiennent avec la ville ? Quels peut être leur impact sur la structuration des métropoles ? Dans quelle mesure ce rapprochement entre les sphères publiques et artistiques est-il révélateur d'enjeux liés au partage de l'espace urbain ?

L'analyse des territoires artistiques permet d'apporter un éclairage à ces questions. Dans cette perspective, le choix d'étudier les musiques amplifiées vient en effet enrichir l'analyse : le constat porté autour d'une forte musicalisation de la société urbaine invite à préciser les enjeux que pose la structuration d'un territoire musical (1).

Le premier enjeu est celui d'appréhender un territoire dans la diversité des forces vives qui le constitue. En l'occurrence, l'exemple des musiques amplifiées permet de décliner différentes figures de l'acteur sur la scène urbaine et de définir le profil qui intéresse cette recherche (2). Il ne s'agit pas d'étudier l'artiste en lui-même mais d'élargir le champ de la réflexion à l'ensemble des acteurs qui gravite autour et contribue à sa production : les « acteurs artistiques ».

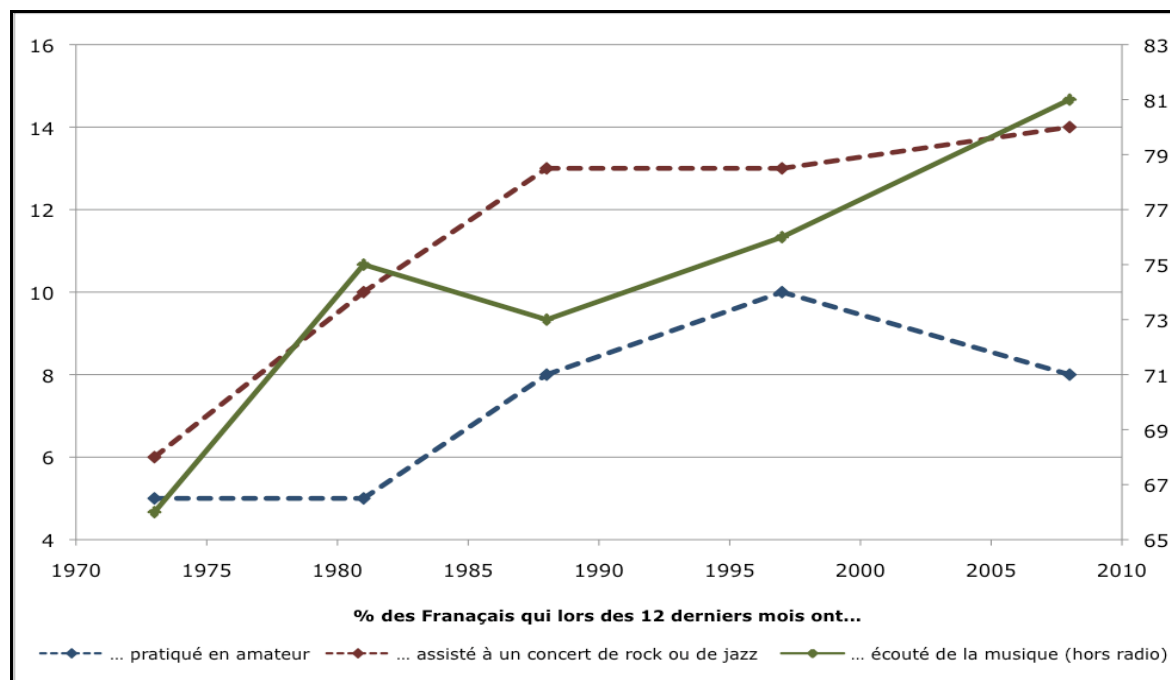
Le deuxième enjeu est celui de décrypter des acteurs dont les relations aux territoires mettent en exergue des logiques d'actions singulières et interrogent les modalités de leur engagement auprès des acteurs publics (3). Dans quelle mesure ces différentes figures potentielles de l'action – aux profils différents – plus ou moins liées dans leurs activités respectives, peuvent-elles faire sens commun dans le cadre d'une action portée sur la scène urbaine, artistique ou politique ? Dans quelle mesure leur implication sur la scène urbaine permet-elle d'envisager des réponses aux préoccupations portées par les acteurs publics ? En quoi peut-elle révéler au contraire des problématiques spécifiques ?

1. LA MUSICALISATION DE LA SOCIÉTÉ URBAINE

Depuis les années 1990, la musique occupe une place croissante dans le quotidien des citoyens. Chez soi ou dans un lieu spécialisé, en voiture ou dans les transports en commun, dans les espaces publics, les enceintes commerciales ou même au travail : la musique se diffuse, s'écoute ou s'impose. Elle se pratique également de plus en plus. Les chiffres publiés par l'INSEE ou le DEPS (Département des Etudes, de la prospective et des statistiques)

offrent un certains nombres d'indicateurs qui permettent de mesurer cette *musicalisation* de la société.

Figure n°3 : Evolution des pratiques musicales entre 1973 et 2008



Source : DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011
Réalisation : S. BALTI, 2012

L'évolution de l'écoute de la musique, représentée ici par la courbe verte, est sans doute l'une des plus significative. Alors qu'en 1973 seulement 66% des français interrogés se sont reconnus dans ce type de pratique, au moins une fois dans l'année, ils sont désormais 81% en 2008 – parmi eux, 34% déclarent en écouter tous les jours ou presque alors que seulement 19% des Français interrogés n'en n'écoutent jamais⁵⁵¹. Cette progression s'est accélérée depuis la fin des années 1980 et s'observe d'ailleurs chez toutes les générations ou catégories socioprofessionnelles⁵⁵². Plusieurs facteurs permettent de l'expliquer.

Le premier est artistique : la diversification des sons et des références musicales offre un panel de choix extensibles, aujourd'hui suffisamment large pour satisfaire les goûts de chacun et de chaque génération.

La démocratisation des appareils électroménagers depuis les années 1970, se traduit par un mouvement continu d'équipement des ménages en matériel de sonorisation (radios,

⁵⁵¹ DEPS, *Chiffres clés 2011, Statistiques de la culture*, Paris, La Documentation Française, 2012, p.134.

⁵⁵² DONNAT O., *Pratiques culturelles, 1973-2008, Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales*, Paris, DEPS, 2011, p.7.

platines vinyle, chaînes hifi, lecteurs de CD, baladeurs portables, etc.)⁵⁵³. La hausse de la consommation va de paire avec la hausse des dépenses en disques. Elles n'ont cessé de croître jusqu'en 2002⁵⁵⁴. Cette année là, 171 millions de disques ont été vendus en France pour un chiffre d'affaires de 1,302 milliard d'euros – à titre de comparaison, la vente de vidéogramme rapportait au cinéma 1,07 milliard d'euros sur la même période⁵⁵⁵.

Le développement de l'offre en matière de contenus audiovisuels a considérablement facilité les conditions d'accès à la musique. Pour O. DONNAT, ce *boom musical* doit être rapporté à une « *succession d'innovations technologiques qui ont entièrement bouleversé les conditions d'écoute*⁵⁵⁶ ». Apparition des CD en 1983, de l'ordinateur personnel en 1990, de l'ordinateur portable en 1995, d'Internet à domicile en 1997, et de la téléphonie mobile multifonction en 1998, des lecteurs MP3 en 2005, des Iphones en 2007. Les supports se diversifient et se compressent : leur qualité s'affine ce qui permet de rapprocher le citoyen de la musique quelque soit sa localisation, les contraintes liées à son environnement extérieur ou encore le prix à payer. L'offre entretient la demande et s'accommode à des besoins sans cesse plus exigeants – elle favorise ainsi « *une intégration toujours plus grande de la musique dans la vie quotidienne, notamment en situation de mobilité*⁵⁵⁷ ».

Cet essor des nouvelles technologies va également de paire avec la démultiplication des plateformes de diffusion de contenus audiovisuels⁵⁵⁸, ou de téléchargement numérique⁵⁵⁹. La musique devient alors interchangeable et malléable : Internet permet à quiconque d'accéder instantanément, de façon légale ou illégale, à un catalogue d'artistes et de références presque exhaustives.

Enfin, dernier facteur et non des moindres, la généralisation de l'écoute individuelle a été très largement impulsée par les industries musicales qui se sont structurées autour des médias, du disque et du spectacle vivant. Pour certains citoyens, jeunes ou moins jeunes, ces trois pôles participent même de la construction d'un référentiel identitaire qui se nourrit d'images véhiculées par la radio, la télévision, Internet ou lors des événements rassembleurs (Fête de la musique, festivals, etc.). Dans le même temps, si le piratage informatique affecte

⁵⁵³ DONNAT O., *Op. cit.*, p.2.

⁵⁵⁴ LACROIX C., « Les dépenses de consommation des ménages en biens et services culturels et télécommunications », Paris, *Culture chiffres*, DEPS, 2009, p.6.

⁵⁵⁵ CARDONA J., LACROIX C., *Statistiques de la culture, chiffres clés 2002-2003*, Paris, DEPS., 2003, 202p.

⁵⁵⁶ DONNAT O., *Op. cit.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *You Tube, Dailymotion, Vimeo, Myspace, Deezer, Spotify, etc.*

⁵⁵⁹ *Rapidshare, mediafire, megaupload, etc.*

en profondeur l'industrie du disque depuis 2002⁵⁶⁰, il a aussi provoqué depuis quelques années l'entrée du consommateur dans une nouvelle ère qui se caractérise par la dématérialisation du disque et le développement du téléchargement payant... autant de nouvelles formules qui facilitent un accès instantané aux contenus musicaux.

Ce renouvellement permanent des sonorités et des supports de diffusion permet donc d'expliquer la progression spectaculaire de l'écoute musicale sur la période étudiée. Deux conséquences majeures sont à mettre au crédit de ces premières observations.

Premièrement, le nombre de Français ayant assisté à un concert lors des douze derniers mois a fortement augmenté depuis 1973 : 14% des français sont concernés en 2008 alors qu'ils n'étaient que 6%, 35 ans plus tôt. Les travaux du DEPS soulignent même une tendance au vieillissement des publics qui s'expliquerait par la forte progression des tranches intermédiaires de 25-38 ans, mais également par le maintien des générations précédentes – générations « d'anciens jeunes » ayant assisté aux premiers concerts des années 1970. Les différences entre les âges restent néanmoins très marquées selon les styles musicaux, chacun restant attaché aux premières découvertes de sa jeunesse⁵⁶¹... C'est dans les villes que cet engouement pour la pratique musicale est la plus manifeste. « *L'intensité de la consommation culturelle, est signe d'urbanité*⁵⁶² » soulignait B. MARESCA. Ce constat est semble-t-il particulièrement prouvé dans le secteur des musiques amplifiées. Une étude réalisée par le GEMA⁵⁶³ – Groupe d'Etude des Musiques Amplifiées réunissant un comité de sociologues – a révélé dans ce sens que le public qui fréquente ces établissements est principalement représenté par des citoyens. Les sorties en concerts représentent ainsi un critère qui contribuerait à mesurer ce qu'est l'urbanité – c'est à dire, de déterminer ce qui fait qu'une ville est (encore) une ville, de distinguer la ville de la non-ville. Certains auteurs comme A. LECHAUME⁵⁶⁴ ou R-M. SCHAEFER⁵⁶⁵, y voient un indicateur pour décrire le sens des lieux et le sentiment d'appartenance ou d'appropriation territoriale.

⁵⁶⁰ En 2008, 60 millions de phonogrammes ont été vendus en France, soit près de trois fois moins qu'en 2002, représentant un chiffre d'affaire de 530,1 millions d'euros en 2008, soit une diminution de 60% en six ans (MCC, DEPS, *Chiffres clés 2011*).

⁵⁶¹ DONNAT O., *Op. cit.*, p.24.

⁵⁶² MARESCA B., « L'intensité de la consommation culturelle, signe d'urbanité » in DONNAT O. (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation Française, Ministère de la Culture et de la Communication/DEPS, 2003, pp.129-167.

⁵⁶³ MIGEOT X., « Publics, pratiquants et politiques publiques », in GEMA (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, pp.17-22.

⁵⁶⁴ LECHAUME A., « Chanter le pays : sur les chemins de la chanson québécoise contemporaine », *Géographie et Cultures*, n°21, 1997, pp.45-58.

⁵⁶⁵ SCHAEFER R-M., « Acoustic space », in DHOMONT F. (dir.), *L'espace du son II*, Ohain, Musiques et Recherches, 1991, pp.15-20.

Deuxième effet consécutif à l'essor de l'écoute musicale, la pratique amateur connaît elle aussi une augmentation significative depuis 35 ans : 8% des Français interrogés en 2008 s'y sont essayés au moins une fois dans l'année, contre 5% en 1973. Le léger infléchissement constaté depuis 1997 (figure n°3) serait moins le signe d'une baisse effective de la pratique artistique que l'expression d'un renouvellement des formes de création, lié notamment à l'utilisation de nouveaux supports numériques⁵⁶⁶. Une enquête établie par le Ministère de la culture en 2000 révélait par ailleurs que cinq millions de Français pratiquaient couramment de la musique pendant leur loisir que ce soit dans une chorale (17%) ou simplement avec un instrument (83%)⁵⁶⁷. Progressivement, la musique est devenue la forme d'expression artistique la plus pratiquée des Français : en 1997, 25% d'entre eux ont déclaré savoir jouer d'au moins un instrument alors qu'ils n'étaient que 15,4% en 1973⁵⁶⁸.

Longtemps associée à un mouvement éphémère ou adolescent, ces observations montrent combien la musique s'est progressivement installée dans le paysage des pratiques et des sorties culturelles françaises. Cette musicalisation de la société invite à reconsidérer la place d'une discipline artistique au sein de la ville. Elle suppose ainsi qu'un nombre croissant de citoyens est concerné par le fait musical : en tant que praticien amateur, en tant que simple consommateur, en tant qu'acteur engagé de façon pérenne ou ponctuelle dans un projet artistique.

2. LE MONDE DES MUSIQUES AMPLIFIÉES COMME REPRÉSENTATION DES ENJEUX ARTISTIQUES ET URBAINS

H. S. BECKER⁵⁶⁹ a développé cette notion de « *monde de l'art* » pour décrire le fonctionnement d'un milieu dans sa complexité, c'est à dire par l'identification et l'articulation des différents acteurs sociaux et économiques qui interviennent dans les processus de production artistique. En s'inspirant de ce modèle, il s'agit ici de présenter le monde des « musiques amplifiées » en tant que secteur d'activité qui permet de caractériser la diversité des acteurs qui composent un territoire artistique. Cette démarche s'inscrit dans la perspective d'interroger la participation de ces différents acteurs dans un processus de

⁵⁶⁶ DONNAT O., *Op. cit.*, p.18.

⁵⁶⁷ MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *La pratique musicale amateur*, n°65, 2000.

⁵⁶⁸ DONNAT O., *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Ministère de Culture/ DEP, La Documentation Française, Paris, 1997, 360p.

⁵⁶⁹ BECKER H. S., « Mondes de l'art et types sociaux », *Sociologie du travail*, n°4, 1983, pp.404-417.

gouvernance urbaine. L'objectif consiste également à montrer en quoi les activités de musiques amplifiées font émerger des questionnements spécifiques.

Trois pôles principaux sont identifiés : la sphère artistique (2.1), la musique enregistrée (2.2) et le spectacle vivant (2.3). Les aspects florissants d'une économie de la musique qui génère des capitaux exponentiels, et alimente le jeu des spéculations boursières, masquent de profonds déséquilibres notamment entre les musiciens eux-mêmes, entre les musiciens et les producteurs ou entre les différentes filières de l'activité. En outre, la description du monde des musiques amplifiées conduit à justifier l'intérêt d'élargir le champ de la réflexion à l'ensemble des partenaires de l'artiste : les « acteurs artistiques » (2.4).

2.1 La sphère artistique

La sphère artistique est considérée comme l'ensemble des activités directement liées à la composition musicale – création, répétition, travail de scène⁵⁷⁰ – ainsi que l'ensemble des services qui l'accompagnent – gestion, communication, protection des droits d'auteurs, etc. L'artiste en est la figure centrale : il est défini ici comme la force créatrice de la chaîne artistique au regard de deux fonctions principales qu'il cumule la plupart du temps : la composition et/ou l'interprétation. L'artiste s'exprime souvent au sein d'une formation collective comprenant un ou plusieurs chanteurs et un certain nombre d'instrumentistes. Les spécialistes s'accordent pour dire que dans le champ des musiques amplifiées, et du rock particulièrement, la formation la plus couramment répandue est celle qui associe un chanteur, un guitariste, un bassiste et un batteur⁵⁷¹. Pour autant, il n'existe pas de configurations idéales : ces formations sont souvent très flexibles et peuvent être complétées au cas échéant par des musiciens supplémentaires.

2.1.1 Un potentiel d'acteurs sous évalué

La démocratisation des instruments de musique et la généralisation des supports informatiques, ont notamment permis d'élargir la pratique de la musique à l'ensemble de la population française quel que soit son revenu, son expérience ou sa motivation. Les observateurs ont confirmé en effet depuis les années 1980 cet essor en continu de la pratique amateur (1). Il existe désormais des outils de travail très flexibles, liés aux progrès des

⁵⁷⁰ Le travail de scène comprend toutes les activités liées à la préparation d'un concert et qui ont pour objectif d'optimiser la prestation scénique des artistes (jeu de scène des musiciens, réglage du son et des lumières, mise en place d'une set-liste, modification de certains morceaux pour le concert, construction de décors, etc.).

⁵⁷¹ DUVAL T., « Le groupe comme outil de formation », in GEMA (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, pp.120-123.

technologies et de l'enregistrement audio, qui ont fait évoluer les méthodes de création artistique et les ont rendues plus accessibles. Guitares électriques, synthétiseurs, boîtes à rythmes, samplers sont des outils facilement appropriables par le musicien amateur qui n'a pas reçu de formation spécifique. Contrairement aux musiques « classiques », les musiques amplifiées se dissocient de cette approche savante qui nécessite un capital scolaire pour assimiler des méthodes de production ou de création qui ne sont que très rarement écrites⁵⁷². De ce fait, le travail théorique n'est plus une étape obligatoire, parfois dissuasive : les possibilités de progression dans la pratique d'un instrument sont immédiates. Aussi, l'apprentissage peut-il se faire, du moins au départ, de façon autonome : « *l'auto formation reste, sinon un état exclusif, du moins un passage quasi obligé*⁵⁷³ » et repose uniquement sur le volontariat et la motivation de l'individu.

La relation simplifiée à la pratique artistique n'exclut pas pour autant qu'il y ait un « *réel travail de composition, un rapport à l'organisation de la musique très spécifique, qui doit à la fois servir de base dans l'approche des besoins des musiciens et aussi permettre son identification*⁵⁷⁴ ». Au croisement des musiques traditionnelles incarnées par le rock, le hip hop, le rap et la techno, la pratique amateur invente des formes d'écriture et des nouveaux langages qui s'acquièrent en priorité sur le terrain et par les contacts entre musiciens, « *l'apprentissage se fera alors par imitations, répétitions, échanges et transferts de compétences dans un monde informel mais fortement socialisé*⁵⁷⁵ ». Le travail individuel de l'instrument peut être complété, le cas échéant, par un travail collectif au sein d'un groupe : « *il est important de considérer ce dernier comme un système d'autoformation qui génère ses propres motivations, ses propres objectifs [...]. Au sein du groupe se transmettent des savoirs, des points de vue, s'utilisent un ou plusieurs langages, s'acceptent des disciplines, s'ouvrent des horizons nouveaux*⁵⁷⁶ ». Le groupe de musique, dont le projet naît souvent d'une passion partagée et de relations d'interconnaissance est souvent un premier prétexte pour se lancer dans la pratique d'un instrument. Bien que leur nombre soit difficile à déterminer,

⁵⁷² GEMA (dir.), « Formation musicale, formation professionnelle et insertion économique », *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, pp.110-131.

⁵⁷³ DUVAL T., *Op. cit.*, pp.120-122.

⁵⁷⁴ GUIBERT G., *Le développement des musiques amplifiées au XX^e siècle, quelques éléments concernant technologies, industries et phénomènes sociaux*, p.5.

⁵⁷⁵ FRANCOIS-PONCET M-T., WALLACH J-C, *Rapport général de la commission Musiques Amplifiées*, Paris, Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture, 2002, 10p.

⁵⁷⁶ Propos recueillis par T. DUVAL, coordinateur du CRY (réseau de musiques amplifiées en Îles de France), In GEMA (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, pp.120-123.

P. MAYOL⁵⁷⁷ estimait en 1997 qu'il existait en France entre 35 000 et 40 000 groupes amateurs, ce qui représente environ un groupe pour 1 500 habitants ; 150 000 musiciens pratiqueraient ainsi leur activité artistique au sein d'une formation collective. De la même manière, le recensement des groupes toulousains aboutit à des résultats relativement approximatifs. Les estimations varient : entre 600 et 1000 groupes seraient dénombrés à l'échelle de « l'agglomération » – soit un ratio par habitant légèrement supérieur à celui de la moyenne nationale⁵⁷⁸.

Ces groupes sont généralement entourés au quotidien par de nombreux acteurs de la musique : ils ne sont pas identifiés ici en tant qu'artiste mais occupent des compétences diversifiées, artistiques ou créatives, dans le sens où ils interviennent dans l'accompagnement du travail de l'artiste. Ces derniers travaillent ensemble pour associer un savoir-faire au service d'un projet artistique. Le *manager*⁵⁷⁹ gère avec recul le déroulement des activités et doit établir des contacts avec les *producteurs* pour introduire le groupe sur les marchés du disque et du spectacle vivant. Ce dernier est une personne souvent issue de l'environnement proche de l'artiste, ce qui implique une relation de confiance entre les deux partenaires⁵⁸⁰. Le *roadie* s'occupe de la partie logistique lors de tournées : c'est lui qui conduit les musiciens dans le « tour-bus », gère le transport du matériel et s'assure de réaliser l'intermédiaire entre l'artiste et les différents partenaires rencontrés lors de la tournée. Il est éventuellement accompagné d'une personne supplémentaire chargée de tenir le stand *merchandising* : vente de CD, vinyles, t-shirt et autres produits dérivés durant le concert. D'autres acteurs accompagnent également régulièrement l'artiste et complètent son travail en apportant des compétences techniques : les *ingénieurs du son et des lumières* pour le travail en studio ou la prestation scénique; les *webmaster* et les *éditeurs graphiques*⁵⁸¹ pour la communication et l'image marketing du groupe. Quel que soit le degré de professionnalisation du groupe, il existe souvent une équipe complémentaire, plus ou moins formelle, qui encadre l'activité des artistes afin de les alléger de certaines tâches « extra-musicales » ou de les encourager dans leur progression : « *Les groupes sont absolument tous, entourés de copains, d'amis,*

⁵⁷⁷ MAYOL P., « Economie musicale et insertion professionnelle » in GEMA (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, pp.125-128.

⁵⁷⁸ MECKEL N., *Musiques actuelles à Toulouse : un dispositif pour la ville*, Toulouse, Viaculture, Ville de Toulouse, 2010, p.15.

⁵⁷⁹ Le « manager » est également appelé « agent artistique » ou « impresario ».

⁵⁸⁰ d'ANGELO M., *Socio-économie de la musique en France, diagnostic d'un système vulnérable*, La Documentation Française, 1997, 190p.

⁵⁸¹ Le Webmaster est la personne chargée de mettre en ligne sur Internet les informations concernant le groupe ; l'éditeur graphique s'occupe de créer des logos, des designs qui figureront sur les différents produits du groupes.

d'admirateurs, d'aînés donneurs de conseils, de « roadies » [...], de groupies et autres fans qui, outre la convivialité [...], interviennent dans la gestion matérielle du groupe [...]. D'après nos estimations, on peut dénombrer cinq ou six personnes accompagnatrices par groupe, soit 200 000 passionnés, physiquement attachés au groupe⁵⁸² ».

La pratique musicale s'est banalisée depuis trente ans ce qui inclut la participation d'acteurs sans cesse plus nombreux et diversifiés dans le processus de création artistique. Le propos de F. DALANDE soulignait en 1984 les prémices d'un changement qui ne va faire que s'amplifier les années prochaines et attribuer ainsi à l'habitant ce statut potentiel d'acteur : *« Tant que la musique s'écrivait sur une partition et respectait les styles traditionnels, créer était réservé aux compositeurs professionnels. Quant aux autres – les enfants, les amateurs, les mélomanes – ils étaient confinés dans un rôle d'auditeur, à la rigueur d'interprète d'un répertoire en général ancien. Mais la musique aujourd'hui se pense en termes de masse, de lignes, de mélanges [...] La musique ne se consomme plus seulement, elle se fait⁵⁸³ ».* Par conséquent, l'habitant de la ville, amateur de musique quel qu'il soit, peut ainsi prétendre à devenir artiste et représenter potentiellement cet acteur de la sphère artistique, présenté au cœur de la recherche urbaine.

A défaut d'outils pour identifier et mesurer cette activité, l'impact économique de ces activités artistiques demeure très largement sous-évalué par les relevés statistiques. Et pour cause, selon M. TOUCHE⁵⁸⁴, 99% de la pratique musicale en France est amateur ou du moins est-elle pratiquée par des artistes qui ne sont pas déclarés par la loi en tant que professionnels. Des travaux réalisés par G. GUIBERT et X. MIGEOT⁵⁸⁵ insistent sur le poids de cette activité informelle qui s'exerce, le plus souvent, dans des conditions juridiques, financières et techniques très instables : certains concerts sont déclarés et permettent à quelques artistes de bénéficier d'un cachet intermittent quand le nombre est suffisant pour atteindre le quota d'une saison artiste. La plupart des artistes acceptent néanmoins des dates non déclarées selon une équation très simple : ne pouvant bénéficier du statut d'intermittent, ils ne peuvent se permettre de gaspiller une offre quand bien même l'activité de concert représente la principale source de rémunération. La prestation qui leur est reversée est alors utilisée pour payer la

⁵⁸² MAYOL P. in GEMA (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, pp.125-128.

⁵⁸³ DELALANDE F., *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, INA, 1984, p.8.

⁵⁸⁴ TOUCHE M., « Les lieux de répétition des musiques amplifiées, défauts d'équipements et malentendus sociaux », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 1996, n°70, pp.58-67.

⁵⁸⁵ www.irma.asso.fr

production, la location de matériel, les frais de déplacement, etc.⁵⁸⁶. À côté d'une activité qui s'est fortement institutionnalisée, l'activité « non déclarée » reste donc prépondérante. Elle est composée d'artistes aux profils très différents et dont le projet de développement oscille entre le cadre légal et celui de la débrouille, entre logiques de professionnalisation et de loisir. Métropole jeune et dynamique, Toulouse représente avec ses 100 000 étudiants un bassin de créativité dont le potentiel est certainement largement sous-estimé. Cette hypothèse est d'autant plus justifiée que très peu d'études ou de recensement ont été engagées sur le territoire des musiques amplifiées – sinon à la faveur d'échantillons très limités de la population artistique (chapitre 4).

2.1.2 La définition controversée du statut d'artiste

Quand le musicien perçoit un revenu, il est généralement en relation avec les entrepreneurs du spectacle vivant⁵⁸⁷. Un contrat de travail est signé avec eux, par lequel il perçoit un salaire (ou cachet) en échange d'une prestation scénique, technique ou logistique – celle de l'artiste sur scène et celles des techniciens en coulisse. L'artiste est également amené à signer des contrats avec sa maison de disque : il concède ainsi le droit d'exploitation d'un enregistrement audio ou vidéo en échange d'une redevance (ou royalties). À l'exception des artistes les plus populaires, ceux liés aux principales maisons de disques, les *Majors*, les bénéficiaires exploités d'une production phonographique ne constituent pas une ressource suffisante. Ils ne permettent pas aux artistes, et à leurs prestataires directs, de subvenir à leurs besoins.

Plusieurs observateurs ont souligné la difficulté à retracer le parcours qui mène les artistes à la professionnalisation⁵⁸⁸. F. LIOT⁵⁸⁹ pour les plasticiens ou M. PERRENOUD⁵⁹⁰ pour les musiciens ont tenté par exemple d'apporter certains éclairages sur les logiques de professionnalisation sans toutefois s'engager à établir des « modèles types ». Chaque parcours artistique semble unique, constitué d'opportunités mais également semé d'embûches : une vie d'incertitudes qui rime souvent avec précarité. Les travaux menés par P. M. MENGER⁵⁹¹ montrent depuis plusieurs années que le revenu de cette catégorie professionnelle est en

⁵⁸⁶ G. GUIBERT, X. MIGEOT, « Les dépenses des musiciens de musiques amplifiées en Pays de la Loire et Poitou-Charentes » in TEILLET P. (dir.), *Actes des rencontres nationales politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, 28-29 octobre 1998, La Scène, 1998, pp.117-121.

⁵⁸⁷ DEP, *Les musiciens interprètes*, Paris, Culture et Communication, n°140, 2003, 12p.

⁵⁸⁸ MAUGER G., FERREY D., JOUVENET M., *L'accès à la vie d'artiste : sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2006, 253p.

⁵⁸⁹ LIOT F., *Le métier d'artiste*, Paris, l'Harmattan, 2004, 295p.

⁵⁹⁰ PERRENOUD M., *Les musicos, enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007, 318p.

⁵⁹¹ MENGER P. M., « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'année sociologique*, n°39, 1989, pp.111-151.

moyenne moins élevée que d'autres à un niveau de formation comparable. Certains évoquent aujourd'hui la 'pauvreté structurelle' des artistes⁵⁹². L'analyse historique de G. GREFFE montre en effet combien l'artiste a toujours souffert d'un statut précaire, par exemple « *une certaine pauvreté a toujours été associée aux peintres, à l'image de l'expression 'gueux comme un peintre'* [G. d'ARVENEL, 1922]⁵⁹³ » ; du côté des écrivains, des gens du théâtre ou des musiciens la condition n'a jamais été guère plus satisfaisante, y compris pour ses représentants les plus illustres qui ont souvent éprouvé des difficultés à vivre de leurs œuvres (comme exemple, l'auteur fait notamment référence à J.-J. Rousseau, Molière, Voltaire, etc.).

Les travaux de sociologues, comme ceux d'E. FREIDSON⁵⁹⁴, R. MOULIN⁵⁹⁵, ou N. HEINICH⁵⁹⁶, se sont intéressés à la construction historique de l'artiste qui alterne entre l'image de l'artiste savant, intellectuel, populaire ou marginal... De telles représentations prennent leurs racines au XIX^e siècle avec l'avènement de 'l'artiste romantique' ; ce dernier se démarque alors du profil d'artistes du Moyen-âge et de la Renaissance, des 'artisans' ou des 'créateurs' alors intégrés à un processus de production très formaté⁵⁹⁷. La définition de l'artiste moderne repose en effet sur ce renversement des valeurs traditionnelles de la société aristocratique – elle est portée autour d'une vie de bohème idéalisée et de cette rencontre entre deux extrêmes : d'un côté, le choix assumé de vivre dans la marginalité pour s'épanouir dans son art, de l'autre, la volonté de se réapproprier certaines valeurs de l'aristocratie qui participe à l'émancipation d'une nouvelle catégorie d'acteurs au sein de la société. Bon gré mal gré, c'est également la perception que les acteurs eux-mêmes ont parfois l'impression de renvoyer à la société : « *Je considère que le cliché de l'artiste romantique en tant qu'individu solitaire, outsider, extravagant persiste toujours dans les productions médiatiques grand public et partant de là, dans l'imaginaire collectif*⁵⁹⁸ ». Dans le même temps, la définition incertaine du métier d'artiste participe à entretenir des préjugés autour d'une activité artistique moins considérée comme une profession, qui contribueraient au même titre que d'autres à la

⁵⁹² GREFFE X., *Artistes et marchés*, Paris, La Documentation Française, 2007, 304p.

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ FREIDSON E., « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, n°3, 1986, pp.431-443.

⁵⁹⁵ MOULIN R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, 423p.

⁵⁹⁶ HEINICH N., *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 370p.

⁵⁹⁷ A ces époques plus anciennes, l'activité de l'artiste répond à des commandes précisées en amont du travail de création. L'accès à la vie d'artiste est également régulé par les canaux d'un système d'apprentissage très académique transmettant un savoir et des techniques spécifiques.

⁵⁹⁸ MAROTO D., « Paroles d'artistes » in STAMENKOVIC M. « L'artiste comme exemple à suivre dans les économies néolibérales » *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, n°33, 2008, p.67.

production collective de richesses, qu'une activité ludique associée à l'oisiveté. « *Et à part ça, vous faites quoi ?*⁵⁹⁹ ».

A la différence d'autres professions, l'évaluation du travail de création pose donc un certain nombre de problèmes méthodologiques tant du point de vue quantitatif – quel volume de travail ou de réflexion personnelle justifie une telle reconnaissance ? Comment le comptabiliser ? Quels sont les critères pour juger d'une œuvre et de la légitimité d'un artiste ? N. MOULIN⁶⁰⁰ propose à ce sujet d'identifier quatre modes de définition de l'artiste. Le premier repose sur l'indépendance économique de l'acteur qui tire un revenu de sa propre activité de création ; le deuxième, renvoie au principe subjectif d'autodéfinition de l'artiste : c'est donc lui-même qui fixe la frontière et qui se reconnaît, ou non, membre d'une catégorie de population ; le troisième est validé par les canaux traditionnels de l'enseignement artistique : le diplôme octroie cette légitimité et ce droit de reconnaissance ; enfin le quatrième, est lié au jugement de ses pairs : c'est le milieu artistique qui reconnaît la valeur artistique d'un acteur et qui l'accepte en tant que tel.

Dans sa relation avec l'emploi, le législateur ne propose pas de définition convaincante du statut de musicien. L'intermittence n'est d'ailleurs pas un statut mais une situation juridique très restrictive dont l'accès filtre le passage d'un échantillon très peu représentatif de la population artistique : diplômés du conservatoire ou musiciens autodidactes qui cotisent à la SACEM⁶⁰¹ depuis au moins cinq ans. Pour bénéficier d'indemnités chômage, les musiciens doivent être alors en mesure de déclarer 507 heures de travail sur une période d'environ dix mois par an. La musique amplifiée en particulier reste un secteur professionnel très instable compte tenu du fait qu'il n'existe pas de plans de carrière prédéfinis – « *l'insertion professionnelle d'un musicien n'est pas envisagée par les textes réglementaires. Contrairement à celle du théâtre, l'organisation juridique de la musique ne prévoit pas de programmer des spectacles 'amateurs'*⁶⁰² ». De toutes évidences, il appartient à l'artiste de s'imposer sur le marché en démarchant de potentiels employeurs pour se faire connaître, diffuser son art à un public le plus large possible dans l'attente d'un contrat. Un ouvrage paru en 2009 sous la direction de M-C. BUREAU, M. PERRENOUD et

⁵⁹⁹ BUREAU M-C., SHAPIRO R., « Introduction. Et à part ça, vous faites quoi ? » in BUREAU M-C., PERRENOUD M., SHAPIRO R., *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, pp.17-31.

⁶⁰⁰ MOULIN R., *Op. cit.*

⁶⁰¹ La SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique) est une société à but non lucratif gérée par les créateurs et les éditeurs de musique. Elle a pour mission de collecter les droits d'auteurs en France et de les redistribuer aux créateurs français et du monde entier (<http://www.sacem.fr>).

⁶⁰² GEMA, *Op. cit.*

R. SHAPIRO⁶⁰³ apporte à ce sujet un certain nombre d'éclairages sur la complexité des différentes trajectoires possibles. La pluriactivité se perçoit comme une nécessité économique et traduit la précarité de l'artiste ; elle est une caractéristique souvent commune de cette catégorie d'acteurs. Cette « double vie » de l'artiste peut également être associée au statut originel de l'artiste qui oscille entre élitisme et marginalité, entre une volonté d'appartenir à une catégorie sociale tout en s'en distinguant.

2.1.3 Typologie de l'artiste sur la scène musicale

Les travaux de G. GUIBERT, fondés sur des observations empiriques, proposent une typologie de l'artiste selon son degré de professionnalisation⁶⁰⁴. En s'appuyant sur quelques uns de ces indicateurs, cinq profils sont ainsi différenciés par l'auteur :

1. Les « amateurs 'jeunes' » sont essentiellement représentés par des lycéens ou des étudiants qui, à l'image de leurs incertitudes sociales, n'ont pas encore déterminé de véritables stratégies de professionnalisation. Ils réalisent généralement moins de dix concerts par an, le plus souvent sans contrats. Leur connaissance du monde des musiques amplifiées est souvent faible et ne sont finalement que très peu insérés dans les différents réseaux d'acteurs.
2. Les « amateurs 'vétérans' » sont des musiciens d'une trentaine d'années qui occupent un emploi extérieur et dont l'ambition artistique apparaît ici sans ambiguïté : elle n'est autre que de pratiquer la musique pour le plaisir.
3. Les « intermédiaires » sont des artistes qui manifestent une volonté d'insertion professionnelle par la musique : ils disposent généralement de leurs propres compositions et jouent dans une formation qui s'est constituée depuis déjà quelques années. Si l'énergie déployée tout au long d'une saison artistique est comparable à celle de professionnels (concerts, disques, etc.), son poids économique est proche de l'activité amateurs : « *ils sont ceux qui mettent clairement en évidence l'inadéquation entre les systèmes de fonctionnement économiques et juridiques et la réalité des pratiques*⁶⁰⁵ ». La plupart occupe un emploi alimentaire, plus ou moins lié à la musique, ou parfois même l'abandonne pour se consacrer au projet artistique.
4. Les « professionnels 'concerts' » représentent des artistes qui vivent de la musique et qui tirent leur ressource des cachets obtenus lors de concerts. De fait, ils sont majoritairement

⁶⁰³ BUREAU M-C., PERRENOUD M., SHAPIRO R., *Op. cit.*

⁶⁰⁴ GUIBERT G., *Op. cit.*

⁶⁰⁵ *Ibid.*

intermittents ou sont en cours de le devenir. Certains d'entre eux qui ne parviennent pas à déclarer le quota d'heures nécessaires par le biais de concerts s'investissent dans une autre activité : en tant que roadie, ingénieur du son, technicien ou musicien d'un deuxième groupe, généralement considéré comme le projet solo ou le side-project.

5. Les « professionnels 'major' » se différencient des précédents par le fait qu'ils sont liés à une maison de disque importante par le biais d'une licence d'édition phonographique ou d'un contrat d'artiste. Ce partenariat accroît leur visibilité sur la scène artistique, auprès des tourneurs et des managers, ce qui facilite leur insertion sur les marchés de la diffusion.

Cette diversité de profils est révélatrice d'une définition ambiguë, et restrictive, du statut de l'artiste quand bien même de nombreux acteurs sont considérés comme « amateur » alors que leur implication sur le territoire artistique dépasse le cadre ludique. Ce constat pointe la faible reconnaissance des fonctions artistiques au sein de la société urbaine et, plus largement, la très faible visibilité du monde de l'artiste dans les systèmes d'organisation métropolitains. Voilà bien l'un des défis auxquels est confrontée cette recherche : celui d'identifier une population relativement méconnue à Toulouse. On peut néanmoins citer quelques artistes musiciens qui participent de la renommée d'une ville : *Zebda* et *les Motivés*, artistes engagés qui ont largement rythmé la vie de la cité depuis les années 1990 ; *Fabulous Troubadors* et *Claude Sicre*, implantés dans le quartier *Arnaud Bernard*, berceau de la culture occitane, vecteur d'une forte identité locale ; *Claude Nougaro*, bien évidemment, dont le portrait est aujourd'hui fièrement arborée sur l'une des façades de la place *Saint-Pierre*, haut lieu de la culture festive toulousaine. L'objectif est bien de porter un autre regard sur la ville par le décryptage d'acteurs moins repérés mais dont les initiatives contribuent tout autant au dynamisme de la scène culturelle locale.

2.2 La musique enregistrée

Malgré la crise sans précédent qui affecte l'industrie musicale, ce secteur concentre la plus grande partie des profits générés par les activités liées aux musiques amplifiées : 484,8 millions d'euros de chiffre d'affaire en France pour l'année 2008⁶⁰⁶. Le téléchargement numérique a précipité la recomposition d'une filière : il n'est plus question seulement « d'économie du disque » mais « d'économie de la musique enregistrée ». Celle-ci inclut les activités traditionnelles liées à la production et à la vente de supports phonographiques (CD, vinyles et DVD) ainsi que les activités liées à l'encadrement d'un système de téléchargement

⁶⁰⁶ DEPS, *Op. cit.*, p.134.

légal. Le secteur se dessine autour d'un réseau d'acteurs hiérarchisés et de compétences spécifiques qui alimentent la chaîne de production du disque : artistes, producteurs, techniciens du son, éditeurs, distributeurs, commerçants.

2.2.1 Les acteurs de la production

Le *producteur de disques* a pour mission d'engager de nouveaux artistes et d'assurer ainsi son insertion au sein de la chaîne industrielle. Dans un deuxième temps, cet acteur est amené à superviser l'ensemble du processus de production du disque. La création d'un support phonographique est un long travail qui comporte trois étapes successives : *la production technique du disque* (l'enregistrement, le mixage et le mastering), *le pressage* (édition et reproduction du disque en exemplaires prêts à la vente) et *la distribution* (à l'issue de sa création le disque est transporté de l'usine vers les chaînes commerciales)⁶⁰⁷.

Ces différentes tâches peuvent être exécutées soit par une *Major* soit par des *labels indépendants*. La *Major* est une firme de taille importante qui se caractérise par la concentration de toutes les étapes de la création du disque. Eventuellement, elle dispose de quelques filiales pour y déléguer une partie de la production. Le disque produit par une Major est ensuite distribué massivement dans toutes les grandes chaînes de distribution commerciale. Les *labels indépendants* sont des unités de production de plus petite taille qui sont souvent spécialisées dans un style de musique particulier ; leur chiffre d'affaire est beaucoup moins important alors que le produit final n'est acheminé que vers les magasins de disques spécialisés. Une fois la production achevée, la maison de disque lance la promotion du disque pour le faire connaître auprès du public. Les moyens mis en œuvre au sein de la cellule marketing (bandes annonces dans les médias, interviews dans la presse spécialisée, organisation de concerts gratuits) varient énormément d'une major à un label indépendant. La puissance financière des majors leur permet notamment de s'imposer plus facilement dans les canaux traditionnels de promotion : « *en France, en 1999, seuls 1% des 400 titres les plus diffusés en radio provenait des labels indépendants*⁶⁰⁸ ».

Chaque étape de la production du disque engage la signature d'un contrat entre les différents acteurs de la chaîne du disque⁶⁰⁹. Un *contrat d'enregistrement exclusif* est signé entre un artiste et un producteur phonographique, ce dernier s'engage alors à supporter

⁶⁰⁷ BOURREAU M., LBARTHE-PIOL B., *Un point sur la musique et Internet*, Paris, 2003, 27p.

⁶⁰⁸ GUIBERT G., « L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme », in *Mouvements*, n°11, 2000.

⁶⁰⁹ IRMA, « Les trois étapes du disque », *Tout savoir de la scène au disque*, Paris, www.irma.asso.fr, 2003, 128p.

l'intégralité des frais de production et obtient en échange le droit d'exploiter financièrement, selon les modalités du contrat, le produit qu'il obtiendra. Le producteur peut éventuellement s'occuper lui même de l'édition. Dans le cas contraire il signe avec un éditeur phonographique un *contrat de licence*. Dans un contexte de dématérialisation du disque, le rôle des éditeurs s'est considérablement accru : ce sont eux qui détiennent la possession des droits d'édition graphique (*publishing*) et qui ont à la charge de faire fructifier le catalogue de répertoires⁶¹⁰.

Enfin, un *contrat de distribution* lie l'éditeur phonographique à un distributeur qui assurera la distribution commerciale du disque. Certains artistes peuvent décider de ne confier qu'une petite partie de la production à une maison de disque puis de confier le reste à une autre maison de disque ou à label indépendant.

Il existe, pour l'artiste, plusieurs possibilités d'insertion sur le marché du disque. Ces différents circuits, parfois complémentaires parfois indépendants les uns des autres, ou totalement indifférents, permettent aux artistes d'élaborer des stratégies d'action multiples pour produire et diffuser leur disque en fonction du projet artistique, des moyens financiers, du niveau de notoriété et de prestataires qui leur sont plus ou moins accessibles⁶¹¹. L'économie de la musique enregistrée se caractérise par une forte concentration des entreprises et une domination sans précédente des majors sur les marchés : 80% du marché national et international est détenu par trois majors en 2008⁶¹².

2.2.2 La nébuleuse associative

A côté de ce marché oligopolistique, il existe une nébuleuse de petites et moyennes entreprises qui comptent souvent moins d'une dizaine de salariés. En 2007, 700 labels sont recensés en France⁶¹³ ; mais selon ces chiffres, Toulouse n'en compterait seulement que 15. Si ces premières données attestent de l'hyperconcentration de ces fonctions au sein de la capitale française, elles invitent également à souligner les difficultés liées au repérage de microstructures souvent peu visibles. Ces acteurs constituent à la fois la force vive et le maillon faible du secteur. Face au poids écrasant des majors, les labels indépendants, ainsi que les petits entrepreneurs, tentent de survivre au sein de ces marchés déséquilibrés en

⁶¹⁰ GUIBERT G., *Op. cit.*, p.302

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² NICOLAS A., *Les marchés de la musique enregistrée, 1^{er} semestre 2008*, Cité de la musique, Observatoire de la musique, 2008, p.3.

⁶¹³ IRMA, *L'officiel de la musique, 25 000 Contact, guide annuaires des musiques actuelles*, Paris, IRMA, 2007, 612p.

faisant valoir leur spécificité et leur savoir-faire. Pour cela, ils misent, d'une part, sur l'authenticité de leur méthode de production qui garantit aux artistes une liberté d'action dans le travail de création, et, d'autre part, ils promeuvent la découverte de nouveaux talents à l'échelle locale.

Dans un autre cas de figure, nombreux sont les musiciens qui choisissent, ou qui sont contraints, de s'occuper eux-mêmes de tout ou partie de la production de leur disque et de prendre à leur charge les différents frais de sa fabrication. Cette activité relève de *l'auto-production* et demeure souvent un passage obligé pour lancer une carrière artistique et démarcher par la suite d'éventuels producteurs ou organisateurs de concerts. Afin de répondre à cette demande, de nombreuses initiatives privées, des petites structures artisanales spécialisées dans une partie de la production (studio d'enregistrements et de mixage, ateliers de pressage, etc.), se sont multipliées ces dernières années. La piste du *Do It Yourself* (DiY) offre notamment la possibilité de contourner les canaux traditionnels de la production artistique et de proposer par le biais de ces structures une autre façon de composer la musique, innovante car éloignée des standards de la grande production. Dans cette perspective, l'auto-production représente moins une voie par défaut qu'une orientation assumée selon des choix artistiques voir militants.

2.2.3 La crise du disque ou la mise à l'épreuve des structures artisanales

Il n'en demeure pas moins que la consommation illégale de musique nuit gravement aux artistes et producteurs dépossédés de la valeur de leur travail. Selon les majors, les pertes financières sont considérables. Pour les labels indépendants, le manque à gagner représente autant d'investissement en moins pour la réalisation d'un futur disque – celui d'artistes émergents dont le risque financier est généralement plus important. Cette fragilisation du système économique oblige les artistes et les producteurs à s'adapter : une des stratégies possibles consiste à développer des plates-formes de téléchargement payant. D'autres valorisent au contraire le support phonographique, comme le vinyle dont le retour peut être perçu comme une réaction symbolique face à la dématérialisation de la musique. Si Internet facilite la circulation des sons, et contribue sans aucun doute à la découverte de nouveaux artistes, son utilisation déréglementée représente une atteinte à la diversité : des canaux de création, de production et de diffusion.

Les acteurs du milieu musical travaillent depuis le milieu des années 2000 avec les opérateurs Internet et l'Etat afin de trouver des outils pour contrôler la circulation de musique

et développer un système qui permettrait de redistribuer équitablement les droits d'une production artistique. Selon certains, l'hétérogénéité et la dispersion des structures de productions expliqueraient pourquoi « *l'industrie du disque n'a pas été encore en mesure de communiquer d'une seule voix pour obtenir la mise en place [...] des dispositifs propres à encourager la diversité de la production*⁶¹⁴ ». Ce propos date de 2004 et s'inscrit dans un contexte où la baisse spectaculaire des ventes, enregistrée à partir de 2003 (1), ne peut être encore perceptible. Il précède également l'adoption de la loi Hadopi (Haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits Internet), votée en 2009, interdisant le téléchargement illégal. Si à l'origine ce dispositif est mis en place pour protéger les droits d'auteur, sa mise en application a permis également de révéler la capacité des microstructures du monde musical, artistes compris, à faire front commun pour dénoncer un dispositif très répressif et finalement déconnecté des intérêts portés par la création avec une redistribution déséquilibrée des profits générés. L'observation du terrain toulousain conduira à apporter un éclairage sur la composition d'un secteur d'activité constitué d'acteurs dont la précarité économique révèle des logiques spécifiques d'ancrage au territoire.

2.3 Le spectacle vivant

Le spectacle vivant implique la présence physique de l'artiste devant son public. La richesse produite n'est pas enregistrée, ni même « reproduite » en séries identiques : elle s'exécute en direct, lors d'un événement ponctuel de type concert ou festival et suppose, pour se faire, un accompagnement et des compétences spécifiques. La chaîne de diffusion, comprise comme l'ensemble des étapes préalables à l'organisation d'une manifestation, se structure autour de trois principaux profils d'acteur : les producteurs, les tourneurs et les diffuseurs⁶¹⁵.

2.3.1 Les acteurs de la diffusion

Le *producteur de spectacle* est à l'initiative de la création du concert et supporte l'ensemble des frais engagés pour sa réalisation et sa promotion. C'est lui qui emploie directement les artistes et les techniciens. Il peut éventuellement rechercher un cofinancement avec les producteurs de disque : cette possibilité est alors la seule passerelle qui existe entre l'industrie du disque et la production de spectacle. Dans le milieu des musiques amplifiées, le producteur occupe également bien souvent la fonction de *tourneur* (ou *bookeur* ou entrepreneur de

⁶¹⁴ COCQUEBERT A., *Le financement de l'industrie du disque*, Paris, Ministère de la Culture, 2004, p.4.

⁶¹⁵ AUDUBERT P., DANIEL L., *Profession entrepreneur de spectacle*, Paris, IRMA, Métiers de la Musique, 2001, 255p.

spectacle). Ce dernier a pour mission d'insérer l'artiste sur les marchés de la diffusion. Pour cela, il doit planifier la répartition des dates de concert des artistes, démarcher les promoteurs locaux pour 'vendre' son artiste et organiser un parcours géographique cohérent entre les différentes étapes de la tournée. C'est également lui qui prend en charge les frais de la tournée (coûts de déplacement, d'hébergement, de restauration, etc.). Il existe plus de 1 000 tourneurs en France ; leur nombre ne cesse de croître et la plupart sont localisés à Paris. Ces structures sont très hétérogènes : elles associent des petites entreprises familiales ou associatives aux grandes multinationales comme *Live Nation* (nommée *Clear Chanel Entertainment* jusqu'en 2005) qui est la plus importante aux Etats-Unis.

Le *promoteur local* est l'acteur intermédiaire qui achète le spectacle au producteur et qui le revend au diffuseur. Il doit ensuite assurer la promotion du concert dans la ville d'accueil ; le producteur prend souvent la précaution de vérifier sur le terrain que ce travail soit bien réalisé.

Le *diffuseur* est celui qui organise le concert sur le lieu de la manifestation : il est chargé d'accueillir les artistes à leur arrivée, de réceptionner le public à l'ouverture des portes et d'accompagner le déroulement du spectacle dans sa partie technique et logistique. Le diffuseur peut être l'exploitant permanent d'un équipement spécialement prévu pour la pratique des musiques amplifiées. L'activité est alors localisée dans un lieu pérenne. Le diffuseur peut également être locataire occasionnel de salles qui sont plus ou moins adaptées aux représentations musicales (salle de concerts appartenant à un autre propriétaire, discothèque, salle polyvalente, zénith, café-concert, terrain vague pour les festivals, etc.). L'activité de diffusion devient alors mobile, elle est localisée en fonction de la qualité et de l'offre de salles disponibles selon les dates de l'événement ; celles-ci doivent répondre aux conditions de l'artiste (capacité de la salle en fonction de sa notoriété, acoustique et décor en fonction du style de musique, cadre environnant, fréquentation habituelle des publics, etc.).

La gestion d'un lieu de diffusion est une activité hiérarchisée autour de plusieurs équipes de travail. L'administration assure le suivi financier de l'entreprise et supervise le fonctionnement général. Le *programmateur* est la personne qui contacte les *tourneurs* et qui choisit d'accueillir tel ou tel artiste. Les *régisseurs*⁶¹⁶ assurent le montage de la scène et la

⁶¹⁶ Le régisseur général est le responsable de la salle, il a sous ses ordres plusieurs techniciens : les monteurs assistants (chargés du montage et du démontage de la scène), les régisseurs du son et des lumières (ils effectuent les balances avant le concert et gèrent les machines pendant le concert), les régisseurs plateau (il est responsable du matériel et doit planifier le déroulement de la soirée), le backliner (s'occupe des instruments de l'artiste avant,

prestation technique du concert. Le *régisseur général* est désigné comme le responsable de la salle et a sous ses ordres plusieurs techniciens. Les *monteurs assistants* sont chargés du montage et du démontage de la scène. Les *régisseurs son et lumières* effectuent les réglages de préparation à la prestation scénique, les « balances », et gèrent les machines pendant le concert. Le *régisseur plateau* est responsable du matériel et doit planifier le déroulement de la soirée. Le *backliner* s'occupe des instruments de l'artiste avant, pendant et après le concert. Le *machiniste* gère les décors scéniques. Enfin des électriciens sont souvent mobilisés pour veiller au bon usage des installations et régler les éventuels problèmes de pannes. Avant et après le concert, des *agents de communication* attachés au lieu de diffusion organisent les conférences de presse, planifient les dates de concert et diffusent l'information auprès du public. Des *restaurateurs* sont parfois sollicités pour nourrir les musiciens à l'occasion d'un buffet organisé avant le concert – la pratique du *catering* consiste à réunir autour d'un repas l'ensemble des artistes de la soirée, ainsi que leur roadies, le personnel technique et artistique intervenant dans la gestion de l'événement. Il s'agit d'un moment de convivialité et de repos souvent apprécié par les artistes, et pour le moins déterminant dans la construction de la réputation du lieu au sein des circuits de diffusion.

Enfin, la production d'un spectacle est intégrée aux *réseaux de billetteries* qui permettent la commercialisation du concert auprès du public. Autrefois réalisée par le diffuseur, cette activité s'est progressivement délocalisée de son lieu d'origine pour devenir une entreprise économique indépendante. Il existe désormais de nombreux points de vente autonomes spécialisés dans la distribution de billet (*Ticketnet, Fnac, Virgin, etc.*).

2.3.2 Entre professionnalisation, restriction et débrouille

L'organisation d'un concert implique donc une préparation qui débute bien avant le spectacle – en théorie, celle-ci doit permettre de proposer à l'artiste un confort de travail optimal – et un soutien logistique qui se poursuit bien après – l'accompagnement de l'artiste, le rangement du matériel, le nettoyage de la salle, les dernières formalités administrative, etc. Depuis vingt ans, le secteur de la diffusion s'est largement structuré autour de ce réseau d'acteurs employés lors d'un concert à répondre à des besoins très spécifiques.

Néanmoins, une grande majorité des diffuseurs complète leurs effectifs par un nombre important de bénévoles qui « *ne reçoivent aucune rémunération mais tirent leurs moyens*

pendant et après le concert), le machiniste (s'occupe des décors) et enfin l'électricien qui veillent au bon usage des installations électrique et règlent les problèmes éventuels de pannes.

*habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle*⁶¹⁷». Ce sont souvent des passionnés, des acteurs très impliqués dans le milieu de la musique et qui participent au dynamisme du secteur économique en étant intégrés à des dispositifs d'accompagnement mis en place par les professionnels : « *l'exemple type est celui de l'organisateur de spectacles qui emploie des artistes, les déclare et les rémunère correctement, mais ne peut, lui-même, sortir du bénévolat*⁶¹⁸ ». Cette situation est particulièrement pesante pour ceux qui arrivent sur le marché du travail : la professionnalisation est un parcours semé d'incertitudes que les diffuseurs et tourneurs sont souvent contraints de contourner en cumulant plusieurs fonctions pour vivre de la musique.

Aussi, l'analyse du monde de la diffusion ne doit-elle pas occulter d'autres réalités : celle d'une activité qui pâtit de la non qualification, voire de la mauvaise définition de ses métiers – certains ne sont même pas répertoriés dans la nomenclature des métiers du spectacle – ou encore celle d'une activité qui n'est pas sans masquer d'importants déséquilibres.

Face à ces difficultés économiques, des réseaux fédérateurs représentant les équipements de musiques amplifiées⁶¹⁹, des syndicats (*Synaps-USR* et *Synpos*⁶²⁰) ainsi que les pôles d'informations, comme l'IRMA⁶²¹, se sont structurés depuis quelques années afin de promouvoir les spécificités de cette activité artistique, de protéger les droits de ses acteurs et de faire émerger les manques revendiqués sur le terrain. De même, le système juridique relatif à la gestion des équipements offre désormais des outils plus souples (systèmes de régies directes, autonomes, personnalisées, gestion par délégation) et *a priori* mieux adaptés aux pratiques de musiques amplifiées. Néanmoins, l'activité de diffusion est soumise à un contrôle rigoureux du législateur. Une *licence d'entrepreneur de spectacle* est indispensable afin d'organiser et d'accueillir plus de six concerts durant la même année. De même, le décret

⁶¹⁷ Décret n°53-1253 relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnels.

⁶¹⁸ GEMA, «Economie musicale et insertion professionnelle » in GEMA (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, pp.125-128.

⁶¹⁹ La fédurok, par exemple, est un réseau, né en 1994, réunissant des responsables de petits et moyens équipements qui revendiquent leur appartenance à un milieu professionnel et qui permet le débat et la confrontation entre ses adhérents.

⁶²⁰ Ce sont des structures qui ont pour vocation la défense d'association du spectacle vivant. Elles ont permis depuis les années 80 d'interpeller l'Etat et d'établir avec lui un débat sur la condition professionnelle de ce milieu artistique.

⁶²¹ L'IRMA (l'Institut de Ressource pour les Musiques Amplifiées) est, comme son nom l'indique, un pôle qui a pour but de conseiller et orienter les acteurs de la musique.

*Lieux musicaux*⁶²² impose depuis 1998 des réglementations pour limiter les nuisances sonores et protéger le voisinage contre les excès liés au bruit : les équipements doivent être suffisamment insonorisés, la puissance des décibels autorisés a été diminuée et l'horaire de fermeture des établissements avancée. Ces injonctions ne sont pas sans causer des problèmes aux organisations d'évènements et artistes, et par la même des tensions avec l'habitant. La ville, ses institutions, ses représentants, son appareil socioéconomique ne semblent pas en mesure d'assurer à la musique, et ses acteurs, des conditions propices à leur stabilisation ou leur pérennisation. Et pourtant, le développement des festivals représente un levier important des politiques urbaines dans leur stratégie d'animation de la vie locale et de rayonnement métropolitain.

Contrairement au secteur de la musique enregistrée, le spectacle vivant draine une économie qui profite d'une augmentation continue de la fréquentation des salles de concert (1). Quelques chiffres diffusés pour l'année 2008 montrent l'importance de la diffusion dans la vie artistique et musicale française : plus de 40 000 évènements organisés représentent près de 15 millions d'entrées payantes, soit une recette totale, en billetterie et contrats de cession, de près de 427,5 millions d'euros⁶²³. Toutefois, les 50 principaux déclarants représentent 65% de l'assiette déclarée pour 10% du nombre total de représentations et près de 45% de la fréquentation des représentations payantes⁶²⁴. Au-delà de cette distinction entre gros et petits producteurs de spectacle, ce bilan d'activité ne tient pas compte des initiatives qui se développent en dehors du cadre légal, et dont l'impact économique, difficile à mesurer, suppose qu'elles soient encore une fois largement sous-estimé. En effet, les chiffres de la diffusion qui ont été présentés précédemment pour l'année 2008 ont été produits par le CNV⁶²⁵, un établissement public placé sous la tutelle du Ministère de la culture dont la mission première est de soutenir le secteur grâce aux fonds collectés par la perception de la taxe sur les spectacles de variétés⁶²⁶. Le diagnostic est établi à partir du recensement des structures affiliées à un réseau dont l'adhésion repose sur la condition d'être titulaire d'une licence d'entrepreneur du spectacle. Ces résultats s'avèrent largement insuffisants pour rendre compte du dynamisme d'un territoire dans sa diversité. De plus, bien que le CNV restitue pour chaque année une série de données statistiques à l'échelle

⁶²² IRMA, « A propos du décret « lieux musicaux » » in IRMA, *Tout savoir de la scène au disque*, Paris, 2003, 128p. www.irma.asso.fr.

⁶²³ CNV, *Chiffres de la diffusion 2008*, Centre National de la Chanson des variétés et du jazz, 2009, p.3.

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ Chaque année, le CNV (Centre National de la Chanson, des Variétés et du Jazz) réactualise ces données sous la forme d'un rapport d'activité présentant des éléments statistiques sur la diffusion

⁶²⁶ <http://www.cnv.fr/nav:cnv>

de chaque région⁶²⁷, il est une institution nationale relativement éloignée du terrain toulousain qui ne peut décrypter des dynamiques artistiques à une échelle plus micro.

A l'instar des déséquilibres observés dans la répartition des recettes de concerts « déclarés », ces observations mettent en perspective un enjeu majeur auquel est confrontée cette recherche : celui de repérer ces initiatives micro qui ne sont pas comptabilisées dans les recensements d'acteurs institutionnels – quelles sont-elles ? Comment s'organisent-elles ? Quels peuvent être leurs impacts sur le dynamisme d'une scène locale ?

2.3.3 Des scènes invisibles

Le point de vue de G. GUIBERT permet d'éclairer les enjeux qui se posent autour du repérage de profils d'acteurs qui se situent en marge des figures traditionnelles incarnées par l'entrepreneur privé et l'équipement public. Malgré la reconnaissance progressive d'un secteur d'activité, l'auteur souligne la permanence d'initiatives mal connues et qui constituent des scènes 'invisibles' : « *c'est au cœur de cette nébuleuse « intermédiaire » que circulent les musiciens des scènes locales, où existe une grande indétermination des statuts d'emplois, les situations étant fréquemment précaires et réversibles*⁶²⁸ ». C'est également au croisement de ces différentes logiques d'actions et de ces dynamiques *invisibles* que se dessinent dans les villes les contours d'une économie hybride qui constitue l'essence même de la notion de 'scène locale'.

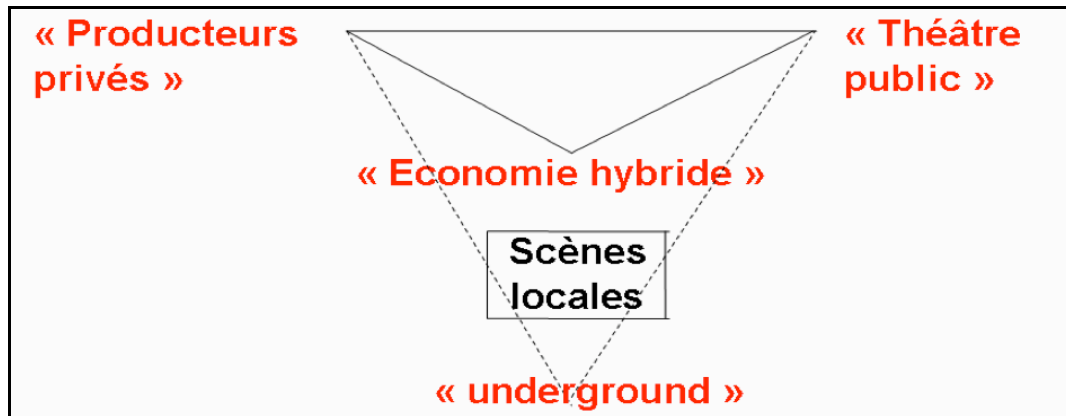
Le repérage de ces scènes représente l'une des priorités de cette recherche. Celle-ci repose en effet sur l'hypothèse que ces acteurs permettraient d'apporter un éclairage sur cette vie urbaine en recomposition, marquée par la diversification des espaces et l'importance des interactions citadines comme nouveau trait d'union de la ville. Décrypter le fonctionnement de ces scènes invisibles permettrait ainsi d'observer des dynamiques urbaines qui sont impulsées à des échelles très micro, celles des individus, et de mettre en perspective de nouveaux modèles d'organisation métropolitaine. Il ne s'agit pas seulement d'analyser la structuration de territoires au regard de la localisation des principaux équipements – économiques, commerciaux ou culturels, tels que les *théâtres publics* – ni même de décrypter les mécanismes de recomposition urbaine au regard d'initiatives portées par les acteurs traditionnels de la ville – acteurs publics, professionnels de l'espace, ou acteurs économiques, tels que les *producteurs privés*. L'objectif est bien de dépasser les cadres d'une analyse

⁶²⁷ CNV, *Op. cit.*

⁶²⁸ GUIBERT G., *Op. Cit.*, p.303.

classique : identifier ces lieux et ces initiatives qui représentent les scènes hybrides et interroger leurs impacts sur l'organisation de territoires métropolitains.

Figure n°4 : Le secteur des musiques amplifiées. Topographie socio-économique



Source : G. Guibert, 2007

La démarche méthodologique doit donc répondre à l'exigence d'une recherche aspire au repérage et à la prise en compte d'acteurs aux profils atypiques.

Certains éléments de cadrage méritent alors d'être précisés autour de la définition de l'acteur artistique. Celle-ci dépend moins de limites symboliques et traditionnelles, telles que l'exigence de qualité artistique – évaluation sujette à des débats qui requièrent des compétences spécifiques... – ou le statut professionnel – aussi précaire soit-il –, que de critères plus qualitatifs qui doivent s'adapter aux prérogatives de cette recherche : l'intentionnalité de l'acteur, son ancrage au territoire ou son implication sur la scène locale.

A priori, l'« association » semble être une structure juridique de référence, adoptée par la plupart des acteurs artistiques⁶²⁹ et un support adéquat pour délimiter le profil de l'acteur pris en compte dans cette recherche. Statut souple, flexible et facile d'accès, elle traduit des niveaux d'implication différents mais offre la possibilité pour n'importe quel habitant de la Cité d'endosser une identité musicale. *A posteriori*, la prise en compte de ce statut s'avère néanmoins encore insuffisante pour représenter et décrypter la réalité d'une scène locale. Ces derniers constituent une catégorie d'acteurs au profil mal délimité, non recensés par le Journal Officiel, et qui de ce point de vue peuvent être qualifié d'acteurs informels.

⁶²⁹ HEIN F., *Le monde du rock : ethnographie du réel*, Nantes, IRMA, 2006, 365p.

2.4 Des acteurs artistiques au cœur du système métropolitain

La description du monde musical a révélé la diversité des acteurs qui gravitent autour de l'artiste et qui sont directement liés à l'organisation de son activité. Ce constat est l'occasion de préciser certains éléments de cadrage méthodologique autour de la définition de l'acteur considéré pour représenter le territoire artistique.

2.4.1 La définition d'un acteur pluriel

Il s'agit d'insister plus précisément sur la nécessité de considérer non pas l'artiste en tant que tel mais dans la diversité de ses fonctions et de ses relations qu'il entretient avec ses différents partenaires. Plusieurs arguments peuvent être rappelés dans un premier temps.

Une observation concentrée uniquement sur l'activité de l'artiste s'avérerait bien peu pertinente quand bien même celle-ci est conditionnée à un accompagnement d'acteurs aux compétences spécifiques et interdépendantes, en amont ou en aval du processus de création et de diffusion. L'implication de l'artiste en tant qu'acteur 'solitaire' n'a certainement pas le même impact sur le territoire, ni les mêmes capacités de rayonnement que lorsqu'elle est intégrée et portée au sein d'une dynamique collective. La prise en compte d'une définition élargie de l'artiste permet non seulement d'inclure à la réflexion les processus de co-construction d'une activité artistique mais également d'intégrer différents niveaux d'analyse et d'implication de l'acteur au sein de la vie urbaine.

A l'image de la précarité qui sévit dans le secteur culturel, l'artiste lui-même est bien souvent contraint de démultiplier les activités pour vivre de son art. En complément des observations précédentes, les travaux de M. PERRENOUD⁶³⁰ ont notamment montré que l'activité qui permet à l'artiste de tirer la source de son revenu, secondaire ou principal, est bien souvent en lien avec le milieu artistique et musical. Un ingénieur du son au service d'un artiste 'A' peut être également artiste pour un groupe 'B' quand bien même l'artiste 'A' développe de son côté une activité complémentaire en tant qu'impresario auprès d'un artiste 'C'. Autrement dit, les frontières entre catégories d'acteur sont perméables ou ne sont pas définitivement établies : l'analyse urbaine ne peut imposer une catégorisation d'acteur (être « artiste » et s'identifier uniquement en tant que tel). La réalité du terrain révèle des logiques transversales qui situent l'artiste à la croisée de différentes fonctions artistiques et urbaines.

⁶³⁰ BUREAU M-C., PERRENOUD M., SHAPIRO R., *Op. cit.*

Pour ces différentes raisons, l'artiste dans la ville est peut être plus que jamais représenté par ces bénévoles qui participent tout autant à l'animation de la scène locale et au dynamisme d'une métropole culturelle : des passionnés de musique, eux-mêmes souvent artistes, impliqués dans une association locale, et dont l'engagement s'avère souvent indispensable au bon déroulement d'un événement artistique. Ces derniers constituent un échantillon de la population citadine. Elle trouverait dans cette activité artistique la source d'un épanouissement personnel et collectif quand les références traditionnelles – le travail par exemple – ne suffisent plus. De ce point de vue, l'habitant n'est plus seulement considéré comme un consommateur de culture, mais comme un acteur potentiel du développement artistique et urbain : il est inclu dans la sphère artistique pour sa capacité à s'impliquer, à accompagner le travail de l'artiste.

Ces trois points invitent à déconstruire certaines frontières symboliques de la ville qui opposent plusieurs profils d'acteurs dans la conduite d'une action culturelle :

- entre l'artiste et le politique : le créateur est souvent présenté dans les discours sur la ville comme une figure emblématique, porteuse du développement urbain, et nouvel enjeu dans les stratégies de compétition métropolitaine ;
- entre l'habitant et l'artiste : la création n'est plus le propre des élites urbaines. On suppose au contraire des liens renforcés, voir interdépendants, entre des habitants dont l'investissement représente une condition *sine qua non* à la réalisation d'un projet artistique ;
- entre l'habitant et le politique : l'offre n'est pas uniquement un objet prêt à consommer ; elle suppose au contraire que la participation de l'habitant, en tant qu'acteur de l'urbain, est révélatrice de dynamiques originales et renouvelées, sur la scène institutionnelle ou en dehors.

La proximité qui peut exister entre les différents acteurs lors de l'organisation d'une activité musicale – un partage de compétences, la construction de réseaux artistiques et d'interconnaissance, l'interchangeabilité des profils d'acteurs – justifie une définition élargie de l'artiste. Aussi, l'acception '*acteur artistique*' sera-t-elle préférée à celle '*d'artiste*' parce qu'elle inclut la prise en compte de l'ensemble des protagonistes impliqués directement dans les processus de création musicale – ceux identifiés au sein de la sphère artistique, de la musique enregistrée ou du spectacle vivant. Elle conduit également à prendre de la distance ou du moins à interroger la figure bohème de l'artiste – personnalité recluse dans un univers solitaire, une personnalité singulière, originale, voire difficilement accessible – parfois

employée pour qualifier la place des milieux artistiques dans la ville. L'articulation de ces différents profils constitue la matrice de la réflexion urbaine. Cette posture conduit notamment à considérer les enjeux et les tensions qui sont liés à la construction d'une action collective.

2.4.2 Des interdépendances artistiques

Le monde de la musique peut être envisagé comme un système d'acteurs qui associe une combinaison dynamique d'éléments hétérogènes et qui, comme l'a souligné M. D'ANGELO, présente l'avantage de rendre compte à la fois « *du champ artistique qu'elle couvre et de la relation qu'elle entretient avec la société comme avec la politique à travers ses diverses institutions*⁶³¹ »... le producteur et le diffuseur, l'artiste et ceux qui gravitent autour : les acteurs artistiques, les habitants et les acteurs publics.

M. CROZIER et E. FRIEDBERG ont défini par ailleurs le système comme « *un ensemble, dont toutes les parties sont interdépendantes, qui possède donc un minimum de structuration, ce qui le distingue du simple agrégat, et qui dispose, en même temps, de mécanismes qui maintiennent cette structuration et qu'on appellera mécanisme de régulation*⁶³² ». L'interdépendance suppose ainsi que toute décision ou initiative ne peut être sans affecter les éléments du système et sans qu'il y ait donc, au préalable, la recherche d'un compromis ou d'une négociation entre composants du système. L'analyse du système musical révèle ainsi des synergies, des contradictions internes ou des paradoxes, car il met en interaction des enjeux tantôt complémentaires tantôt opposés. Le *programmeur* et le *booker* sont deux acteurs en interaction permanente dont les activités complémentaires sont dépendantes l'une de l'autre. Le premier entre en contact avec le second puis recherche sur un territoire délimité des lieux disponibles qui puissent accueillir l'organisation du concert. Le second engage un artiste⁶³³ puis recherche des programmeurs locaux, quelle que soit leur localisation, afin de déléguer l'organisation d'un concert et d'apporter une rémunération à l'artiste. Chacune de ces deux activités suppose une bonne connaissance du secteur des musiques amplifiées et des acteurs qui le constituent. Cette relation complémentaire entre deux profils d'acteurs délimite des interstices communes : des contacts et des carnets d'adresses constitués au fil de l'expérience peuvent être mis au service d'activités qui

⁶³¹ D'ANGELO M., *Op. cit.*, p.20.

⁶³² CROZIER M., FRIEDBERG E., *L'acteur et le système, Les contraintes de l'action collective*, Paris, Seuil, 1981, p.283.

⁶³³ Le tourneur devient agent de l'artiste et gère sa carrière sur les marchés de la diffusion.

s'inscrivent autant sur la scène locale, pour la programmation d'un artiste, que pour des activités qui se projettent sur la scène globale – la construction de tournées régionales, nationales ou internationales.

Les acteurs d'une scène locale ne partagent pas forcément la même conception de la culture ou n'établissent pas les mêmes priorités dans la définition d'une action culturelle : « *selon que l'on est musicien ou responsable d'équipement, élu ou fonctionnaire territorial ou d'Etat, les points de vue et les préoccupations sont, naturellement, différents*⁶³⁴ ». Ces interdépendances révèlent une multitude de rapports de force : « *ceux qui ont du pouvoir disposent d'un rôle structurant et obtiennent des autres qu'ils s'adaptent à leur comportement [...] Les rapports de pouvoir [...] se jouent à tous les niveaux et dans toutes les circonstances. Ils ne sont pas seulement formels et leur cadre ne se limite pas à l'hexagone car, largement ouvert sur l'international*⁶³⁵ ». Comment les acteurs du système musiques amplifiées s'organisent, se structurent, se hiérarchisent pour minimiser les entropies du système et préserver l'équilibre ? Comment sont gérées ces nouvelles tensions de l'action collective ? Quels sont les mécanismes de régulation qui permettent de maintenir ce système musiques amplifiées ? Quelle gouvernance urbaine se dessine au sein d'un secteur artistique ?

2.4.3 Des interactions urbaines ?

Enfin, la musique en tant que système est également la composante d'un système plus large au sein duquel elle puise ses règles, ses valeurs, ses référents et ses modèles dominants⁶³⁶. Elle est le fruit d'une construction historique qui se nourrit de différentes influences esthétiques et de différentes injonctions ; elle est notamment influencée par le contexte économique, socio-politique et institutionnel ou encore certains courants idéologiques. En retour, la capacité de la musique à agir sur la vie sociale et urbaine est reconnue depuis plusieurs années – « *la musique n'échappe jamais aux enjeux socioculturels d'un lieu, d'une époque, d'une communauté humaine. Conformes ou dissidentes à l'égard des logiques dominantes, elle demeure productive d'émotions esthétiques et porteuses de liens sociaux*⁶³⁷ ».

⁶³⁴ GEMA (dir.), *Op. cit.*

⁶³⁵ CROUZET M., FRIEDBERG E., *Op. cit.*, p.20.

⁶³⁶ GRESILLON B., *Berlin Métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002, 351p.

⁶³⁷ DARRE A., *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 1996, 321p.

L'ouvrage de S. REYNOLDS⁶³⁸ offre par exemple un recueil très fourni sur la condition urbaine des réseaux de musiciens de la fin des années 1970 et leur capacité à interagir avec leur milieu d'origine. Ce témoignage s'inscrit dans une ambiance urbaine profondément marquée par la crise du Fordisme et l'expansion du modèle culturel nord américain. L'analyse traduit notamment la porosité entre un contexte urbain en pleine mutation et une dynamique artistique émergente qui se revendique de la scène rock alternative anglo-saxonne (« *Rip it up and start again* » – « Déchire tout et recommence »). Dans les cités industrielles britanniques - Liverpool, Manchester, Leeds -, cette effervescence artistique est fortement stimulée par les transformations de l'appareil productif et le déclin d'une société urbaine touchée par la précarité. Dans certaines métropoles nord-américaines (New York, San Francisco, Cleveland), elle est l'expression d'une contestation face à un ordre en construction dicté par le capitalisme triomphant. Ces métropoles constituent le berceau d'un mouvement artistique impulsé par des artistes locaux, puis exporté et aujourd'hui reconnu à l'échelle internationale. En outre, la tonalité musicale souvent très froide qui se dégage des compositions artistiques affiliées à ces différentes scènes témoigne de cette capacité de l'artiste à ressentir puis retranscrire une ambiance urbaine dominée à l'époque par son austérité. Par exemple, le *New Wave*⁶³⁹ initié par certains groupes anglais comme *Joy Division*, *Depeche Mode* ou *The Cure* contraste avec une musique *punk* plus 'festive' et rythmée. Cette période a marqué ainsi l'essor du courant musical '*post punk*⁶⁴⁰, reconnu aujourd'hui par la presse spécialisée comme une scène avant-gardiste, impulsée à l'époque par des artistes qui souhaitaient se démarquer de la musique *punk* et par la même d'une société urbaine promis au déclin de certaines valeurs et soumis à la menace de l'exclusion sociale ou de la violence. Ce regard porté par les artistes de l'époque sur la société urbaine se manifeste également par un retour vers davantage de simplicité dans les relations qu'ils entretiennent avec leurs différents partenaires.

La figure de l'acteur artistique peut ainsi se préciser autour de cette capacité d'écoute, d'ouverture et de compréhension vis-à-vis de son environnement. On suppose *a priori* que cet attribut, inhérent au processus même de création, affine la perception que ces acteurs peuvent

⁶³⁸ REYNOLDS S., *Rip it up and start again : Post-Punk 1978-1984*, Paris, Allia, 2007, 682p.

⁶³⁹ La *New Wave* ('nouvelle vague') se définit principalement par sa volonté de se démarquer des courants précédents : elle s'appuie notamment sur de nouveaux support de composition (synthétiseur, boîtes à rythmes, samplers) et une nouvelle génération d'artistes 'audacieux', symbole à l'époque d'un mouvement branché et particulièrement créatif.

⁶⁴⁰ Cette scène revendique une approche expérimentale et renouvelée dans la façon d'appréhender le processus de création artistique en intégrant de nouveaux matériaux et de nouvelles sonorités, n'hésitant pas ainsi à bousculer les repères traditionnels, et jugés trop simplistes, de la musique punk. Plusieurs courants musicaux hybrides seront nés de cette expérimentation : rock alternatif, rock indépendant, new-wave, etc.

avoir de la ville. « *Les artistes sont là pour rappeler notre humanité, notre fragilité derrière le rôle social, le costume, le masque. Ils sont les témoins d'un réel profond, fait d'émotion, de mémoire et d'imaginaire. C'est sur ce réel qu'ils agissent*⁶⁴¹ ». De la même manière, le regard et le témoignage qu'il porte sur son expérience de la ville offrent un matériau original, propice à une lecture décalée des processus de recomposition urbaine.

En référence aux travaux menés par M. BASSAND, les acteurs de musiques amplifiées sont considérés ici dans l'articulation de trois fonctions, indissociables l'une de l'autre. Premièrement, ils représentent les *habitants* de la ville qui circulent sur des espaces, mènent une activité spécifique et se projettent dans un environnement urbain selon des logiques qui leur sont propres. Ils sont donc perçus comme des *usagers* de la ville qui utilisent différentes fonctionnalités de la ville à des fins précises : ils fréquentent des territoires variés, des équipements spécialisés pour les musiques amplifiées mais également des lieux plus atypiques qu'ils utilisent lors de différentes activités ; ils participeraient ainsi à changer l'usage de certains espaces de la ville ou même la représentation de certains quartiers. Ce travail s'intéresse plus spécifiquement aux acteurs du monde des musiques amplifiées qui se projettent au sein d'espaces hérités, ou nouvellement constitués, en se les appropriant, en les délaissant ou en se les réappropriant. Enfin, ces *habitants-usagers* portent un troisième attribut, celui d'*acteur citoyen* qui s'approprie des capacités de contrôle, mène des initiatives et devient de cette manière acteur de son territoire. « *Approcher les artistes comme des citoyens et des êtres intellectuels (plutôt que des créateurs orientés vers une production d'objets esthétiques et commercialisables) est un point (de départ) possible que l'on doit prendre en considération pour élargir les champs et les visions des potentialités productives*⁶⁴² ». On suppose ainsi que son implication dans la vie de la cité dépasse le cadre artistique *stricto sensu* : la proximité qu'il entretient avec son environnement urbain, sa capacité de mobilisation et son esprit d'initiative seraient ainsi mis au service de problématiques territoriales et urbaines.

Aussi, l'interrogation principale de cette recherche porte-elle autour de l'attribution de cette fonction « citoyenne ». En quoi ces figures de la création peuvent-elles être effectivement considérées dans ce sens ?

⁶⁴¹ ROMEAS N., « Un peuple d'artistes », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, n°33, 2008, p.40.

⁶⁴² STAMENKOVIC M., *Op. cit.*, p.40.

3. DES DYNAMIQUES TERRITORIALES SINGULIERES ?

Au croisement de ces différentes interrogations, ce sous-chapitre tente de mettre en perspective les rapports singuliers qu'entretiennent les acteurs artistiques aux territoires. A l'échelle de la ville (3.1) ou au-delà (3.2), ces derniers se caractérisent par leur mobilité et leur capacité à s'affranchir des limites traditionnelles de la ville, qu'elles soient institutionnelles ou géographiques.

Ces observations conduisent à souligner différentes logiques de l'action artistique qui interrogent les modalités d'implication des acteurs sur la scène urbaine et les conditions de leur participation aux politiques de développement urbain (3.3).

3.1 Des relations atypiques au territoire

Ce premier temps de l'analyse s'appuie sur plusieurs lectures afin de décrypter quelques parcours artistiques dans la ville. Il s'agit ici de mettre en perspective les relations des acteurs au territoire au regard des différents lieux qu'ils fréquentent, de leur difficulté à s'ancrer durablement dans certains quartiers de la ville et de logiques spécifiques d'appropriation de l'espace afin de contourner ces difficultés.

3.1.1 Les lieux artistiques : espaces ouverts, espaces fermés sur la ville

La culture bouge, la vie des acteurs artistiques aussi et leurs mouvements semblent constituer l'essence même de son activité créatrice⁶⁴³. Ils sont du moins une condition indispensable qui les mène en cabotage lors des différentes étapes de création, de production, d'exposition ou de diffusion de son œuvre. Les différents travaux de A. MARKUSEN⁶⁴⁴ proposent une typologie des différents lieux que l'artiste et son entourage sont amenés à fréquenter : les *live/work*, les *résidences d'artistes*, les *lieux de représentations*. Celle-ci offre une première grille de lecture pour apprécier la relation spécifique que ces acteurs entretiennent au territoire.

Les *live/work* sont des espaces confinés prévus pour réunir les artistes lors du processus de création. Dans le secteur des musiques amplifiées, ils renvoient aux lieux de répétition et d'enregistrement. C'est là que naissent les premières compositions et que se

⁶⁴³ BOISSONADE J. DEVISME L., « Mouvements et cultures territoriales » in BRUSTON A. (dir.), *Des cultures et des villes, mémoires au futur*, l'Aube, 2005, p.134.

⁶⁴⁴ MARKUSEN A., « Les artistes au cœur du développement urbain : une approche par les métiers » in LERICHE F., DAVIET S., SIBERTIN-BLANC M., *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, pp.217-230.

forment les automatismes entre musiciens dans le processus de création. Ce travail peut se réaliser soit dans un studio « formel », qui répond dès lors aux exigences techniques et acoustiques de la musique, soit dans un local aménagé par les artistes eux-mêmes aux conditions plus ou moins appropriées – une cave, un garage, une grange, etc. La démultiplication du nombre de ces équipements – des centres socioculturels spécialisés, des complexes musicaux ou encore des structures associatives privées – a permis d’ouvrir leur accès aux amateurs qui ont désormais la possibilité d’exercer dans des conditions professionnelles. Le studio de répétition est un équipement culturel qui génère dans le même temps des emplois de plus en plus nombreux : gestion et entretien des équipements, accompagnement des artistes, formation sous forme de stage. Toutefois, des difficultés économiques liées à l’investissement et l’entretien du matériel menacent directement la pérennité de cette activité. M. TOUCHE⁶⁴⁵ a tenté de dresser un bilan de l’état des lieux de ces équipements en France. A l’issue de ce travail, il constate un manque persistant de studios dédiés à la répétition et une médiocrité de la qualité des installations existantes. Le diagnostic qui peut être porté à Toulouse, au regard d’une étude réalisée en 2000, vient appuyer ce constat puisqu’il fait état du vieillissement des infrastructures existantes et d’une forte détérioration des conditions d’accueil⁶⁴⁶.

Les studios de répétition sont pourtant généralement définis comme des lieux de vie et de citoyenneté dans le sens où ils permettent les échanges entre artistes de plusieurs groupes et acteurs qui accompagnent le processus de création – managers, ingénieurs du son, conseillers artistiques, etc. X. MIGEOT, coordinateur du GEMA, souligne à cet effet, l’importance des activités complémentaires qui se développent au sein de ces locaux de répétitions et à partir desquelles peuvent naître des projets fédérateurs. « *Des instants, plus ou moins longs, sont des prolongations de la répétitions et servent à discuter, échanger, au sein du groupe mais aussi avec d’autres musiciens [...]. La fréquentation d’un bar-rencontre a permis, par exemple, la constitution de groupes mélangeant différents genres musicaux avec des musiciens qui, jusqu’à présent, n’étaient pas attirés par ce type d’échange musical et de confrontation à autrui et/ou qui n’en avait pas eu l’opportunité*⁶⁴⁷ ». A. MARKUSEN⁶⁴⁸ décrit ces *Live/Work* comme des espaces ouverts aux habitants lors d’occasions ponctuelles de

⁶⁴⁵ TOUCHE M., *Op. cit.*

⁶⁴⁶ AVANT-MARDI, *Les locaux de répétition en Haute-Garonne*, Toulouse, ADDA 31, 2000, 52p.

⁶⁴⁷ MIGEOT X. in GEMA (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, pp.17-22.

⁶⁴⁸ MARKUSEN A., « Les artistes au cœur du développement urbain : une approche par les métiers » in LERICHE F., DAVIET S., SIBERTIN-BLANC M., *L’économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, pp.217-230.

type journées portes ouvertes. L'habitant a la possibilité d'acquérir directement une œuvre auprès de l'artiste, d'assister à une représentation ou plus simplement d'échanger avec le créateur, d'observer son travail. De cette manière les artistes « *attirent les habitants, animent les quartiers (accroissent du même coup la sécurité et dynamisent le commerce local), drainent de nouveaux commerces et de nouveaux artistes*⁶⁴⁹ ». Egalement, certaines observations ont souligné la propension de l'artiste à sortir de son espace clos pour aller à la rencontre de la ville et de ses habitants, proposer ainsi de nouvelles formes d'expression de l'art. Cette proximité avec le public représente en soi une expérience originale – elle est l'occasion d'établir un échange, une rencontre, une prise de contact directe avec le public – pouvant même faire passer au second plan la question de l'œuvre artistique et de sa représentation⁶⁵⁰.

Les *résidences d'artistes* sont également définies comme des lieux de sociabilité, la plupart du temps ouverts aux artistes quelques soient leurs disciplines de référence, dans lesquelles se construisent les échanges, les réseaux, la diffusion des savoirs et la confrontation de l'œuvre artistique à la critique... Ce sont des espaces d'apprentissage continu au sein desquels le renouvellement de la création est rendu possible grâce au frottement des savoirs et des technologies, des références et des points de vue⁶⁵¹. Ils permettent notamment un brassage des populations artistiques et de leurs différents profils : selon les spécialités artistiques, les compétences dans la chaîne de production, les niveaux de développement, la provenance géographique, etc. La création d'une résidence d'artistes peut être à l'initiative d'une ou plusieurs collectivités publiques. Elle s'est également bien souvent constituée de façon spontanée dans des endroits de la ville inoccupés et appropriés par des artistes regroupés en collectif. Sa démarche créative le conduit instinctivement vers des lieux atypiques et parfois même ces espaces de la ville victimes de représentations négatives qui sont délaissés par les habitants. Ces ambiances singulières et distinctives influencent directement le contenu artistique et peuvent ainsi présentées comme une condition au renouvellement de la créativité – « *Les vrais artistes ont une forte attraction pour 'les lieux de difficulté' où sont à la fois questionnés les cadres de l'art et le statut social de l'individu, ces territoires de*

⁶⁴⁹ MARKUSEN A., *Op. cit.*

⁶⁵⁰ ARDENNE P., « L'implication de l'artiste dans l'espace public », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, 2009, n°36, pp.3-10.

⁶⁵¹ MARKUSEN A., *Artists' Centers, evolution and impact on carrées, neighborhoods and economies*, University of Minnesota, 2006, 116p.

*relégation où vibre la réalité du prix humain que nous payons pour une société qui exclut*⁶⁵² ».

Les *lieux de représentation artistique* (théâtres, salles de spectacles, MJC, cafés-musiques) sont des espaces qui accueillent les activités de diffusion. Ce sont également des lieux de travail fréquentés par l'artiste le reste de l'année pour la mise en place du spectacle (répétition, formation, stockage du matériel, etc.). L'accès est réservé aux acteurs artistiques : leur usage nécessite la rencontre des acteurs impliqués dans l'organisation d'un spectacle vivant. Sur la scène professionnelle, ces lieux cristallisent ainsi une activité qui s'inscrit dans une logique de compétition et de concurrence – seuls ceux qui ont signé un contrat y ont accès⁶⁵³. Il n'en demeure pas moins que les différentes figures de l'acteur artistique qui ont révélé précédemment invitent à dépasser les modèles classiques d'insertion de l'artiste sur les marches de la diffusion – et à interroger la multitude de relations que ce dernier peut entretenir au territoire. Dans le secteur musiques amplifiées, F. HEIN⁶⁵⁴ a montré qu'il existait une grande variété de lieux susceptibles d'accueillir des concerts. Ce sont des salles plus ou moins équipées, plus ou moins spécialisés et dont la capacité varie fortement. De ce point de vue, Toulouse présente une singularité forte dans la mesure où, entre 2001 et 2007, il n'existe aucun équipement spécialisé au sein de l'espace métropolitain. L'observation du terrain sera l'occasion de préciser cette typologie de l'offre et surtout de rendre compte de la singularité des parcours qui se dessinent entre des lieux dont la vocation n'est pas d'accueillir de telles activités.

3.1.2 Eclatement des trajectoires artistiques et vulnérabilité sociale

Le faible ancrage territorial de monde artistique peut d'ores et déjà s'apprécier au regard de cette nébuleuse permanente de va-et-vient reliant différents lieux de pratiques artistiques, différentes étapes dans le travail de création et différents espaces de la ville. Ainsi, l'artiste et les acteurs qui l'accompagnent sont disposés à s'affranchir de certaines barrières symboliques de la ville ce qui lui offre un éventail de possibilités d'autant plus élargi dans la construction de son parcours artistique. Pour l'artiste, la ville est donc perçue dans sa globalité dans la mesure où ses différents morceaux sont susceptibles d'être reliés aux circuits de création. Dans le même temps, elle représente une source composite d'inspiration : l'artiste se projette dans ses ambiances différentes et se nourrit de leur caractère spécifique – la tension d'une

⁶⁵² STAMENKOVIC M. *Op. cit.*, p.66.

⁶⁵³ MARKUSEN A., *Op. cit.*

⁶⁵⁴ HEIN F., *Op. cit.*

banlieue à problème, la vacance d'un quartier industriel, mais aussi, l'effervescence d'un centre urbain, le calme d'espaces résidentiels périurbains. Ces différentes ambiances conditionnent les choix de localisation résidentielle des artistes ; ces derniers « *font des choix mûrement réfléchis entre des lieux d'installation alternatifs [...] mettant en balance la possibilité d'être 'là où ça se passe' vs la qualité et le niveau de vie, les réseaux d'artistes et le soutien philanthropique*⁶⁵⁵ ». Dans de nombreuses villes américaines, les *live/work* ont investi des bâtiments anciens laissés à l'abandon à l'initiative d'artistes ou de sociétés immobilières à but non lucratif⁶⁵⁶. La proximité résidentielle et professionnelle de l'artiste est traditionnellement recherchée et intervient comme critère dans le choix de localisation de ces espaces de travail. En retour, les acteurs artistiques localisés et regroupés autour d'un lieu participent à changer l'image d'un quartier et à le rendre plus attractif. Le parcours de l'artiste dans la ville rejoint alors les analyses portées autour de la ville créative dans la mesure où il entretient bon gré mal gré les mécanismes de gentrification des espaces urbains. Sa mobilité est également appréhendée comme la manifestation de sa vulnérabilité sociale et d'un statut hybride : les acteurs du monde des artistes représentent des habitants particulièrement sensibles aux différents processus de transformations urbaines liés à l'embourgeoisement de certains quartiers.

3.1.3 Des scènes « alternatives » comme mode d'intégration et d'ancrage à l'urbain

« Trouver sa place sur la scène urbaine » : pour bon nombre d'acteurs impliqués dans les activités de musiques amplifiées cette préoccupation semble récurrente étant donné l'incertitude qui caractérise leurs relations avec les différents acteurs et territoires de la ville. Cette place ambiguë participe de représentations symboliques et sociales liées à la personnalité même de l'artiste et de sa volonté assumée d'agir « autrement » ou de se distinguer de la « masse ». « *J'ai l'impression qu'être appelé 'artiste' aujourd'hui signifie constamment flotter entre les disciplines, les sphères sociales et que cela implique de redéfinir son identité comme telle*⁶⁵⁷ ». De même, l'innovation, au cœur même du travail de création, implique une remise en question perpétuelle des paradigmes et des modèles dominants de création, cette prise de risque est nécessaire quitte à susciter l'incompréhension⁶⁵⁸. Pour ces différentes raisons, les milieux artistiques tendent souvent à échapper au destin qui leur semble promis au sein d'un système métropolitain régi par le

⁶⁵⁵ MARKUSEN A., *Op. cit.*

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ TZEKOVA V., paroles d'artistes in STAMENKOVIC M., *Op. cit.*

⁶⁵⁸ HEINICH N., *Op. cit.*

cadre normatif et institutionnel. Par choix ou par contrainte, leurs acteurs y mènent une vie qui se démarque des repères traditionnels. Ils se créent ainsi leur propre place et participent à l'émergence d'une scène urbaine atypique : une scène « alternative », « off », « indépendante » avec ses logiques spécifiques d'appropriation et de valorisation de l'espace, une volonté de proposer « autre chose ». En France, les travaux menés par B. GRESILLON⁶⁵⁹ et E. VIVANT⁶⁶⁰ ont notamment observé la construction de ces scènes urbaines et artistiques.

Dans sa thèse, E. VIVANT propose une lecture sémantique des différents mécanismes qui participent à leur émergence. Le *off* est d'abord présenté comme la composante d'un système binaire qui s'oppose au *in* sans en être pour autant totalement indifférent. L'analyse rejoint celle de B. GRESILLON à propos de la scène berlinoise: *in* et *off* s'alimentent et s'enrichissent mutuellement, le *in* en tant que scène de légitimation et de reconnaissance, le *off* comme réservoir de nouveaux talents et source d'inspiration. Autrement dit, le *in* représente cette face de la ville mieux identifiée dans laquelle les dynamiques culturelles sont portées, et programmées, par la sphère publique et/ou privée/commerciale – celles-ci offre toutefois une place limitée aux artistes. Le *off* renvoie, quant à lui, à des pratiques plus spontanées, il représente une scène à l'avant-garde dans laquelle l'innovation est un moindre risque pour se rapprocher du *in* ou en bousculer les modèles – contrairement au *in*, le *off* est une scène ouverte et en libre accès aux différents acteurs de la ville.

Le *off* se cristallise dans la ville autour de lieux dont l'organisation répond à des logiques d'occupation et d'organisation spécifiques, et dont les formes peuvent être très diversifiées les unes des autres : une activité associative formée dans un cadre réglementaire, une activité spontanée, l'occupation illégale d'un bâtiment, etc. Le squat d'artistes est la forme de pratique la plus représentative de l'activité *off* ; depuis la crise industrielle elle s'est largement généralisée dans les métropoles occidentales. Le recueil monographique réalisé par F. LEXTRAIT⁶⁶¹ souligne à ce propos la nécessité de ne pas cataloguer ce type d'espaces autour d'une fonction précise ou d'une forme urbaine 'type', même si bien souvent ces derniers investissent des lieux vacants, de type friches urbaines ou industrielles. L'occupation de ces lieux répond à une situation de 'manque', une volonté d'y remédier et d'exister dans la ville en contournant ses obstacles traditionnels. Les acteurs artistiques construisent ces lieux pour y mener leurs activités. Car la ville ne leur en offre pas la possibilité ailleurs (dans le *in*).

⁶⁵⁹ GRESILLON B., *Op. cit.*

⁶⁶⁰ VIVANT E., *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines* (dir. ASCHER F.), Paris, thèse de Doctorat, 2008, 420p.

⁶⁶¹ LEXTRAIT F., *Une nouvelle époque de l'action culturelle, rapport à Michel Duffour*, Paris, La Documentation Française, 2001, 260p.

L'initiative *off* relève également d'un déficit identifié sur la scène *in* et d'une négligence d'acteurs politiques vis-à-vis de certaines pratiques artistiques: l'absence d'espaces pour la création des plasticiens, de salles de concerts pour les musiques amplifiées, de lieux de rencontres pour les artistes, etc. Aussi, la programmation de ces lieux est-elle souvent très intense parce qu'elle participe ainsi à la construction d'une certaine légitimité au sein de la scène artistique locale. Autour de ces différents lieux se structure en parallèle une véritable micro économie au sein de laquelle, bien souvent, l'échange et la mutualisation des moyens remplacent le système marchand. L'organisation de ces espaces repose souvent sur le modèle du collectif et de l'autogestion. L'artiste construit ces lieux pour y trouver un espace de socialisation. Ces lieux permettent notamment la réintégration d'artistes en situation de désaffiliation professionnelle, économique et relationnelle⁶⁶². On y recherche également une circulation plus fluide des informations et des outils de création, finalement un mode de fonctionnement flexible mieux adapté aux exigences du secteur. Le regroupement collectif permet également de renforcer la légitimité d'une occupation de l'espace, de renforcer un ancrage au territoire ou encore de mobiliser différentes forces vives pour construire une action collective et citoyenne au sein de la ville.

Dans une autre mesure, des acteurs artistiques occupent et construisent des lieux *off* car la ville ne leur offre pas les conditions pour s'établir ailleurs. Le cheminement itinérant des artistes est perçu ici comme la conséquence de relations conflictuelles avec l'habitant ou le politique ; il est à nouveau révélateur de sa position ambiguë dans la société, entre une logique d'inclusion et d'exclusion. Pour différentes raisons ce mode d'occupation informelle, et l'activité qu'elle génère notamment lors d'activités de musiques amplifiées, peut déranger la collectivité : associés à la saleté, aux nuisances nocturnes, à la consommation de substances illicites, ces espaces de non-droit provoquent un sentiment d'insécurité chez les habitants voisins. Son parcours dans la ville est alors rythmé par un chassé croisé avec les autorités locales, qui repoussent de lieux en lieux selon la logique temporaire de l'occupation puis de l'expulsion. La dimension clandestine est porteuse d'une représentation négative. Elle peut susciter la méfiance, voire même conduire à la stigmatisation des milieux artistiques – « l'artiste qui ne respecte pas les normes de sécurité », « l'artiste qui s'impose », l'artiste « squatteur », l'artiste aux « frontières de l'illégalité », l'artiste « qui porte la décadence » d'une société urbaine – ou même « l'artiste qui accélère la déshérence de certains quartiers » ?

⁶⁶² RAFFIN F. *Les ritournelles de la culture. De la critique sociale à la participation citoyenne, entre mobilités et ancrages urbains* (dir. de A. TARRIUS), Perpignan, thèse de Doctorat, 2002.

3.1.4 L'exemple du collectif toulousain *Mix'Art Myrys*

Entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, l'expérience du collectif d'artistes *Mix'Art Myrys* à Toulouse est révélateur du climat tendu qui existe entre le politique et les acteurs artistiques locaux, et de la nécessité pour ces derniers, acteurs *off*, de construire une action revendicative dans la durée afin d'assurer une légitimité sur le territoire et d'entrevoir les possibilités d'un dialogue avec l'institution municipale.

Le collectif se constitue en 1995 lorsqu'il occupe illégalement des anciennes usines de chaussures *Myrys* dans le quartier Saint-Cyprien à Toulouse. Devant la menace d'expulsion, l'association *Mix'Art Myrys* est créée en 1997 : le projet se définit comme un « *espace d'interactions à tous les niveaux des processus de création* ⁶⁶³ » ; il réunit un ensemble d'acteurs aux profils très variés – artistes, acteurs culturels, sans papiers, sans abris - fonctionnant sur le principe de l'autogestion. En 1998, alors que l'expulsion du site est ordonnée, le collectif sollicite les pouvoirs publics pour un relogement mais les réponses apportées sont jugées inacceptables (espaces trop petits, localisation trop éloignée). En recherche de solutions, plusieurs lieux vont être occupés illégalement conduisant le collectif vers différents squats et différentes situations d'expulsions négociées – l'*ENSAT* en 1999 ou encore le *Château d'eau* en 2000. Après six années de tentatives de négociation avec les pouvoirs publics, le collectif sans local occupe en 2001 l'ancienne sous-préfecture située en plein centre-ville dans un bâtiment d'architecture Haussmannienne. Plus de trois cents artistes adhérents gravitent alors autour de ce lieu. 2001 marque le début d'une période de rapports de force et d'opérations d'intimidation avec les collectivités territoriales qui aboutira en 2005 sur une solution de relogement du collectif dans le quartier des *Ponts-Jumeaux* Toulouse⁶⁶⁴.

Le collectif *Mix'Art Myrys* s'est aujourd'hui affirmé dans le secteur des musiques amplifiées en tant qu'espace de rencontre des artistes quel que soit leur esthétique d'origine. Le lieu propose notamment d'accompagner des projets sous différentes formes (résidences, aide administrative, aide à la production de supports visuels et phonographiques, organisation possible de concerts, etc.) et s'inscrit ainsi dans l'objectif de répondre à une mission d'intérêt général qui se veut « *parallèle à celle des institutions et marchés culturels* ».

⁶⁶³ www.mixart-myrys.org/

⁶⁶⁴ LEXTRAIT F., *Op. cit.*

*en acceptant les artistes et projets dont la qualité artistique, respectivement la rentabilité, ne sont pas garanties*⁶⁶⁵».

3.2 Des initiatives projetées à l'échelle globale

Dans un contexte urbain marqué par la circulation accélérée des capitaux, des marchandises et des individus, nombreux sont les géographes qui ont déjà souligné l'intérêt d'étudier les musiques amplifiées en tant qu'objet révélateur et accélérateur, des mutations en cours. Plusieurs contributions réunies sous la direction de A. LAFFANOUR⁶⁶⁶ en 2003 montrent par exemple comment ces activités mettent en exergue l'approche multipolaire des enjeux mondiaux et locaux. Les rouages de cette organisation polycentrique sont alimentés par les acteurs artistiques, figure de l'urbain mondialisé, dont les logiques d'action dépassent les limites de la ville pour alimenter des flux et des circuits de création, de production et de diffusion à l'échelle internationale.

3.2.1 Les figures d'un urbain mondialisé

M. LIDOU a développé une réflexion construite notamment autour de la diversité des courants esthétiques qui constituent aujourd'hui le champ des musiques amplifiées⁶⁶⁷. Les artistes de musiques amplifiées se définissent par leur capacité à se nourrir d'influences variées, à les importer sur leur territoire d'origine, à se les réapproprier pour restituer des propositions hybrides, originales et innovantes : « *Les musiques d'aujourd'hui sont mondiales et transversales. [...]. Les artistes n'hésitent pas à puiser dans l'héritage des musiques du monde, à lier les instruments acoustiques traditionnels avec des instruments électroniques*⁶⁶⁸ ».

De la même manière, les acteurs qui accompagnent leurs activités développent des réseaux au sein desquels circulent les compétences et des savoir-faire, J-Y LELOUP a montré comment l'utilisation de nouveaux supports de création a participé à l'émergence de scènes

⁶⁶⁵ COUAC, *Etude prospective*, Deuxième phase de travail de la commission musiques actuelles, 2005.

⁶⁶⁶ LAFFANOUR A. (dir.), *Territoires de musiques et cultures urbaines. Rock, rap, techno... l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*, Paris, l'Harmattan, 2003, 157p.

⁶⁶⁷ LIDOU M., « Musiques...actuelles, une histoire très personnelle tant partagée » in LAFFANOUR A. (dir.), *Territoires de musiques et cultures urbaines. Rock, rap, techno... l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*, Paris, l'Harmattan, 2003, pp.15-25.

⁶⁶⁸ LIDOU M., *Op. cit.*, p.23.

artistiques mondialisées⁶⁶⁹. La musique électronique résulte par exemple de l'hybridation de plusieurs sons et influences en provenance des quatre coins de la planète. Elle s'est constituée autour d'échanges entre différents acteurs artistiques localisés dans les métropoles internationales – Detroit, Chicago, New York, Paris, Berlin, Londres, Belgrade, etc. Ces réseaux octroient aux artistes le statut de passeurs entre les territoires – « *se dessine ainsi une autre cartographie des styles et des tendances que ne doit rien à une histoire nationale, mais tout à la loi des flux et des réseaux tissés entre les métropoles du monde numérisé. Une esthétique que l'on pourrait dire 'glocale', à la fois globale, donc internationale, mais aussi locale, incarné par son origine urbaine*⁶⁷⁰ ».

3.2.2 Des parcours artistiques affranchis de la distance géographique

En retour, le propos emprunté à Y. RAIBAUD, « *La musique : un objet qui brouille les cartes*⁶⁷¹ », permet d'insister sur cette relation ambiguë, tout autant fructueuse, qu'entretiennent les acteurs musicaux avec le(s) territoire(s). Le recueil de textes proposé dans cet ouvrage collectif montre à quel point les musiciens peuvent en retour s'affranchir des distances géographiques. Et plus généralement à quel point les acteurs du monde des musiques amplifiées peuvent circuler au sein de circuits qui dépassent les limites *stricto sensu* du cadre urbain et participer ainsi au renforcement des interactions entre territoires.

Il semblerait *a priori* que l'étendue du trajet parcouru par les artistes évolue en fonction de leur projet de professionnalisation : plus l'artiste est inscrit dans les réseaux de production et de diffusion artistique, plus le rayon de son territoire d'action tendrait à s'élargir. Leur mobilité s'inscrit ici dans une logique d'expansion et de diffusion de l'art. Les musiciens en tournée, ainsi que leurs différents partenaires, sont ainsi amenés à côtoyer des professionnels, à rechercher des compétences spécifiques et à construire des réseaux indépendamment du critère géographique. Dans le même temps, l'économie du disque se dessine autour d'une organisation multipolaire qui dépasse les limites métropolitaines ou nationales. Si ce constat s'impose pour les grandes multinationales, il vaut également pour les plus petits labels qui développent des stratégies de rayonnement à différentes échelles : « *un ancrage local dans la vision d'un réseau d'acteurs régionaux, un ancrage national pour les*

⁶⁶⁹ LELOUP J-Y, « Territoires numériques : un idéal partagé » in LAFFANOUR A. (dir.), *Territoires de musiques et cultures urbaines. Rock, rap, techno... l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*, Paris, l'Harmattan, 2003, pp.121-129.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ RAIBAUD Y. (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2009, 314p.

artistes, et le réseau professionnel existant et un ancrage international par la distribution et les artistes étrangers⁶⁷²».

Aussi, ces constats viennent-ils appuyer l'hypothèse selon laquelle la compréhension des dynamiques artistiques observées à l'échelon local doit tenir compte des logiques d'acteurs et des interconnexions qui s'établissent au-delà du terrain d'étude. B. GRESILLON a notamment insisté sur la nécessité d'étudier le fait culturel à travers la prise en compte de plusieurs territoires d'action dans la mesure où les initiatives activent souvent une multitude d'échelles territoriales. De nombreux artistes et professionnels de la culture refusent en effet de s'inscrire dans une logique d'enfermement territorial : « leur logique d'action repose sur un dépassement des frontières institutionnelles, sur la diaspora des échanges, sur le développement d'un espace culturel fluide, voire même sur un ensemble de réseau sans ancrage territorial particulier⁶⁷³ ».

3.2.3 Scènes locales et scènes globales

Nombreux sont ainsi les observateurs qui ont posé l'articulation de différentes échelles d'analyse territoriale, du global au local et du local au global, au fondement même de la compréhension du fait musical. Entre autres, L. BERU⁶⁷⁴ s'est intéressé à l'émergence d'une scène artistique spécifique, le hip-hop. Sa contribution met en perspective les articulations d'une scène mondialisée qui prend forme avec le métissage de plusieurs influences : des scènes localisées dans plusieurs coins de la planète dont le maillage et les interconnexions participent de la diffusion d'un courant artistique caractérisé par l'hybridation de multiples cultures locales. De façon complémentaire, G. SUZANNE⁶⁷⁵ a analysé comment une métropole française, Marseille, est intégrée aux réseaux de l'industrie du hip-hop, renforçant notamment sa position de carrefour des cultures au sein de l'espace méditerranéen. Approche plus sectorielle, P. CALENGE⁶⁷⁶ a étudié les différents rouages de l'industrie du disque : il montre comment la structuration de cette branche d'activité, caractérisée par la concentration

⁶⁷² DUCROT J., *Entre local et global, l'implication des collectivités territoriales dans l'industrie culturelle : l'exemple des musiques amplifiées en Aquitaine*, Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005, p.85.

⁶⁷³ AUGUSTIN J-P., LEFEBVRE A. (dir.), *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2004, p.26.

⁶⁷⁴ BERU L., « Le rap engagé, une expansion du local au global sur des critères sociaux, spatiaux et ethniques » in RAIBAUD Y. (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2009, pp.127-139.

⁶⁷⁵ SUZANNE G., « L'économie urbaine des mondes de la musique ; le district rap marseillais », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°1001, 2006, pp.75-81

⁶⁷⁶ CALENGE P., « Les territoires de l'innovation : les réseaux de l'industrie de la musique en recomposition », *Géographie, Economie, Société*, n°24, 2002, pp.37-56.

verticale et horizontale des maisons de disques, et l'irruption du téléchargement numérique, participe à la définition d'un système d'acteurs mondialisés autour de plusieurs réseaux territorialisés, eux-mêmes connectés aux grands circuits de diffusion des majors américaines.

Pour G. GUIBERT⁶⁷⁷, ces *majors* représentent d'ailleurs un symbole fort de la « globalisation ». L'auteur se réfère à R. BOYER⁶⁷⁸ pour rappeler que ce terme trouve son origine dans la littérature consacrée aux entreprises multinationales : « *il décrirait la logique de firme qui dans l'idéal aurait pour objectif de vendre la même chose, de la même manière, partout*⁶⁷⁹ ». Le point de vue du sociologue permet alors d'éclairer la définition des scènes locale et globale, et des relations d'interdépendance qui les unissent. Son approche des industries culturelles met en perspective deux logiques de fonctionnement et de rapport au territoire. La première, *scène globale*, renvoie principalement aux activités des majors du disque – « *la production et l'exploitation mondiale de 'produits' musicaux*⁶⁸⁰ », auxquelles peuvent être associés les circuits de production du spectacle vivant. La seconde, *scènes locales*, concerne « *l'exploitation sur un territoire limité d'artistes en provenance des différents marchés nationaux, et pris en main par les filiales des majors qui les représentent*⁶⁸¹ ». La réflexion de l'auteur se construit ainsi autour de cette dialectique : elle montre comment, à partir de dynamiques produites à une échelle globalisante, un système d'acteurs parvient à se structurer sur un territoire balisé : « *des institutions publiques et privées tels que les collectifs associatifs, les cafés-concerts, les disquaires, les maisons de jeunes, les salles de concerts ou les locaux de répétition ainsi que les groupes*⁶⁸² ».

En suivant la méthode proposée par G. GUIBERT, l'analyse du terrain toulousain se propose ici d'analyser, d'une part, dans quelle mesure les dynamiques observées localement sont liées à des réseaux nationaux et internationaux, et de montrer, d'autre part, en quoi elles peuvent être constitutives d'alternatives aux circuits conventionnels de la production musicale : des processus originaux de création artistique et d'organisation territoriale. Une hypothèse formulée dans cette recherche repose sur l'idée que la compréhension des dynamiques observées sur le territoire de l'aire urbaine toulousaine ne peut faire l'économie d'une prise en compte des articulations qui se dessinent entre la scène locale et la scène globale. Ce positionnement tend ainsi à considérer la scène locale d'un point de vue double et

⁶⁷⁷ GUIBERT G., *Op. cit.*

⁶⁷⁸ BOYER R., « Les mots et les réalités » in CORDELLIER S. (dir.), *La mondialisation au-delà des mythes*, Paris, La Découverte, 2000, p.15.

⁶⁷⁹ GUIBERT G., *Op. cit.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² *Ibid.*

complémentaire : comme un « *microcosme original dans sa réception du global et potentiellement capable de générer pratiques et productions de musiques amplifiées*⁶⁸³ ». Elle est également un système d'acteurs localisés, qui produit des dynamiques endogènes, reliées aux circuits de production et de diffusion, et qui constitue en tant que tel un maillon actif de la scène globale des musiques amplifiées.

3.3 La participation ou le dilemme des acteurs artistiques

L'importance croissante attribuée à la culture dans les stratégies de développement urbain suppose une redéfinition des liens entre le monde artistique et politique⁶⁸⁴. De fait, la place des artistes dans la cité est une question désormais largement débattue comme peut en témoigner le récent colloque organisé à Rennes par l'Observatoire des politiques culturelles⁶⁸⁵. Elle témoigne d'une problématique urbaine qui met en scène un acteur aux profils ambivalents et aux contours souvent mal délimités. Les travaux de M. SIBERTIN-BLANC⁶⁸⁶ ont notamment distingué plusieurs figures qui permettent de caractériser les relations entre milieux artistiques et politiques de développement urbain : entre partenariat stratégique, indépendance et ignorance. Le curseur de l'analyse se positionne ici du côté de acteurs du territoire artistique : il s'agit ici de préciser en quoi la participation des acteurs met en exergue des tensions, des contradictions et des problématiques spécifiques qui interrogent les modalités de co-construction d'un projet culturel et artistique.

3.3.1 Un engagement artistique au profit de l'action urbaine ?

Le renouvellement des formes d'expression représente le principal défi des créateurs. Cette volonté de tendre vers le neuf, l'inédit, l'original ou même « ce qui bouscule » les modèles préétablis fait de lui un acteur en questionnement permanent, à la recherche de nouvelles sources d'inspiration : des références musicales, des sonorités étrangères, des outils de création, mais également des images de la ville dans laquelle il vit, des nouveaux lieux, des événements extérieurs, des rencontres, des ambiances urbaines, etc.

⁶⁸³ GUIBERT G., *Op. cit.*, p.35

⁶⁸⁴ PIGNOT L. (coord.), « Ce que les artistes font à la ville », *Observatoire des politiques culturelles*, n°26, 2004.

⁶⁸⁵ OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES, *Quelle place pour l'artiste dans la cité ?*, Rennes, Colloque organisé en partenariat avec Rennes Métropole, la Ville de Rennes et le Conseil régional de Bretagne, 2009.

⁶⁸⁶ SIBERTIN-BLANC M., « Place aux artistes dans les politiques d'aménagement métropolitain : l'exemple de Toulouse », in *Arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle ?* Québec, Actes du Colloque : *Arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle ?*, 2008, p.2

Dans le même temps, les acteurs de musiques amplifiées entretiennent depuis longtemps un rapport ambiguë avec la ville : objets de représentation négative ou positive, sujets à exclusion ou à inclusion, associés à l'action collective ou laissé-pour-compte. Leur reconnaissance auprès des institutions est souvent le résultat d'un travail militant qui s'est organisé dans la durée et qui répond au besoin de justifier l'intérêt d'une intervention publique en faveur de la structuration d'un secteur marqué par la précarité. Aujourd'hui encore, la mobilisation de certains acteurs reste importante. Le collectif *Bar-Bars*, réunissant plusieurs débits de boissons répartis sur l'ensemble du territoire national, marque par exemple une nouvelle étape dans la reconnaissance des pratiques musicales. Elle a permis aux acteurs qui animent des lieux souvent non conformes aux conditions requises – des bars musicaux ou cafés concerts – d'obtenir un statut d'acteur culturel à part entière et d'être reconnu pour le travail de programmation artistique⁶⁸⁷. Le militantisme très actif des acteurs musicaux a donc largement contribué à légitimer un secteur artistique sur la scène nationale. Cet exemple révèle une aptitude de l'acteur musical à se prononcer sur la scène publique pour faire valoir ses droits et exprimer des revendications sur la place qu'il occupe dans la société urbaine. Loin de clichés souvent entretenus autour de la figure marginale de l'artiste, les acteurs musicaux se sont affirmés depuis plusieurs années comme des interlocuteurs actifs et volontaires de la scène politique. Ils démontrent notamment une forte capacité d'initiative.

Des musiques « amplifiées », des musiciens « actuels » et des acteurs à « l'avant garde » ? L'activité artistique requiert des compétences spécifiques qui sont donc mis au profit de la problématique urbaine et d'une métropole à l'épreuve du changement : ces acteurs sont envisagés comme des citoyens à l'avant-garde disposés à anticiper les transformations socio-économiques en cours et à saisir avec un temps d'avance l'évolution de la société urbaine. Autrement dit, l'observation des milieux artistiques permettrait de percevoir les enjeux liés à la construction de la ville de demain. Les acteurs artistiques sont pressentis pour leur capacité à observer la ville, à en restituer une interprétation spécifique et à influencer sur leur environnement. L'acteur musical apporterait notamment une vision autre du territoire. Sa participation au débat public viendrait enrichir la réflexion. Elle révélerait également des espaces de tensions liés à la confrontation de logiques différentes : artistiques, sociales, économiques, politiques.

⁶⁸⁷ COLLECTIF CULTURE BAR-BARS & LE POLE, *Premières rencontres nationales des cafés-cultures, les synthèses*, 16 et 17 janvier 2008, 28p.

3.3.2 Du besoin de reconnaissance au désir d'indépendance

La participation des acteurs artistiques aux politiques de développement urbain pose également la question du partage d'un territoire artistique : la rencontre publique/privée suppose une re-définition des rôles, le développement de synergies, une convergence dans l'articulation des priorités qui sont défendus par chacun des partenaires mais également d'affirmer des choix budgétaires. Ces questions se posent notamment à Lyon, Nantes ou Lille qui ont mobilisé la culture dans le cadre d'une politique stratégique de développement territorial. Ces villes ont alors développé une relation avec la création locale autour d'opérations divers : la construction d'équipements et d'évènements est complétée par une politique de soutien de la création locale.

Pour les acteurs artistiques, ce dernier axe est d'autant plus important qu'il est souvent perçu comme une condition *sine qua non* à la pérennité de leurs activités. L'attribution de subventions publiques pose néanmoins un problème de fond lié à l'impossibilité d'accorder une même attention à l'ensemble des initiatives présentes sur le territoire : lesquelles choisir et selon quels critères ? Dans quelle mesure l'une mérite-t-elle plus qu'une autre d'être soutenue ? Plus généralement, en quoi l'acteur artistique représente-t-il un intérêt pour la collectivité ?

Ces interrogations font échos aux ambiguïtés liées à la reconnaissance du statut de l'artiste dans la société, ce qui n'est pas sans créer des tensions entre différents profils d'acteurs : une crise de légitimité, des rivalités, des inégalités, de la jalousie ? De telles tensions renvoient au décalage qui peut exister entre la représentation que le prétendant artiste a de soi, du travail qu'il exerce, et l'image que lui renvoie la société ? Il tient également de cette représentation binaire qui oppose la figure de l'acteur qui pratique l'art 'pour son plaisir personnel' à celle de l'acteur qui cherche à s'identifier dans le monde des artistes. Finalement, l'absence d'un référentiel qui permette, au regard de la société urbaine, d'identifier le monde de l'artiste comme une catégorie d'acteurs.

Dans le même temps, les milieux artistiques revendiquent généralement le droit de préserver une certaine liberté dans le travail de création et une certaine aptitude à faire de 'l'art pour l'art'. De ce point de vue, la rencontre avec le politique, et la participation aux projets urbains, se pose alors comme un dilemme à trancher. Coopérer avec des acteurs institutionnels, bénéficier de leur accompagnement, mais à quel prix ? Les acteurs éprouvent ce sentiment partagé : entre désir de reconnaissance et crainte d'instrumentalisation, entre le besoin de confort matériel et le risque de perdre la liberté de création – « *entre subvention et*

*subversion*⁶⁸⁸». Ce dilemme reflète des orientations divergentes en matière d'engagement artistique : « *une tension entre des pratiques et des visions du monde contradictoires, par exemple entre art commercial, art engagé et art pur [...], entre engagement individuel et engagement collectif*⁶⁸⁹ ». Elle renvoie à cette volonté de l'artiste d'accorder, ou non, une part de concessions dans son travail de création : adhésion ou rejet d'un projet collectif qui risquerait de contraindre la singularité d'une expression artistique ?

3.3.3 De la dépolitisation à la repolitisation du débat public

De son côté, le politique a longtemps manifesté des réticences à intervenir auprès d'acteurs dont les représentations symboliques puisent leurs sources dans l'origine même de la constitution d'une nouvelle catégorie sociale : « artistes » ou une alternative à ceux qui possèdent le pouvoir, souvent associés aux dérives révolutionnaires, susceptibles de mobiliser le peuple contre l'ordre établi. Les rapports de forces engagés à la fin des années 1990 en faveur de la structuration du secteur des musiques amplifiées peuvent illustrer ces relations hostiles qui ont opposé ces deux profils d'acteurs. « *Je t'aime, moi non plus*⁶⁹⁰ » ? : Ph. TEILLET a employé cette expression pour qualifier le double regard que le monde artistique et politique peuvent entretenir l'un envers l'autre. L'auteur a notamment proposé de décrire cette relation à travers le double mouvement de dépolitisation et repolitisation du débat public⁶⁹¹.

La dépolitisation est définie comme « *un processus social de qualification de certaines activités comme ne relevant pas de la sphère politique*⁶⁹² »... et qui se réclament d'une volonté de préserver cette indépendance. La figure de l'ignorance caractérise ici les relations entre milieux artistiques et politiques. Elle convient notamment pour décrire les configurations berlinoises et marseillaises – du moins, convient-elle *a priori* pour Marseille jusqu'en 2008, avant que celle-ci ne soit élue capitale européenne de la culture et même si, déjà bien avant, l'institutionnalisation de la friche de la *Belle de Mai* sous l'enseigne *Nouveaux Territoire de l'Art* autorisait déjà quelques réserves. Les acteurs du territoire artistique revendiquent leur autonomie quand bien même cette marge de manœuvre est reprise

⁶⁸⁸ BRANDL E., *L'Ambivalence du Rock, entre Subversion et subvention : une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, L'Harmattan, 2009, 281p.

⁶⁸⁹ BUREAU M-C., SHAPIRO R., *Op. cit.*, p.22.

⁶⁹⁰ TEILLET P., « L'artiste et le politique : je t'aime moi non plus ! », *Observatoire des politiques culturelles*, Paris, 2004, 11p.

⁶⁹¹ TEILLET Ph., *Op. cit.*

⁶⁹² *Ibid.*

dans le discours politique, comme étant ce que B. GRESILLON a appelé « *l'attrait du côté inachevé de la ville* ⁶⁹³ ».

Le mouvement de politisation de la question artistique porte au contraire sur la défense de la place de l'artiste dans la société et la préservation d'une liberté de création. La participation de l'artiste au jeu politique répond en effet à « *une volonté de se prémunir contre d'éventuelles instrumentalisation des politiques culturelles et la faible présence des enjeux et figures de la politique contemporaine dans les contenus des œuvres créées ou présentées* ». La rencontre du monde artistique et politique pose ainsi la question de l'articulation et de la rencontre possibles entre deux priorités : celles portées par l'acteur public en terme de stratégie de développement urbain et celle de l'acteur artistique, davantage sensible au contenu esthétique d'un projet urbain.

De la figure d'ignorance découle alors celle du conflit ou de la revendication. C'est certainement celle qui a longtemps convenu le mieux pour caractériser Toulouse où la culture, et les musiques amplifiées, sont longtemps restées à la marge des stratégies de développement métropolitain. Ce contexte a offert un cadre propice au développement d'initiatives artistiques militantes porteuses d'un message clairement adressé aux acteurs publics : celui d'une reconnaissance des milieux artistiques sur la scène publique, dans le soucis de faire respecter le droit à la parole et à la diversité des expressions. Toulouse a vu se construire des mouvements militants. Les *Motivé-e-s* par exemple. Leur implication sur la scène urbaine a été initiée entre la fin des années 1990 et le début des années 2000 par les membres du groupe *Zebda*. A cette époque, le collectif revendique une alternance politique et dénonce, entre autres, une politique locale qui omet la prise en compte des habitants dans les choix réalisés en matière d'urbanisme. Fort d'une campagne axée sur la démocratie participative, les *Motivé-e-s* réalisent un score de 12,5% aux élections de 2001 qui leur octroie le droit d'être représenté par quatre conseillers municipaux.

A l'image des efforts réalisés en matière de structuration d'un secteur artistique, et du rôle attribué aux créateurs dans la ville « créative », la « défiance » entre milieux artistiques et politiques est aujourd'hui caricaturale pour qualifier les relations entre acteurs. Les milieux politiques reconnaissent aux milieux artistiques leur capacité à enrichir le débat public et le contenu des politiques culturelles. Dans cette optique, la thèse de L. ARNAUD⁶⁹⁴ développe

⁶⁹³ GRESILLON B., *Op. cit.*

⁶⁹⁴ ARNAUD L., *Réinventer la ville : artistes, minorités ethniques et militants au service des politiques de développement urbain : une comparaison franco-britannique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 173p.

une facette constructive de cette rencontre. Elle montre l'existence de liens possibles en faveur d'une démarche consensuelle et de coproduction de la ville. L'artiste est présenté comme une catégorie sociale minoritaire mais active, soumis à des contraintes sociales (marginalisation, précarité, représentation) mais identifiée pour ses capacités d'émancipation – l'artiste est à la fois force de contestation et de proposition. La concertation va d'ailleurs bien au-delà du 'simple' projet artistique puisqu'elle participe à la construction du « faire ensemble » et permet de cette manière d'inclure des minorités urbaines – artistiques, ethniques, sociales – à la dynamique collective.

3.3.4 Le Couac : collectif d'urgence pour légitimer la présence des artistes toulousains

A Toulouse, c'est bien dans la perspective de faire reconnaître ce droit à l'expression d'un territoire artistique dans sa diversité que le *Couac* – Collectif Urgence d'Acteurs Culturels réunissant une soixantaine d'acteurs culturels dont *Mix'Art Myrys* membre fondateur – va se constituer en 2001 dans un contexte de campagne municipale.

Encadré n°1 : Origines du Couac

Fondée sur le constat qu'il n'y avait pas dans l'agglomération toulousaine de lieu de réflexion et de coordination, ni d'outil de proposition en matière de développement de la politique culturelle dans les champs non couverts et pris en charge par l'institution, l'association le Couac s'engage sur 4 axes de réflexion et d'action :

- 1. La proximité, l'accessibilité, la démocratie de la culture et de l'acte artistique ;*
- 2. La reconnaissance de la culture en tant que service d'utilité publique et la défense de sa dimension non marchande ;*
- 3. L'ouverture de lieux de création, de diffusion, de formation et d'échanges ;*
- 4. La redéfinition du rapport des institutions aux acteurs culturels.*

Source : <http://www.couac.org/>

Les différents points qui ont motivé la création du *Couac* sont révélateurs du contexte urbain et artistique de l'époque – une faible reconnaissance des élus locaux envers la création locale et l'intérêt qu'elle représente pour un territoire ; un manque de lieux et de moyens attribués aux acteurs de terrain, une confiscation des équipements au profit des institutions. En tant que représentant des acteurs artistiques locaux, un besoin fort est alors exprimé par le *Collectif* : la nécessité de faire entendre les intérêts d'une population artistique mal identifiée,

tendre ainsi vers plus de transparence dans la définition des relations entre acteurs publics et privés – rompre la figure de l’ignorance.

Le quatrième axe identifié dans les préconisations du Couac (encadré n°1) est précurseur d’un changement majeur dans la mesure où il va permettre l’ouverture d’un espace de dialogue, de négociation et de concertation au sein duquel le collectif va s’imposer comme un organe de consultation préalable à la mise en place d’actions culturelles portées par la Mairie de Toulouse, et la CAGT. Mais le Couac reste également un acteur du contre-pouvoir et un porte-parole des revendications qui émanent du terrain. Durant ces premières années de rencontre (2001-2007), les avancées dans la construction de relations entre acteurs privés et acteurs publics sont certaines mais elles ne vont pas de soi. Elles nécessitent un travail de pédagogie qui s’inscrit dans la durée et la difficulté: des rapports de force, des sujets sensibles et des tensions permanentes.

Dans le secteur des musiques actuelles, cet engagement a néanmoins abouti à la mise en place d’une concertation préalable à la construction d’une politique à l’échelle de l’agglomération.

« Sans avoir la prétention ou la volonté de représenter de façon exhaustive l’ensemble du secteur des Musiques Actuelles de l’agglomération toulousaine, nous sommes force de propositions et nous pouvons répondre aux demandes pressantes des élus et responsables de la Ville de Toulouse, du Grand Projet de Ville, de la Communauté d’Agglomération du Grand Toulouse et de la Région Midi-Pyrénées. Nous voulons peser de façon déterminante sur les négociations en cours notamment dans le cadre de la décentralisation engagée par l’Etat et du contrat d’Agglomération »

Couac, <http://www.couac.org/Contribution-au-projet-du-Contrat>

L’expérience du *Couac* et ses compétences en matière d’expertise sont mises à contribution d’un projet politique. Elles d’apportent aux élus locaux des premiers éléments de diagnostic du territoire toulousain. La construction d’un partenariat entre le collectif et la Municipalité de Toulouse symbolise les prémices d’une reconfiguration des relations entre la scène privée et public. Cette reconnaissance des acteurs privés se construit au rythme d’un processus lent mais qui s’est concrétisé au milieu des années 2000 par l’élaboration d’un partenariat entre le *Couac* et la Municipalité de Toulouse. Ce dernier est établi sur la base de revendications militantes et sur la capacité de certains acteurs artistiques, durablement ancrés au sein de la scène locale, à mener une expertise du territoire culturel. Le cadre resserré dans

lequel ce construit ces relations révèle dans le même temps un processus de sélection des acteurs de terrain : entre ceux qui parviennent à se faire entendre et qui basculent d'une scène privée, *off*, vers une scène privée devenue *on*, parce que reconnue des pouvoirs publics, et ceux qui restent à la marge des discussions, cantonnés à exercer au sein d'une scène privée *off*.

POUR UNE GEOPOLITIQUE DE L'AMENAGEMENT URBAIN

La place de l'acteur artistique dans la ville ne peut donc être précisée, ni clairement définie : acteurs minoritaires ? Contestés ? Exclus ? Concertés ? Attractifs ? Partenaires ?

Quelles peuvent être les modalités de partenariat entre des acteurs aux profils si variés ? Quelles rencontres possibles entre des acteurs qui mettent sur table des préoccupations artistiques et territoriales spécifiques ? De quelle manière l'acteur artistique est-il accueilli, ou s'intègre-t-il, sur la scène institutionnelle étant donné le poids de certaines représentations qui lui sont parfois associées ou, à l'inverse, de la méfiance que lui-même peut encore éprouver à l'encontre du politique ?

P. SUBRA a employé le terme, « géopolitique », pour qualifier les enjeux – stratégiques, économiques, urbains, sociaux et culturels – qui incombent au renouvellement des politiques urbaines et au partage de l'espace urbain. Le concept est utilisé ici pour mettre en évidence le jeu de relations qui oppose ou associe des acteurs lors de l'élaboration d'un projet d'aménagement : des élus locaux, des entreprises, des associations, des habitants et des acteurs artistiques. Cette approche est intéressante dans la mesure où elle permet d'appréhender avec plus de discernement les discussions préalables à l'élaboration d'un projet urbain – « à quoi doit-il servir ? Dans quelle logique, en fonction de quelles priorités doit-il être aménagé ? Et donc finalement au profit de qui, de quels groupes sociaux ? De quels intérêts ? ⁶⁹⁵ ».

A ce titre, les *Assises de la culture* à Toulouse peuvent être considérées comme un espace géopolitique : scène ouverte qui permet la rencontre d'acteurs qui se sont longtemps

⁶⁹⁵ SUBRA P., *Géopolitique de l'aménagement du territoire*, Paris, Armand Colin, 2007, p.306.

ignorés afin de débattre de la construction du territoire des musiques amplifiées. L'observation des échanges qui se sont tenus lors de ces assemblées offre des indicateurs qui permettent de préciser les figures de l'acteur artistique sur la scène urbaine – le niveau d'implication au débat, les propositions qui sont formulées, les préoccupations artistiques et/ou urbaines, les attentes et les motifs de la participation – et la place qu'elles occupent dans le système métropolitain.

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

L'ACTION ARTISTIQUE REVELATRICE DE TERRITORIALITES URBAINES RENOUVELEES ?

Cette première partie s'est attachée à présenter une démarche qui entend observer la métropole sous le prisme des musiques amplifiées.

La métropolisation affaiblit certaines vieilles références de la ville. De là, découle l'intérêt de positionner le champ de la réflexion à des échelles micro : à l'échelle des individus par exemple. Dans cette perspective, le monde des musiques amplifiées représente une scène urbaine constituée d'acteurs aux profils très diversifiées dont les relations spécifiques au territoire sont amenées à éclairer les enjeux liés à la recomposition des territoires : à proposer une lecture renouvelée de la territorialité urbaine. Le concept de *territorialité* est employé ici pour souligner la diversité des relations que l'acteur entretient avec le territoire et des dynamiques territoriales qui peuvent découler : tensions, consensus, rivalités, coalition, stratégies collectives ou individuelles, etc.

R. BRUNET et H. THERY ont proposé une définition de la territorialité qui recouvre deux acceptions distinctes tout en étant complémentaires l'une de l'autre⁶⁹⁶. La première délimite la territorialité au sens de la loi, dans un cadre arrêté et purement formel : elle est « *ce qui appartient en propre à un territoire considéré politiquement' (LITTRE), l'ensemble des lois et règlements s'appliquant aux habitants d'un territoire donné [...] et auxquelles seules l'extraterritorialité permet d'échapper*⁶⁹⁷ ». La deuxième accorde de l'importance aux

⁶⁹⁶ BRUNET R., FERRAS R., THÉRY H., *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*, Paris, La Documentation Française, 2009, 518p.

⁶⁹⁷ DI MEO G., « Territorialité » in BRUNET R., FERRAS R., THÉRY H., *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*, Paris, La Documentation Française, 2009, p.481.

comportements individuels et collectifs, à la capacité de chaque groupe ou individu à se projeter au sein d'un espace, devenu territoire par le sentiment d'appropriation. L'analyse du territoire des musiques amplifiées met bien en évidence la tension qui peut opposer ces deux acceptions de la territorialité. Du point de vue des acteurs artistiques, la distinction *on* et *off* peut symboliser le rejet, volontaire ou contraint, de la territorialité politique. Le contexte toulousain invite notamment à préciser de quelles manières des initiatives artistiques parviennent alors à se fondre dans un espace urbain pour faire territoire, par le sentiment d'appropriation ou de réappropriation.

La définition que propose G. DI MEO dans le *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*⁶⁹⁸ s'appuie sur celle de C. RAFFESTIN⁶⁹⁹ et permet de préciser ce rapport d'une société à un territoire : « *La territorialité reflète encore la multidimensionnalité du vécu territorial' (RAFFESTIN, 1980) de chaque individu socialisé*⁷⁰⁰ ». Un tel point de vue enrichit le concept de territorialité car il considère une diversité de ressources potentielles comme élément constitutif du sentiment d'appartenance territoriale. De fait, la territorialité est multiple⁷⁰¹. Elle se constitue à partir des relations qu'entretiennent les hommes au territoire : leurs expériences vécues, individuelles et collectives. La territorialité rejoint ici le concept géopolitique car elle illustre les tensions liées au partage de l'espace urbain. Chacun cherche à obtenir l'usage du territoire en fonction de ses intérêts ou de ses priorités, ce qui implique une forme de contrôle et des rapports de force qui peuvent se mesurer autour d'une série d'opposition : identité/altérité, inclusion/exclusion, association/dissociation. Aussi, la description du monde toulousain des musiques amplifiées tentera-t-elle d'éclairer ces questions : les territorialités artistiques incitent-elles au développement de synergies entre acteurs ou ravivent-elles des tensions et des partitions au sein de la ville ? Dans quelle mesure ces territorialités multiples peuvent-elles faire sens commun sur la scène locale, artistique ou urbaine ?

Plus largement, E. W. SOJA a défini la territorialité comme « *un phénomène de comportement associé à l'organisation de l'espace en sphères d'influence, ou territoires clairement délimités, qui prennent des caractères distinctifs et peuvent être considérés, au*

⁶⁹⁸ LEVY J., LUSSAULT M., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, 1033p.

⁶⁹⁹ RAFFESTIN C. (1980), cité dans DI MEO G., « Territorialité » in LEVY J., LUSSAULT M., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p.919.

⁷⁰⁰ DI MEO G., *Op. cit.*, p.919.

⁷⁰¹ DI MEO G., *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan Université, 2001, 319p.

*moins partiellement, comme exclusifs par leurs occupants ou ceux qui les définissent*⁷⁰² ». Dans une société marquée par l'individuation croissante des comportements, chaque citoyen construit son propre univers de références. Et l'analyse des territorialités du monde des musiques amplifiées conduirait à porter un regard différent sur la ville : celui d'acteurs qui contournent ses frontières traditionnelles, se réapproprient ses lieux, construisent des réseaux pour s'ancrer dans ses territoires. Le travail qui s'engage dans la partie suivante a ainsi pour objectif de décrypter les rouages d'une organisation métropolitaine, « celle » des musiques amplifiées. Les territorialités du monde des musiques amplifiées viennent-elles conforter les déséquilibres qui ont été observés par ailleurs, lors de l'analyse de la répartition des principales fonctions métropolitaines ? Révèlent-elles au contraire des dynamiques territoriales spécifiques ? Quel peut être alors l'impact d'initiatives artistiques sur la structuration des territoires ? Dans quelle mesure, les territorialités de l'acteur artistique peuvent-elles enrichir une réflexion collective menée dans le cadre des *Assises de la Culture*, en faveur d'un projet de co-construction du territoire artistique ?

⁷⁰² SOJA E. W., « The political organization of space », *Annals of the association of american géographers*, LX, 1971, pp.1-54 (cité dans DI MÉO G., *Ibid.*).

DEUXIEME PARTIE

LA SCENE TOULOUSAIN DES MUSIQUES AMPLIFIEES

L'objectif de cette partie est de présenter le territoire toulousain des musiques amplifiées.

Compte tenu des enjeux qui caractérisent le secteur artistique, notamment ceux liés à son importante flexibilité (chapitre 3), cette recherche propose d'établir un portrait de la scène locale sur la base d'une année référence : 2007. Ce travail considère ainsi l'ensemble des acteurs artistiques qui sont en activité sur ce territoire cette même année. 2007 constitue une période charnière dans l'évolution de la scène toulousaine. Premièrement, deux équipements majeurs⁷⁰³ ouvrent leurs portes au cours de la saison artistique et modifient en profondeur les conditions d'exercice et d'organisation des acteurs de la scène locale. Deuxièmement, l'année précède une véritable rupture dans la vie artistique locale puisque la nouvelle équipe municipale va souhaiter faire de la culture un axe majeur de son projet politique en accordant aux activités artistiques, et à leurs acteurs, une place nouvelle dans la construction d'un projet culturel et urbain. La description du terrain s'inscrit ainsi dans la perspective d'une analyse croisée, et dynamique, des enjeux que posent l'évolution et la structuration d'une scène artistique : décrire *un avant*, un contexte singulier caractérisé par la (très) faible visibilité des acteurs artistiques locaux, pour mieux comprendre *un après*, une ère nouvelle symbolisée par une volonté politique de replacer les artistes au cœur de la cité.

La description de ce terrain toulousain soulève un certain nombre de questionnements d'ordre méthodologique (chapitre 4). L'objectif de ce travail est bien de parvenir à identifier ces acteurs de la scène invisible, ceux qui ne s'inscrivent pas uniquement dans les circuits

⁷⁰³ Le *Bikini*, équipement emblématique de la diffusion toulousaine, détruit en 2001 par l'explosion de l'usine AZF, et le *Phare*, nouvelle salle de musiques actuelles, vont être inaugurés à quelques jours d'intervalle en septembre 2007.

conventionnels de la production artistique. Le choix de consacrer un chapitre méthodologique est justifié par la volonté de préciser le cheminement d'une réflexion qui a dû pallier la (très) faible documentation existante et qui, pour cela, a accordé une place essentielle à la pratique du terrain (chapitre 4).

Ces étapes conduisent à proposer une typologie des acteurs toulousains et à décrire les rouages d'une organisation métropolitaine au regard de leur localisation et des dynamiques artistiques qui sont impulsées depuis les différents lieux de musiques amplifiées (chapitre 5).

Les enquêtes menées auprès des acteurs de terrain permettent d'affiner ce diagnostic. Elles offrent surtout la possibilité de décrypter les territorialités multiples du monde des musiques amplifiées et les tensions autour du partage d'une scène urbaine. Toulouse accuse un certain retard en terme de structuration d'un territoire artistique et les débats qui pointent la précarité d'un secteur d'activité, et qui engagent la responsabilité des politiques publiques, sont révélateurs de la fracture qui sépare la scène privée de la scène publique (chapitre 6).

CHAPITRE IV

METHODOLOGIE

Repérer des lieux pour *localiser* des activités, *observer* ces activités pour *identifier* des acteurs, *rencontrer* ces acteurs pour décrypter leurs logiques d'action, leur impact sur l'organisation d'un territoire artistique et les dynamiques urbaines qui découlent. Ces différentes étapes sont le reflet d'un cheminement scientifique qui a pour objectif d'aller à la rencontre des scènes *invisibles* et des acteurs qui les constituent.

Sans prétendre à l'exhaustivité, il s'agit de considérer la diversité des acteurs qui composent le territoire afin de proposer une typologie des différentes forces vives de la scène toulousaine (1). Le deuxième temps de l'investigation a été mené auprès des acteurs artistiques afin de comprendre les logiques de leur action, les relations qui les lient au territoire, les modalités et les motivations de leur implication sur la scène locale (2). Enfin, ce chapitre méthodologique revient sur l'observation des *Assises de la culture*. Dans le cadre de cette recherche, elle représente un temps de rencontre privilégié qui permet la confrontation des territorialités artistiques et révèle les enjeux liés au partage de l'espace urbain (3).

1. CONSIDERER LA DIVERSITE D'UN TERRITOIRE ARTISTIQUE : LE RECENSEMENT DES ACTEURS TOULOUSAINS

Comment parvenir à repérer ces acteurs « associatifs », « bénévoles », « hybrides » ou « informels » quand bien même les outils de recensement traditionnels sont peu nombreux ou inadaptés aux profils qui sont ici recherchés ? Le premier temps de cette investigation est confronté à cette difficulté. La méthodologie employée repose sur une démarche originale et se décompose en plusieurs étapes.

1.1 Les sources disponibles ou les limites d'une première représentation de la scène locale

Très peu d'outils statistiques et d'études locales portant sur la thématique des musiques amplifiées à Toulouse peuvent être mobilisées dans le cadre de cette recherche, et ceci pour deux raisons.

La première est liée aux spécificités mêmes du contexte local et vient introduire certaines observations qui seront explicitées dans le chapitre 5. Bien que l'on observe depuis la fin des années 1990 une démultiplication du nombre de travaux engagés sur la thématique des musiques amplifiées à l'échelon national – diagnostics, rapports d'études, mémoires

universitaires, etc.⁷⁰⁴ –, signe de l'intérêt croissant porté autour de cette thématique, la métropole toulousaine se singularise par une très faible documentation spécialisée sur le sujet. A l'origine, il n'est pas vain de rappeler que le territoire métropolitain ne dispose encore d'aucun observatoire local des politiques culturelles. Certes, la réflexion universitaire s'est largement investie de la problématique culturelle depuis la fin des années 1990 mais elle demeure encore peu spécialisée dans le secteur des musiques amplifiées. Il n'existe encore aucune évaluation de la scène musicale, ni même de recensement de la population ou de cartographie de l'offre existante. Certains acteurs culturels, comme le *Couac*, sont néanmoins engagés depuis plusieurs années autour d'une réflexion sur le territoire musical toulousain. Les productions qui sont mises à disposition offrent les premiers éléments de connaissance de la scène locale mais ces travaux demeurent au stade de la prospective⁷⁰⁵.

Le second élément d'explication tient du profil même de l'acteur recherché. L'information statistique telle qu'elle est proposée par les organismes traditionnels de recensement se révèle être un outil peu adéquat, du moins largement insuffisant, pour évaluer le potentiel d'une scène artistique, repérer l'ensemble des acteurs concernés et des richesses produites sur le territoire. A l'origine, demeure l'ambiguïté autour de la frontière classique qui sépare le monde professionnel de celui de l'amateur et qui omet la prise en compte de réalités artistiques plus complexes. Les recensements officiels établis par l'INSEE, ou certaines banques de données telles que celles proposées par SIRENE, sont construits sur la base d'une activité professionnelle et d'une classification de la population selon des nomenclatures préétablies. Ils n'offrent ainsi qu'une représentation limitée de la scène locale quand bien même l'analyse des dynamiques urbaines repose sur une définition élargie de l'acteur artistique (chapitre 3) et sur l'hypothèse d'activités non déclarées aux impacts largement sous-estimés. Qu'en est-il par ailleurs du repérage de ces *acteurs* de terrain qui cumulent plusieurs métiers et qui ne sont pas recensés en tant « qu'intermittent du spectacle » ? Des *acteurs* associatifs, souvent bénévoles, qui contribuent à encadrer l'activité de l'artiste ? Des *acteurs* qui s'inscrivent à la marge des processus conventionnels de la création artistique ?

Le travail de repérage des acteurs toulousains est construit sur la base du recensement établi par l'IRMA. Créée en 1994, cette association, désormais conventionnée par le Ministère de la culture et de la communication, s'est imposée comme une référence nationale

⁷⁰⁴ Les différentes études de cas référencées par l'IRMA (Information Ressources Musiques Actuelles) sur le site Internet, www.irma.asso.fr/, en témoignent.

⁷⁰⁵ COUAC, *Etude prospective*, Toulouse, Deuxième phase de travail de la commission musiques actuelles, 2005, 109p.

dans le secteur des musiques amplifiées : elle est notamment reconnue par les professionnels, institutions et amateurs pour ses capacités d'observation et d'expertises dans les différentes branches du secteur (réalisation d'études sur des problématiques très diversifiées, actions engagées sur le terrain, mise à disposition d'outils pour l'accompagnement des projets, etc.). En outre, l'une des principales missions engagées par l'IRMA est de donner davantage de visibilité au secteur artistique par le recensement d'acteurs, de lieux, d'organismes, de services, etc. Ces données centralisées par l'IRMA se sont constituées à partir de deux sources : en interne, auprès de centres d'information spécialisés selon des tendances musicales (encadré n°2), en externe, par un travail de coordination avec des correspondants régionaux présents dans les territoires, au plus près des acteurs de terrain. Pour la région Midi-Pyrénées, ces missions de relais sont assurées par *Avant-Mardi*, le *COMDT* – Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles de Toulouse Midi-Pyrénées – et *Music'Halle*. Avec l'appui de ces trois structures relais, l'institution est relativement bien accompagnée en Midi-Pyrénées ce qui suppose une connaissance relativement précise du territoire toulousain.

Encadré n°2 : Les centres d'informations de l'IRMA

Le **CIJ** – Centre d'Information Jazz - est créé en 1984 afin d'accueillir, conseiller et orienter les amateurs et professionnels, musiciens et autres acteurs concernés par la scène jazz. Il dispose aujourd'hui d'un annuaire composé de 5.000 contacts (lieux de diffusion, musiciens, agents, tourneurs) et d'un service de documentation qui s'adresse en particulier aux acteurs en voie de professionnalisation.

Le **CIMT** – Centre d'Information des musiques traditionnelles et du monde - gère plus de 12.000 références autour de ces musiques. Il assure une mission d'information et de conseil dans le domaine professionnel : mise à jour de l'information et des évolutions liées au secteur, etc. Diffusion d'un guide, *Planètes Musiques*, publié tous les 2 ans.

Le **CIR** – Centre d'Information Rock, chanson, hip-hop et musiques électroniques – est né en 1986 à l'initiative d'un collectif national d'associations régionales souhaitant mettre en place un pôle ressource à la faveur des « 25.000 groupes rock de France » et de l'ensemble des acteurs du secteur. Ce dernier sera à l'origine de la création de l'IRMA. Le CIR est implanté dans les territoires auprès de ses différentes antennes régionales. Celui de Midi-Pyrénées, intégré à *Avant-Mardi*, propose un listing d'artistes locaux et de structures musicales. Il peut ainsi être identifié comme la source référence de l'IRMA à l'échelon local.

Source : <http://www.irma.asso.fr>

La base de données établie par l'IRMA représente aujourd'hui un carnet d'adresses de plus de 25 000 contacts répartis sur l'ensemble du territoire national. Ces informations sont mises à disposition du public par la diffusion, et la commercialisation, d'un guide, *l'Officiel de la musique*⁷⁰⁶, réactualisé pour chaque année. Ce dernier représente aujourd'hui l'outil de référence pour l'ensemble des acteurs impliqués dans le secteur des musiques amplifiées – professionnels ou amateurs, acteurs artistiques ou simples mélomanes, etc. – car il constitue le recueil d'information le plus complet sur le sujet : « 9569 méls professionnels, 8 949 sites web, 657 labels et maisons de disques, 935 salles de concerts, 2 559 diffuseurs de spectacles, 2 716 artistes, 584 stages et formations, 1 255 médias, 690 organismes partenaires⁷⁰⁷ ». Dans un premier temps, le recensement des acteurs de la scène toulousaine repose donc sur le dépouillement des données diffusées par l'IRMA pour l'année 2007.

L'utilisation de ce guide nécessite un traitement préalable dans la mesure où les données référencées ont été triées non pas par territoires mais selon des grands items qui correspondent aux différentes branches du secteur musiques amplifiées⁷⁰⁸. L'étape initiale a consisté à passer au peigne fin l'ensemble des 25 000 contacts recensés afin de ne sélectionner uniquement les acteurs localisés au sein de l'aire urbaine toulousaine. A l'issue de cet exercice, deux constats généraux méritent d'être apportées avant même l'analyse et le commentaire des résultats. Premièrement, une très grande majorité des contacts est issue de la région parisienne. Ce constat illustre la vitalité artistique de la capitale française et l'attractivité qu'elle exerce traditionnellement auprès d'acteurs artistiques dans un pays marqué par son modèle de centralisation culturelle. Cette surreprésentation des acteurs localisés à Paris peut également s'expliquer par la localisation du siège de l'association : au cœur de la scène parisienne, celle-ci permettant d'entretenir une certaine proximité, et une relation privilégiée, entre les observateurs de l'IRMA et les acteurs de la scène locale. *A contrario*, le dépouillement de cet annuaire ne permet qu'un repérage très limité des acteurs artistiques exerçant sur le territoire d'étude. Seulement 179 contacts localisés à Toulouse et

⁷⁰⁶ IRMA, *Guide annuaire des musiques actuelles, L'officiel de la musique, guide annuaire de la musique*, Paris, Irma, 2007, 928p.

⁷⁰⁷ <http://www.irma.asso.fr>

⁷⁰⁸ Les acteurs recensés par l'IRMA sont présentés et classés en huit chapitres. Ces derniers correspondent à l'identification de différents secteurs d'activités et renvoie en filigrane à des profils d'acteurs spécifiques : « Organisme » (chap. 1); « Formations » (chap. 2); « Spectacle » (chap. 3); « Médias » (chap. 4); « Edition/collection » (chap.5); « Studios » (chap. 6); « Disque » (chap. 7); « Artistes » (chap. 8).

dans son aire urbaine ont été recensés, ce qui offre un ratio bien maigre⁷⁰⁹ au regard des 25 000 contacts annoncés par l'IRMA.

La contribution de ressources « officielles » constitue un point de départ nécessaire à l'identification d'un noyau d'acteurs impliqués depuis plusieurs années sur le territoire. Pour autant, un bilan complémentaire réalisé à l'issue de l'analyse de ces premières données conduit ici à insister sur l'existence de lacunes.

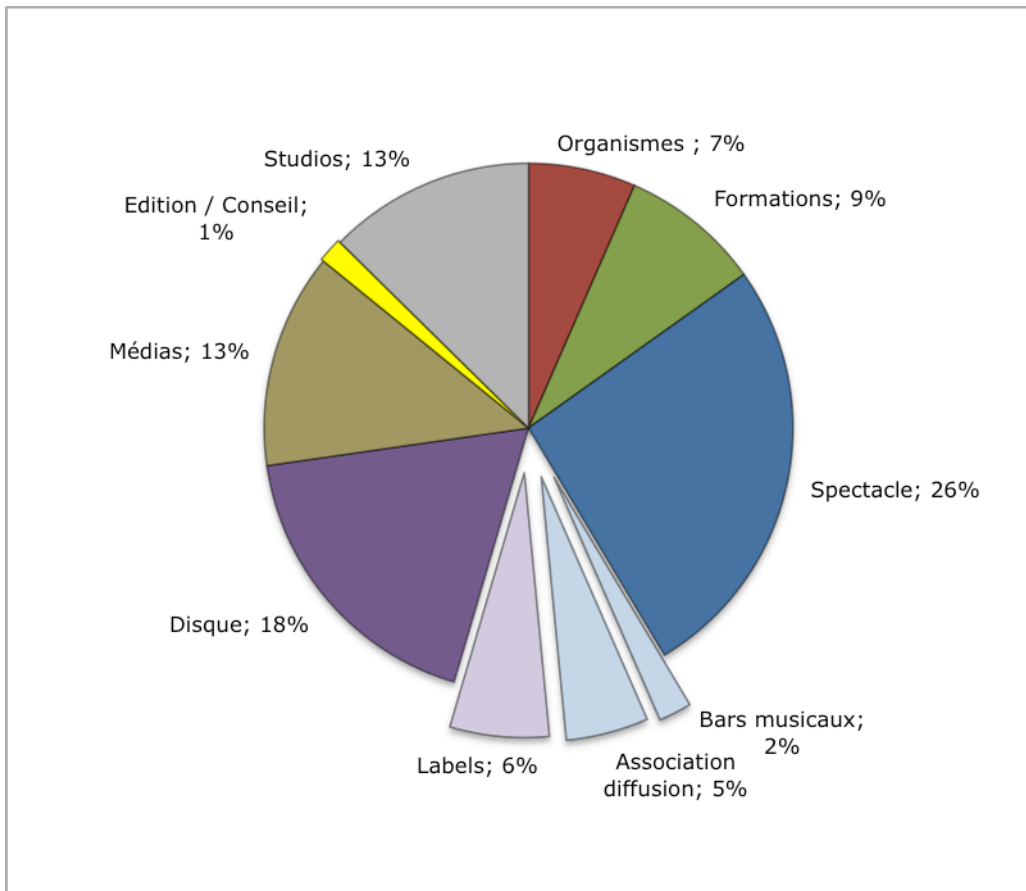
L'IRMA est une institution nationale, relativement éloignée du terrain toulousain, qui propose sur un périmètre élargi une vision générale du secteur artistique. Bien que réactualisée chaque année, et s'appuyant sur des coordinateurs à l'échelle locale, la démarche de recensement ne permet pas une prise en compte évolutive et dynamique du secteur à l'échelon local, en particulier l'identification de microstructures porteuses de projets, qui ont une durée de vie plus ou moins courte et qui s'inscrivent dans des logiques d'action très localisées.

Le traitement des données récoltées révèle d'importants déséquilibres dans la répartition des acteurs selon leur secteur d'activité traduisant ici des manques importants dans la représentation de certaines fonctions musicales et certains profils d'acteurs. Le diagramme présenté ci-dessous montre plus particulièrement que certaines initiatives privées, les labels toulousains, les associations qui programment des événements ou encore les acteurs localisés dans des lieux musicaux de type « bar », ne représentent qu'à peine 13% des acteurs référencés par l'IRMA. Dans d'autres villes, l'influence que peuvent exercer ces différentes forces vives dans l'organisation des scènes locales a été prouvée à plusieurs reprises⁷¹⁰. Dans le même temps, les observations déjà portées sur le territoire culturel toulousain, en particuliers celles liées au retrait de la sphère publique et à l'absence d'équipements spécialisés pour les musiques amplifiées, semble accorder à ce type d'initiatives un rôle de premier plan dans le fonctionnement du système local des musiques amplifiées. Donc, un potentiel largement sous-estimé au regard de cette première restitution des données.

⁷⁰⁹ Moins de 1% des contacts référencés par le guide sont localisés au sein de l'aire urbaine toulousaine.

⁷¹⁰ GUIBERT G., *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France, genèse structurations, industries alternatives*, IRMA, Paris, 2006, 558p.

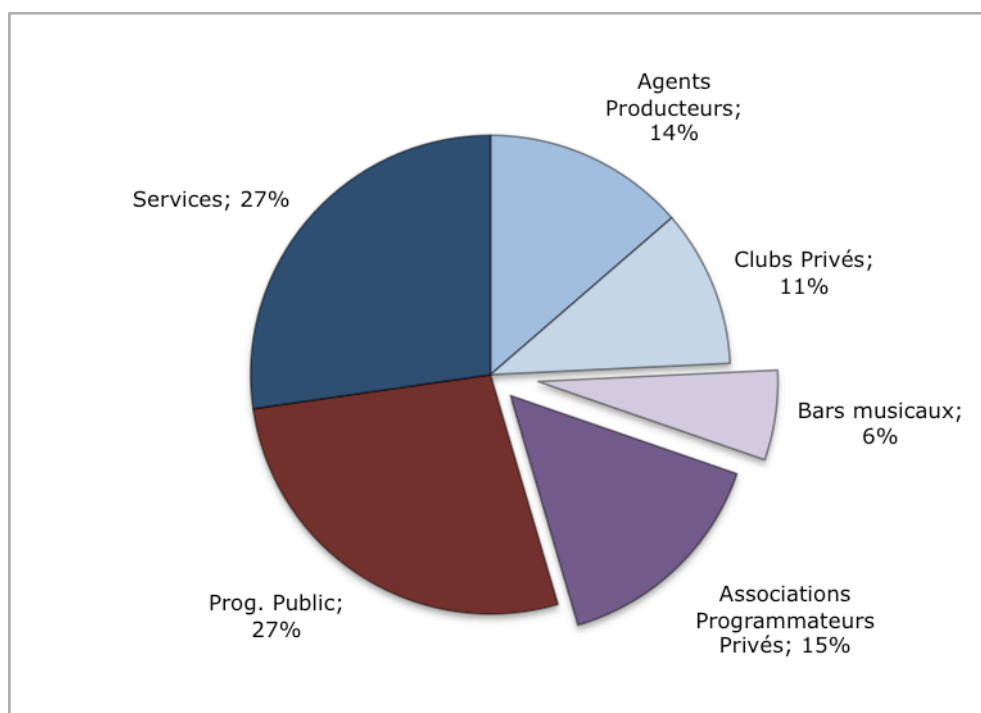
Figure n°5 : Des profils d'acteurs sous-représentés par la ressource officielle



Réalisation : S. BALTI, 2012

D'après le recensement de l'IRMA, la diffusion toulousaine est structurée autour d'une programmation qui relève d'initiatives publiques (27%) et, dans une moindre mesure, d'agents producteurs de spectacles (14%) ou de clubs privés (11%) dont l'activité est associée à des logiques marchandes (figure n°5). De même, près de 27% des acteurs qui représentent ce secteur sont des prestataires de services qui participent à l'encadrement de manifestations (location de matériel scénique, supports logistiques, etc.) et qui s'inscrivent également dans des logiques commerciales.

**Figure n°6 : Répartition des profils d'acteurs identifiés
par l'IRMA au sein du secteur « spectacle »**



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : IRMA, 2007

Bien que les résultats de ce premier recensement semblent accorder une part importante à la reconnaissance d'acteurs dans le secteur du spectacle (figure n°6), la répartition des acteurs de cette branche révèle une très faible prise en compte des dynamiques hybrides qui composent l'essence même de ces scènes locales : ces petits lieux de diffusion où des acteurs qui programment des événements ponctuels ou réguliers ne représentent qu'au final moins de 21% des initiatives identifiées dans cette branche. La ressource officielle n'identifie seulement que cinq associations qui programment des concerts, trois festivals relevant d'initiatives privées ou encore trois bars musicaux localisés dans le centre-ville de Toulouse. Cette première lecture du territoire musical toulousain ne permet pas d'identifier et délimiter les contours d'une offre complémentaire à celle portée par les équipements spécialisés, susceptible d'animer la scène en centre-ville: des lieux plus atypiques et de plus petite taille, bars, restaurants, clubs, qui organisent ou accueillent des concerts en complément de leur activité principale. Si certains travaux menés par des observateurs extérieurs ont montré à l'échelon national le rôle de cette offre privée dans la structuration des scènes

locales⁷¹¹, la connaissance de cette offre est encore une fois très mal précisée à Toulouse dans la mesure où il n'existe encore aucune étude sur le recensement de l'existant.

Un travail de repérage et de classement des lieux potentiels s'avère incontournable pour comprendre et décrypter les logiques de fonctionnement de cette diffusion⁷¹². Les observations formulées dans les chapitres précédents autour d'un hyper-centre très dense, qui concentre l'ensemble des fonctions urbaines de la métropole, en particulier les activités de loisir laisse penser que l'offre musicale repérée sur cette carte est largement sous-estimée. Quels sont les lieux de sorties effectivement utilisés pour accueillir des concerts ? Quels sont ceux qui peuvent s'adapter aux exigences liées à ce type d'activité ? Sont-ils d'ailleurs toujours adaptés ? Comment parvenir à repérer l'ensemble de ces initiatives ? Où ces activités de diffusion sont-elles finalement localisées ? Quel peut être l'impact de cette localisation sur l'organisation de la scène locale et, plus largement, la recomposition des territoires métropolitains ?

Au final, le repérage d'initiatives publiques ou d'activités professionnelles et commerciales – près de 80% des acteurs référencés pour cette branche des musiques amplifiées – semblent donc avoir été privilégié et pose à nouveau la question de l'identification d'activités bénévoles, undergrounds, amatrices... cet ensemble d'initiatives qui compose la sphère associative et artistiques et qui représente ce que G. GUIBERT⁷¹³ a appelé les *scènes invisibles* ou que R. FINNEGAN⁷¹⁴ et M. PERRENOUD ont également nommé un ensemble de « *pratiques cachées*⁷¹⁵ ».

1.2 Le repérage des scènes invisibles

Comment donc parvenir à repérer des initiatives « associatives », « bénévoles », « hybrides », « informelles » quand même les spécialistes des musiques amplifiées semblent éprouver des difficultés à proposer un recensement précis sur le sujet ?

La méthodologie proposée pour ce recherche s'appuie sur la contribution de recensements entamés en 2004-2005 à l'occasion d'un travail d'exploration de la diffusion

⁷¹¹ GUIBERT G., « Les musiques amplifiées en France, Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, 2007, pp.299-324.

⁷¹² Par ailleurs, une étude commanditée par la Région, et réalisée simultanément à cette recherche par N. MECKEL, permettra de confronter la démarche méthodologique et les tendances qui ont été observés de part et d'autres.

⁷¹³ GUIBERT G., « Les musiques amplifiées en France, Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, 2007, pp.299-324.

⁷¹⁴ FINNEGAN R. *The hidden musicians*, Middletown, Wesleyan University Press, 2007, 400p.

⁷¹⁵ M. PERRENOUD, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007, 318p.

toulousaine mené dans le cadre du Master⁷¹⁶. Le regard porté dans le secteur de la diffusion est complété par celui de J. NICOLAS⁷¹⁷ qui réalise durant cette même période l'étude des activités de création et de production. Amorcé dès 2005, ce travail de repérage a été prolongé, complété, enrichi et réactualisé, dans le cadre d'une étude réalisée pour l'AUAT en 2007. La problématique, élargie pour cette étude à l'ensemble des disciplines culturelles et des territoires qui composent l'aire métropolitaine toulousaine⁷¹⁸, met à nouveau en évidence la difficulté à recueillir l'information dans le champ culturel. « *Quels sont les acteurs, les lieux, les champs d'investigation ? Quelles sont les dynamiques en cours (en émergence, en difficulté, confidentielles...).* *Quels réseaux existent et comment sont-ils organisés au niveau de la création, de la diffusion ?*⁷¹⁹ ».

Différentes étapes ont structuré cette investigation.

La première s'est concentrée sur le repérage des lieux susceptibles d'accueillir des artistes lors de leurs différentes activités, en particulier ceux qui n'ont pas d'« identité » musicales amplifiées ou de visibilité en tant que telle sur la scène institutionnelle, officielle et professionnelle. Le lieu est considéré ici comme le substrat de la recherche urbaine. En tant qu'espace localisé sur un territoire et ouvert aux artistes, il est également une scène d'interface avec le public : il symbolise la cristallisation d'activités musicales au sein des territoires urbains et permettra par la suite une observation plus fine des acteurs qui les fréquentent.

Dans les secteurs de la création et de la production, le repérage de ces lieux s'appuie sur la base du récemment établi par N. JULIEN⁷²⁰ en 2005. Quatre types de lieux sont ici considérés : le local de répétition, en tant que support même de la création musicale, le studio d'enregistrement, qui symbolise la définition finale que l'artiste souhaite donner à sa création, le label, qui finance les frais liés à l'enregistrement d'un disque, et les entreprises de

⁷¹⁶ BALTI S., *La diffusion des musiques actuelles au sein du pôle urbain toulousain* (dir. F. LERICHE et M. SIBERTIN-BLANC), Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005, 187p.

⁷¹⁷ NICOLAS J., *Les territoires de la création et de la production dans les musiques amplifiées, l'expérience toulousaine*, (dir. M. SIBERTIN-BLANC et J-M. ZULIANI), Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005, 213p.

⁷¹⁸ Périmètre défini par l'AUAT, l'aire métropolitaine toulousaine est composée des trois communautés d'agglomération du pôle urbain toulousain ainsi que de l'ensemble des EPCI situés dans un rayon de moins d'une heure autour de Toulouse et qui correspondent aux villes moyennes d'Auch, Montauban, Albi, Castres, Pamiers, Foix.

⁷¹⁹ AUAT, Note de proposition de stage, Document de travail du 3/10.2006.

⁷²⁰ NICOLAS J., *Op. Cit.*

pressages, qui représentent la finalité du travail de production du label en assurant la duplication des supports phonographiques⁷²¹.

Dans le secteur de la diffusion, la recherche se concentre sur le repérage de l'ensemble des lieux susceptibles d'accueillir des artistes pour la réalisation d'un concert. Agendas culturels, quotidiens régionaux et blogs Internet ont été les principales références documentaires mobilisées pour cet exercice. Le choix de sélection des agendas repose notamment sur la base du recensement des « médias spécialisés » qui est proposé par l'IRMA – *Lets Motiv*, *Intramuros*, *Flash Hebdo Loisir* et *Ramdam*. Durant l'année 2007, la consultation de ce type de document a permis de suivre l'actualité d'une saison artistique et de repérer pour chaque date quels ont été les lieux d'accueil des différentes manifestations musicales toulousaines. L'analyse de blogs sur Internet assure un complément d'informations non négligeable – certaines adresses, de rayonnement local⁷²² ou national⁷²³, propose des listings de lieux de sorties – restaurants, cafés, bars, théâtres... concerts – et offre ainsi un répertoire généralement complet de lieux susceptibles d'accueillir des activités de concert pour les musiques amplifiées. En outre, les agendas du *Let's Motiv* et d'*Intra Muros* ont été des ressources privilégiés car elles ont vocation à représenter l'actualité de la vie culturelle locale. Quiconque souhaitant organiser un concert sur le territoire métropolitain peut diffuser son évènement auprès de ces relais médiatiques par le simple fait d'envoyer un mail précisant les modalités de l'évènement⁷²⁴. Le travail de recensement a donc consisté à passer au peigne fin l'ensemble des calendriers de programmation de l'année 2007 afin de relever, et retenir, les différents lieux qui ont été référencés par les différents évènements. Cette méthodologie de recensement avait notamment été adoptée et validée par N. MECKEL⁷²⁵ lors d'une étude adressée aux Conseil régional.

C'est à partir de ce premier repérage qu'a pu commencer la deuxième phase d'observations. L'objectif est de parvenir à repérer cette nébuleuse associative qui fait défaut

⁷²¹ La méthode adoptée alors par J. NICOLAS pour ce recensement repose également sur le croisement de la ressource officielle (Irma, CIR, Etude *Avant-Mardi*, annuaire de l'ADDA). Cette dernière est certainement plus complète dans le secteur de la production étant donné qu'il relève, *a priori* pour une grande part, d'initiatives marchandes. L'auteur soulignait néanmoins à son tour la difficulté que pose un travail d'identification de telles structures. A la différence des activités de diffusion, elles ne disposent pas d'une exposition publique majeure.

⁷²² <http://www.toulouseblog.fr/agenda>; <http://www.toulouseweb.com>; <http://www.planconcert.com/>

⁷²³ <http://www.cityvox.fr/>; <http://www.infoconcert.com>; <http://www.concertandco.com/>; <http://www.linternaute.com/agenda/ville/>

⁷²⁴ Dans le *Let's Motiv* par exemple, un guide indexé en fin de chaque numéro présente un calendrier des différents évènements musicaux qui sont programmés chaque mois à Toulouse et dans son agglomération : date, lieu, nom de l'artiste, heure d'ouverture des portes et prix de l'entrée y sont renseignés pour chaque concert.

⁷²⁵ MECKEL N., *Musiques Actuelles en Midi-Pyrénées de Mars à Juin 2005, Etat des lieux réalisé à l'attention de la Région Midi-Pyrénées*, Toulouse, 2005, 99p.

dans l'analyse des documents proposés par la ressource officielle. Il s'agit donc à la fois d'analyser et mieux comprendre des dynamiques artistiques qui prennent forme « à l'intérieur des murs » et d'identifier les acteurs : quels sont ceux qui fréquentent ou animent ces différents lieux ? Qui programment ?

Pour tenter de répondre à ces interrogations, deux méthodes ont été adoptées. La première a pris la forme d'une investigation sur le terrain par le biais d'observations qualitatives conduites au sein même des lieux. La deuxième a mobilisé une lecture plus attentive des outils de communications utilisées pour assurer la promotion des événements. Dans le champ de la diffusion, ces différents supports sont très diversifiés – affiches, flyers, magazines spécialisés, webzines et blogs Internets – et constituent une ressource privilégiée pour identifier les structures porteuses de projets. Derrière l'annonce d'un événement musical figure bien souvent le nom de l'acteur qui en est à l'initiative.

Internet, plus particulièrement le réseau *Myspace*, constitue l'une des principales ressources de cette recherche. Ce support de communication a provoqué au début des années 2000 une véritable révolution dans le milieu de la musique dans la mesure où il permet une circulation renforcée de l'information⁷²⁶. Aujourd'hui, (presque) chaque acteur impliqué dans les circuits de production ou de diffusion dispose d'un blog qui lui permet de faire connaître son activité quelle que soit sa localisation d'origine – extraits musicaux mis en ligne et en accès direct, informations relatives à la sortie d'albums, annonces des dates de concerts, etc. Derrière ce principe de diffusion et de promotion de l'activité, le réseau *My Space* est également le moyen de communication qui permet d'assurer le contact et le lien entre les différents partenaires du système musical. Un certain nombre d'informations complémentaires sont ainsi généralement renseigné sur le blog de l'acteur artistique : compétences spécifiques et domaines d'intervention, objectifs du projet artistique, principaux lieux d'activités, date de création, événements et types de prestations proposés, etc. La consultation de ces différents profils offre ainsi une interface précieuse pour découvrir de fil en aiguille ces acteurs connectés les uns aux autres. Ce travail d'investigation a notamment été soutenu par la création d'un blog personnalisé dans lequel ont été précisés les modalités et objectifs de cette recherche. Il a permis de fédérer plusieurs blogs de la scène toulousaine, d'établir également un premier contact avec plusieurs acteurs artistiques en vue d'engager l'échange dans le cadre d'enquêtes qualitatives.

⁷²⁶ BACACHE M., BOURREAU M., GENSOLLEN M., MOREAU F., *Les Musiciens dans la révolution numérique*, Paris, Irma, 2009, 122p.

1.3 Validation des résultats auprès d'acteurs ressources

La dernière étape a consisté à soumettre les résultats de ce recensement à l'évaluation d'acteurs ressources. Ces listings ont été présentés à un panel d'interlocuteurs représentatifs des différents profils identifiés par l'analyse de la ressource officielle. Cette ultime étape permet ainsi d'évaluer la validité des résultats obtenus à l'issue de ce travail d'investigation, d'identifier d'éventuels manques, de réactualiser certaines données, corriger quelques erreurs notamment lorsque qu'un acteur initialement repéré n'existe plus sur la scène locale en 2007. Au final, la phase de recensement des acteurs a pris le temps de mûrir sur une période relativement longue (2005-2008), la prudence étant de mise compte tenu de la précarité de la ressource disponible et des enjeux que soulèvent les particularités de cette population ciblée. Bien que certainement encore incomplet, le listing proposé semble suffisamment abouti pour révéler les tendances fortes liées à l'organisation d'une scène locale en 2007 et les enjeux qui se posent autour de ces différentes figures.

2. DECRYPTER LES TERRITORIALITES DU MONDE ARTISTIQUE : POUR UNE ANALYSE QUALITATIVE DES RECOMPOSITIONS URBAINES

La compréhension de dynamiques observées sur la scène locale nécessite une connaissance plus fine des logiques artistiques et des enjeux qui se dessinent à l'échelle de la scène locale. Elle a ainsi nécessité un travail d'analyse qualitative plus approfondi, mené par quelques lectures documentaires mais surtout auprès d'acteurs identifiés lors de cette première phase de recensement.

2.1 Pauvreté de la ressource documentaire

Plusieurs auteurs ont mis en perspective l'intérêt de « l'analyse documentaire », étape première de l'observation sur le terrain, qui consiste à se familiariser aux préoccupations locales à travers la récolte d'un ensemble de matériaux qui ont été produits *par ailleurs*. Cette phase a répondu ici au triple objectif : décrire le fonctionnement d'une scène locale en tenant compte de la diversité des profils d'acteurs et de la spécificité de leurs relations au territoire ; repérer des dynamiques artistiques afin de décrypter leur impact sur les mutations urbaines ; mettre en perspective les problématiques spécifiques dans une perspective de co-construction du territoire.

Il existe en général une grande variété de sources propices à l'analyse documentaire⁷²⁷ – qu'elles soient *officielles* (archives publiques et privées, statistiques, documents administratifs,) ou *non-officielles* (articles de presses, publicités, annuaires, documents personnels, etc.). H. GUMUCHIAN et C. MAROIS ont distingué l'utilisation de données *primaires* et de données *secondaires*. Les *primaires* renvoient à un ensemble de données « *de première main, exclusives et souvent originales*⁷²⁸», dont la récolte méthodique est assimilée aux premiers temps d'observation et de description du terrain. Les *secondaires* correspondent quant à elles aux données généralement produites par d'autres chercheurs et organismes statistiques : elles offrent un inventaire de matériaux déjà traités, le plus souvent exhaustifs et précis, relevant d'une démarche scientifique – recensement d'une population, documents cartographiés et commentés, diagnostics territoriaux, etc. Dans le cadre de cette recherche, une telle distinction présente l'intérêt de mettre en perspective le contraste entre d'un côté la profusion – et l'importante dispersion – d'informations *primaires*, souvent non-officielles et, de l'autre, la rareté – ou l'inadaptation – de ressources identifiées en tant que données *secondaires*.

En l'absence de documentation abondante, les premiers temps de l'investigation ont finalement reposé sur l'exploitation et le croisement de documents multiples : des contributions d'origine variée dont la récolte systématique peut s'apparenter à une certaine forme de bricolage mais dont la diversité permet d'élargir le champ d'observation et la prise de compte de problématiques spécifiques. Plusieurs types de ressources sont ainsi identifiés.

1. *La production scientifique*. Elle est composée de quelques travaux universitaires ou privés (articles scientifiques, rapports d'étude, mémoires universitaires) qui ont été menés depuis le milieu des années 2000. Bien que peu nombreux, ces derniers permettent d'identifier certains caractéristiques propres au contexte local et de préciser les enjeux autour de la définition d'une problématique musicale. Un travail d'initiation au terrain toulousain entamé en 2004-2005 est notamment mobilisé, complété et critiqué dans le cadre de cette analyse documentaire⁷²⁹. Par ailleurs, l'étude commanditée par la Région en 2005, réalisée par N. MECKEL⁷³⁰, tente de combler le manque de visibilité d'une filière artistique à l'échelle régionale. C'est d'ailleurs à ce même bureau d'étude qu'a été confiée quelques

⁷²⁷ GRAWITZ M., *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 1996, pp.521-538.

⁷²⁸ GUMUCHIAN H., MAROIS C., *Initiation à la recherche en géographie : aménagement, développement territorial, environnement*, Paris, Anthropos, 2000, p.191.

⁷²⁹ BALTI S., *Op. cit.*

⁷³⁰ MECKEL N., *Op. cit.*

années plus tard la réalisation d'une étude cadre⁷³¹ en vue de l'élaboration d'une première politique musiques amplifiées à Toulouse. En attendant la restitution de ce dernier document, le rapport de 2005 consacre un chapitre entier à la scène toulousaine. Il permet notamment d'identifier plusieurs enjeux liés à l'organisation d'une filière artistique et d'entamer le repérage d'initiatives privées dans le secteur de la création ou de la diffusion. La contribution de ce rapport permet également de confronter la méthodologie mise en place pour le recensement des acteurs (1) et de comparer les résultats qui ont été obtenus. De manière générale, les différents travaux mobilisés sur le sujet n'offrent néanmoins qu'une vision partielle de l'organisation d'un secteur d'activité. Certains demeurent spécifiques à un champ de la production musicale – la diffusion toulousaine⁷³² ou la création toulousaine⁷³³ –, d'autres concernent un territoire élargi⁷³⁴. Tous demeurent aujourd'hui relativement anciens pour décrire la réalité d'une scène locale en ébullition et appellent à une lecture réactualisée, et plus approfondie, des données qui ont été traitées.

2. La *contribution d'acteurs artistiques*. Elle relève d'initiatives individuelles ou collectives, d'acteurs artistiques, parfois de militants, qui cherchent tant bien que mal à donner de la visibilité à leur activité, à faire partager une expérience, à engager une réflexion pour la structuration de la scène locale ou, plus largement, à faire valoir leur droit sur la scène publique et politique. Ces différentes traces de la vie artistique locale permettent le repérage de certaines forces vives du territoire ; elles offrent également un témoignage direct d'expériences vécues par l'acteur sur son terrain. A ce titre, la documentation produite et centralisée par le *Couac*, collectif d'acteurs artistiques constitué dans les années 1990, offre un précieux matériau pour nourrir cette phase d'initiation aux problématiques qui se posent au sein de la scène musicale.

3. La *documentation administrative*. Ce corpus est constitué à partir de documents de nature très diverse : des plaquettes de présentation des structures porteuses de projet, des rapports et synthèses de travail, des relevés budgétaires, des portails Internet, etc. Ce type de données est notamment utilisé pour décrypter les tenants et aboutissants d'initiatives artistiques qui s'inscrivent dans différents registres de l'action – associatives, culturelles, militantes, autres, etc.

⁷³¹ MECKEL N., *Musiques actuelles à Toulouse : un dispositif pour la ville*, Toulouse, Viaculture, Ville de Toulouse, 2019, 65p.

⁷³² SIBERTIN-BLANC M., « Diffusion des musiques amplifiées et recompositions urbaines, l'agglomération toulousaine après l'explosion de l'usine AZF », *Espace et Société*, 2004, n° 118, pp.206-222.

⁷³³ NICOLAS J., *Op. cit.*

⁷³⁴ MECKEL N., *Op. cit.*

4. La *Presse locale*. Ce matériau est fréquemment utilisé dans la recherche en sciences humaines afin d'illustrer l'actualité d'une époque, les préoccupations et les enjeux qui en émanent : l'annonce d'un projet ou d'un événement, le témoignage d'une tension ou d'un conflit, etc. Comme l'ont souligné S. BEAUD et F. WEBER, il renseigne ainsi sur des prises de positions publiques, des polémiques et tout ce qui relève des affaires « locales » : « *On trouve dans la presse locale, fidèlement retranscrit, tout ce qui fait la vie sociale quotidienne des collectivités locales, ce qui est au centre des discussions et des commérages, ce qui contribue à entretenir l'interconnaissance locale*⁷³⁵ ». Certains articles de presse, comme ceux empruntés au quotidien local de la *Dépêche du Midi*, offrent ainsi des premiers éléments pour décrypter certains enjeux qui sont liés au partage de l'espace public et à la co-construction d'une scène urbaine.

Cette phase initiale repose alors pour une grande part sur l'exploitation de données *primaires* et se retrouve confrontée à deux problématiques majeures. Premièrement, ce type de ressources ne répond pas à une volonté de décrire la scène toulousaine dans sa globalité ou d'en apporter une connaissance élargie. Il s'agit d'une somme de témoignages ponctuels qui n'offrent qu'une vision partielle du territoire des musiques amplifiées – présentation d'un acteur, d'une expérience, d'un événement, d'un témoignage, etc. Deuxièmement, la dispersion des sources potentielles d'information subordonne la recherche à un certain archaïsme méthodologique. En l'absence de « pôle ressource » clairement identifié et de supports scientifiques plus approfondis, la collecte de ces différentes lectures est soumise à plusieurs incertitudes. Comment parvenir à constituer une documentation qui s'appuie sur des contributions d'acteurs de terrain quand bien même l'un des premiers enjeux de la recherche réside dans l'identification des différentes forces vives du territoire ? Où trouver l'information pertinente ? Dans quelle mesure est-elle représentative de la scène toulousaine et non pas seulement d'un échantillon d'acteurs impliqués et mobilisés autour de préoccupations spécifiques ? A partir de tels outils comment construire une représentation plus globale de la scène toulousaine ? Quels liens entre ces différents témoignages ? Peut-on identifier des problématiques communes ?

⁷³⁵ BEAUD S., WEBER F., *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, Le Découverte, 1998, 327p.

2.2 L'investigation d'une scène artistique

Présentée sous la forme d'entretiens semi directifs, l'enquête de terrain est une méthode qualitative de récolte des données largement expérimentée et répandue en science humaine⁷³⁶. Ces rencontres présentent le premier avantage de percevoir généralement l'acteur dans son cadre de vie habituel : l'observation joue un rôle complémentaire, tout autant pertinent, car il permet de recueillir des indices en s'imprégnant directement de l'environnement de l'artiste⁷³⁷ – un lieu de création ou un lieu de diffusion, un domicile personnel, etc. Comme a pu le souligner F. HEIN, si cette méthode de récolte de données peut s'apparenter encore une fois à une certaine forme de « bricolage », elle reste la mieux adaptée à cet objet d'étude : « *les réalités d'un monde souple, créatif et dynamique tel que le monde du rock [et plus largement celui des musiques amplifiées] s'accommodent difficilement d'une épistémologie trop rigide*⁷³⁸ ». Conduite auprès d'un échantillon représentatif des acteurs de la scène locale, elle demeure dans le cadre de cette étude l'une des formes privilégiées de l'investigation sur le terrain. Présentée plus en détail en annexe, la grille d'entretiens pose les cadres de la discussion engagée avec les acteurs artistiques et les principaux thèmes abordés : la formulation de questions relativement ouvertes permet de susciter plus librement la parole de l'interlocuteur, d'obtenir des informations *a priori* non soupçonnées de la part l'enquêteur. Elle est ainsi élaborée de manière à orienter la discussion autour de trois axes de réflexion, chacun d'entre eux se déclinant autour d'un certain nombre de questions qui visent à mieux connaître le mode de fonctionnement des acteurs des scènes locales et les relations engagées entre eux. Le diagnostic porté par les acteurs de terrain envers la scène locale permet également de compléter l'analyse du recensement des acteurs selon une approche qualitative.

- *Axe 1* : Affiner la présentation de l'acteur, mieux comprendre l'origine et la motivation du projet artistique : quels sont les objectifs recherchés et quelles stratégies mises en œuvre pour y parvenir ? Quelle est l'implication personnelle de l'acteur interrogé au sein de la scène locale ?
- *Axe 2* : Décrypter les logiques de fonctionnement de l'interlocuteur et les liens engagés avec les acteurs des scènes locales et globales : quels sont les parcours qui se dessinent au sein de la ville et en dehors ? Quels sont les modes spécifiques

⁷³⁶ GIROUX S., TREMBLAY G., *Méthodologie des sciences humaines : la recherche en action*, Saint-Laurent, Deuxième édition, 2002, 262p.

⁷³⁷ GRAWITZ M., *Op. cit.*

⁷³⁸ HEIN F., *Le monde du rock : ethnographie du réel*, Nantes, Irma, 2006, p.31.

d'organisation et de développement ? En quoi sont-ils révélateurs d'enjeux dans l'analyse des recompositions urbaines ?

- *Axe 3* : Préciser le diagnostic de la scène locale par le point de vue, subjectif mais expérimenté, de l'acteur de terrain : quelles sont les forces et faiblesse identifiées par l'interlocuteur ? Quelles sont les difficultés rencontrées au quotidien et les revendications qui en découlent ? Quelles sont les lacunes perçues vis-à-vis des scènes extérieures ?

De la même manière que pour le recensement des acteurs toulousains, ce travail empirique s'est déroulé dans la durée, par étapes successives. Il s'est construit plus précisément autour de trois temps forts – ces trois temporalités s'inscrivent dans des contextes urbains et artistiques spécifiques : ils traduisent également en filigrane la progression d'une réflexion scientifique mais également la prise en compte d'enjeux liés à l'évolution d'un secteur d'activité en effervescence et à celle d'un territoire urbain en construction.

- *Phase 1 : exploration de la scène toulousaine*

La récolte des données s'appuie à nouveau sur l'exploitation du travail entamé lors d'une *enquête d'exploration* du terrain toulousain en 2005⁷³⁹, premier stade de l'investigation qui comme l'a rappelé M. GRAWITZ « *permet normalement de découvrir les facteurs importants, les variables qui jouent un rôle*⁷⁴⁰ ». La démarche repose alors sur la volonté d'identifier et de recueillir le témoignage de plusieurs *acteurs ressources* afin d'identifier les problématiques *structurantes* qui se posent en terme d'organisation d'un secteur d'activité sur un territoire donné. Cette première phase d'enquêtes a été ainsi menée auprès des principaux acteurs de la scène locale : des pointures de la diffusion, des professionnels engagés depuis plusieurs années dans le secteur, des acteurs associatifs reconnus par la qualité et la fréquence de leur programmation ou encore des acteurs institutionnels directement impliqués dans ce type d'activités (annexe n°1). Ce premier temps de l'enquête s'inscrit alors dans un contexte artistique et urbain singulier dans la mesure où la scène locale se distingue par l'absence de lieux spécialisés pour la diffusion des musiques amplifiées – ces conditions interrogent quant à l'organisation et le dynamisme d'une scène locale confrontée à des lacunes structurantes.

- *Phase 2 : investigation des scènes invisibles*

Cette investigation prolongée en 2008 fait suite au travail de recensement des acteurs de la scène locale. Le repérage permet d'aller à la rencontre des acteurs des scènes invisibles

⁷³⁹ BALTI S. *Op. cit.*

⁷⁴⁰ GRAWITZ M., *Op. cit.*, p.701.

et offre une lecture critique et réactualisée des problématiques qui incombent au fonctionnement de la scène artistique. La deuxième phase d'enquêtes se déroule dans un contexte artistique différent du précédent dans la mesure où deux équipements majeurs ont ouvert leur porte en 2007 – ces lacunes structurelles en partie comblées conduisent le débat à faire émerger des problématiques spécifiques, en particulier au regard de l'implication des acteurs artistiques locaux et de leurs conditions d'exercice. L'entretien permet ainsi d'affiner les observations formulées quelques années plus tôt, notamment par une prise en compte plus systématique des microstructures associatives qui représentent l'essence même de ces scènes locales et un potentiel jusqu'alors largement sous-évalué. A *l'enquête d'exploration* succède alors *l'enquête de diagnostic* qui ne « *vise pas seulement à expliquer ce qui se passe, pour en tirer une théorie générale, mais surtout à trouver les causes d'une situation, pour y remédier*⁷⁴¹ ». En quoi les problématiques structurantes identifiées dans l'analyse du territoire musical (*phase 1*) font-elles échos aux préoccupations portées par ces acteurs de terrain, eux-mêmes qui participent à l'animation de la scène locale – acteurs privés, acteurs associatifs, acteurs polyvalents, artistes, etc. et qui constituent le cœur de la recherche ? En quoi ce regard centré sur l'acteur fait-il émerger des problématiques spécifiques, jusqu'alors omises de l'analyse ?

- *Phase 3 : ouverture sur la scène globale*

Le troisième temps de l'investigation répond à l'objectif de mieux comprendre le parcours d'acteurs sur la scène globale. Les entretiens menés lors des phases d'enquêtes précédentes, auprès d'acteurs locaux, ont été également largement mis à contribution. Ils tentent ainsi de décrypter des logiques qui sont propres au développement de carrières artistiques : la constructions d'échanges avec des partenaires non localisés sur le territoire d'étude, des stratégies originales basées sur l'échange au sein desquelles l'acteur local se projette sur la scène nationale, des cheminements artistiques qui dépassent le cadre urbain toulousain et qui conduisent à préciser le fonctionnement d'un milieu artistique et finalement à réinterroger les logiques d'organisation d'une scène locale. En outre, une série d'enquêtes complémentaires a été menée auprès d'acteurs dont l'activité principale n'est pas basée à Toulouse – ces derniers représentent 20% de l'échantillon d'acteurs interrogés. La grille d'entretiens élaborée pour préparer ces rencontres a été orientée autour de deux types de questionnements (annexe n°3). Premièrement, elle cherche à évaluer le rapport que l'acteur entretient avec sa scène locale d'appartenance : quelles sont les relations engagées avec les

⁷⁴¹ GRAWITZ M., *Op. cit.*

partenaires locaux ? Quel diagnostic porte-t-il sur cette scène ? Quelles sont les problématiques spécifiques qui émergent ? Et quels enseignements en tirer sur l'analyse du contexte local ? Deuxièmement, elle tente d'identifier l'implication de l'acteur sur la scène globale : quels sont les parcours et les échanges qui se dessinent avec les acteurs extérieurs ? Quels sont ses liens avec Toulouse ? Et quel regard peut-il porter sur ce territoire artistique ?

Le croisement des données récoltées à l'issue de ces trois temps d'investigation permet non seulement de préciser les tendances qui caractérisent l'organisation de la scène musiques amplifiées mais également d'identifier des problématiques nouvelles qui émergent au fil d'avancement de la réflexion. Cette démarche consiste à considérer le territoire musical toulousain non pas dans sa dimension *statique*, mais selon une approche *dynamique* des enjeux liées aux évolutions de la vie artistique locale. Ceci est particulièrement adapté ici, dans la mesure où la recherche s'inscrit dans une période charnière, qui précède un changement de majorité au sein de la municipalité, lui-même annonciateur d'un nouveau cadre pour l'action artistique – et de la nécessité d'engager une série d'enquêtes complémentaires relative à l'analyse des modalités de co-construction d'une scène artistique et urbaine.

Tableau n°1 : Diversité des profils d'acteurs locaux interrogés

PROFIL DE L'ACTEUR INTERROGE	SPECIFICITES	NOMBRE D'ACTEURS INTERROGES ET PART REPRESENTEE (%)
Acteurs institutionnels	Collectivités territoriales	9 (15,5%)
	Pôle régional Avant-Mardi	2 (3,5%)
	Total	11 (19%)
Professionnels impliqués dans la diffusion	Attaché à un lieu spécialisé	6 (10,3%)
	Attaché à un lieu polyvalent	3 (5,2%)
	Détaché d'un lieu de diffusion	2 (3,5%)
	Total	11 (19%)
Acteurs associatifs	Attaché à un lieu de diffusion	4 (6,9%)
	Détaché d'un lieu de diffusion	8 (13,8%)
	Collectif d'artistes	4 (6,9%)
	Total	16 (27,6%)
Autres artistes		7 (12,1%)
Autres observateurs		1 (0,1%)
Total acteurs locaux		46 (79,3%)
Acteurs associatifs (programmation)		4 (6,9%)
Professionnels de la diffusion		3 (5,2%)
Acteurs institutionnels (programmation)		1 (0,1%)
Artistes pluriels		4 (6,9%)
Total acteurs extérieurs		12 (20,7%)
Total (phases 1, 2 et 3)		58 (100%)

Réalisation : S. BALTI, 2012

2.3 L'immersion en tant qu'observateur-acteur

Dans une autre mesure, ce travail empirique s'est prolongé dans le cadre d'activités d'initiation à la diffusion. L'investigation prend la forme ici d'une *observation participante* : s'impliquer personnellement au sein de la scène locale a été l'occasion de se confronter directement aux réalités vécues quotidiennement par les acteurs de terrain⁷⁴². La fréquentation des milieux artistiques a permis d'enrichir les points de vue, de recueillir le témoignage d'acteurs lors d'échanges informels – ces derniers ayant souvent été l'occasion de libérer la parole d'acteurs – ou encore de faciliter les premiers contacts en vue d'obtenir des rendez-

⁷⁴² Bon nombre de géographes comme J-M ROMAGNAN ou Y. RAIBAUD qui analysent les musiques amplifiées en tant qu'objet d'étude ont par ailleurs souligné leur intérêt pour cette discipline en dehors de leur champ d'étude : cette double casquette, chercheur et mélomane, permet une immersion dans le milieu et une connaissance plus fine des acteurs en question et des enjeux liés à l'évolution d'un secteur artistique.

vous pour des entretiens plus formels. Portée par une association de diffusion musicale, deux activités ont été menées de front à partir de la fin de l'année 2009.

La première est ancrée au sein de la scène locale. Elle a consisté à participer à l'organisation d'une dizaine de concerts d'artistes nationaux et internationaux. Leur préparation s'est déroulée en plusieurs étapes, chacune d'entre elle ayant conduit à rencontrer différents profils d'acteurs de la chaîne musicale.

Cette expérience très enrichissante constitue une ressource complémentaire pour décrire le mode de fonctionnement des *scènes invisibles*, confronter des modèles d'organisation théorique (chapitre 3) avec des réalités empiriques, tenir compte des enjeux liés à définition de catégories et profils d'acteurs : selon leur champ d'implication – création, production, diffusion – ou selon des critères qualitatifs – « on » ou « off », « professionnels » ou « amateurs », « local » ou « global », etc.

La deuxième activité se projette sur la scène globale. Elle a consisté à suivre l'organisation de la tournée d'un artiste et à assurer son accompagnement tout au long de son déplacement. L'artiste est d'origine américaine, reconnu en tant qu'ancien guitariste du groupe *Grandaddy*, qui eut un certain rayonnement sur la scène internationale à la fin des années 1990. Il occupe aujourd'hui la même fonction dans un groupe au niveau de développement comparable, *Modest Mouse*. Dans le cadre de cette tournée, il assure la promotion d'un projet personnel, présenté sous le nom d'*All Smiles*. Au préalable, l'organisation de la tournée a supposé une recherche des différents promoteurs susceptibles d'être intéressés – ces derniers doivent proposer une programmation qui corresponde au profil de l'artiste, ils doivent être disponibles le jour de passage de l'artiste dans sa région, ils doivent enfin accepter le montant du cachet et les conditions mentionnées dans le *riders*. L'organisation d'une tournée doit faire correspondre ces différentes exigences avec la nécessité de dessiner un parcours géographique cohérent qui permette de minimiser les coûts de déplacement et de réaliser des économies d'échelles en fonction du montant des cachets proposés. La distance entre deux dates ne doit pas non plus être trop éloignée au risque d'affecter la condition de l'artiste sur scène. Les premiers contacts engagés avec les tourneurs ont néanmoins été facilités grâce à la réputation des groupes auxquels l'artiste est associé.

Au final, la tournée s'est déroulée sur une dizaine de dates localisées principalement en France mais également dans certaines régions transfrontalières. Nous l'avons suivie en tant que *roadie* – en charge d'accompagner l'artiste – et observateur. Cet apprentissage de la tournée fut à nouveau très enrichissant pour la recherche car il a permis de rencontrer

quotidiennement de nouveaux acteurs – associés à des scènes locales différentes et confrontées à des problématiques spécifiques – et de fréquenter des lieux très variés, tels que des bars musicaux, des salles de concerts équipés, des clubs, des enseignes commerciales. L'investissement sur la scène globale a été également l'occasion de prendre conscience des exigences liées au métier d'artiste en tournée⁷⁴³.

3. ANALYSER LA PARTICIPATION DES ACTEURS ARTISTIQUES A LA CONSTRUCTION D'UN PROJET CULTUREL : LES ASSISES DE LA CULTURE A TOULOUSE

Enfin, la dernière étape de cette investigation s'inscrit dans un temps fort de la vie artistique et culturelle toulousaine : les *Assises de la culture*, scène de rencontre inédite, suivie dans le cadre de ce travail afin de décrypter les échanges qui se sont déroulés entre acteurs privés et publics.

3.1 Le processus participatif

« Plus de 5 000 personnes, 30 réunions publiques, une démarche prolongée en 2009⁷⁴⁴ », ces données qui proviennent d'un communiqué de presse de la Mairie de Toulouse dressent le bilan de cette première phase de consultation, processus qui s'est déroulé sur une période de six mois, alternant des séances plénières et des débats thématiques : les *Lundis de la culture*, des réunions techniques réservées aux professionnels, des réunions par quartier et des débats prolongés sur un forum Internet.

L'organisation des *Lundis de la culture*, principale scène de débat, a été pensée autour de plusieurs thématiques afin de conduire une réflexion vers plus de transversalité (annexe n°6). Ces derniers ont entraîné une forte mobilisation des acteurs culturels toulousains, invités par la même occasion à fréquenter différents lieux culturels de la ville. Un constat fait l'unanimité à l'issue de cette consultation : les rendez-vous hebdomadaires ont donné lieu à des débats très denses et des échanges de qualité dont le bilan dépasse largement les prévisions initiales. Conviée à venir s'exprimer en tribune, une cinquantaine d'intervenants est venue également exposer, en amont des débats, sa vision du territoire local, ses attentes et quelques pistes de réflexion en vue d'orienter la réflexion collective. L'idée de départ était

⁷⁴³ Une activité qui requiert d'importantes dispositions relationnelles et qui dévoile des parcours géographiques très flexibles, pouvant conduire l'artiste à participer à des manifestations d'envergure ou à se produire dans la cave d'un bar devant une vingtaine de spectateurs.

⁷⁴⁴ MAIRIE DE TOULOUSE, *Un laboratoire de démocratie culturelle participative est né !* Toulouse, communiqué, 2008, 2p.

d'associer un artiste, un acteur culturel et un habitant afin de respecter un équilibre entre les indépendants et les institutions, les artistes et les acteurs culturels, entre les différentes disciplines artistiques...

Une dizaine de *réunions techniques et professionnelles* ont été organisées en parallèle à partir de septembre 2008. Elles ont eu pour objectif de compléter la concertation en comité plus restreint afin de mieux avancer sur des points très précis et d'en sortir des pistes de travail concrètes. En complément, des réunions de quartiers ont été pensées comme des espaces de proximité. Ouvertes à l'ensemble de la population, et réparties sur l'ensemble du territoire, elles répondent à la volonté de sensibiliser les habitants aux questions culturelles et ainsi provoquer la rencontre avec les élus et acteurs artistiques de la ville. Enfin, un forum Internet a été spécialement dédié aux *Assises de la culture*⁷⁴⁵ : cet outil complémentaire offre la possibilité de donner la parole à ceux qui peuvent émettre des réticences à s'exprimer en public, également d'apaiser certaines frustrations liées au partage du temps de paroles ou, plus généralement, il permet aux intervenants de laisser une trace écrite des propositions ou revendications qui ont été émises en assemblée plénière.

L'ampleur du chantier, l'impératif d'inscrire ce processus dans une temporalité restreinte, les faibles effectifs mobilisés pour son encadrement, l'attente grandissante des acteurs du terrain et cette pression finalement très lourde à gérer pour les organisateurs expliquent certainement la précipitation qui a parfois été ressentie par les participants à propos de l'organisation d'un processus qui se veut par ailleurs ambitieux. Néanmoins, ce premier temps de concertation et d'échanges a abouti et atteint son objectif, avec la rédaction du Projet culturel pour Toulouse, intitulé *La culture en mouvement*, et présenté dans sa version définitive en mars 2009. Ce document symbolise la concrétisation d'un long cheminement de réflexion collective mais marque également le début d'une deuxième phase de consultation qui s'inscrit dans la continuité du travail établi et la volonté réaffirmée de faire de la concertation un axe structurant cette nouvelle méthodologie de l'action publique. Suite à la présentation du projet culturel en 2009, la municipalité de Toulouse a notamment souhaité poursuivre la concertation en continuant d'organiser les *Lundis de la culture* au rythme d'une séance par semestre.

⁷⁴⁵ www.assisesdelaculture.toulouse.fr

3.2 Précisions méthodologiques autour d'une observation participative

L'investigation des *Assises de la culture* repose sur une double démarche : d'une part, l'observation participative des différentes réunions publiques qui ont conduit ce processus à aboutir à la rédaction du projet culturel ; d'autre part, la réalisation d'enquêtes qualitatives auprès d'acteurs ressources sous la forme d'entretiens semi-directifs.

L'observation est l'une des méthodes d'investigation privilégiées en science humaine. Elle se différencie de l'enquête par entretiens par le fait qu'elle n'engage pas de relations directes entre l'observateur et l'observé⁷⁴⁶. Cette étape première de la recherche répond en effet d'une volonté d'accumuler des informations qui sont constitutives de ce jeu d'interactions entre les différents acteurs impliqués dans les débats : identification des différents intervenants, analyse du contenu de leur propos, des rapports de forces qui se dessinent, etc. Elle s'est traduite ici par une présence systématique aux différentes réunions publiques qui ont constituées les *Assises*. Cette observation a néanmoins été *active* dans le sens où elle a supposé une lecture attentive et méthodique de ces échanges, « *percevoir, mémoriser, noter*⁷⁴⁷ », ainsi qu'une connaissance précise des différents sujets abordés, ceci afin d'optimiser la compréhension des problématiques qui en découlent. Le suivi de ces réunions publiques s'est échelonné dans la durée – six mois – afin de décrypter les enjeux liés à la construction d'une réflexion collective, de mieux percevoir « *la façon de vivre et réagir du groupe*⁷⁴⁸ » composé d'acteurs artistiques, d'habitants et de représentants de la sphère publique réunis.

Dans un deuxième temps, l'analyse des relations entre les différents protagonistes a pu être précisée dans le cadre d'une mission confiée par la Mairie de Toulouse. Afin de garder une trace écrite de cet événement, d'en assurer le suivi et ainsi lui donner davantage de visibilité, notamment auprès d'acteurs culturels ou d'habitants qui n'ont pas été en mesure de se rendre aux réunions du jour, celle-ci a souhaité que des comptes-rendus soient rédigés à l'issue de chaque séance. Aussi, ces différentes réunions ont été également enregistrées, retranscrites, synthétisées puis diffusées sur le site dédiés aux *Assises de la culture*. Cette implication personnelle a permis de construire, et centralisée, une base de documentation précieuse en vue d'un traitement plus précis des données récoltées sur le terrain : répartition des profils d'acteurs ayant participé aux débats, analyse du contenu des débats, des

⁷⁴⁶ GRAWITZ M., *Op. cit.*

⁷⁴⁷ BEAUD S., WEBER F., *Op. cit.* p.143.

⁷⁴⁸ GRAWITZ M., *Ibid.*

revendications portées par chacun, ou encore de l'évolution de la réflexion sur un événement d'une période relativement longue.

Ces observations sur le terrain ont été prolongées, précisées, par la réalisation d'une deuxième série d'enquêtes qualitatives, intervenue quelques mois après la fin de ce premier cycle de réunions publiques. Celle-ci a été conduite auprès des principaux acteurs impliqués dans ces assemblées plénières – élus, acteurs culturels et socioculturels, artistes, associations d'habitants, etc. – mais également auprès de ceux qui n'ont pas été perçus ou repérés en tant que tels. La liste détaillée des acteurs rencontrés est présentée en annexe. L'échantillon proposé traduit une volonté d'élargir la réflexion à l'ensemble des secteurs de la vie artistique et culturelle. La prise en compte d'acteurs impliqués dans d'autres champs disciplinaires permet notamment d'interroger la place des musiques amplifiées dans la construction d'une scène urbaine et culturelle ainsi que les enjeux qui se posent en matière de co-construction à une échelle interdisciplinaire.

La grille d'entretiens qui a été élaborée pour préparer ces rencontres répond ainsi à l'objectif de mieux comprendre l'impact de cet événement au regard de l'acteur artistique, et de son implication ou non à ces différentes instances de participation citoyenne. Trois principaux axes de questionnement ont ainsi structuré le déroulement de ces rencontres et correspondent à l'analyse de trois temporalités successives (annexe n°4).

1. *Avant les Assises de la culture* : quel est le diagnostic porté par l'interlocuteur sur cet héritage laissé par l'ancienne municipalité ? Dans un contexte de rupture, qui semble propice à libérer la parole des acteurs artistiques, mais également octroyer une sincérité nouvelle dans la prise en compte de leur préoccupation, il s'agit de préciser l'analyse précédente des relations entre sphères publiques et privées, d'affiner le ressenti des acteurs de terrain, notamment dans la perspective de mieux comprendre quelles sont les attentes, et enjeux, formulés autour de cette instance de démocratie participative.
2. *Pendant les Assises de la culture* : quelle est l'implication personnelle de l'acteur interrogé ? Cet axe de questionnements tente d'analyser la manière dont ces acteurs se sont saisis de cette scène d'expression pour porter des revendications, faire émerger des problématiques spécifiques, et ainsi contribuer à la construction d'une réflexion collective. Il répond également à la volonté de percevoir qu'elle a été le regard porté par l'interlocuteur sur la participation des autres acteurs. La relation directe engagée avec l'interlocuteur permet ainsi de préciser les problématiques qui découlent de cette

notion de co-construction, en particulier la nécessité de faire rencontrer des priorités d'acteurs artistiques, aussi diversifiées peuvent-elles être, au sein d'une scène publique, elle-même en construction.

3. *Après les Assises de la culture* : quel est le bilan finalement retenu de cet événement par l'acteur concerné ? Ce dernier temps fort de l'entretien cherche à évaluer la satisfaction de l'acteur vis-à-vis de cette manifestation. Il répond également à l'objectif de mieux percevoir ce que la démocratie participative a réellement permis de changer – du point de vue des relations entre acteurs publics et privées, mais également entre les différents acteurs des scènes privées – et, ainsi, d'analyser les perspectives futures que cette nouvelle méthodologie de travail permet d'entrevoir.

A l'issue de ces deux temps forts de l'investigation, l'observation participative s'est prolongée par un suivi systématique des différentes manifestations qui se sont déroulées lors de la deuxième phase de consultation. Parmi ces dernières, deux ont été largement mises à contribution : *Intercommunalité quelle compétence culturelle* (29/03/2010) et *La politique musicales actuelles* (26/06/2010). De même, la participation à certaines instances municipales, des réunions tenues en comité plus restreint comme le CCAC⁷⁴⁹ (chapitre 7), a conduit à préciser les enjeux qui se posent en terme de co-construction dans la continuité de cette première phase de consultation et dans la durée d'une mandature. De la même manière que pour les *Assises de la culture*, la restitution de ces séances sous forme de synthèses, exploitées par la Mairie de Toulouse et diffusées sur leur site Internet⁷⁵⁰, a nécessité un traitement méticuleux des échanges qui sont tenus lors de ces rencontres et un suivi régulier de l'actualité portée la collectivité.

En parallèle, l'observation de terrain a également reposé sur l'investigation des différentes scènes de débats qui se sont constituées au sein même de la scène privée. Plusieurs initiatives reposent sur des méthodes similaires à celles employées par la Ville, de concertation et de participation. Ce sont des espaces de critique de l'action publique qui ont permis de libérer la parole d'acteurs de terrain des cadres qui leur sont certainement plus familiers : des débats organisés en interne par la Couac⁷⁵¹, ouverts à l'ensemble des habitants,

⁷⁴⁹ Le CCAC - Conseil consultatif des arts et de la culture – est une instance dont la création découle de propositions émises lors des Assises de la culture. Elle réunit différents collèges d'acteurs – artistes, artistiques, culturels, habitants, etc. – chargés d'émettre leur avis sur les actions menées par la municipalité et ainsi contribuer à une évaluation de la politique culturelle.

⁷⁵⁰ <http://www.toulouse.fr/cultures/>

⁷⁵¹ COUAC, « Il était une fois un projet culturel », Toulouse, Débat public organisé par Mix'Art Myrys le 30/03/09.

des assises spécifiques au secteur des musiques amplifiées⁷⁵², des journées de réflexion autour de la place des cultures alternatives dans une ville⁷⁵³ des problématiques liées à la structuration du secteur⁷⁵⁴. Pour la recherche urbaine, leur suivi permet en tant qu'observateur extérieur, d'obtenir un point de vue complémentaire aux propos qui se tiennent dans les instances publiques ; en tant qu'observateur participant, ces réunions ont été également l'occasion d'exprimer en public les premiers résultats de cette recherche, de confronter certaines hypothèses ou plus largement de rencontrer des acteurs du monde de la musique et d'engager la discussion dans le cadre d'un échange spontané.

COUAC, « Le Projet culturel pour Toulouse, « la culture en mouvement » : dans quel sens ? Un an après la présentation du premier projet culturel par la nouvelle municipalité, le Couac prend les devants et propose un premier bilan intermédiaire », Toulouse, débat public organisé à la Salle Osète, Espace Duranti, le 16/02/2010.

⁷⁵² INTERCOLLECTIFS, « Assises des cultures rock indépendantes, alternatives et underground », Toulouse, débat public organisé aux Pavillons Sauvages, le 11/10/2008.

⁷⁵³ COUAC, « Crête et Cravate ? Do Institutionnalisation Your-Self », rencontres organisées aux Pavillons Sauvages, autour des musiques actuelles et de l'ouvrage de E. BRANDL, *L'Ambivalence du Rock, entre Subversion et subvention*, Toulouse, 31/10/2009.

⁷⁵⁴ FLIM, « Le Forum des Alternatives pour la Musique », rencontres et débats organisés au Centre Culturel Bellegarde, *Présentation des enjeux et des objectifs de la mutualisation, du concept de fédération régionale à la fédération nationale ; Musiques Actuelles Indépendantes et spectacle vivant en collaboration*, Toulouse, le 11/12/2009.

CONSTRUIRE UNE REPRESENTATION DU TERRITOIRE ARTISTIQUE

Confronté au manque de ressources disponibles, ce travail s'est donc principalement construit sur le terrain : auprès des acteurs artistiques. Le tableau présenté ci-après propose de récapituler les étapes de ce cheminement empirique.

Tableau n°2 : Les étapes de l'investigation sur le terrain

Etapes	Objectifs	Sources / méthodes
I. Recenser les acteurs du territoire (2007)	1. Défricher le territoire toulousain	Dépouillement de la ressource officielle (IRMA)
	2. Localiser les lieux de diffusion	Dépouillement des agendas culturels
	3. Repérer les acteurs des scènes invisibles	Dépouillement de la programmation des lieux de diffusion et des blogs Internets (Myspace)
	4. Définir les rouages d'une organisation métropolitaine au regard de la localisation des activités de musiques amplifiées	
II. Décrypter les territorialités du monde artistique (2007-2008)	6. S'initier aux problématiques du territoire artistique	Lectures documentaires et enquêtes d'exploration
	7. Comprendre les logiques d'acteurs : quels lieux fréquentés ? Quels réseaux entre acteurs ? Quelles relations à la ville ?	Investigations sous la forme d'entretiens semi-directifs auprès d'acteurs de la scène locale
	9. Compléter le diagnostic du territoire par le témoignage des acteurs artistiques	
	11. Se confronter aux problématiques du territoire artistique	Immersion en tant qu'observateur-acteur
	12. Identifier les problématiques spécifiques à la scène locale	Investigations sous la forme d'entretiens semi-directifs auprès d'acteurs extérieurs à la scène locale
III. Déterminer les spécificités du monde des musiques amplifiées sur la scène urbaine (2008-2011)	13. Décrypter les débats et les figures de l'acteur artistique sur la scène publique	Observation participative des <i>Assises de la culture</i> Enquêtes complémentaires auprès d'acteurs investis - ou non - dans le processus participatif
	14. Analyser les enjeux liés au partage d'un territoire	
	15. Confronter les territorialités du monde artistique et politique	

Réalisation : S. BALTI, 2012 ; sources : enquêtes 2007-2011

CHAPITRE V

LA TERRITORIALISATION DES MUSIQUES AMPLIFIEES AU SEIN DE L'ESPACE METROPOLITAIN

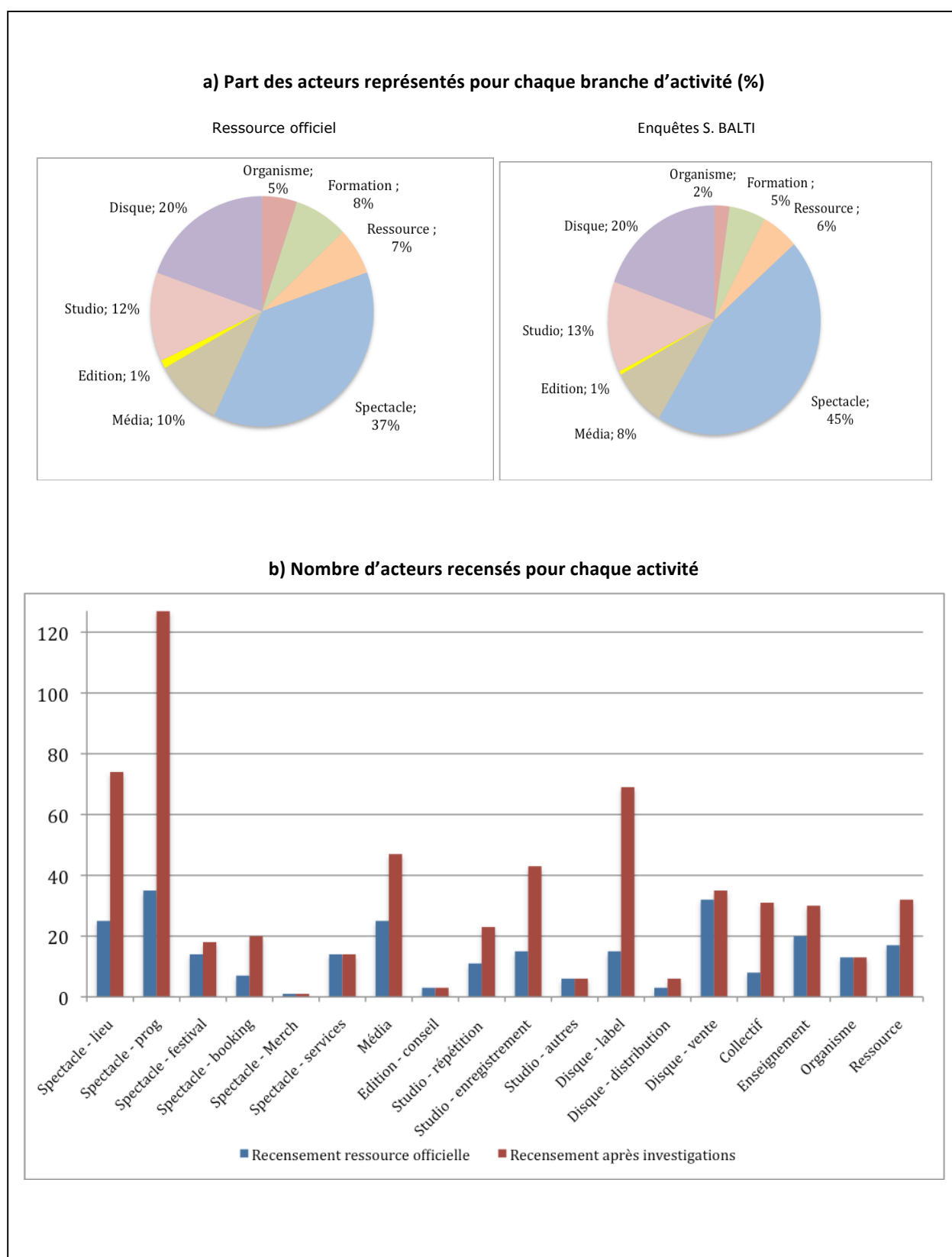
Ce chapitre présente les résultats des enquêtes et propose d'identifier les acteurs de la scène locale, puis de les localiser au sein de l'espace métropolitain toulousain.

Il s'agit dans un premier temps de préciser la connaissance du monde des musiques amplifiées et de mettre en perspective la diversité des profils d'acteurs qui ont été recensés (1). Cette restitution permet de préciser la typologie établie dans le chapitre 3. La localisation des acteurs au sein de l'aire urbaine toulousaine conduit à décrire les rouages d'une organisation urbaine fortement spécialisée selon le type d'activité (2). En outre, les rencontres qui ont été menées auprès des acteurs de terrain viennent enrichir ces premiers éléments d'analyse spatiale car elles permettent de décrypter des logiques spécifiques d'ancrage au territoire.

1. TYPOLOGIES DES FORCES EN PRESENCE : UNE GRANDE DIVERSITE DE PROFILS

Les graphiques proposés ci-après (figure n°7) présentent les résultats de cette recherche dans leurs grandes lignes et selon une analyse croisée des effectifs recensés d'après les données extraites de sources officielles et celles obtenues par l'investigation de cette recherche. 402 acteurs musiques amplifiées sont finalement identifiés quand la ressource officielle ne permettait d'en identifier que 188. Alors que les effectifs recensés ont plus que doubler, la comparaison des deux premiers diagrammes (a) montre que si les parts représentées pour chaque branche d'activité restent stables d'un recensement à l'autre, celles attribuées au spectacle ont été quant à elles nettement réévaluée. Ce constat vient notamment confirmer l'hypothèse selon laquelle le spectacle est un secteur largement sous estimés à la lecture des données récoltées par la ressource officielle. Comme l'indique l'histogramme suivant (b), certains profils d'acteurs voient en effet leur part représentée particulièrement augmenter : les programmeurs de concerts (x 3,6), les structures qui proposent un lieu de diffusion (x 3), mais également les labels (x 4,6), les agences de booking (x 2,8), les studios d'enregistrement (x 2,9) et de répétition (x 2,1) ou encore les acteurs ressources (x 1,9) et les médias (x 1,9).

Figure n°7 : Analyse comparée des acteurs recensés



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

Un acteur référencé dans une branche d'activité est bien souvent impliqué dans une ou plusieurs autres branches du secteur des musiques amplifiées. Autrement dit, un programmateur de concert peut être également repéré, au titre d'activités complémentaires, en tant que label, acteur ressource, média. Ceci explique pourquoi la somme des acteurs référencés pour chaque type d'activité (593) dépasse le nombre total d'acteurs recensés (402). L'analyse des données obtenues à l'issue de ce recensement permet d'insister sur certaines caractéristiques qui n'apparaissent pas ou peu dans l'analyse de la ressource officielle, et donc en particulier la polyvalence des acteurs de terrain et la diversité des profils identifiés.

Les points suivants proposent d'analyser plus en détail le contenu de ces résultats et de préciser les tendances observées jusqu'alors : dans le secteur de la création et de la production (1.1), puis de la diffusion (1.2).

1.1 Les acteurs de la création et de la production

Cette lecture réactualisée des données produites par ailleurs permet pour ce secteur d'enrichir les listings dans des proportions significatives puisque que 88 nouveaux acteurs viennent s'ajouter à la liste des 39 repérés jusqu'alors par la ressource officielle⁷⁵⁵. Le tableau, proposé ci-dessous, recense le nombre d'acteurs référencés pour chaque type d'activité. Leur addition montre que l'investigation permet de tripler le nombre d'acteurs repérés dans le secteur de la création et de la production toulousaine.

Tableau n°3 : Activités développées par les structures de la création et de production

PROFIL D'ACTEUR	RECENSEMENT OFFICIEL	RECENSEMENT APRES INVESTIGATIONS
Répétition	9 (20,5%)	23 (15,6%)
Enregistrement	13 (29,5%)	43 (29,3%)
Label	13 (29,5%)	69 (46,9%)
Pressage – distribution	7 (16%)	8 (5,4%)
Studio (autre)	2 (4,5%)	4 (2,7%)
Total	44 (100%)	147 (100%)

Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

Si ces observations apportent un premier éclairage sur la répartition des différentes activités de création et de production, une lecture complémentaire mérite néanmoins d'être intégré afin d'en préciser certains chiffres. En particulier, l'addition des différentes activités répertoriées dans le tableau n°3 (147) ne coïncide pas avec le nombre total d'acteurs

⁷⁵⁵ Une liste détaillée des lieux référencés est présentée en annexe.

référencés dans le secteur de la création (127). Autrement dit, un acteur peut être référencé dans une ou plusieurs des catégories d'activités identifiées, et cumuler ainsi plusieurs fonctions de la chaîne de production musicale. J. NICOLAS a déjà souligné la difficulté méthodologique consistant à attribuer une activité principale aux acteurs impliqués dans la création et la production, la plupart ayant développé des services annexes qui constituent bien souvent la source de profits non négligeables⁷⁵⁶ – cette difficulté est d'autant plus vérifiée que le champ de compétences considérées ici est élargi à l'ensemble des secteurs du système musiques amplifiées : création, production, mais également diffusion, enseignement, formation, média, vente, etc.

Le tableau suivant propose de restituer les résultats de ce recensement non plus selon le type d'activités référencées mais selon l'acteur et la nature de la prestation qui est proposée. Il illustre notamment de quelle manière l'observation plus fine du terrain toulousain permet de décrypter de nouveaux attributs propres aux acteurs musicaux, et structures porteuses de projets, en intégrant la notion de polyvalence et d'activité multiple.

⁷⁵⁶ NICOLAS J., *Les territoires de la création et de la production dans les musiques amplifiées, l'expérience toulousaine*, (dir. M. SIBERTIN-BLANC et J-M. ZULIANI), Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005, 213p.

**Tableau n°4 : Les structures musicales dans le secteur de la création et de la production :
activité unique et activité multiple**

PROFIL D'ACTEUR	RECENSEMENT OFFICIEL	RECENSEMENT APRES INVESTIGATIONS
Activité unique		
Répétition	4	4
Enregistrement	9	27
Label	8	36
Pressage – distribution	5	4
Studio (autre)	2	4
Total	28 (72%)	75 (59%)
Activités multiples (création et production)		
Répétition + enregistrement	3	6
Répétition + enregistrement + label + autre	0	1
Répétition + enregistrement + autre	0	5
Répétition + pressage	0	0
Répétition + label	0	0
Enregistrement + label	1	3
Enregistrement + pressage	0	1
Pressage + label	1	3
Total	5 (13%)	19 (15%)
Activités multiples (autres secteurs d'activités)		
Répétition + autre	2	7
Enregistrement + autre	0	0
Label + autre	3	26
Pressage + autre	1	0
Total	6 (15%)	33 (26%)
TOTAL Acteurs création et production	39	127

Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête, 2008

41% des structures identifiées sont engagées dans plusieurs branches d'activités quand la ressource officielle ne permettait d'en repérer que 28%. Parmi eux, 15% proposent une ou plusieurs activités complémentaires dans le secteur de la création et de la production, 26% sont engagés dans d'autres secteurs, celui de la diffusion principalement. D'importantes disparités sont néanmoins à relever selon les filières de référence ce qui montre que les acteurs ne réagissent pas de la même manière face à la diversification de leur activité.

1.1.1 Lieux de répétition

A priori, cette offre semble relativement visible étant donné qu'il s'agit de lieux ouverts au public, destinés à la pratique d'artistes amateurs ou en voie de professionnalisation. De même, la mise à contribution d'une étude réalisée en 2001 par *Avant-Mardi*⁷⁵⁷, partenaire de l'IRMA, octroie à la ressource officielle une connaissance plus précise de ce secteur. Il n'en demeure pas moins que quatorze lieux supplémentaires ont été repérés à l'issue de ce nouveau recensement. Ce sont des structures dont les configurations apparaissent très diversifiées. Certaines sont d'origine publique et sont intégrées à des lieux polyvalents, où figurent parmi d'autres des espaces dédiés à la pratique musicale – *FJEP de l'Hers*, *MJC Empalot*, *MJC l'Union*. Cette offre peu abondante est complétée grâce au repérage d'un certain nombre d'initiatives privées, des espaces locatifs spécialisés dans la répétition mais dont la visibilité semble affectée par leur localisation en périphérie de Toulouse – *Art Scenik* à L'Union, *Woodie Studio* à Daux. On peut distinguer parmi ces lieux une initiative associative localisée à Colomiers basée sur le principe de la solidarité inter-artiste et la volonté de mutualiser le matériel de chacun afin de favoriser l'expression de groupes locaux – *Music Action*. Il existe enfin des lieux dont l'implication dans le secteur de la répétition n'est engagée qu'au titre d'une activité secondaire. *Format-Son* propose par exemple des box de répétition et d'enregistrement intégrés à un cursus de formation aux métiers du son. *La Petite* est un acteur associatif qui a pour vocation de soutenir et promouvoir la professionnalisation d'artistes et qui dispose d'un petit local pour la répétition. Enfin, les *Pavillons Sauvages* est un squat occupé par un collectif d'artistes engagé dans le secteur de la diffusion.

De façon plus générale, le repérage de ces nouveaux lieux permet d'affiner la connaissance d'un secteur caractérisé par l'hétérogénéité des structures qui le composent. L'analyse des données montre notamment que l'offre en studios de répétition est constituée, pour 75%, d'initiatives privées ; 55,6% d'entre eux sont déclarés sous la forme associative ; 22,2% ont un statut mal précisé ; et 22,2% ont une forme juridique commerciale de type SARL. Ces dernières sont toutes des structures qui ont diversifié leurs activités dans d'autres champs du secteur des musiques amplifiées et qui, de ce fait, nécessitent un dispositif plus lourd dans la gestion de leur équipement : *Expérience*, *Galloway Studio*, *Production 31* accueillent également des artistes pour assurer l'enregistrement de supports phonographiques (b). *L'Imprimerie* (frichette *Ernest Renan*) est un studio annexé à l'école de musique *Avant Mardi* qui accueille notamment des collectifs en résidence. La comparaison de

⁷⁵⁷ AVANT-MARDI, *Les locaux de répétition en Haute-Garonne*, Toulouse, ADDA 31, 2000, 52p.

leur chiffre d'affaire réalisé pour l'année 2007 montre notamment que ce sont des structures dont le poids financier est très inégal⁷⁵⁸.

L'offre publique est constituée, quant à elle, d'initiatives principalement localisées dans des équipements de quartiers de type centre socioculturel. Par exemple, le *FJEP de l'Hers* est une structure publique dont la mission s'inscrit également dans un cadre d'intérêt général, d'actions éducatives et sociales auprès des jeunes. Au cœur du Mirail, *Reynerie Musique Art Production* est situé dans des locaux associatifs appartenant à la Mairie de Toulouse et gérés par des bénévoles. Le centre socioculturel accueille principalement des artistes résidents du quartier, spécialisés dans la production d'un son rap et hip-hop.

Ce sont finalement plus de 80% des lieux répertoriés qui développent une activité par ailleurs. L'analyse plus en détail de cette pluriactivité montre que certaines associations d'activités sont privilégiées. Répétition et enregistrement renvoient à deux profils d'acteurs qui mènent des activités bien souvent complémentaires car elles requièrent des prédispositions communes (équipement de sonorisation, configuration acoustique, compétence technique et artistique dans l'utilisation d'instruments et de matériels d'amplification). De ce fait, 52% des structures accueillant un local de répétition proposent également un studio d'enregistrement⁷⁵⁹. De la même manière, lorsqu'un studio d'enregistrement est associé à une activité complémentaire ou secondaire, la répétition est désignée en tant que telle dans presque tous les cas. L'examen complémentaire proposé par J. NICOLAS⁷⁶⁰ montre que parmi les activités secondaires proposées par ces deux types de structures, la formation occupe également une place significative. Là encore, ces acteurs profitent d'un équipement à disposition pour se diversifier et proposer un enseignement menant aux différents métiers du son – ingénieur du son, régisseur, manager, etc.⁷⁶¹. Dans le même temps plusieurs de ces lieux musicaux mènent des activités divers, « autres », renvoyant à des domaines d'intervention très variés : « *des activités animation pour enfants, de stages, d'arts plastiques, d'imprimerie, etc. qui se retrouvent parfois dans des lieux socioculturels, des MJC, ou encore des maisons de quartiers*⁷⁶² ».

⁷⁵⁸ *Production 31* réalise un chiffre d'affaire estimé à 295 107 euros en 2007 quand bien même celui de *Expériences* est quatre fois moins important pour la même années (70 640 euros) et celui de *Galloway Studio* est divisé par huit (36 501 euros).

⁷⁵⁹ *Césame, Esperanto, Expériences, FJEP de l'Hers, Format-Son, Galloway Studio, Imprimerie, Pavillons Sauvages, Pilgrim ; Production 31 Reynerie Musique Art Production, Woodie.*

⁷⁶⁰ NICOLAS, J. *Op. Cit.*

⁷⁶¹ *Césame, Format-Son, La Petite, MJC Empalot, Pavillons Sauvages, Phare, Reynerie Musique Art Production, Samba Résille.*

⁷⁶² NICOLAS, J. *Op. cit.*

Ces éléments d'analyse conduisent à insister sur deux points qui caractérisent l'offre toulousaine : d'une part, le repérage des scènes invisibles vient illustrer le poids de la sphère privée et le retrait des acteurs publics ; d'autre part, l'examen des structures identifiées dans ce secteur montre qu'elles sont bien souvent impliquées dans différents champs d'activités.

1.1.2 Lieux d'enregistrement et de pressage

24 lieux supplémentaires viennent s'ajouter à la liste de recensement officiel des studios d'enregistrement. Les structures nouvellement identifiées correspondent à de petites entités souvent peu visibles dont la renommée et le rayonnement dépendent davantage de compétences artistiques et techniques que d'une volonté de diffusion sur les grands circuits de commercialisation et de promotion. Cette stratégie de communication et d'insertion sur les marchés de la production musicale explique en partie pourquoi les organismes de recensement officiels, tels que l'IRMA, n'ont pas toujours connaissance de leur existence.

Parmi les nouveaux acteurs référencés ici en tant que studio d'enregistrement, douze ont déjà été identifiés précédemment comme des espaces accueillant des artistes en répétition⁷⁶³. La polyvalence de certains d'entre eux rend le repérage plus complexe. Certains sont intégrés à des centres culturels de proximité comme le *FJEP de l'Hers* dans lequel un équipement pour l'enregistrement est prévu à la disposition d'un public jeune. D'autres lieux relèvent de la sphère privée et proposent une activité d'enregistrement au titre de services secondaires ou complémentaires : *Studiozine* est un studio associé à un lieu d'enseignement de la pratique artistique, l'école de musique le 57 ; *Le Graal* est un studio localisé en périphérie de Toulouse intégré à une structure polyvalente, *Concept Sonore d'Evènements*, spécialisée dans l'accompagnement sonore de manifestations publiques dans des domaines très diversifiés – des concerts ou des festivals, mais également des conférences, des congrès, des expositions, des défilés de mode, etc.

Structures artisanales, associatives ou petites entreprises à vocation commerciale : le repérage des lieux d'enregistrement dessine finalement les contours d'une offre très hétérogène constituée presque exclusivement d'initiatives privées. Seuls le *FJEP de l'Hers* et *Reynerie Musique Art Production* assure en effet des fonctions d'enregistrement au sein de la sphère publique, et ce au titre d'une activité complémentaire voire secondaire. Par ailleurs, 35% des lieux privés sont déclarés juridiquement sous la forme d'une SARL ; 32,5%

⁷⁶³ *Césame, Esperanto, Expériences, FJEP de l'Hers, Format-Son, Galloway Studio, Imprimerie, Pavillons Sauvages, Pilgrim, Production 31, Reynerie Musique Art Production, Woodie.*

ont une structure associative et 32,5% ont un statut mal précisé. Alors que les plus grosses structures, de type SARL, sont souvent engagées dans plusieurs activités – la répétition et la formation principalement – les plus petites consacrent davantage l’enregistrement comme un lieu d’activité unique.

Dans l’ensemble, ces lieux nouvellement identifiés se caractérisent néanmoins par une plus grande spécialisation de leur activité : 60% d’entre eux y sont engagés au titre d’une activité unique⁷⁶⁴. Ceci peut s’expliquer par le fait que l’enregistrement emploie des compétences artistiques, techniques et matériels spécifiques qui nécessitent l’attention exclusive de l’équipe intégrée à la structure de référence. Certains d’entre eux, comme *Amplitude Studio*, sont par exemple spécialisés dans l’enregistrement d’artistes en prestation live. L’offre toulousaine est également complétée par de petites structures familiales composées souvent d’un ou deux ingénieurs du son qui disposent d’équipements et d’outils (enregistrement, micro, amplis, instruments, etc.) dont l’utilisation nécessite un savoir-faire et un travail de précision recherchés par les artistes pour la concrétisation de leur projet artistique – *Casa Studio, Sam, Strict Studio, Studio 52, La Vache Sous Les Marronniers, Zero Studio*. La confiance engagée avec l’artiste, la convivialité et la flexibilité des prix proposés est également un argument qui figure dans les stratégies de communication de ces différents studios.

Par ailleurs, seulement trois entités de passage supplémentaire ont été repérées. Ce type de service – duplication et distribution de supports phonographiques – est proposé par des prestataires qui s’inscrivent dans des logiques économiques et marchandes plus conventionnelles et dont la ressource officielle a permis de fournir un relevé plus exhaustif. Parmi les nouveaux acteurs identifiés, *New Médias* et *PCR Duplication* sont deux SARL qui assurent la fabrication industrielle de supports informatiques (CD, cassettes, DVD, etc.). Contrairement aux acteurs repérés précédemment, ces derniers se caractérisent par leur capacité à tisser des relations avec l’ensemble des partenaires du monde économique afin de diffuser et étendre leurs activités auprès d’un maximum d’acteurs porteurs de projets. De ce fait, ils ne constituent pas l’essence même de ces scènes hybrides, ni même la cible privilégiée de cette recherche. Il n’en demeure pas moins que la visibilité de ces acteurs sur la scène locale est affectée par le fait qu’ils n’ont pas d’identité musicale à proprement parler alors qu’ils sont en connexion avec d’autres activités – informatique, audiovisuel, infographie,

⁷⁶⁴ *Casa Studio, Condorcet, Cour des Miracles, Créart’son, D-Noise, Elixir, Fibule, Graal, La Vache Sous les Marronniers, Madrigal Records, Musique Alliance, Sam, Step Forward, Strict Studio, Studio 52, Studio Eden, Studiozine, Zéro Studio.*

multimédia, etc. On notera toutefois le repérage d'une structure artisanale privée, le *Labomatic*, spécialisée dans la duplication de supports audio pour des enregistrements d'artistes autoproduits.

1.1.3 Labels

Avec plus de 72% des acteurs identifiés dans ce secteur d'activité, l'investigation apporte une contribution majeure au repérage des labels existants : elle permet d'appuyer certaines tendances observées à la lecture de la ressource officielle mais surtout de préciser la connaissance de cet acteur toulousain. La recherche conduit à reconsidérer le poids que représente ce type d'activités dans l'organisation du système des musiques amplifiées, et ce dans des proportions très significatives. 50 nouveaux labels sont identifiés, portant l'effectif total à 69 acteurs référencés : les labels représentent désormais plus de la moitié des structures de création et de production recensées. Les acteurs nouvellement identifiés correspondent à de petites structures associatives dont près de la moitié ont un statut mal renseigné ou non déclaré. Ils viennent ainsi compléter la structuration d'une offre, exclusivement privée, constituée principalement de microstructures, de type familial – à peine 10% des labels sont par exemple déclarés sous une forme juridique commerciale de type SARL.

Le label a un profil qui se différencie des précédents par le fait qu'il n'est pas attaché à lieu d'activité et de pratique artistique. La localisation du siège social est un indicateur souvent peu pertinent pour considérer l'impact urbain et territorial de ce type d'acteur. Ce constat est d'autant plus vrai pour les structures micro dont l'adresse de référence n'est souvent renseignée que par le lieu de résidence du président de l'association désigné pour représenter la structure porteuse du projet. Pour autant, le label est un acteur très impliqué sur la scène locale, notamment par sa capacité à tisser des relations avec les différents partenaires du monde toulousain de la musique et à cumuler différentes fonctions au sein du système musiques amplifiées.

Et pour cause, il se singularise par son aptitude à intervenir dans des secteurs autres que ceux de la création et de la production. En effet, près de 40% d'entre eux mènent une activité par ailleurs, principalement dans le secteur du spectacle : 22% programment également des concerts⁷⁶⁵, 6% mènent une activité de booking⁷⁶⁶, 6% sont impliqués à la fois dans ces deux

⁷⁶⁵ 4 *Ninabis*, *2000 Records*, *Annexia*, *Armonik Asso*, *Assault Musical*, *Bande Noire Records*, *Better Rock Than Roll Records*, *Boudoir Moderne*, *C'Dieg Production*, *Cinq Cinq Prod*, *Culture Artpatride*, *FJEP de l'Hers*, *Kartier Libre*, *Rem-I*, *Toulouse En Scène*.

⁷⁶⁶ *Freddy Morezon*, *Jerkov Musiques*, *Ma Case*, *Willing Production*.

types d'activités⁷⁶⁷. Pour certaines structures déclarées sous la forme d'une activité commerciale, le label est une activité complémentaire ou parallèle qui leur permet de diversifier leur implication sur la scène locale et d'intégrer l'ensemble des maillons de la production artistique – *Extraordinaire, Sude Communication, Willing Productions*. Il est également l'occasion d'assurer un complément de revenu dans des secteurs profondément marqués par la précarité financière et l'incertitude

De nombreuses petites structures associatives qui programment des concerts assurent également la sortie financière de certains disques d'artistes locaux, nationaux ou internationaux, et ce au titre d'une activité secondaire ou occasionnelle. La démarche de ces différents acteurs relève davantage d'une volonté d'accompagner des artistes dans la sortie de disques autoproduits, d'assurer ainsi la découverte de talents – émergents ou confirmés –, d'affirmer et d'assumer des convictions artistiques en proposant une alternative aux canaux traditionnels de l'industrie musicale⁷⁶⁸. Ce sont des acteurs hybrides identifiés davantage pour leur capacité à s'investir sur la scène locale en tant « qu'acteur musical » que pour leur volonté d'intégrer une fonction spécifique de la production musicale et de s'identifier en tant que tel.

En revanche, une spécialisation de ces structures s'observe davantage dans le choix des artistes répertoriés attribuant au label une couleur artistique très prononcée. L'enquête effectuée par N. MECKEL en 2005 permet d'éclairer cette caractéristique propre aux plus petites structures, ces dernières qui privilégient la découverte d'artistes afin de faciliter leur insertion sur les circuits de production du disque et de la diffusion : « *éditeur de musique, le petit label est avant tout l'expression d'un son particulier, d'une couleur, d'une communauté d'influence. Autumn Production (Lot) fait du dark folk et du hardcore, Dora Dorovitch (Aveyron) de l'électro, Elp Records (Hte Garonne) du pop rock, Vinilkosmo (Hte Garonne), Rock esperanto, Warpath (Blagnac) du death métal [...]*⁷⁶⁹ ». Peuvent également être cités comme exemples de labels toulousains: *2000 Records* (indie, folk), *Dead Bees Records* (indie, rock), *Jerkov* (rock, métal), *Panx* (Punk), *Lackymal Records* (Hard Core), etc.

Au vue des observations développées ci-dessus, il paraît nécessaire d'être extrêmement prudent quand à la catégorisation des profils d'acteurs. Le risque étant de composer des catégories trop rigides qui ne tiennent pas compte de la capacité des acteurs à

⁷⁶⁷ *Boudoir Moderne, Lacrymal Records, Telza Booking, What A Mess Records.*

⁷⁶⁸ *2000 Records, Annexia, Lacrymal Records, Rem-i, What A Mess ! Records.*

⁷⁶⁹ MECKEL N., *Musiques Actuelles en Midi-Pyrénées de Mars à Juin 2005, Etat des lieux réalisé à l'attention de la Région Midi-Pyrénées*, Toulouse, 2005, p.24.

s'inscrire dans plusieurs champs de compétence de l'activité musicale. En guise de synthèse, une première typologie des acteurs de la création et de la production a été dressée (encadré n°2). Pour éviter les écueils d'une catégorisation classique, elle repose sur l'identification et le croisement de multiples critères.

**Encadré n°3 : Critères déterminants des profils d'acteurs
de la création et de la production toulousaine**

Statut / forme juridique de l'acteur

1. Acteur dont l'implication relève d'une initiative publique – *association ou lieu municipal* ;
2. Acteur dont l'implication relève d'une initiative commerciale – *déclarée sous la forme d'une SARL, ASRL, SAS* ;
3. Acteur dont l'implication relève d'une initiative associative – *déclarée sous la forme d'une association loi 1901*.
4. Acteur dont l'implication relève d'une initiative informelle, non déclarée.

Relations de l'acteur à son lieu d'activité principale

5. Acteur attaché à un lieu fixe, spécifique à la pratique des musiques amplifiées – *Studios privées de répétition et d'enregistrement* ;
6. Acteur attaché à un lieu fixe, non spécifique à la pratique des musiques amplifiées – *Centre socioculturel, MJC, squat* ;
7. Acteur détaché d'un lieu de pratique artistique – *Label, usine de pressage* ;

Polyvalence de l'acteur

8. Acteur spécialisé dans l'accompagnement d'une activité unique – *Répétition ou enregistrement ou sortie/distribution de disques* ;
9. Acteur polyvalent, spécialisé dans l'accompagnement d'activités de création et de production – *Répétition, enregistrement, pressage, label*;
10. Acteur polyvalent impliqué dans d'autres branches du secteur des musiques amplifiées -
11. Acteur polyvalent impliqué dans des activités extérieures aux musiques amplifiées

Réalisation : S. BALTI, 2012

1.2 Les acteurs de la diffusion

La restitution des données propre au secteur de la diffusion se déroule en deux temps. Dans un premier, elle porte sur les *lieux de concerts* (1.2.1), c'est à dire l'ensemble des acteurs attachés à un lieu fixe, dont l'activité consiste à accueillir des artistes et à leur offrir les conditions nécessaires à la réalisation du concert. Dans un deuxième temps, elle se concentre sur les *producteurs, programmeurs et organisateurs de concerts* (1.2.2), autrement dit sur l'ensemble de ceux qui sont à l'initiative d'un événement, qui accompagnent l'artiste dans sa prestation scénique et qui prennent financièrement en charge le déroulement de la manifestation – les *promoteurs locaux*. Cette nuance permet d'identifier des *acteurs sans lieux fixes* dont le lieu d'activité principal n'est pas directement associé à un lieu de diffusion. Enfin, sont présentées les structures qui développent une activité complémentaire à la préparation du concert – *agents d'artistes, impresarios, tourneurs*.

1.2.1 Lieux de concerts

A l'issue d'un premier dépouillement des données récoltées, 227 lieux principalement localisés au sein de la commune de Toulouse ont été recensés quand bien même la ressource officielle ne permettait d'en repérer qu'une vingtaine. Le tableau présenté ci-après permet d'identifier la diversité des lieux susceptibles d'accueillir des activités de diffusion au cours de la saison artistique⁷⁷⁰. Il permet également de mettre en perspective la répartition très déséquilibrée de cette offre selon les catégories de lieu qui sont proposées.

⁷⁷⁰ La liste détaillée des lieux référencés pour la diffusion est présentée en annexes.

**Tableau n°5 : Offre potentielle de lieux de diffusion
repérée au sein de l'aire urbaine toulousaine**

Type de lieu	Effectifs	Part représentée (%)
Salles de concerts	5	2,2
Salles de spectacles	8	3,5
Autres salles municipales	22	9,7
Théâtres	13	5,7
Centres culturels – MJC	28	12,3
Lieux culturels universitaires	8	3,5
Autres lieux culturels	8	3,5
Clubs – Discothèques	10	4,4
Bars – Restaurants – Péniches	111	48,9
Espaces Commerciaux	5	2,2
Autres	3	1,3
Places Publiques – Espaces Verts	4	1,8
Total	225	100

Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

La diversité de cette offre peut s'apprécier autant par la qualité des infrastructures – salles équipées, lieux pérennes ou aménagés pour l'occasion, lieux informels, etc. –, par la capacité d'accueil des différents lieux – de 60 à 9 000 places – ou par leur mode de gestion – public, privé, mixte (annexe n°8).

Implanté sur le territoire depuis 1983, le *Bikini* est la principale salle de concert spécialisée de la métropole. Initialement orientée vers la programmation d'artistes de variété, la programmation s'est progressivement diversifiée faisant aujourd'hui de ce lieu une figure réputée de la scène rock toulousaine, souvent considérée comme le pôle de la diffusion locale. Le projet de cette structure répond à la volonté de s'établir dans un équipement adéquat pour y mener une programmation de qualité – « *ce qui m'a toujours intéressé c'est d'avoir une salle*⁷⁷¹ » a par exemple rappelé son responsable lors d'enquêtes menées en 2005. Le *Bikini* est donc identifié en tant qu'acteur de la diffusion associé à un lieu d'activité fixe, déclaré sous la forme d'une SARL.

64,5 % de l'offre est portée par la sphère privée. Ce sont principalement des débits de boissons de type « bars » ou « cafés », ouverts par des professionnels de la restauration et de

⁷⁷¹ Propos recueillis auprès du Responsable du Bikini, enquête 2005.

la nuit qui développent une activité complémentaire, et d'accompagnement, dans le secteur de la musique. L'offre publique (34,4%) est constituée quant à elle autour d'une myriade de lieux de proximité – MJC, Centre culturel ou Centre d'animation – et de salles polyvalentes localisées dans les communes autour de Toulouse. A côté de ces deux principales catégories de lieux, bar musical et salle municipale, il existe une offre très diversifiée qui représente, pour chacune des catégories de lieux identifiés, une part réduite de l'effectif total. Ces derniers semblent néanmoins jouer un rôle certain dans la dynamique qui est impulsée au sein de la scène locale – en particulier pour pallier les insuffisances d'une offre spécialisée qui ne représente qu'à peine 2% du total des lieux recensés ici. Les clubs ou discothèques représentent une offre privée également portée par des professionnels « de la nuit » mais dont les équipements, soumis aux exigences d'activités sonores, présentent des caractéristiques qui répondent également à celles du concert – le *Ramier*, le *Kléo*, *Vents du Sud*, *Havana Café*. Il en va de même pour certains théâtres, équipements qui disposent de scènes surélevées, qui peuvent accueillir des artistes de musiques amplifiées en complément d'une programmation déjà engagée dans le secteur du spectacle vivant. Ces lieux sont également habitués à recevoir un public plus ou moins nombreux dans une configuration généralement assise. La catégorie « autres lieux culturels » est également constituée autour d'équipes artistiques déjà engagés dans la promotion de culture (art contemporain, arts plastiques, spectacle vivant, patrimoine, supports phonographiques) et ayants souhaités s'impliquer de façon plus ou moins occasionnelle dans des activités de concert – *Lieu Commun*, *Mix'Art Myrmys*, *Musicophages*, *Musée des Augustins*, *Abattoirs*. L'activité localisée dans les espaces commerciaux renvoie quant à elle à deux types de pratiques. Des *showcases* sont organisés dans les grandes enseignes de distribution de type *Fnac* et *Virgin* : les artistes de passage à Toulouse lors des grandes tournées y sont traditionnellement conviés pour réaliser une prestation live, relativement courte afin d'assurer la promotion du disque présenté en rayon ou la promotion d'un événement programmé le soir même, quelques heures après dans l'un des grands équipements de la métropole. Des concerts « à part entière » sont également programmés dans des salles de spectacle en annexe de grands complexes de consommation et de divertissement – *Casino Barrière*. Certains lieux universitaires sont également utilisés pour la diffusion des musiques amplifiées, festivals ou concerts réguliers, impulsés par des initiatives étudiantes – *Salle du Cap*, *Chapiteau du Mirail*, établissements du Crous, *Salle Insa*, etc. Enfin, la rubrique « autres » représente comme son nom l'indique une catégorie hybride, relativement mal identifiées, composée de lieux informels : des locaux en friche occupés par des communautés d'artistes – *Pavillons Sauvages*, *Chapelle*, *Entrepot*.

Si certains profils de lieux ont été largement sous-évalués dans les recensements officiels ils ont été particulièrement recherchés dans le cadre de ce travail. Leur traitement nécessite néanmoins une certaine précaution dans l'analyse des dynamiques effectives qui sont portées sur la scène musicale, en particulier autour de ces lieux « polyvalents » qui représente une grande majorité de l'offre. Les résultats de l'étude réalisée par N. MECKEL⁷⁷² montrent par exemple que 78% des concerts recensés en 2005 sont concentrés dans seulement 23 lieux de diffusion ce qui montre une implication très différente des lieux sur la scène musicale et la nécessité d'opérer des distinctions plus fines. De la même manière, on peut supposer sans trop se risquer qu'une grande part des lieux de sortie de type « bar » ou des équipements polyvalents à vocation socioculturelle ont une programmation très irrégulière dans le champ spécifique des musiques amplifiées. Par exemple, 48,9% des acteurs identifiés derrière le repérage des bars musicaux auraient une activité moins régulière que 2,2% de l'offre représentée par les salles spécialisées – et l'analyse purement quantitative de l'offre perd de son intérêt. La même précaution vaut pour l'analyse de l'offre publique. La marge d'incertitude concerne ici près de 28% des lieux identifiés : salles municipales polyvalentes, centres socioculturels, lieux de proximité – MJC, centres d'animation, espaces culturels, etc. – et les théâtres : dans cet ensemble de lieux polyvalents, quelle est la part accordée à la programmation des musiques amplifiées ?

Un deuxième niveau de lecture s'impose alors afin de mieux identifier les lieux qui ont impact significatif sur la scène locale.

Il nécessite la mise en place de critères de sélection d'ordre qualitatif basés sur l'analyse de la fréquence des concerts organisés pour chacun des lieux préalablement identifiés. Il s'agit de relever pour chaque date de la saison artistique (2007-2008), l'ensemble des lieux référencés et de retenir seulement ceux qui ont organisé plus de cinq concerts dans l'année. Ce dépouillement plus précis des agendas culturels conduit notamment à identifier les bars musicaux qui peuvent recevoir le titre de « cafés culturels » ou de « clubs ». L'analyse croisée des données récoltées avec celles issues de recensements réalisés en 2005 par N. MECKEL permet de confronter l'une de d'autre, de compléter au cas échéant certains manques, de mettre en perspective des enjeux liés à l'évolution de l'offre artistique sur cette période d'intervalle, aussi courte soit-elle. C'est à partir de ces décryptages successifs qu'une nouvelle classification des lieux de diffusion peut être proposée pour l'année 2007.

⁷⁷² MECKEL N., *Op. cit.*

Tableau n°6 : Lieux de diffusion retenus : programmation significative

Type de lieu	Effectif (%)	Lieux identifiés
Salles de concerts	5 (6,25%)	<i>Bijou ; Bikini ; Phare ; Halle Aux Grains ; Nougaro</i>
Salles de spectacles	14 (17,5%)	<i>Altigone ; Cap ; Casino Barrière ; Cave Poésie ; Chapeau Rouge ; Confluent ; Espace Croix Baragnon ; Espace Yves Montand ; Grande Halle ; Odysud ; Foyer Roger Panouse ; Salle Alizée ; SdF Ramonville ; Zénith</i>
Centres culturels	3 (3,75%)	<i>MJC Castanet ; MJC Castelginest ; MJC roguet</i>
Théâtres	2 (2,5%)	<i>Théâtre Garonne ; Théâtre des Mazades ;</i>
« Autres » lieux culturels	7 (8,75%)	<i>Chapelle ; Entrepot ; Lieu Commun ; Mix'Art Myrys ; Musicophages ; Pavillons Sauvages ; Samba Résille</i>
Clubs – Discothèques	3 (3,75%)	<i>Havana Café ; Kléo – Ramier ; Vents du Sud</i>
Cafés Concerts	16 (20%)	<i>141 Edmond Street ; Ambassade ; Autan ; Caravan Sérail ; Chèvrefeuille ; Cri de la Mouette ; Dauphin ; Deseo Café ; El Camino ; Fairfield ; Mandala ; Marin D'Eau Douce ; Mounède ; Rex ; Saint Des Seins ; The Petit London</i>
Autres bars musicaux	27 (33,75%)	<i>Autre Monde ; Beaucoup ; Breughel ; Café du Commerce ; Champagne ; Cherche Ardeur ; Communard ; Country Blues Café ; Dan's Club ; Dollar ; Dubliner's ; Esquille ; Esquinade ; Fillochard ; Folles Saisons ; Gaité ; Impro ; Larsen Lupin ; Loupiote ; Nain Jaune ; Père Peinard ; Petit Voisin ; P'Tit Bouchon ; Ragtime ; Tilleuils ; Txus</i>
Espace commercial	3 (3,75%)	<i>Cultura Labège ; Fnac Toulouse ; Virgin</i>
Total	80 (100%)	

Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

La comparaison avec le tableau précédent permet de constater qu'une grande part des lieux préalablement identifiés en tant que « débit de boissons » a un impact limité sur les activités de diffusion étant donné la fréquence très irrégulière des concerts qui s'y déroulent. Si près de 75% d'entre eux sont éliminés dans ce deuxième recensement, ce profil de lieux représente encore plus 50% de l'offre totale. Ce sont des enceintes de petite capacité, des « lieux de proximité », principalement localisées en centre-ville et qui accueillent une ou plusieurs fois dans la semaine des artistes en prestation live. Une distinction supplémentaire mérite d'être opérée entre, d'une part, les « cafés culturels » (20%), qui présentent une configuration mieux adaptée à ce type d'activité avec la disposition d'au moins un équipement spécifique à la diffusion (matériel de son, lumière, scène, jauge publique, loges

artiste) et, d'autre part, les « bars musicaux » (33,75%), généralement de plus petite taille dont l'activité s'apparente davantage à une certaine forme d'improvisation.

La démarche conduit à effectuer le même écrémage des équipements municipaux et des centres socioculturels : il s'avère que la plupart de ceux identifiés lors le premier recensement n'ont, de fait, qu'une activité très limitée sur la scène musiques amplifiées. N'ont été finalement retenues que certaines salles de spectacles localisées dans les communes de la première couronne – *salle des Fêtes de Ramonville, Odussud, Altigone, Confluent, Grande Halle, Salle Alizée* – alors que les centres socioculturels localisés à Toulouse ont un impact très limité sur la diffusion des musiques amplifiées et n'ont plus vocation à figurer ici. La capacité d'accueil des lieux retenus est supérieure à 500 places ce qui octroie à ces derniers le statut « d'équipements rayonnants ». En outre, l'absence d'établissements municipaux ou de centres culturels de proximité au sein de la commune de Toulouse est révélatrice de cloisonnements très marqués entre le milieu culturel et socioculturel, entre des initiatives publiques et privées, entre une culture rayonnante et une culture de proximité.

Quelques remarques complémentaires méritent d'être apportées afin d'insister sur la polyvalence de cette offre. Celle-ci est d'autant plus avérée dans le secteur de la diffusion que seulement cinq lieux spécifiquement dédiés aux concerts sont finalement identifiés et retenus après investigation (*Bikini, Bijou, Halle Aux Grains, Nougaro*). La pluriactivité des lieux qui composent le reste de l'offre de diffusion peut être finalement appréhendée à différentes échelles et permet de distinguer trois profils.

Un premier profil renvoie d'abord à un ensemble de structures spécialisées dans des activités de musiques amplifiées, associées au secteur de la création et de la production, et qui, par ailleurs, mettent à disposition des locaux pour assurer quelques concerts – *Musicophages, Pavillons Sauvages, Samba Résille*. Sont également intégrés des lieux artistiques, impliqués dans d'autres disciplines, qui accordent une part de programmation aux musiques amplifiées – *Lieu Commun, Mix'Art Myrys*,

Un deuxième profil intègre les lieux culturels et festifs où la musique est une discipline qui vient compléter une programmation de spectacles culturels très diversifiés (salles de spectacle, centres socioculturels, théâtres).

Un troisième profil regroupe enfin un ensemble de lieux diversifiés, *a priori* davantage tournés vers des préoccupations commerciales, dont l'activité principale est plus

éloignée du monde de la culture et du spectacle vivant (débits de boisson restaurants, discothèques, commerces de proximité, etc.).

Au final, seulement 6,25% de l'offre toulousaine est composée de lieux spécialisés quand bien seulement 34,3% des lieux recensés peuvent être considérés comme étant « adaptés » aux activités de musiques amplifiées : des salles de spectacle, théâtres, discothèques. La diffusion toulousaine est donc principalement structurée autour de lieux dont la vocation première n'est pas d'accueillir un concert (65,7%), ou un spectacle, et qui de fait présentent des configurations qui ne sont pas prévues pour ce type d'activité : une acoustique aléatoire, l'absence de scène, de loges pour les artistes, de matériel de sonorisation, etc. Ces lieux où la musique ne représente qu'une activité complémentaire offre néanmoins une alternative au faible nombre de lieux spécialisés ou adaptés qui ont été recensés : pour ces différentes raisons, ils sont définis ici comme des lieux « off ».

L'analyse de l'offre toulousaine permet de distinguer les lieux de diffusion selon deux critères : leur capacité d'accueil – critère qui détermine l'attractivité d'un lieu et qui permet de distinguer les lieux rayonnants et les lieux de proximité – et leur spécialisation – critère qui détermine leur capacité à répondre aux exigences de ce type d'activité et qui permet de distinguer le *on* et le *off*. Le tableau de synthèse présenté ci-après montre ainsi que deux profils de lieux sont particulièrement représentés : le lieu *off* de *proximité* (66%) et, dans une moindre mesure, le lieu *on*, *rayonnant* (25%).

**Tableau n°7 : Répartition de l'offre de lieux de diffusion
selon la distinction on/off et leur attractivité**

	Lieu « rayonnant »	Lieu de « proximité »	Total
Lieu « on »	20 (25%)	4 (5%)	25 (30%)
Lieu « off »	3 (4%)	53 (66%)	56 (70%)
Total	23 (29%)	57 (71%)	80 (100%)

Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

L'analyse spatiale de ces lieux de diffusion, selon la distinction on/off, conduira à souligner dans la deuxième partie de ce chapitre l'impact spécifique d'initiatives artistiques sur l'organisation du territoire métropolitain.

1.2.2 Producteurs, programmeurs et organisateurs de concerts

Selon la méthode annoncée dans le chapitre 4, le repérage des lieux de diffusion permet dans un deuxième temps l'identification de forces vives qui gravitent autour et qui constituent cette nébuleuse intermédiaire, au croisement de logiques privées, publiques et undergrounds qui animent ces lieux, nourrissent leur programmation et participent à l'identification sur la scène musicale ? Si l'objectif n'est pas de présenter un listing exhaustif de cette population d'acteurs artistiques, il s'agit néanmoins de répondre à la volonté de constituer un panel représentatif de la scène locale et, ainsi, d'affiner l'identification de plusieurs profils d'acteurs propres au secteur de la diffusion. Les résultats complets de ces recensements sont présentés en annexe.

123 « acteurs » artistiques y sont mentionnés. Leur implication dans le secteur de la diffusion renvoie traditionnellement à trois grands types d'activités plus ou moins indissociables l'une de l'autre: la *production*, consiste à assurer le financement du concert, l'*organisation*, consiste à coordonner et à assurer la répartition matérielle des différentes tâches, la programmation, consiste à opérer les choix artistiques qui précèdent la décision de produire un concert⁷⁷³. Le graphique présenté ci-après montre qu'une très grande majorité de ces acteurs relève de la sphère privée (89%). L'association est la forme juridique la plus souvent adoptée par les structures porteuses de projets (57%) car elle reste la plus souple et la mieux adaptée à ce type d'activité. Elle traduit notamment l'ambivalence de certains acteurs dont l'implication sur la scène locale oscille entre logiques marchandes, publiques et « underground ». 3% des initiatives privées sont constituées autour de structures de type SAS – Société Anonyme Simplifiée – ou ASRL – Autre Société à Responsabilité Limitée. Parmi elles, figurent des pointures locales identifiées par la ressource officielle dont l'activité relève d'une production marchande – *Bikini*, *Bleu Citron*, *Willing Production*. Un bar musical, *The Petit London*, est également identifié ici en tant que tel, au titre d'une activité principale tournée vers le débit de boissons. La programmation du lieu est animée par une équipe impliquée dans le secteur de la diffusion musicale avec une réelle volonté d'intervenir en faveur de la structuration de la scène locale.

Première Pression est une association loi 1901 implantée au sein de la scène locale depuis le début des années 2000. Son parcours relève d'une initiative individuelle : un acteur anciennement localisé à Bordeaux qui s'est retrouvé un peu par hasard à Toulouse – « constatant qu'il n'y avait pas grand-chose de fait pour la diffusion des musiques actuelles,

⁷⁷³ HEIN F., *Le monde du rock : ethnographie du réel*, Nantes, Sèteun, IRMA, 2006, p.57.

*j'ai donc voulu continuer mon activité ici en m'occupant de cette structure de diffusion*⁷⁷⁴». Fréquence et qualité de la programmation font de cette structure un acteur identifié à l'échelon local et national. Avec le *Bikini*, elle est ainsi souvent considérée comme l'un des deux pôles structurant la diffusion toulousaine. Le projet porté par *Première Pression* se différencie néanmoins dans la mesure où, à son origine, il n'est pas cristallisé dans un lieu fixe d'activité.

Par ailleurs, la scène privée est également constituée d'une myriade d'initiatives dont le statut reste mal précisé. Cette dernière représente près de 30% des acteurs identifiés. Parmi eux, figurent des acteurs qui ont choisi de rester en dehors du cadre légal et de mener à bien une activité dans le secteur de la diffusion sans pour autant déclarer la structure porteuse du projet. Un deuxième élément d'explication conduit néanmoins à pondérer la part représentée par ces acteurs informels et pointe une limite méthodologique au repérage de ces initiatives hybrides. Un certain nombre de ces acteurs était déclaré en tant « qu'association » lors de la phase de recensement mais a depuis cessé son activité. Autrement dit, leur retrait de la scène musicale expliquerait pourquoi ces derniers n'apparaîtraient plus dans le *Journal Officiel* lors de l'analyse qualitative des données récoltées sur le terrain, intervenue quelques mois seulement après l'investigation. Le manque de renseignement à ce niveau illustre malgré tout à nouveau la faible connaissance d'acteurs qui composent les scènes invisibles et surtout la très forte volatilité des acteurs artistiques.

Enfin, bien que beaucoup moins nombreux, les acteurs repérés au sein de la sphère publique revêtent également des formes juridiques très diversifiées : ce sont des équipements municipaux qui fonctionnent en régie directe et qui assurent leur propre programmation (*Espace Croix Baragnon*, *Chapeau Rouge* à Toulouse, *Odyssud* à Blagnac), des associations parapubliques créées pour l'organisation de festivals (*Rio Loco* et *Toulouse d'été* par la commune centre, *Festival de Guitare* par Aucamville et *Jazz sur Son 31* pour le Conseil Général), des associations paramunicipales auxquelles est déléguée une programmation artistique spécialisée dans le secteur des musiques amplifiées (*Musiques Actuelles A Pibrac*, *Passerelles*, un *Jazz Pour Tous*), des associations régionales pour les musiques actuelles, *Avant-Mardi*, qui fonctionnent par convention avec les différents partenaires institutionnels et qui participent entre autres à l'organisation d'événements musicaux (chapitre 6). Enfin, le *FJEP de l'Hers*, est un lieu culturel de proximité labellisé par l'Etat – *Foyer des Jeunes et d'Education Populaire* – visant à favoriser l'accès de la pratique

⁷⁷⁴ Propos recueillis auprès du Responsable de *Première Pression*, enquête 2005.

artistique au plus grand nombre. Elle est identifiée ici à Toulouse en tant qu'association de quartier spécialisée dans la musique, structure polyvalente qui assure entre autres l'organisation d'évènements musicaux et la programmation de jeunes artistes locaux en résidence.

Pour une grande majorité de l'ensemble des programmeurs référencés ici, 85,8%, le « concert », défini comme un événement ponctuel dont la fréquence d'organisation demeure régulière et s'étale sur l'ensemble de la saison artistique, constitue la forme privilégiée de l'activité. Près de 11% préfère au contraire organiser seulement une manifestation à l'année : pour certains le « festival » est ainsi l'occasion de créer un événement de plus grande envergure, pour d'autres, il est un choix effectué par défaut, parce que la précarité des ressources financières ne permet pas une programmation régulière sur la durée d'une saison artistique. Une petite minorité d'entre eux, 3,3%, est impliquée dans ces deux types de manifestation, concerts et festivals. Activité régulière ou ponctuelle : cette distinction semble révéler un rapport différent de l'acteur artistique avec le territoire. Ces deux modes de fonctionnement supposent une implication différente de l'acteur sur la scène locale et interroge quant à leur impact sur les processus de recomposition urbaine, supposé différent selon la fréquence de l'activité, la taille de l'événement ou encore les moyens logistiques qui sont mobilisés pour l'occasion.

De la même manière que pour les activités de création et de production les acteurs impliqués dans la diffusion se caractérisent par leur polyvalence et leur capacité à intervenir dans les différentes branches du système musiques amplifiées. Près de la moitié d'entre eux développe en effet une activité complémentaire, identifiée dans d'autres secteurs de la chaîne musicale. Le tableau suivant propose de détailler les différentes activités pour chacun des acteurs référencés en tant que programmeur. L'analyse croisée des données montre de quelle manière l'investigation permet de décrypter cette polyvalence des acteurs, attribut que la ressource officielle tend largement à sous-estimer, ou ne permet pas de rendre compte dans des proportions significatives – et ce, malgré la contribution du Couac avec son étude sur les pôles structurants qui permet d'identifier 60% des acteurs polyvalents recensés par la ressource officielle.

Tableau n°8 : Les structures musicales : activité unique et activité multiple

PROFILS D'ACTEUR	RECENSEMENT OFFICIEL	RECENSEMENT APRES INVESTIGATIONS
Activité unique	23 (69,7%)	64 (52%)
Activités multiples (diffusion)		
Programmation + Booking	1	5
Programmation + Booking + Collectif	0	1
Programmation + Booking + Label	0	4
Programmation + Booking + Média + Studio	0	1
Programmation + Booking + Ressource	0	1
Total	1 (3%)	12 (9,8%)
Activités multiples (autres secteurs d'activités)		
Programmation + collectif	0	16
Programmation + collectif + Label + Média	0	1
Programmation + Collectif + Ressource	2	2
Programmation + Collectif + Studio	1	2
Programmation + Disque + Ressource	1	1
Programmation + Enseignement / Ressource	3	6
Programmation + Label	0	8
Programmation + Label + Collectif	0	1
Programmation + Label + Média	0	1
Programmation + Label + Média + Collectif	0	1
Programmation + Label + Studio	0	1
Programmation + Média	0	5
Programmation + Studio	2	2
Total	9 (27,3%)	47 (38,2%)
TOTAL Programmeurs et promoteurs locaux	33 (100%)	123 (100%)

Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : recensement, 2008

Ce tableau permet d'identifier des associations privilégiées d'activités : parmi les 59 programmeurs référencés en tant qu'acteurs polyvalents, 17 (28,8%) sont également impliqués sur la scène locale en tant que label, activité répertoriée dans le secteur de la création et de la production, elle-même caractérisée par la capacité de ses acteurs à intervenir dans plusieurs branches du système des musiques amplifiées. De même, 12 d'entre eux (20,3%) exercent une deuxième fonction au sein même de la diffusion : il s'agit d'activités complémentaires à la programmation, de booking, consistant à assurer l'accompagnement d'artistes sur des scènes localisées à l'extérieur de Toulouse (c). Enfin, l'analyse des profils d'acteurs permet d'observer que 24 acteurs (40,7%) sont constitués en « collectifs ». Ce sont des artistes qui se sont regroupés pour créer une structure de diffusion

afin d'assurer leur propre programmation mais également celle de groupes extérieurs selon une logique de développement basée sur l'échange et le partage des têtes d'affiches⁷⁷⁵.

Enfin, parmi les diffuseurs référencés ici, 21 d'entre eux ont déjà été identifiés dans l'analyse de l'offre des lieux de diffusion – ce sont des lieux qui accueillent des concerts et qui disposent également d'équipes artistiques au sein desquelles est menée une véritable activité de programmation. Cette remarque implique *a contrario* qu'une très grande majorité d'acteurs repérés ici, 106, soit 83,5%, ne dispose pas de lieux attirés pour accomplir ce type d'activité⁷⁷⁶. De la même manière, une très grande majorité des lieux de diffusion repérés précédemment, 49, soit 70% de l'offre recensée, ne dispose pas d'équipes artistiques pour assurer, en interne, la programmation du lieu. Ils mettent alors leurs locaux à la disposition de diffuseurs extérieurs pour la réalisation d'évènements ponctuels. Ils ne sont pas repérés ici en tant qu'acteur directement impliqué dans la programmation d'artistes. Gérant de lieux de diffusion et diffuseurs sont bien deux acteurs complémentaires mais à distinguer l'un et l'autre dans la filière de la diffusion. Ce constat permet d'insister ici sur la nécessité de distinguer à ce stade de la réflexion trois profils d'acteurs de la diffusion : trois logiques d'acteurs qui entretiennent des relations d'interdépendances et qui interrogent notamment quant aux dynamiques artistiques et urbaines qui en découlent.

1. Des acteurs *attachés à un lieu fixe* qui interviennent directement dans le choix des artistes programmés sur place, l'organisation et la production du concert – ils apparaissent dans la partie précédente en tant que *lieux de concerts* et sont identifiés ici en tant que *lieux actifs* ou *diffuseurs actifs*.
2. Des *acteurs attachés à un lieu fixe* qui mettent leur espace à la disposition d'équipes artistiques extérieures sans réellement s'impliquer dans l'activité de diffusion – ils apparaissent précédemment en tant que *lieux de concerts* et sont identifiés ici comme des *lieux passifs* ou *diffuseurs passifs*.
3. Des *acteurs sans lieu fixe* qui assurent des activités de diffusion sans disposer de lieux pour mener à bien leurs activités.

⁷⁷⁵ Un artiste local (A) organise un concert au sein de sa scène d'appartenance et invite un groupe extérieur (B) à venir se produire en première partie. Ce dernier profite de la notoriété et du réseau de connaissance tissé à l'échelon local par l'artiste organisateur (A) pour faire connaître sa musique. En échange, l'artiste invité (B) offre la possibilité au premier groupe organisateur (A) de se produire sur une scène extérieure lors d'un événement futur, auprès d'un public initialement acquit à la cause du premier groupe invité (B), devenu alors promoteur local.

⁷⁷⁶ La liste détaillée des acteurs sans lieux fixes est présentée en annexes.

« *Acteurs attaché à un fixe* » et « *acteurs sans lieu fixe* » : la distinction suppose qu'il existe différentes façons de concevoir les activités liées à la promotion des musiques amplifiées sur un territoire. Elle implique surtout des relations spécifiques de l'acteur artistique au territoire. Ces constats interrogent à plusieurs titres quant à l'impact d'initiatives, portées par des acteurs sans lieux fixes, sur la structuration des territoires métropolitains. Comment s'organisent des acteurs *sans lieux fixes* pour mener à bien une activité artistique vouée, *a priori*, à rassembler un public nombreux ? Quels sont les lieux utilisés ? Où sont-ils localisés ? La localisation des activités vient-elle alors accentuer les déséquilibres observés par la répartition des principales fonctions urbaines (chapitre 1) ? Quelle visibilité peuvent avoir des initiatives artistiques qui n'ont pas d'ancrage territorial ? Comment s'organise la circulation de ces acteurs sur le territoire ? Quels peuvent être leurs impacts sur la scène artistique ? Sur l'animation des différents territoires de la ville ? En outre, quels peuvent être les liens entre ces deux profils d'acteurs, avec ou sans lieux fixes ? Existe-t-il des complémentarités ou des partenariats entre acteurs ?

Parmi les acteurs sans lieu fixe, l'analyse de l'offre toulousaine permet de distinguer deux catégories subsidiaires. D'un côté, le *producteur* supporte l'ensemble des frais liés à l'organisation d'un concert mais il délègue le déroulement de l'événement à un équipement ou à une équipe artistique spécialisée dans l'accueil des artistes et l'organisation de concert. *Bleu Citron* est le seul producteur, identifié en tant que tel, sur le territoire de l'aire urbaine toulousaine. Un partenariat le lie notamment depuis les années 1980 avec le *Bikini*, lieu de diffusion, chargé également d'accueillir les artistes et d'assurer la gestion de l'événement. De l'autre, le *diffuseur associatif* supporte l'ensemble des frais liés à l'organisation d'un festival ou d'un concert mais assure également le bon fonctionnement du concert, au sein d'un lieu loué pour l'occasion. Contrairement au producteur, le *diffuseur associatif* cumule ainsi les fonctions de production, d'organisation et de programmation. Ce profil d'acteur sans lieu fixe représente 84,6% des acteurs impliqués dans la diffusion toulousaine : ce sont principalement des initiatives privées, déclarées ou non déclarées, composées autour d'artistes (*Antistatic*, *Entreshok*, *KMK*, *Progrès son*, *To loose punkers*, etc.) qui assurent par ce biais leur propre programmation selon une logique d'échange avec les artistes d'autres scènes locales, ou de passionnés (*2000 records*, *Domestik records*, *Friend of P*, *La chatte à la voisine*, *Siestes électroniques*, etc.), animés par la volonté de faire jouer des artistes qui n'auraient certainement pas eu l'occasion de passer par Toulouse sans leur initiative.

1.2.3 Agents d'artistes, impresarios, tourneurs

En lien direct avec ces initiatives qui assurent la diffusion d'artistes sur la scène locale, 20 structures sont également identifiées en tant qu'agence de booking – appelée également *tourneur* ou encore *impresario*. Ce sont des acteurs dont le siège est localisé à Toulouse mais dont l'activité se projette sur l'extérieur : le travail consiste à organiser la tournée d'artistes sur la base d'étapes journalières, chacune constituant autant de dates de concert à l'occasion desquelles le promoteur local (*diffuseur*) doit prendre en charge la réception de l'artiste et les différents frais qui lui sont associés – prestation live sous la forme de cachets, hébergement, restauration, etc.

Cette branche de l'activité relève à Toulouse uniquement de la sphère privée. Elle est polarisée autour de deux grosses structures de booking, *Bleu Citron* et *Willing Production*. La notoriété des artistes qui constituent leur catalogue respectif les conduit vers des circuits plus conventionnels de la production artistique ce qui suppose une structure juridique commerciale adaptée à ces coûts de logistiques – la première est une SAS, la seconde revêt la forme d'une ASRL. Créé en 1986, *Bleu Citron* est à l'origine un label de jazz localisé à Paris et impliqué uniquement dans la production de disques. Constant les difficultés que les artistes avaient à s'insérer dans les marchés de la diffusion, son responsable, G. JUMAIRE, décide de réorienter son activité vers la production de spectacle. Des motivations personnelles, le conduisent en 1997 à quitter la capitale pour venir s'installer à Toulouse : *Bleu Citron* intervient depuis dans trois grands domaines d'activité : la production et l'organisation de concert à Toulouse et dans sa région, l'accompagnement d'artistes en tournée, la participation à la programmation de différents festivals. Ce producteur est aujourd'hui largement identifié à l'échelon national : en 2007, la société emploie treize salariés, organise 403 concerts et dispose d'un catalogue de seize artistes⁷⁷⁷. Cette même année, elle participe activement à la constitution d'un collectif de tourneurs nationaux, nommé *l'Arrière Boutique*, qui se sont associés pour mieux promouvoir la diffusion de leurs artistes respectifs (annexe n°11).

Dans un secteur d'activité caractérisé par une concentration très importante des structures au sein de la capitale française, les agences de booking localisées à Toulouse sont des entités économiques de taille relativement petite en comparaison au poids de certaines entreprises nationales et européennes ou à celui de la multinationale américaine *Live Nation*

⁷⁷⁷ Da Silva, Claire Diterzi, FM, Izia, Fancy, Brigitte Fontaine, Magyd Cherfi, Les Bombes 2 Bal, Simeo, Les Beautés Vulgaires, Syranon, Rachid Tahan, Paul Personne, Les Fabulous Trobadors, J.P. Nataf et le Quartier Enchantant.

qui occupe une situation quasi monopolistique sur la scène internationale⁷⁷⁸. En outre, la structuration du secteur toulousain est complétée autour d'une myriade d'entreprises familiales et associatives : dix d'entre elles sont déclarées en tant qu'association⁷⁷⁹, sept ont un statut qui demeure mal renseigné⁷⁸⁰ et une revêt la forme du SARL⁷⁸¹. Le tableau suivant identifie certaines caractéristiques propres aux tourneurs toulousains et permet de montrer les écarts pouvant exister avec des acteurs localisés dans le reste de la France ou à l'étranger. Les catalogues d'artistes montrent également, pour chacune de ces agences, une spécialisation esthétique relativement prononcée même si, à la différence des petits labels identifiés dans la partie précédente, les tourneurs ci-dessous revendiquent une volonté d'élargir leurs références à des horizons musicaux diversifiés.

Tableau n°9 : Présentation des tourneurs toulousains

Acteurs Toulousains	Nombre d'artistes sous contrat	Style musical	CA 2007
Bleu Citron	16	Rock, divers	5 171 000
L'Entreprise	15	Rock, Indie	N.R.
Freddy Morezon	5	Chanson, divers	N.R.
Jerkov	35	Rock, métal, divers	N.R.
Klakson	3	Chanson, monde	N.R.
Ma Case	9	Monde	N.R.
Shabaz	8	Rock	N.R.
Telza Booking	17	Rock, fusion	N.R.
Vita Vic	6	Divers	N.R.
What A Mess! Record	5	Folk, Indie	N.R.
Willing Productions	17	Blues, divers	322 096
Live Nation (États-Unis)	1500	Divers	3 700 000 000

Sources : IRMA, 2007 ; enquête S. BALTI, 2008

⁷⁷⁸ LAMEYRE V., *Festivals de musiques actuelles européens : nouveaux enjeux*, Réflexions autour du Main Square Festival d'Arras (dir. AUTISSIER A-M.), Paris, mémoire de Master, 2009, 81p.

⁷⁷⁹ Artscenica, Boudoir Moderne, Freddy Morezon, Frontal, Jerkov Musiques, Klakson, Ma Case, Regarts, Shabaz, Vita Vic.

⁷⁸⁰ Balai Mécanique, Lacrymal Records, La Petite, Starshop Recordz, Telza Booking, What A Mess ! Record, Zomai.

⁷⁸¹ L'Entreprise.

A nouveau, la pluriactivité est très prononcée dans cette branche du système musical puisque seulement trois acteurs identifiés à Toulouse sont impliqués uniquement dans le booking – *Entreprise, Klakson, Starshop Recordz*. La pluriactivité traduit ici une forte exposition de ces acteurs à la précarité financière. La gestion de tournées d'artistes nécessite la prise en compte de coûts non négligeables, mais également d'incertitudes liées à la fréquentation des publics – ces dernières pouvant fausser les projections et les économies d'échelles qui ont été planifiées lors de l'organisation des tournées.

La viabilité de ces structures semble conditionnée à la nécessité de diversifier les activités au sein du système des musiques amplifiées. Parmi les acteurs référencés, plus de la moitié (60%) ont déjà été identifiés en tant qu'acteurs impliqués dans l'organisation de concerts au titre d'une activité principale (annexe n°10). A l'image des observations portées dans l'analyse théorique des acteurs qui composent le système des musiques amplifiées, la *programmation* et le *booking* sont deux activités complémentaires qui nécessitent des compétences similaires et qui, de ce fait, se cristallisent souvent à Toulouse au sein d'une même structure. Pour le tourneur, l'activité de programmation est l'occasion d'assurer localement une date dans le parcours de tournée de son artiste. Pour le programmeur, l'activité de tourneur est l'opportunité d'assurer l'exportation d'artistes qu'il programme habituellement sur la scène locale.

De la même manière que pour les activités de création et de production, l'analyse du recensement établi dans le secteur de la diffusion permet progressivement de dessiner les contours d'une scène composée d'acteurs très hétérogènes, caractérisés par leur polyvalence et leur capacité à s'inscrire dans plusieurs maillons de la chaîne musicale. En guise de synthèse, le document n° met en perspective différents critères soulignés lors de cette analyse qui permettent de distinguer, croiser, des profils d'acteurs de la diffusion.

Encadré n°4 : Critères déterminants des profils d'acteurs de la diffusion toulousaine

Statut et forme juridique de l'acteur

1. Acteur dont l'implication relève d'une initiative publique – *association ou lieu municipal* ;
2. Acteur dont l'implication relève d'une initiative commerciale – *déclarée sous la forme d'une SARL, ASRL, SAS* ;
3. Acteur dont l'implication relève d'une initiative associative – *déclarée sous la forme d'une association loi 1901 ou informelle* ;
4. Acteur dont l'implication relève d'une initiative informelle, non déclarée.

Relation de l'acteur à son lieu d'activité principale

5. Acteur attaché à un lieu spécialisé pour la diffusion des musiques amplifiées – *salle de concerts, clubs* ;
6. Acteur attaché à un lieu polyvalent, adapté pour la diffusion des musiques amplifiées – *salle de spectacle, discothèques, cafés concerts* ;
7. Acteur attaché à un lieu polyvalent, initialement non prévu pour la diffusion des musiques amplifiées – *bars musicaux, lieu de restauration et de sorties festives, complexes de loisirs, enceintes commerciales, squats, etc.* ;
8. Acteur attaché à un lieu de diffusion, chargé d'en assurer la programmation – *lieux actifs* ;
9. Acteur attaché à un lieu de diffusion, déléguant sa programmation à des acteurs extérieurs, généralement – *lieux passifs* ;
10. Acteur détaché d'un lieu de diffusion – *producteurs, diffuseurs associatifs, tourneurs* ;
11. Acteur détaché d'un lieu de diffusion qui assure la programmation d'un lieu spécifique – *producteurs* ;
12. Acteur détaché d'un lieu de diffusion qui assure la programmation de lieux aléatoires, selon leur disponibilité et les caractéristiques de l'artiste – *diffuseurs associatifs* ;
13. Acteur détaché d'un lieu de pratique musicale qui assure l'insertion de l'artiste dans les circuits de la diffusion locale, nationale et internationale – *tourneurs*.

Polyvalence de l'acteur

14. Acteur spécialisé, chargé d'assurer financièrement l'organisation de concert, au titre d'une activité unique – *Producteurs* ;
15. Acteur spécialisé, dans l'organisation de tournées – *tourneurs* ;
16. Acteur polyvalent, chargé d'assurer la production, l'organisation et la programmation d'un concert – *diffuseurs associatifs* ;
17. Acteur polyvalent, impliqué dans la diffusion et le booking – *diffuseur-tourneur* ;
18. Acteur polyvalent impliqué dans la diffusion et d'autres secteurs de la production musicale – *diffuseurs et labels associatifs* ;
19. Acteur polyvalent impliqué dans la diffusion musicale au titre d'une activité complémentaire ou secondaire.

Réalisation : S. BALTI, 2012

1.3 Polyvalence et ancrage territorial : critères déterminant les profils d'acteurs structurants

A ce stade de la réflexion, la description de la scène toulousaine permet d'identifier une nébuleuse d'initiatives privées, relativement déconnectées les unes des autres, dont les logiques d'actions et d'organisation demeurent encore difficile à repérer ou à interpréter. C'est notamment pour pallier cette difficile lisibilité du territoire musical que le *Couac* a proposé dans les années 2000 une étude visant à identifier des acteurs émergents ou des pôles structurant le territoire.

6 acteurs sont ainsi identifiés : un lieu de concert (*Bijou*), deux collectifs (*Mix'Art Myrys*, *Tactikollectif*), deux écoles de musique (*Music'Halle*), un espace associatif (*Samba Résille*), une médiathèque (*Musicophages*).

Malgré des spécialités fortes, chaque équipe se caractérise par leur capacité à intervenir dans des champs très divers de la filière musiques amplifiées, cet argument leur octroie une certaine légitimité à occuper la fonction de « pôle structurant » – le document présenté par le *Couac* ne fournit d'ailleurs qu'un relevé synthétique et succinct des différentes activités proposées par ces différents acteurs⁷⁸². De même, le profil « structurant » renvoie à l'ancienneté de ces acteurs – tous sont implantés sur le territoire depuis plusieurs années, pour certains depuis plus de 20 ans. Cet ancrage concède à ces acteurs une bonne connaissance du secteur artistique, des problématiques qui incombent aux spécificités du contexte local et des réseaux d'acteurs qui gravitent autour de cette scène.

La scène locale toulousaine est ainsi composée d'acteurs dont les profils sont à manier avec précaution dans la perspective de décrypter leur territorialité au sein de l'espace urbain. Deux enseignements complémentaires sont à retenir des observations proposées jusqu'ici.

Le premier conduit vers une remise en question des typologies qui ont été présentées lors de l'analyse théorique des acteurs qui constituent le monde des musiques amplifiées (chapitre 3). La présentation de la scène toulousaine met en exergue la nécessité de dépasser les schémas préétablis afin de tenir compte d'une réalité artistique protéiforme qui nécessite une délimitation plus souple, mais également plus précise, des différentes figures qui alimentent un système d'acteurs « hybrides ». La diversité des critères permettant de déterminer des profils en témoigne (encadrés n°3 et n°4). De même, les observations portées autour de la polyvalence des acteurs rejoignent l'analyse formulée dans le troisième chapitre

⁷⁸² COUAC, *Etude prospective*, deuxième phase de travail de la commission musiques actuelles, 2005.

autour de « *l'artiste pluriel*⁷⁸³ », parce qu'elles contribuent à caractériser l'acteur artistique pour sa capacité à cumuler plusieurs fonctions au sein des scènes invisibles, celles-ci constituant un système d'acteurs « multicasquettes ». Ces acteurs nouvellement identifiés correspondent pour une grande majorité à des microstructures impliquées dans l'accompagnement de projets musicaux dont la spécialisation dépend moins des typologies d'activités, notamment celles définies par l'IRMA (spectacle, disque, studio, média, ressource), que des projets artistiques ou des objectifs défendus par les acteurs artistiques : s'engager dans la promotion d'un « son » – et d'artistes – quel que soit le maillon de la chaîne musicale (sortir de disque, concert, etc.), mutualiser un équipement (répétition et enregistrement) ou des compétences spécifiques (diffuseur et tourneur), diversifier les activités pour pallier certains risques financiers, etc.

Ce point d'analyse permet, dans un deuxième temps, de préciser l'hypothèse formulée dans le chapitre 3 autour de la place de l'acteur artistique dans l'organisation métropolitaine. En particulier, la diversité des profils d'acteurs et leur polyvalence sont deux variables qui peuvent conditionner l'impact d'initiatives artistiques sur la recomposition des territoires. Autrement dit, à cette diversité des profils d'acteurs correspondent également des besoins, des objectifs, des modes de fonctionnement, des logiques d'action et d'implication spécifique à chacun. Autant de critères qui permettent de préciser la relation qu'entretient l'acteur artistique avec son territoire.

2. LES SPECIALISATIONS FONCTIONNELLES DE LA METROPOLE

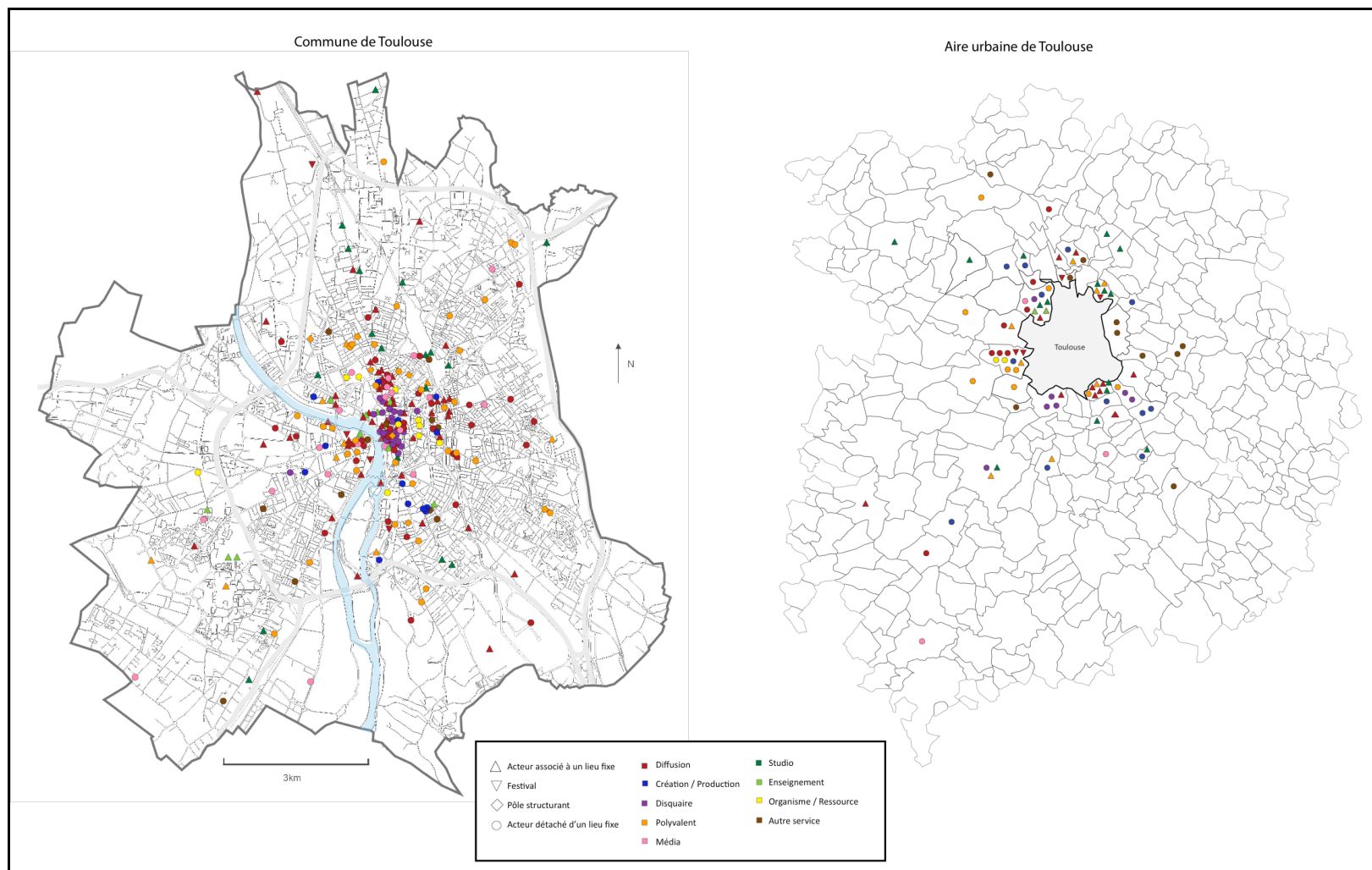
La localisation de ces acteurs au sein de l'aire urbaine toulousaine permet de préciser ces hypothèses et de décrypter les rouages de l'organisation du territoire artistique. La répartition des acteurs diffère-t-elle selon leurs profils ou la nature de leurs activités ? Dans quelle mesure participe-t-elle à différencier des territoires au sein de l'aire urbaine ? En quoi une analyse spatiale peut-elle renseigner sur les spécificités d'un secteur artistique ? Sur le fonctionnement d'une ville ? Quel peut être l'impact de la localisation des acteurs et des lieux de musiques amplifiées sur la structuration des territoires métropolitains ?

2.1 Des déséquilibres centre/périphérie très prononcés

⁷⁸³ BUREAU M-C., PERRENOUD M., SHAPIRO R., *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 193p.

Les cartes présentées ci-après, proposent de localiser à l'échelle de l'aire urbaine et de la commune centre les différents acteurs recensés.

Carte n°8 et 9 : La localisation des acteurs de musiques amplifiées au sein de la métropole toulousaine



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2007

Cette double représentation met en perspectives d'importants déséquilibres dans la répartition des acteurs de la scène toulousaine. Ils se mesurent à la fois par une forte concentration et dispersion des acteurs. Si la densité des points qui sont portés au sein de la commune centre rend difficile la lecture de ce document, un traitement complémentaire conduit à préciser certaines tendances qui caractérisent la distribution des acteurs selon leur localisation. Cette analyse de la répartition des acteurs est proposée à partir d'un découpage de la métropole en quatre territoires : le cœur historique est délimité par le premier boulevard urbain et représente à l'échelle de l'aire urbaine un périmètre très restreint, les quartiers péricentraux correspondent aux territoires situés au-delà de cet anneau et sont relativement étendus compte tenu de la taille de la commune centre, les communes de première couronne sont celles limitrophes à Toulouse, enfin les communes de deuxième et troisième couronne sont celles qui correspondent aux franges les plus excentrées de l'aire urbaine.

Tableau n°10 : Répartition des acteurs selon leur territoire d'appartenance

	Nombre d'acteurs références	Part représentée (en %)
Cœur Historique de Toulouse	95	24
Quartiers péricentraux de Toulouse	144	36
Communes périphériques (1ère couronne)	54	13
Communes périurbaines (2 ^{ème} et 3 ^{ème} couronne)	37	9
Localisation non renseignée	71	18
Ensemble Aire urbaine	401	100

Réalisation : S. BALTI, 2012 ; sources : IRMA, 2007 ; enquête 2008

D'après ce traitement des données, 60% des acteurs recensés sont localisés à Toulouse. Avec 24% de l'offre concentrée dans un périmètre relativement restreint, le cœur historique se caractérise par une forte concentration d'acteurs.

Au delà, 36% des acteurs sont localisés dans les quartiers péricentraux de Toulouse qui représentent le territoire d'accueil privilégié des acteurs musicaux. Ce dernier couvre néanmoins un périmètre bien plus élargi et la carte n°9 révèle une répartition très éparpillée des fonctions musicales. Le regroupement de plusieurs points permet d'identifier certaines « niches » d'activités musicales. Elles correspondent, d'une part, à l'implantation d'acteurs

polyvalents qui sous une même enseigne cumulent plusieurs fonctions de la chaîne des musiques amplifiées, d'autre part, à la localisation de pépinières au sein desquelles sont réunies différentes structures musicales. *A contrario*, la carte met en perspective une multitude d'acteurs éloignés les uns des autres avec cet éparpillement de points localisés dans les périphéries les plus éloignées de la commune centre.

Ces premiers constats qui attestent du poids des quartiers péricentraux ne doivent pas omettre une deuxième réalité qui caractérise ces territoires : l'existence de « vides » dans certains quartiers où domine la fonction résidentielle. Ce sont principalement des espaces pavillonnaires situés à l'ouest et à l'est de la commune (*Lardennes, Côte Pavée*) et des zones d'habitats collectifs des quartiers populaires situés au nord et au sud-ouest de Toulouse (*Izard, Reynerie*). Cette première représentation de la scène locale vient d'ores et déjà confirmer les fractures territoriales qui ont été identifiées au regard de la répartition des principales fonctions métropolitaines (chapitre 1). Elle rappelle plus exactement le diagnostic porté autour de l'éloignement de ces quartiers vis-à-vis des principaux lieux de sociabilité et les enjeux que pose le maillage de l'offre à l'échelle d'une commune centre aussi étalée que celle de Toulouse. Dans ce sens la configuration du territoire des musiques amplifiées ne se différencie pas de la répartition des autres fonctions urbaines mais vient plutôt confronter les déséquilibres existants.

Par ailleurs, la part des activités référencées diminue fortement dans les communes périphériques de Toulouse, situées en deuxième et troisième couronne. Si un certain nombre de communes limitrophes à Toulouse (Blagnac, Ramonville-Saint-Agne, Colomiers, L'Union, Balma), accueillent des fonctions musicales de façon significative, la plupart des communes de l'aire urbaine n'ont aucun acteur référencé. Ce constat met en perspective un émiettement très prononcé des initiatives musicales localisées dans les marges de l'agglomération, au sein d'une aire urbaine aussi vaste soit-elle. Il atteste également d'une forte propension des acteurs musicaux à converger vers le centre de la métropole. Ces premières tendances renseignent donc sur le caractère fortement centralisé des activités de musiques amplifiées même si quelques exceptions, repérées dans la proche périphérie de Toulouse, invitent à préciser ce diagnostic.

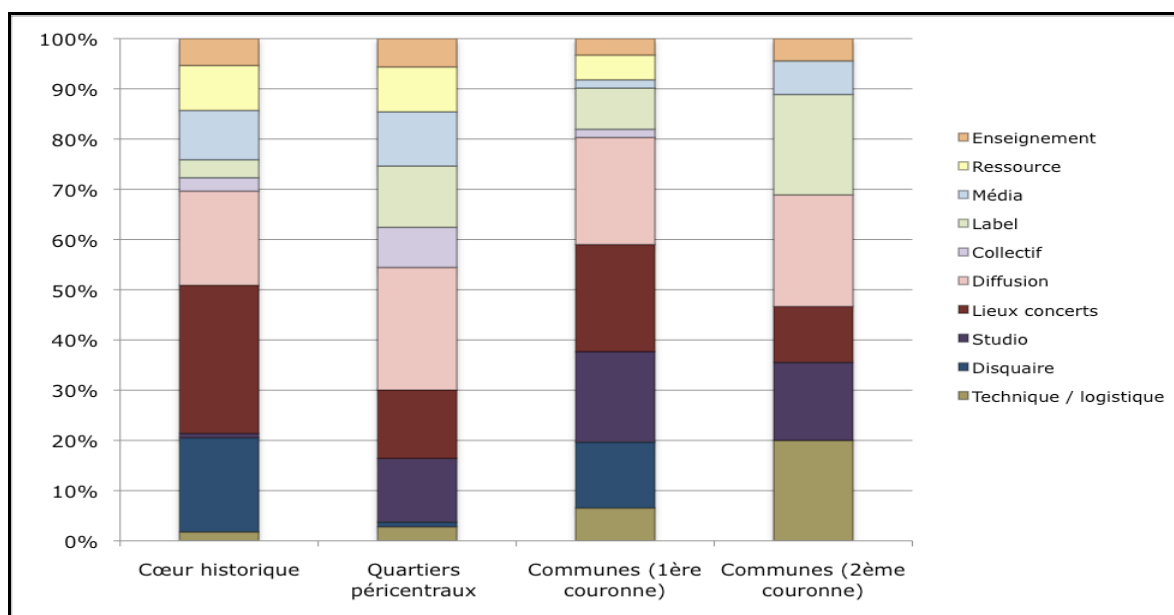
En outre, ces observations tiennent compte d'une part non négligeable d'acteurs dont la localisation n'est pas renseignée (18%). Ce sont des microstructures qui ne sont pas attachées à un lieu fixe : des programmateurs, des labels, des agences de booking ou des collectifs d'artistes principalement. Pour ces différents profils d'acteurs, l'adresse n'est pas

renseignée car elle n'est pas une condition indispensable au développement de leurs activités. Leur ancrage sur la scène locale repose sur des réseaux d'interconnaissance. Ces connexions avec les acteurs du système musiques amplifiées se font par l'utilisation de boîtes mails, de sites internet, de *MySpace* ou *Skype*, ou plus traditionnellement par appels téléphoniques.

Si ce mode de fonctionnement fera l'objet d'une analyse plus précise dans ce chapitre, une deuxième lecture de la répartition des acteurs, qui tient compte uniquement de ceux dont la localisation est connue, invite à souligner avec d'autant plus de vigueur ces déséquilibres centre/périphérie. 75% d'entre eux sont finalement établis dans la commune centre. En considérant que pour chaque acteur recensé l'implication sur la scène locale est la même, ce constat met en exergue une hyper concentration des activités de musiques amplifiées quand bien même le poids démographique de Toulouse représente environ 40% de la population totale de la métropole.

Au regard de cette première tendance qui caractérise la répartition des acteurs à l'échelle de l'aire urbaine, les musiques amplifiées offrent un levier d'observation privilégiée pour décrypter des dynamiques localisées dans le cœur des métropoles et comprendre les interactions qui se développent entre les différents territoires métropolitains. L'analyse propose ici de préciser ces différences territoriales au regard de la répartition des acteurs selon leurs profils (figure n°8) – acteurs attachés à un lieu fixe d'activité ou acteurs détachés ; acteurs commerciaux ou associatifs, impliqués dans les secteurs de la diffusion, de la création ou de la production, etc. Les observations qui suivent montrent dans quelle mesure les musiques amplifiées parviennent à s'inscrire dans les tissus urbains existants mais également comment leurs activités participent à la spécialisation de territoires au sein de l'organisation métropolitaine.

Figure n°8 : Répartition des profils d'acteurs selon leur territoire de localisation



Réalisation : S. BALTI ; source : enquête 2008

2.2 L'hyperconcentration du cœur historique

Le cœur historique de Toulouse se caractérise à la fois par une hyper concentration des acteurs et une diversité des profils représentés. La localisation des acteurs de musiques amplifiées vient ici renforcer les fonctions traditionnelles d'un centre-ville autour d'une offre diversifiée : des bureaux administratifs – siège d'associations ou de producteurs, représentants de l'Etat ou des collectivités territoriales assurant des fonctions de conseil et de ressource auprès des acteurs artistiques – ainsi qu'une myriade de lieux micro, spécialisés dans des activités de la chaîne musicale – des magasins de vente ou de location de supports phonographiques, ainsi que des lieux de sortie festive. Il n'en demeure pas moins qu'avec près de 50% des acteurs qui y sont recensés, le cœur historique est fortement spécialisé autour des activités de diffusion – 29% sont des acteurs attachés à un lieu de diffusion et 19% sont des programmeurs ou tourneurs. Dans le même temps, la moitié des acteurs recensés dans le cœur historique de Toulouse est représentée par des acteurs associés à un lieu fixe d'activité. Ce sont essentiellement des lieux de diffusion et des disquaires.

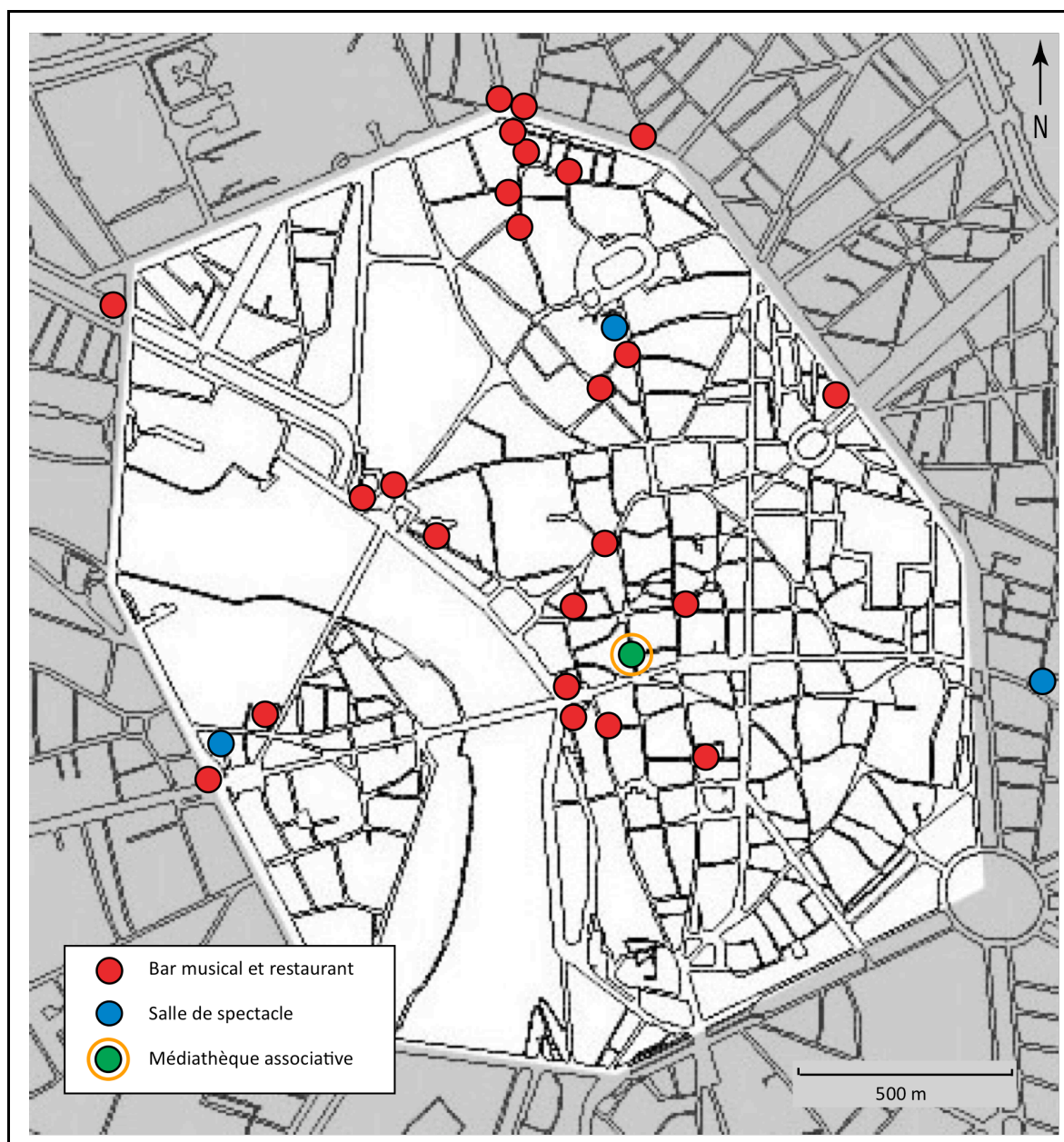
2.2.1 Un fourmillement de bars et de lieux de sortie

A l'instar du diagnostic porté autour des lacunes de l'offre de diffusion, seulement quatre salles de spectacle sont identifiées (carte n°10). Ce sont des petites salles polyvalentes dont la programmation est partagée avec d'autres disciplines artistiques (*Cave Poésie, Chapeau*

Rouge et l'Espace Croix Baragnon) ainsi qu'un équipement de taille plus importante, la Halle Aux Grains, qui consacre l'essentiel de son activité à accueillir l'Orchestre National du Capitole lors de ses soirées de représentation. L'impact de ces lieux de diffusion sur la scène des musiques amplifiées est donc à relativiser.

Il n'en demeure pas moins que le recensement proposé lors de cette recherche permet de compléter cette offre.

Carte n°10 : Localisation des lieux de diffusion dans le cœur historique de Toulouse



Réalisation : S. BALTI, 2012; source : enquête 2008

Contrairement au diagnostic établi à partir de la ressource officielle, le centre ne représente pas le vide de la diffusion musicale ; bien au contraire, il concentre 42% de l'offre métropolitaine. Les rouages de la scène invisible se forment autour d'une multitude de lieux privés à vocation commerciale qui accueillent des concerts au titre d'une activité complémentaire. Implanté à Toulouse depuis 1996, *Musicophages* est une médiathèque associative entièrement dédiée aux musiques actuelles, qui occupe une place centrale dans l'organisation de cet espace. Au-delà d'une simple fonction de diffusion de support phonographiques et visuels, cet espace assure des activités de médiation en faveur de l'ensemble du secteur – promotion du disque, diffusion et accompagnement de projets artistiques – autour desquelles un solide réseau d'acteurs s'est constitué : artistes, acteurs associatifs, universitaires, journalistes, éditeurs, etc. Le lieu accueille également quelques événements organisés par l'équipe permanente où des acteurs extérieurs qui souhaitent programmer un concert dans une configuration acoustique.

Autour de ce lieu, l'offre du centre-ville est pléthorique : elle s'appuie sur une concentration très marquée de lieux de type « bar, restaurant, péniche ». La géographie des musiques amplifiées se calque ici sur celle des lieux de sorties : elle met en exergue certaines places festives de Toulouse – *Arnaud Bernard*⁷⁸⁴, *Saint-Pierre*⁷⁸⁵, *Esquirol-Carmes*⁷⁸⁶ – des quartiers animés – *Jean Jaurès*, *Saint-Cyprien* – ou encore certains axes très fréquentés comme le quai de la *Daurade* qui relie *Saint-Pierre* à *Esquirol* ou le boulevard *d'Arcole* qui délimite l'hyper-centre de Toulouse⁷⁸⁷.

Compte tenu des contraintes liées aux nuisances sonores et au respect du voisinage, il semble que cette localisation soit une condition pour assurer ce type d'activité au centre-ville : près des lieux de sorties ou des axes de fort passage, les résidents sont plus habitués au bruit, ou du moins la présence d'activités nocturnes est plus facilement acceptée, et légitimée, étant donnée qu'elle s'inscrit en complémentarité d'une offre d'activités existantes qui participe à l'animation de la vie des centres urbains (cinémas, restaurants, bars, discothèque, etc.).

⁷⁸⁴ Breughel l'Ancien, Communard, Ragtime.

⁷⁸⁵ Nain Jaune, Saint Des Seins, Gaité.

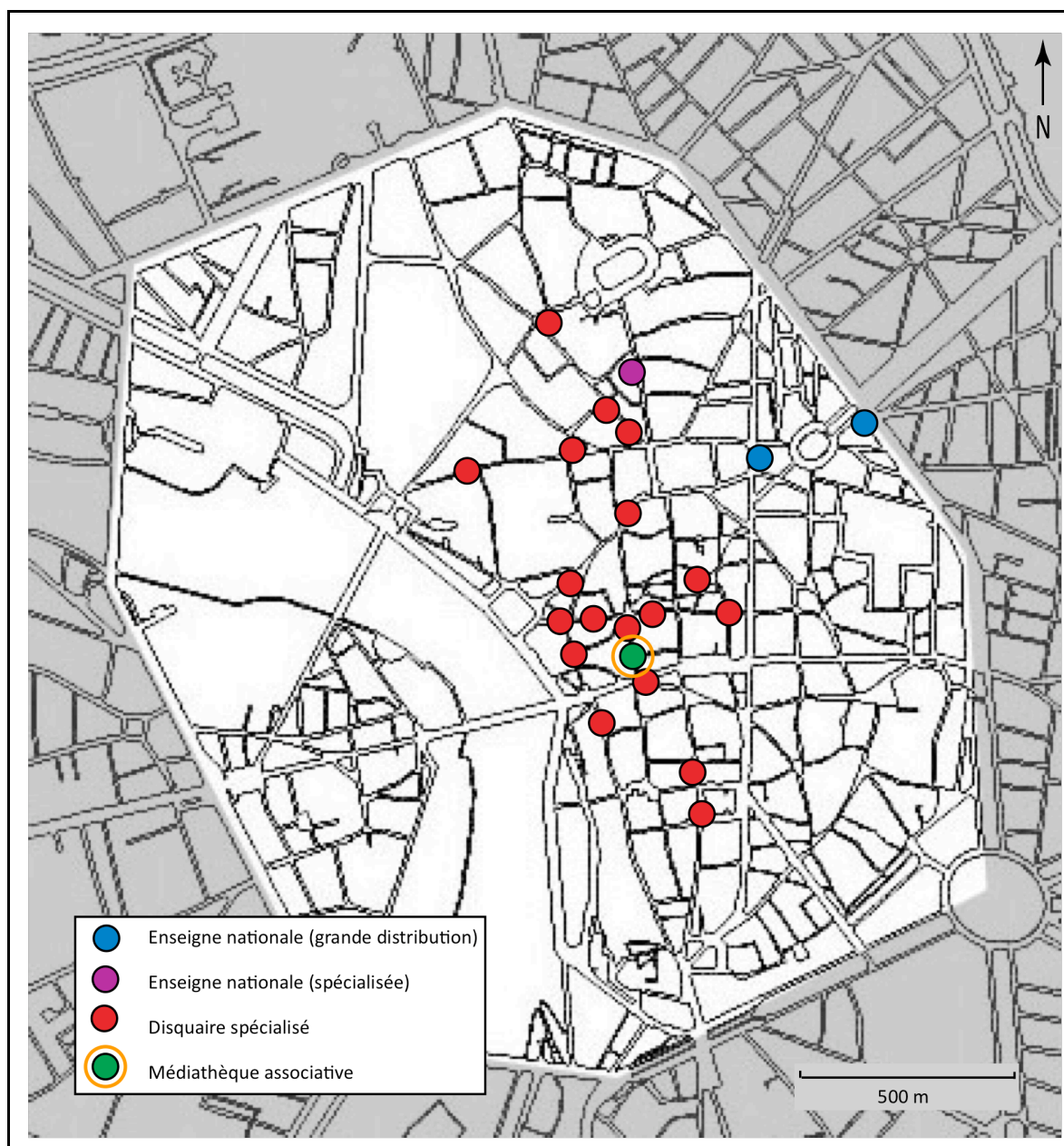
⁷⁸⁶ Champagne, Cherche Ardeur, Filochard, Larsen Lupin, Petit-Voisin.

⁷⁸⁷ Autan, Dauphin, Fairfield, Père Peinard, Rex Café.

2.2.2 Un appareil commercial structuré autour de disquaires spécialisés

Outre les activités de diffusion, le cœur historique se caractérise par une surreprésentation de disquaires – près de 70% des acteurs recensés à l'échelle de l'aire urbaine sont localisés dans cet espace.

Carte n°11 : Concentration des disquaires au sein du cœur historique de Toulouse



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

A l'exception de la Fnac et de Virgin, ce sont des petites enceintes commerciales spécialisées dans la vente de disques et dont les catalogues sont souvent associés à un genre musical – le rock pour *Vicious Circle*, *Rockit* ou encore le *Laboratoire* ; l'électro pour *Tekita*,

Dj Music, le reggae pour *Reggae Central*, le jazz pour *Made In Jazz*, etc. – ou à un support d'écoute comme le Vinyle – *SNC Croc'Vinyle*, *Paul Emile Vinyle*, etc. Ces disquaires sont situés non loin des grands axes de centralité urbaine : près de la place *Esquirol* – dans certaines ruelles adjacente : rue de la *Bourse*, rue des *Couteliers* et rue *Peyrolière* – ou dans le quartier de l'*Arsenal*, dans un rayon qui profite du dynamisme de l'Université de Toulouse 1 (rue du *Taur*, rue *Pargaminière*). En outre cette offre en centre-ville se distingue de celle localisée aux portes de la ville composée exclusivement d'enseignes intégrés à des grands équipements commerciaux – *Cultura Labège*, *Cultura Portet*, *Espace Culturel Leclerc Blagnac*, *Espace culturel Leclerc Roques*, *Planète Saturn*, etc. Les *Musicophages* représentent un acteur à part entière dans le sens où son implication sur la scène locale ne relève pas d'une logique commerciale. Cumulant plusieurs fonctions ce lieu, s'est affirmé depuis une quinzaine d'années comme un lieu d'échanges entre acteurs, lieu de rencontre et de sociabilité propice à l'élaboration de différents projets artistiques⁷⁸⁸.

2.2.3 Des lieux de proximité : figures d'une centralité ancienne renouvelée

Dans un contexte marqué par l'affaiblissement des critères traditionnels de définition des centres anciens, l'inscription des lieux de musiques amplifiées présente des singularités qui sont mobilisées dans le cadre de cette recherche afin de différencier les espaces centraux des espaces périphériques.

L'hyper-centre se structure autour d'une multitude de petits lieux à vocation commerciale. Face aux contraintes liées au partage de l'espace public, et à la faible prise en compte des politiques publiques, la diffusion de musiques actuelles parvient à se fondre dans une épaisseur historique ; elle se cristallise dans les tissus urbains, au sein d'un cadre bâti qui n'est pas équipée pour accueillir ce type d'activité, mais qui parvient à assurer cette fonction au titre d'une activité secondaire : dans les bars ou des cafés musicaux. Les disquaires du centre-ville représentent quant à eux des boutiques de petite taille : lieux de proximité tenus par des passionnés et fréquentés par des habitués. Ces derniers sont à la recherche de raretés qui ne se trouvent pas dans les grandes chaînes de distribution ; des CD ou vinyles distribués dans les circuits de la production indépendante.

Il est apparu lors des enquêtes de terrain que le programmeur, acteur détaché d'un lieu fixe d'activité, représente le maillon essentiel des territoires centraux en assurant la connexion entre ces deux profils de lieux : ce dernier organise un concert dans un *bar* qu'il

⁷⁸⁸ Enquête 2008.

choisit – ou qui s’impose – puis assure la promotion de l’artiste auprès des *disquaires* du centre-ville – en apportant des affiches, en alimentant les rayons du magasin de disques que l’artiste apporte lors de sa tournée. En échange, le disquaire assure le bouche-à-oreille : il diffuse l’information auprès de ses clients et de ses réseaux sur Internet. Le disquaire est un acteur influent du système musiques amplifiées : connaisseur de musique, il est associé aux fonctions de repérage des nouveaux talents et assure un intermédiaire entre les acteurs du monde musical et les habitants de la ville.

L’analyse proposée par G. GUIBERT sur le rôle de ces acteurs permet ici d’appuyer la démonstration et de préciser la fonction du centre-ville toulousain. En tant que lieu de sociabilité, de passages et de rencontres entre acteurs artistiques ou simples mélomanes, le disquaire est assimilé à un « *‘leader d’opinion’, qui fonde la plupart du temps son aura sur une différence d’âge, transmet son goût pour un style ou une posture à une communauté de jeunes*⁷⁸⁹ ». Souvent de petite taille, le disquaire est un lieu qui semble inscrire la notion de « proximité » au cœur de ses logiques d’action. Il impulse ainsi une réelle dynamique collective autour d’un mouvement musical ou d’une initiative, d’un lieu de sortie culturelle, d’un courant musical, d’un artiste. De cette façon, il participe de l’émergence du « buzz ⁷⁹⁰ » musical à un échelon très local.

Ces activités concentrées dans le cœur historique de Toulouse peuvent ainsi être perçues comme un nouveau curseur de citoyenneté des métropoles contemporaines : le centre est associé à un certain type de diffusion, qui par opposition aux territoires périphériques, se constitue autour d’une offre très spécialisée de lieux de proximité – de faible rayonnement mais fréquentés par des habitués – et de sociabilité – permettant au monde des musiques amplifiées de se rencontrer, dans un cadre plus ou moins formel. Dans un contexte urbain marqué par l’affaiblissement des critères de définition traditionnelle des espaces centraux, les musiques amplifiées offrent alors un indicateur qui permet de maintenir cette dichotomie entre espaces centraux et espaces périphériques. Si les premiers se définissent autour de cette offre de proximité, petits commerces qui s’inscrivent dans le tissu commercial existant, les seconds apparaissent sur la cartographie des musiques amplifiées au regard d’une offre qui émerge avec l’apparition des grands complexes commerciaux. L’offre en périphérie se concentre autour de polarités secondaires qui s’affirment à l’échelle de l’aire urbaine : les catalogues de disques proposés au sein de ces équipements sont également plus diversifiés

⁷⁸⁹ GUIBERT G., *Op. Cit.* p.307.

⁷⁹⁰ Cette expression empruntée au langage marketing est souvent utilisée dans le milieu pour désigner le succès et l’attractivité d’une initiative artistique, dont le principal mode de diffusion repose sur le bouche à oreille.

mais moins spécialisés ; ils attirent moins les mélomanes du centre-ville que les consommateurs, du centre ou de la périphérie, qui se rendent dans ces lieux lors des courses hebdomadaires.

2.3 Le desserrement des activités dans les quartiers péricentraux

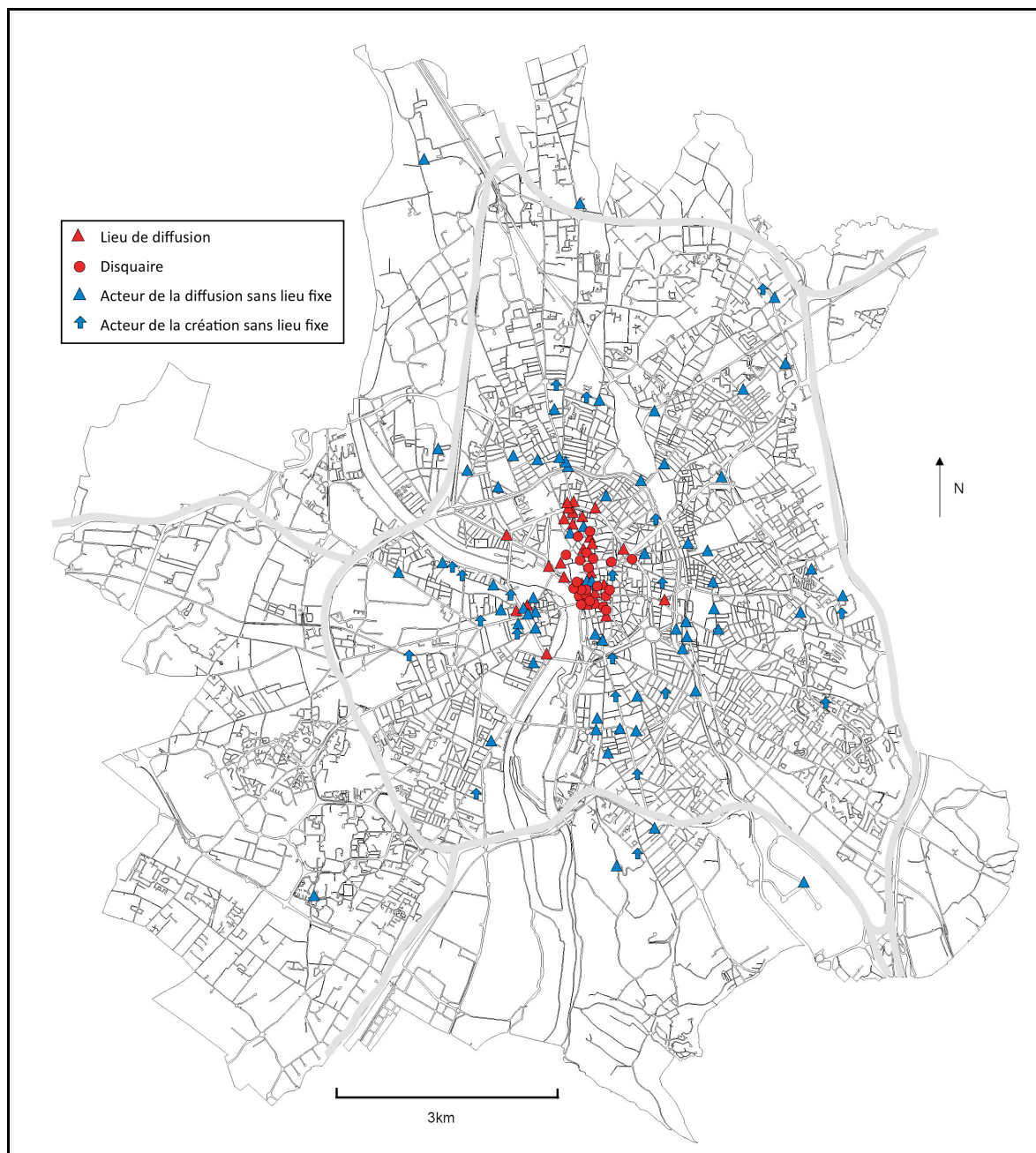
Les quartiers péricentraux de Toulouse représentent les territoires de l'aire urbaine où la répartition des acteurs selon le profil est la plus diversifiée. La part de ceux détachés d'un lieu fixe est notamment plus importante que dans le cœur historique. De même, si l'offre de lieux de diffusion est moins abondante, elle demeure plus diversifiée. C'est également dans ces territoires qu'est assuré l'essentiel des activités liées à la répétition ou à l'enregistrement (studio) et que sont localisés la plupart des pôles structurants le territoire métropolitain.

2.3.1 La nébuleuse associative ou la fonction résidentielle des espaces péricentraux

Dans le secteur de la création comme celui de la diffusion, les quartiers péricentraux de Toulouse accueillent une myriade d'acteurs associatifs – 55% des acteurs recensés dans ces territoires sont des labels, des organisateurs de concerts, des collectifs d'artistes ou des médias alors qu'ils ne représentent que 35% des acteurs dans le centre ancien. Ce sont pour la plupart ces petites structures familiales dont la localisation n'est renseignée autrement qu'à partir de l'adresse du siège social de la structure référente. La plupart du temps, elle correspond à l'adresse personnelle de la personne déclarée présidente. Ainsi, 55% des programmeurs de l'aire urbaine ont leurs sièges sociaux dans les quartiers péricentraux, il en est presque des mêmes proportions pour les labels (60%) ou pour les médias (60%).

Les acteurs artistiques peuvent être définis comme une population citadine, qui réside non loin du cœur historique, près des lieux de sortie, mais très peu dans les communes périphériques et périurbaines – 5% des collectifs d'artistes sont établis dans ces territoires, 11% des médias, 23% des programmeurs ou tourneurs et 33% des labels. Ces indicateurs attestent en retour de la fonction résidentielle de ces espaces au sein de la métropole. Ce constat vient différencier les quartiers péricentraux du cœur historique et conduit à dessiner des complémentarités fonctionnelles entre ces deux espaces.

Carte n°12 : Concentration des acteurs associés à un lieu fixe et déconcentration des acteurs détachés d'un lieu fixe



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

En outre, cette carte met en perspective les rouages d'une organisation métropolitaine qui renforce les découpages territoriaux et les hiérarchies existantes au sein de la commune centre : le cœur historique est défini par cette forte concentration des acteurs associés à un lieu d'activité fixe ; les quartiers péri-centraux se caractérisent quant à eux par un foisonnement d'acteurs qui gravitent autour. L'hyper-concentration des lieux assure l'attractivité du cœur historique : sur le territoire des musiques amplifiées, ces derniers offrent

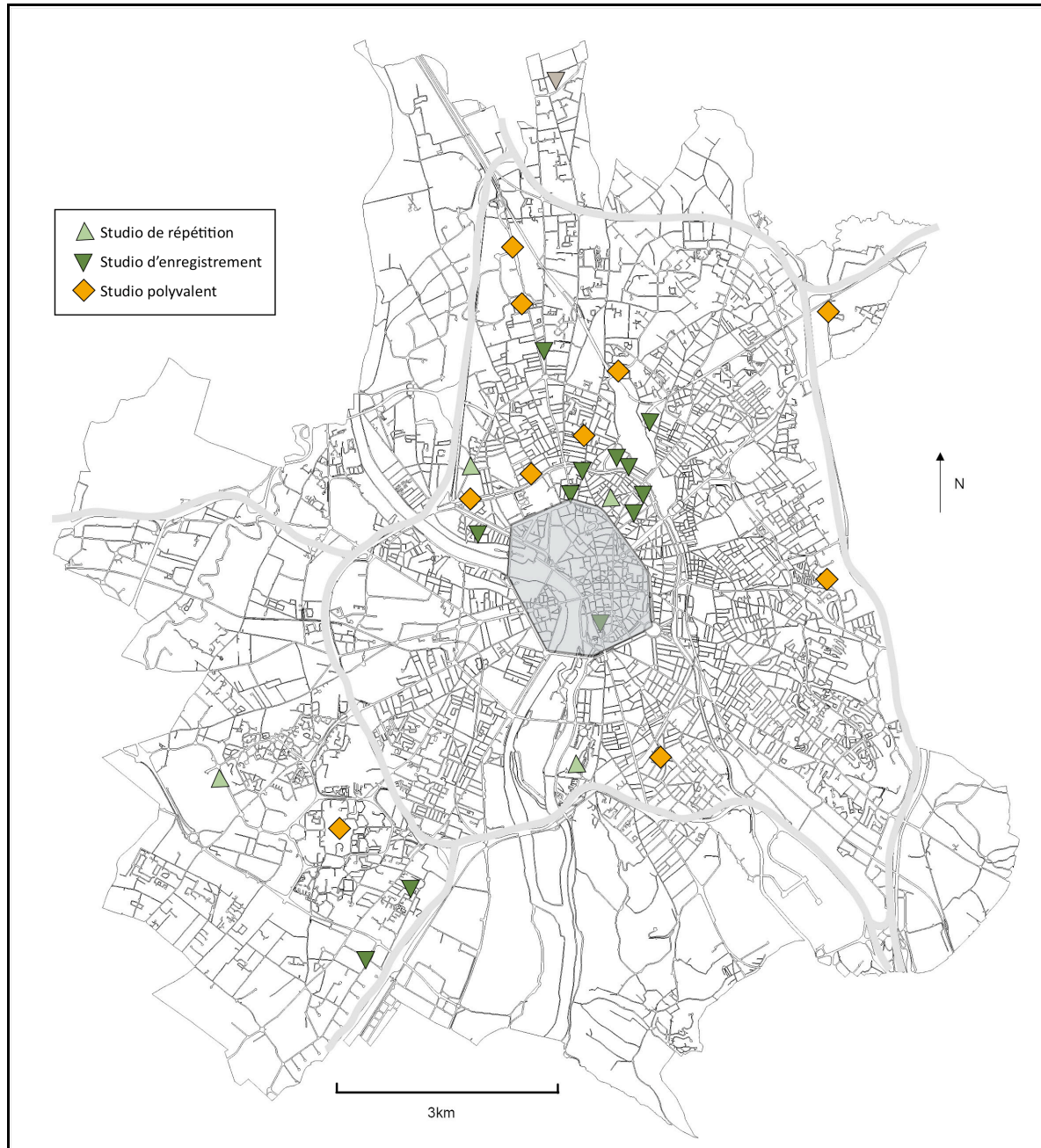
aux acteurs des quartiers péricentraux, détachés d'un lieu, les conditions qui leur permettent de mettre en œuvre leurs différents projets. La densité et la diversité de l'offre au centre-ville représentent un vivier de lieux que les acteurs fréquentent également en dehors, ou en complément, de leurs activités artistiques respectives. Cette lecture du territoire musical révèle des mouvements artistiques centripètes, portés de la périphérie vers le centre : depuis le territoire résidentiel des micro structures, vers les lieux d'activité artistique ou plus généralement : des lieux de consommation, de sociabilité et de vie urbaine habituellement fréquentés par le monde des musiques amplifiées.

2.3.2 Polyvalence et éparpillement des lieux d'activités

Si le cœur historique se caractérise par cette forte concentration de lieux d'activité, son offre est néanmoins incomplète dans la mesure où l'ensemble des fonctions n'y est pas représenté. Seulement un studio de répétition y est en effet recensé.

Le desserrement de ces lieux d'activité est à nouveau révélateur de la difficile – voire de l'impossible – cohabitation entre activités musicales et fonctions résidentielles. Pour les gérants de studio, la localisation du lieu doit faire face à un ensemble de contraintes qui ont été renforcées depuis la mise en application du décret *Lieux musicaux* : respecter le voisinage et limiter les nuisances sonores. Dans le même temps, ces activités supposent des surfaces disponibles suffisamment importantes pour réunir les musiciens, leurs instruments et le matériel de sonorisation. Le coût du foncier, plus élevé en centre-ville, représente alors une deuxième contrainte que l'acteur artistique doit contourner avec d'autant plus de difficultés que le secteur est particulièrement confronté à la précarité économique (chapitre 6). Ces facteurs suffisent pour expliquer le retrait des studios du cœur historique et montrent combien la nature de certaines activités peut déterminer leur localisation au sein de la ville.

**Carte n°13 : Localisation des studios de répétition et d'enregistrement
au sein du territoire communal toulousain**



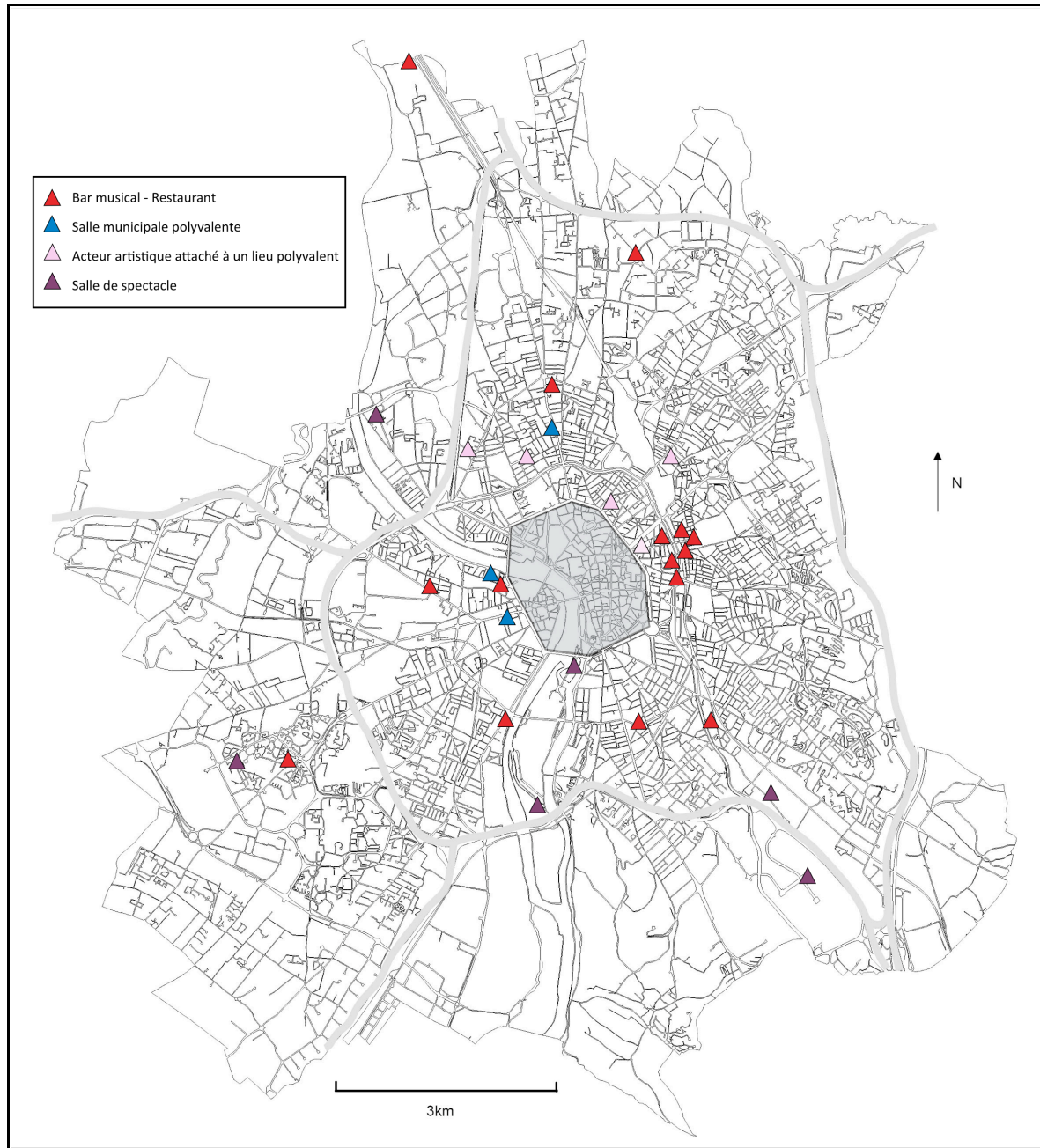
Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

Les quartiers péricentraux de Toulouse apparaissent comme les territoires d'accueil privilégiés des studios de répétition et d'enregistrement. Ils concentrent en effet près de 60% de l'offre recensée à l'échelle de l'aire urbaine. Ces activités semblent trouver plus facilement leur place au sein d'espaces qui restent relativement proches des lieux de desserte et où la pression foncière est moins forte (carte n°13). Elles profitent notamment de s'installer dans les vastes réserves foncières qu'offre le territoire communal, dans ses marges, près du

boulevard périphérique. La localisation des studios révèle en particulier une forte concentration de l'offre dans les quartiers nord de Toulouse : *Sept Deniers, Ponts Jumeaux, Minimes, Bonnefoy, Marengo, Sésquières, Les Izards*.

Dans le même temps, les quartiers péricentraux de Toulouse représentent une part relativement importante de l'offre en lieux de diffusion (36%). Le maillage s'étend au-delà du centre-ville mais prend une forme différente. Compte tenu de la taille de la commune, leur distribution est néanmoins beaucoup plus éparpillée. Ces espaces se distinguent également du cœur historique par une offre beaucoup plus diversifiée : trois principaux types de lieux sont identifiés : les bars ou les restaurants, les lieux polyvalents, publics ou privés, et les salles de spectacles.

**Carte n°14 : L'éparpillement des lieux de diffusion
dans les quartiers péricentraux de Toulouse**



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

La plupart des bars musicaux sont localisés à proximité du cœur historique de Toulouse et des lieux de sorties. Ils profitent d'une pression résidentielle et foncière moindre pour organiser occasionnellement des concerts. Ces établissements sont principalement situés autour des axes de fort passage, le long du deuxième boulevard urbain⁷⁹¹, et des voies

⁷⁹¹ *Ambassade, Un Autre Monde, Tilleuils.*

transversales⁷⁹², reliant le centre à la périphérie toulousaine. Parmi ce foisonnement de lieux, deux d'entre eux ont une forte visibilité sur la scène des musiques amplifiées compte tenu de la fréquence des concerts et des aménagements spécifiques qui y ont été menés : le *Mandala* est aujourd'hui identifié comme étant le principal lieu pour la diffusion des musiques jazz. C'est grâce notamment à ce statut que le lieu a pu s'ancrer durablement sur le territoire métropolitain. A l'origine, le *Bijou* est un restaurant tenu par un passionné de musique. Il est devenu une salle de concert toulousaine emblématique : de petite capacité (une centaine de places assises) et spécialisée depuis le début de années 1980 dans la découverte des nouveaux talents de la chanson. La programmation du lieu est tenue par un acteur aujourd'hui reconnu dans le milieu local et national, une légitimité qui a permis au lieu de s'ancrer durablement dans les territoires urbains.

Cette offre est complétée dans les quartiers péricentraux par l'activité de plusieurs lieux polyvalents. Sont d'abord identifiés des lieux publics, à vocation socioculturelle, censés animés la vie d'un quartier mais dont l'impact sur la scène des musiques amplifiées est quasi nul : leur configuration (acoustique, technique ou logistique) est souvent peu adaptée aux activités des musiques amplifiées. Une étude menée par N. MECKEL après le changement de municipalité montre pourtant qu'il existe un réseau de lieux municipaux, situés dans le pourtour du centre-ville qui pourrait être davantage exploité⁷⁹³.

Plusieurs lieux privés tentent néanmoins de pallier les lacunes de l'offre publique – *Lieu Commun*, *Mix'Art Myris*, *Samba Résille*, *Pavillons Sauvages*. Ces profils très hétérogènes se distinguent des précédents dans la mesure où leur projet initial est directement lié à des préoccupations artistiques. Ce sont des acteurs attachés à un lieu fixe qui organisent néanmoins des concerts au titre d'une activité secondaire. L'enceinte n'est pas pensée pour accueillir ces activités même si des aménagements ont permis *a posteriori* d'adapter la configuration du lieu à ce type d'activité. Le dynamisme de ces lieux sur la diffusion locale atteste de la capacité des acteurs artistiques à s'approprier un cadre bâti pour en modifier les usages et y développer des initiatives originales. Situé à proximité des boulevards, en plein cœur du quartier Bonnefoy, *Lieu Commun* est un ancien bâtiment industriel qui présente de vastes surfaces propices au travail d'artistes plasticiens et à l'organisation d'expositions. Il accueille aujourd'hui plusieurs collectifs d'acteurs artistiques dont *Rotation* qui organise le festival de musiques des *Siestes Electroniques*. Plus qu'un simple espace d'art contemporain,

⁷⁹² *Dollar, Dubliner's*.

⁷⁹³ MECKEL N., *Musiques actuelles à Toulouse : un dispositif pour la ville*, Toulouse, Viaculture, Ville de Toulouse, 2010, 65p.

l'activité de ce lieu s'est progressivement diversifiée autour de l'organisation de quelques concerts d'artistes dont les musiques se veulent expérimentales, adaptées pour se croiser avec d'autres champs d'expression (arts visuels, médias, design, architecture, etc.) ou pour se fondre dans un cadre architectural original – sans scène, mais offrant de vastes surfaces.

Samba Résille est une association spécialisée dans la promotion de la musique brésilienne, résidant depuis au Centre d'Initiative Culturelle et Citoyenne. L'association s'identifie avant tout comme une plate-forme d'échanges et un espace de construction d'une réflexion citoyenne qui prend forme autour d'activités de musiques amplifiées. Son action est ainsi engagée autour des différentes filières du secteur – l'accompagnement d'artistes et de la pratique amateurs, l'éducation et l'éveil artistique, la répétition, la diffusion de concert, etc. – et en faveur du développement de la vie associative. C'est donc un espace ouvert sur le quartier, qui développe une action citoyenne en lien notamment avec les habitants du quartier.

Pavillons Sauvages est le nom donné à une friche culturelle localisée dans le quartier des *Minimes* sur un ancien site militaire. Ce lieu est investi, puis squatté, depuis 2007 par des artistes militants qui revendiquent une autre façon de concevoir la musique et de pratiquer la ville, autour de valeurs qui relèvent de l'économie sociale et solidaire. Longtemps en situation d'illégalité et de conflit auprès des acteurs publics locaux, le collectif anime depuis plusieurs années un lieu très impliqué sur la scène locale : parmi les projets très diversifiés, une place importante est accordée à la programmation de concerts dans une salle improvisé puis réaménagé. Menacés un temps d'expulsion et de démolition par l'ancienne municipalité, ce sont plus de 350 adhérents et 600 musiciens qui se sont mobilisés pour soutenir et sauver une initiative qui se veut « *un projet global culturel, social et écologique*⁷⁹⁴ ». L'ancrage de ce lieu musical au sein du territoire repose sur une démarche originale : une volonté de proposer, en concertation avec les habitants, une vie associative et culturelle. En échange, quiconque réside dans le quartier peut fréquenter ce lieu ouvert sur la ville, utiliser ses infrastructures, et développer un projet personnel ou collectif. Au sein de cet établissement, *la Maison des Musiques Libres et Indépendantes de Toulouse* est un espace de rencontres et de diffusion qui accueille notamment 25 associations toulousaines et qui s'est affirmé depuis peu comme un pôle structurant et fédérateur de la scène locale.

Dans ce même quartier, l'expérience moins heureuse du *Mange-Disques*, contraint de fermer ses portes avant même son ouverture, vient néanmoins rappeler la difficulté pour une salle de concert à s'ancrer dans l'espace urbain. Le projet, né d'une initiative privée associant

⁷⁹⁴ <http://www.olibanum.org/>

cinq passionnés de musique, semblait pourtant très attendu par les acteurs artistiques et associatifs de la scène locale : « *c'était un projet excellent qui devait combler les manques de Toulouse, une salle de 500 places... nous l'avions visité à l'époque, quand il était encore en travaux, et nous avons déjà trois concerts programmés*⁷⁹⁵ ». L'espace d'une surface de 200 mètres carrés devait s'adresser à la fois aux promoteurs nationaux et locaux mais également aux associations culturelles toulousaines. Cet établissement devait ainsi offrir à la scène locale un lieu d'interface et d'échange entre les acteurs du milieu professionnel et associatif de l'agglomération toulousaine (organisation de tremplins pour les jeunes groupes, de conférences de presse, de journées rencontres avec les labels et producteurs, etc.). Les raisons de la fermeture prématurée de ce lieu font encore débat aujourd'hui et les explications ou interprétations changent selon les interlocuteurs... Tensions entre acteurs privés et acteurs publics ? Tensions entre acteurs artistiques ?

Encadré n°5 : Débat autour de la fermeture du Mange-Disque

« C'est la mairie de quartier qui s'est opposée à ce projet à cause des plaintes de voisinage et des habitants du quartier »

« La mairie a choisi de bloquer l'ouverture de cette salle en invoquant le motif d'absence de parking »

« Ce sont des défaillances constatées au niveau des normes de sécurité »

« C'est un blocage stratégique de la mairie de Toulouse car cette salle venait concurrencer le projet d'une future SMAC en centre-ville »

« Certaines pointures locales se sont opposées à cette initiative privée qui risquait de perturber le paysage musical toulousain »

« On ne pourra jamais savoir ce qui s'est réellement passé... »

Source : enquête 2008

Enfin, les quartiers péricentraux sont également structurés autour de quelques salles de spectacles polyvalentes dont la capacité varie entre 500 et 9 000 places. La construction du *Zénith* de Toulouse, plus grande salle de la région, est inscrite dans une logique de redynamisation d'un quartier ouest de la ville confronté au départ de certaines activités pionnières (Cartoucherie). Les réserves foncières ont permis la construction de cet

⁷⁹⁵ Propos recueillis auprès d'un acteur associatif sans lieu fixe, enquête 2009.

équipement de grande envergure alors que les premières zones d'habitation sont suffisamment éloignées pour être épargnés des flux générés par le mouvement de spectateurs lors des soirées de concert. Si la desserte de cet équipement a été dans un premier temps conditionnée à la présence d'une bouche de métro dans un quartier connexe, finalement relativement éloigné du site (Patte d'Oie), elle s'est améliorée en 2012 avec l'arrivée du tramway et l'affectation d'un arrêt spécifique au *Zénith*. À côté de cet équipement, les quartiers péricentraux comptent quatre autres salles qui assurent régulièrement la programmation de concerts. Ces dernières sont toutes situées dans les franges sud de la commune. La *Mounède* est une salle associative localisée dans un quartier où les activités de musiques amplifiées y sont très faiblement représentées. Il s'agit d'un équipement polyvalent dont les activités sont également tournées vers l'enregistrement et la résidence d'artistes. Le *Théâtre Barrière* est une salle de spectacle, indexé à un casino, qui borde le périphérique toulousain. Les activités de concert complètent une offre de loisir existante et s'inscrivent dans des équipements prévus pour accueillir un public nombreux. *Vents du Sud* est un club privé implanté dans une zone économique et dont les contraintes de voisinage s'amenuisent une fois la journée de travail écoulée, quand les derniers employés de la zone d'activité ont quitté leurs lieux de travail. Le *Cap*, est une salle universitaire, intégrée au campus de Rangueil, qui bénéficie elle aussi d'une situation favorable au développement d'activités nocturnes : une fois qu'étudiants, enseignants et chercheurs ont quitté le campus en fin de journée, le lieu devient en soirée l'un des seuls lieux d'activité au milieu d'un vaste ensemble universitaire constitué de bureaux administratifs, de salles de cours ou de laboratoires inoccupés. Enfin le *Kléo* est une discothèque, plus proche du centre, localisée sur le complexe de l'île de Ramier. Ce quartier de la ville est habitué aux activités festives et bruyantes avec la présence de plusieurs discothèques, d'un parc des expositions et du Stadium de Toulouse.

Ces différents exemples montrent comment des activités de diffusion musicale parviennent à s'inscrire dans les tissus urbains existants et à cohabiter avec d'autres fonctions : pour certains de ces lieux, le concert est une activité nocturne qui prend la relève d'activités journalières – le problème de cohabitation ne se pose pas ou peu dans la mesure où l'activité artistique se projette sur des temporalités spécifiques ; pour d'autres lieux, le concert est une activité qui s'inscrit dans un environnement urbain déjà habitué aux nuisances sonores – contrairement aux activités menées dans les bars ou des lieux non équipés, les musiques amplifiées ne risquent pas de bouleverser la cohabitation le soir des concerts dans la

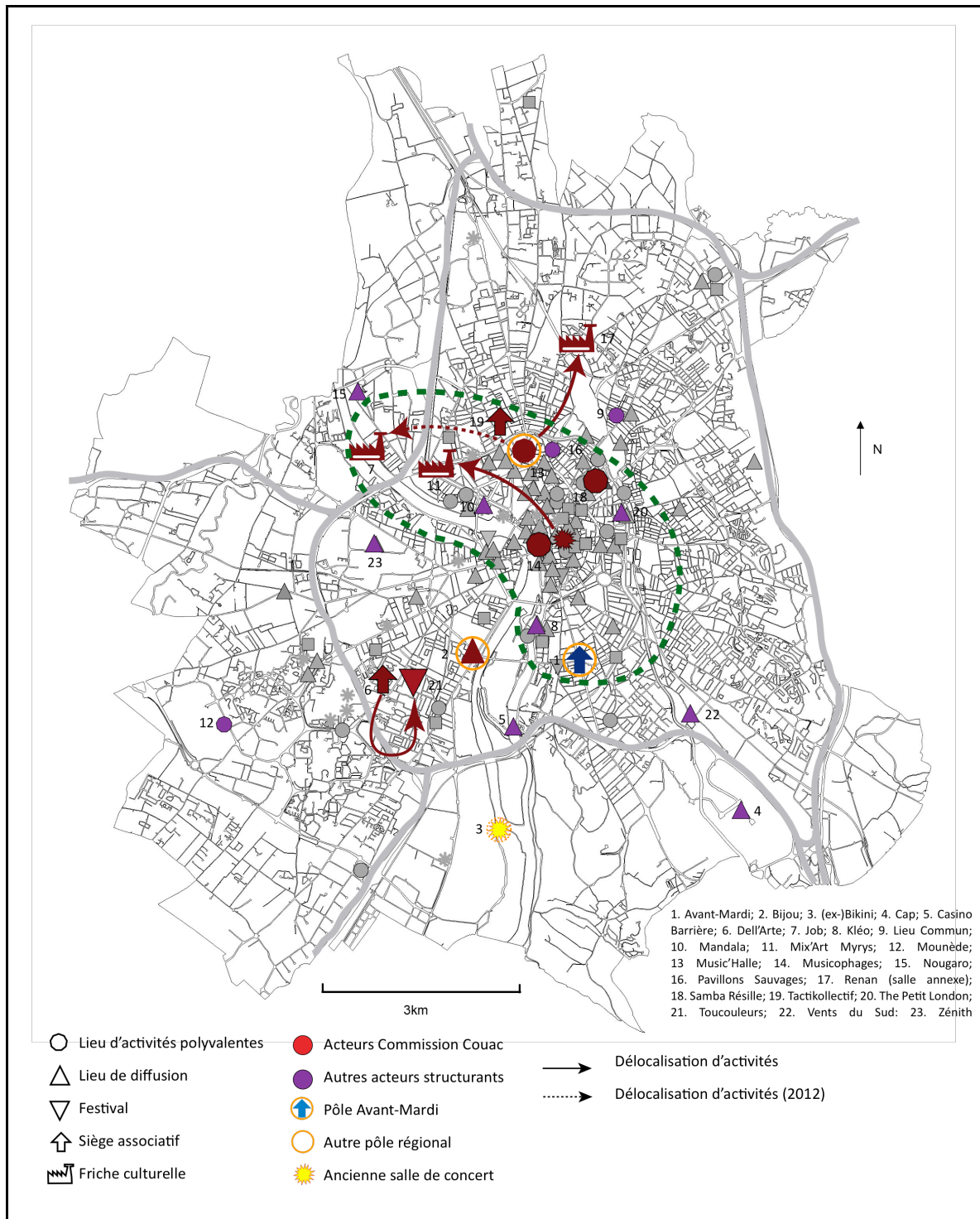
mesure où l'activité principale de l'établissement est déjà amenée à occasionner des nuisances sonores similaires toute au long de l'année.

Au regard de ces différents lieux, les territoires péricentraux de Toulouse se caractérisent par une offre polyvalente et se distingue de celle en centre-ville avec des équipements mieux adaptés à la diffusion et une capacité d'accueil qui permet d'accueillir un public plus nombreux. Ce constat ne signifie pas pour autant que ce territoire ait un impact plus important sur la scène locale dans la mesure où la programmation de concerts au sein de ces lieux *polyvalents* doit se partager avec d'autres activités (artistiques ou festives).

2.3.3 Déconcentration des pôles structurants et déplacement des fonctions de centralités

La contribution des travaux réalisés par le *Couac*, notamment son étude prospective réalisée en 2005, permet de compléter ces premières observations à partir du repérage des pôles structurants.

**Carte n°15 : Représentation de la scène musicale toulousaine
autour de ses « pôles structurants »**



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

La localisation de ces pôles confirme cette tendance à la déconcentration des activités de la commune centre. En effet, si ces acteurs semblent relativement proches les uns des autres, tous, à l'exception d'un, sont localisés dans les quartiers péricentraux, ouest et nord, de la ville (*Ponts Jumeaux*, *Sept Deniers*, *Minimes*). Ces derniers figurent notamment dans les marges d'une zone, délimitée par le cercle en pointillés verts, d'hyper concentration des activités : des espaces situés dans le prolongement du cœur historique de la commune, au-delà d'un axe qui suit le tracé du premier boulevard urbain.

La carte met également en perspective la répartition des acteurs musicaux selon une approche dynamique et spatio-temporelle : elle souligne de cette manière une tendance au desserrement progressif des activités. Depuis une dizaine d'années, ce mouvement de délocalisation, du centre vers la périphérie, concerne un certain nombre d'acteurs : le squat *Mix'Art Myrys* (11) relocalisé aux Ponts Jumeaux, l'école *Musique Halle* (13) qui étend ses activités vers des quartiers plus reculés (la *Frichette Culturelle* (17) située aux *Izard*) et dont le projet de relogement les a conduit en 2012 à investir les anciennes usines *Job* (7) situées aux Sept Deniers. Ce mouvement de déconcentration met en évidence des logiques d'actions qui se situent au croisement d'enjeux artistiques et urbains : des contradictions, des tensions, des rapports de force, des compromis.

Pour certaines initiatives, elles représentent à la fois une contrainte et une opportunité. La relocalisation de *Mix'Art Myrys* elle perçue comme une solution qui ne convient que partiellement au collectif. Les membres de ce dernier regrettent par exemple la moindre interaction possible avec les habitants, les moindres possibilités de va-et-vient et de rencontre spontanée au sein de son nouveau quartier. Ces dernières étaient pourtant revendiquées comme étant au fondement même de la genèse du projet artistique et de son originalité. D'un autre côté, le collectif reconnaît disposer d'outil de travail plus malléable en périphérie : des surface disponibles, des possibilité d'extension et de construction de nouveaux projets – notamment pour les musiques amplifiées – et une pression moins forte du voisinage. La relocalisation du collectif participe-t-elle néanmoins d'une dénaturalisation du projet artistique ?

Pour d'autres acteurs la localisation en périphérie relève d'un choix assumé, faisant partie intégrante du projet artistique. C'est le cas notamment de l'association *Delle'Arte* dont le siège (6) est volontairement localisé en périphérie, à proximité du lieu de l'événement (21) et des habitants résidents. Son inscription dans « les quartiers » participe du projet artistique de l'association qui s'inscrit dans une démarche militante et citoyenne : changer la

représentation des grands ensembles en impulsant localement une dynamique artistique susceptible d'attirer les populations résidentes, et d'animer la vie dans ces quartiers, mais également celles en provenance de l'ensemble de l'aire urbaine – renforcer ainsi des mouvements allant du centre vers la périphérie. Le festival *Toucouleur* relève d'une initiative privée et tente d'atténuer, au moins ponctuellement le « vide » observé dans certains quartiers de type de « grand ensemble ».

Le *Takticollectif* (19) mène quant à lui une action similaire dans les objectifs qui sont recherchés tout en étant spécifique dans les modalités de sa réalisation. Le collectif regroupe plusieurs acteurs artistiques qui utilisent la musique à la fois comme moyen d'expression et support de médiation auprès des publics et des habitants de la ville. Ce projet qui mêle action artistique et sociale milite notamment en partenariat avec des associations de quartiers des grands ensembles (*les Izards*, *Empalot*) en faveur de la création d'espaces de réflexion citoyenne construit autour d'un échange et d'une proximité avec les habitants. Le *Takticollectif* réunit des acteurs originaires des quartiers nord de Toulouse qui ont choisi de « vivre ailleurs » et ainsi se démarquer de cette appartenance territoriale – le siège social de l'association est localisé aux Minimes. Leurs initiatives sont ainsi disséminées un peu partout dans la ville : la localisation du festival *Origines contrôlées*⁷⁹⁶ n'est pas assignée à un lieu précis, ni à un quartier de la ville mais s'établit chaque année dans des lieux différents sans chercher à faire de l'ancrage territorial un vecteur d'identité artistique et sociale. L'objectif est davantage de créer le mouvement de ces habitants, permettre de casser ces frontières symboliques autour d'une ville à plusieurs vitesses, et provoquer la mobilité des habitants de Toulouse, notamment ceux résidents des quartiers confrontés à l'enfermement.

Les quartiers péri-centraux se définissent ainsi par la diversité des fonctions représentées. Ces territoires complètent l'offre du centre autour de lieux différents : des salles polyvalentes ou des équipements de loisirs permettent d'organiser des événements et d'accueillir un public plus nombreux. Certains lieux animés par des acteurs artistiques sont également recherchés selon la programmation et les esthétiques musicales. Le cadre architectural de certains scènes comme le *Lieu commun* ou *les Pavillons Sauvages* est vecteur de sens et d'identité artistique : musiques expérimentales pour le premier, musiques alternatives ou punk pour le second. Certains bars, comme le *Mandala*, le *Bijou*, ou *The Petit London*, se sont affirmés sur la scène artistique et sont clairement associés à des courants

⁷⁹⁶ La programmation artistique du festival est confiée à l'un des membres fondateurs du groupe *Zebda*, devenu durant les années 1990 l'une des figures ambassadrices de la scène locale à l'échelon national.

musicaux (Jazz, Chanson, Rock). Leur réputation s'est notamment construite grâce à l'implication – la pugnacité parfois – de certaines personnalités, aujourd'hui clairement identifiées et reconnues dans le monde des musiques amplifiées toulousain. Les quartiers péri-centraux affirment également leur fonction de centralité au regard de la localisation de plusieurs pôles structurants, durablement ancrés dans la vie musicale locale, et qui mène des activités diversifiées : *Mix'Art Myrys*, *Samba Résille*, *Music'Halle*. Dans une autre mesure, ces territoires portent les fonctions, de répétition et d'enregistrement, que l'hyper-centre ne peut assurer du fait de la densité des tissus urbains et de contraintes liées au respect de voisinage et des normes en vigueur. Enfin, la forte surreprésentation des acteurs artistiques détachés d'un lieu fixe d'activité relève de stratégies résidentielles et révèle les territorialités spécifiques d'une catégorie de la population urbaine. Elle traduit en particulier ce besoin d'être situé à proximité d'une offre métropolitaine constituée de petits lieux diversifiés dans l'hyper-centre, de lieux artistiques dans les faubourgs, de salles de spectacles dans les franges de la commune, d'équipements polyvalents ou spécialisés dans les communes de première couronne. Les quartiers péri-centraux de Toulouse représentent pour la scène des musiques amplifiées plusieurs fonctions urbaines – des activités de diffusion, de pratique artistique, de centralité ou de résidence – et des territoires non pas synonymes « d'interstice » mais d'intersection au sein d'une organisation métropolitaine caractérisée par de fortes spécialisations.

2.4 L'éclatement dans les communes périphériques

Enfin, les communes périphériques de Toulouse représentent des territoires où la répartition des profils d'acteurs est très déséquilibrée. A la différence des quartiers péri-centraux, l'activité est essentiellement portée autour d'acteurs attachés à un lieu fixe : des lieux de diffusion ou des studios, pour les communes de première couronne ; des entreprises spécialisées dans l'accompagnement technique et logistique, pour les communes de deuxième et troisième couronne. De même, la structuration des territoires périphériques se distingue du centre par le retrait de plusieurs fonctions d'accompagnement, de média ou d'enseignement.

2.4.1 L'émiettement de lieux musicaux dans les communes de première couronne

C'est dans les communes limitrophes à Toulouse que la part des acteurs associés à un lieu fixe est la plus importante. La répartition entre les différents profils est relativement équilibrée

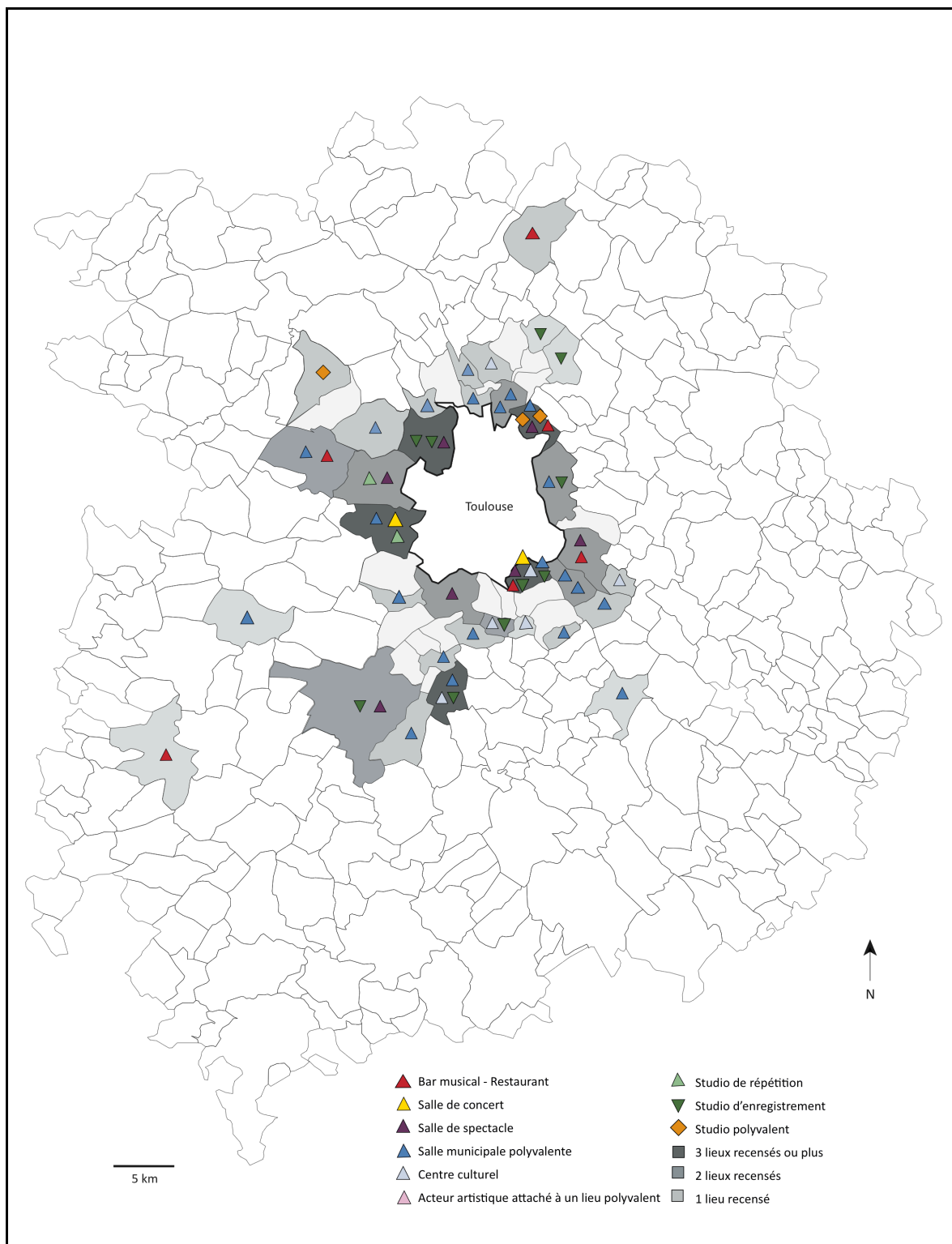
puisque'elle se partage entre des disquaires (13%), des studios (18%) et des lieux de diffusion (21%).

L'analyse a déjà montrée dans quelle mesure l'offre de disquaire, portée autour des grands équipements commerciaux, se différencie de celle localisée dans le centre ancien.

La localisation des studios de répétition ou d'enregistrement s'inscrit quand à elle dans la continuité de celle identifiée dans les quartiers péricentraux : cette tendance à la concentration des lieux observés dans les quartiers nord et nord-ouest de Toulouse se prolonge vers les communes limitrophes puisque'un nombre d'entre elles, situées dans les versants nord et nord-ouest de l'agglomération, hébergent un ou plusieurs studios – Blagnac, Daux, l'Union, Montberon, Lapeyrouse Fossat. L'offre alterne entre des grosses structures privées, aménagées pour recevoir plusieurs artistes et leur proposer un équipement adéquat (*Polygone* à Blagnac), et des micro structures associatives et privées, délocalisés en périphérie afin de contourner les obstacles liés à la pression foncière et les contraintes de voisinage (Studio de la Manne, Studio Eden, Step Forward). Enfin quelques structures sont soutenues par des municipalités périphériques comme le *Phare* à Tournefeuille, *Music Action* à Colomiers ou la *MJC* de l'Union.

A l'échelle de l'aire urbaine, la singularité des communes de première couronne tient surtout de son offre de lieux de diffusion : des équipements polyvalents sont mis à disposition par quelques municipalités pour satisfaire les besoins de la scène locale et pallier, au moins partiellement, aux lacunes de l'offre toulousaine en matière d'équipements.

Carte n°16 : Localisation des lieux de diffusion et de création dans les communes de la première couronne toulousaine



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

La localisation des acteurs permet ici d'identifier certaines municipalités particulièrement investies sur le terrain de la diffusion des musiques amplifiées : Aucamville, Beauzelle, Blagnac, Saint-Orens-De-Gameville. Ces dernières peuvent participer directement à l'organisation de concerts et s'impliquer dans des choix de programmation artistique. Elles peuvent également déléguer l'activité auprès d'un producteur, acteur détaché d'un lieu fixe. Sur la scène musicale, l'acteur public est alors considérée comme un acteur passif. Ramonville-Saint-Agne et Tournefeuille se distinguent quant à elles comme étant les deux seules communes de l'aire urbaine disposant d'un équipement spécialisé animé chacun par des producteurs privés spécialisés dans l'organisation de concerts (*Bikini* et *Première Pression*).

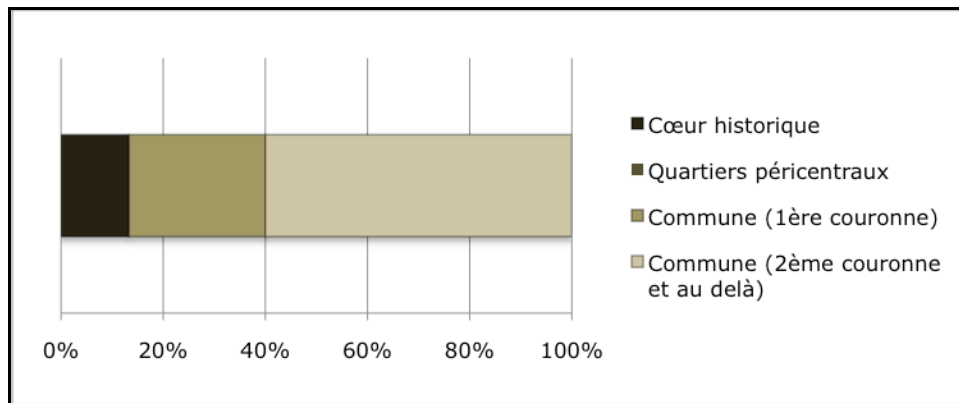
En périphérie, l'offre demeure néanmoins beaucoup moins diversifiée et se structure donc presque exclusivement à partir de lieux municipaux polyvalents – des salles de spectacle et des salles des fêtes principalement. La répartition de ces lieux révèle d'importants déséquilibres dans la mesure où ils sont principalement localisés dans les communes limitrophes de Toulouse où dans celles qui longent les grands axes routiers situés au sud-ouest et au sud-est de l'agglomération. Le repérage des lieux de création confirme les déséquilibres observés à cette échelle puisque ce sont les communes de première couronne qui accueillent ces activités. Au final, l'analyse de l'offre en périphérie dessine une répartition bipolaire structurée autour de quelques communes : Tournefeuille, Colomiers, Blagnac, l'Union pour la première moitié nord et nord-ouest ; Portet-sur-Garonne, Ramonville-Saint-Agne, Saint-Orens-de-Gameville pour une deuxième moitié sud et sud-est.

2.4.2 Les spécialisations logistiques et techniques des communes de deuxième et troisième couronne

En outre, si certaines communes apparaissent sur la cartographie de l'offre musicale, d'autres ont un rôle différent mais tout autant structurant dans la mesure où elles assurent des fonctions de service et de logistique préalable à l'organisation d'un concert (maintenance technique et informatique, location de matériels de sonorisation ou de lumière, sécurités) ou à la distribution d'un disque (agences de pressage). 60% de ces activités recensées à l'échelle de l'aire urbaine sont en effet localisées dans les communes de deuxième et troisième couronne (figure n°9). Ces services sont assurés par des entreprises situées dans des zones d'activités où peuvent être stockés des appareillages volumineux utilisés pour ce type de

prestation (infrastructures scéniques). La territorialisation de ces fonctions musicales rejoint ainsi celle des activités économiques et logistiques traditionnelles

Figure n°9 : Répartition des acteurs impliqués dans des fonctions de logistique et de technique selon leur localisation



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

2.4.3 Le vide des territoires périurbains comme expression de la fragmentation

Dans ces espaces les plus éloignés de la commune centre, la répartition des acteurs associés à un lieu fixe diffère sensiblement. A l'image des communes de première couronne, le territoire périurbain est structuré autour d'une offre d'équipements municipaux : salles de spectacles ou polyvalentes, centres culturels. La plupart d'entre eux sont situées dans les franges sud de l'aire urbaine (carte n°16). L'offre y est toutefois nettement moins abondante et la fréquence des concerts plus irrégulière. Aussi, la plupart des communes périurbaines représente un vide sur la cartographie des lieux de diffusion de l'aire urbaine.

L'activité est pourtant bien représentée dans ces territoires mais elle se distingue de celle proposée à Toulouse ou dans ses communes limitrophes. La programmation des lieux accorde une place plus importante aux initiatives locales : une fête communale avec des artistes locaux, une représentation de fin d'année animée par les élèves d'une école de musique, une soirée organisée par les jeunes musiciens, etc. – qu'aux besoins d'une scène métropolitaine d'accueillir dans des lieux adaptés un artiste en tournée nationale ou internationale. Le vide des communes périurbaines représenté sur cette carte n'est donc pas révélateur du faible potentiel artistique de ces territoires. Il traduit plutôt le détachement des initiatives locales vis-à-vis de la dynamique globale, impulsée par des acteurs qui assurent la programmation d'une scène métropolitaine – la scène *toulousaine*. La diffusion dans les territoires périurbains relève de logiques endogènes : elles sont portées par des microcosmes

d'acteurs associatifs ou privés fortement ancrés dans la vie de leur commune. Ces initiatives se projettent sur des échelles de microterritorialité et non pas ambition à rayonner au-delà ou à accueillir un public métropolitain. Dans le même temps, pour les acteurs associatifs de la *scène toulousaine*, acteurs détachés d'un lieu fixe, organiser un concert dans les communes de la deuxième et troisième couronne représentent un défi – celui de parvenir à attirer un public métropolitain – ou un risque – celui de dissuader le public à prendre sa voiture pour se rendre sur un lieu qu'il ne connaît pas et peu visible sur la scène des musiques amplifiées⁷⁹⁷. L'analyse spatiale de la répartition des acteurs révèle ainsi une tendance au resserrement des fonctions musicales qui s'inscrit à contre-courant de certains processus qui alimentent l'étalement des villes. Alors que les trajectoires résidentielles et les mobilités quotidiennes attestent de la capacité des citoyens à s'affranchir des frontières symboliques, de la périphérie vers le centre, l'éloignement d'un lieu de diffusion représente un obstacle difficile à franchir depuis le centre vers la périphérie. Et la cartographie des lieux en activité délimite les contours d'une organisation resserrée à l'échelle de Toulouse et de ses communes limitrophes.

2.5 L'affirmation de nouvelles centralités en périphérie : des lieux de diffusion

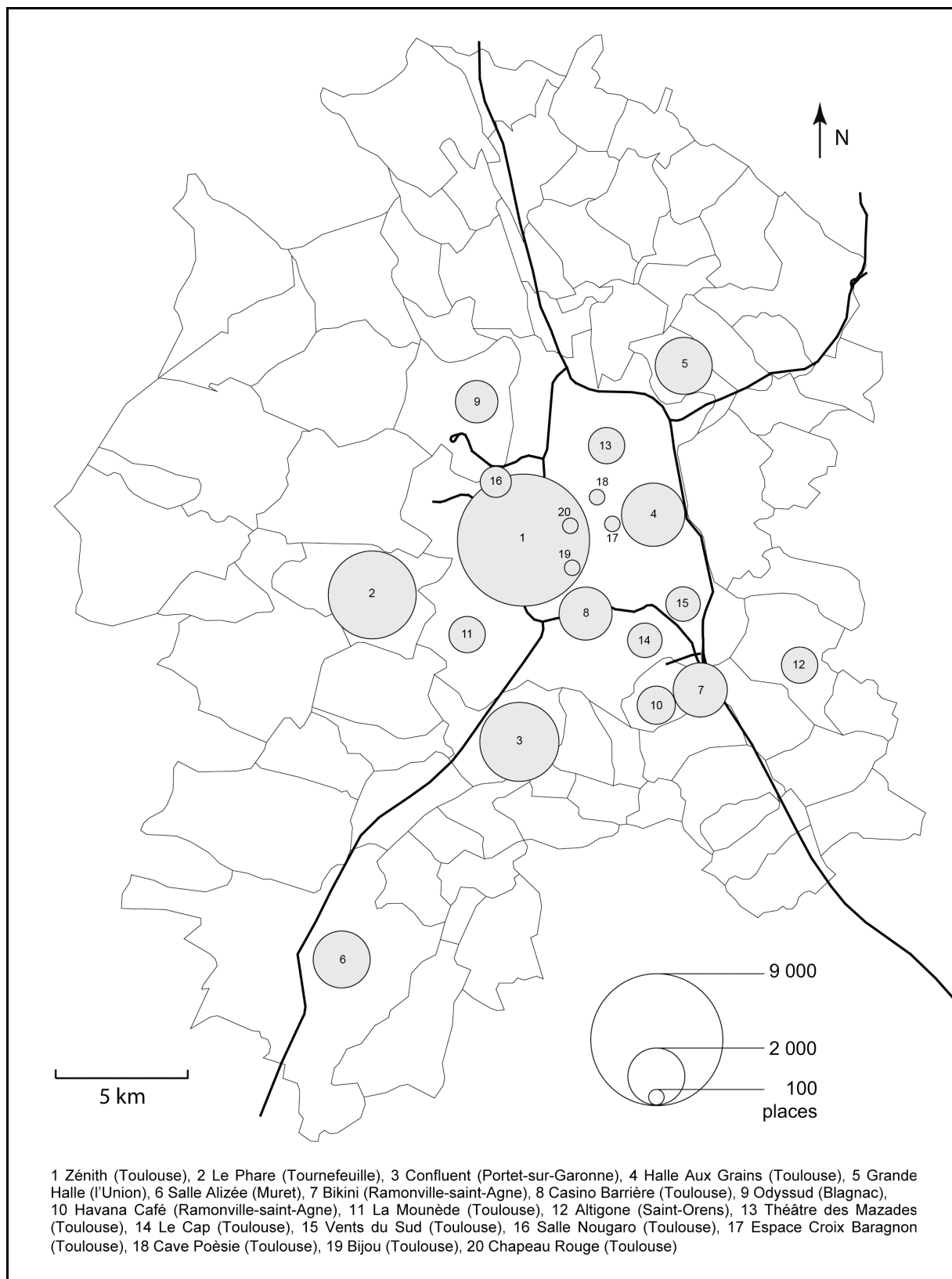
La présentation des lieux recensés a permis de montrer l'existence d'une grande diversité de lieux susceptibles d'accueillir des activités de diffusion et un foisonnement d'initiatives éparpillées entre la commune centre et quelques communes de la première couronne⁷⁹⁸.

Comme l'indique la carte qui suit, il existe une forte corrélation entre la localisation des salles et leur capacité d'accueil : plus la capacité est importante, plus la localisation du lieu s'écarte du centre-ville.

⁷⁹⁷ BALTI S., *La diffusion des musiques actuelles au sein du pôle urbain toulousain* (dir. F. LERICHE et M. SIBERTIN-BLANC), Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005, 187p.

⁷⁹⁸ Pour rappel, la capacité d'accueil de salles de spectacle de l'agglomération toulousaine varie fortement de l'une à l'autre. Selon ce critère d'ordre quantitatif, trois catégories se distinguent : les grandes salles (de 1 500 à 9 000 places), les salles moyennes (400 à 930 places) et les petites salles (100 à 180 places). Les salles à grande capacité permettent d'accueillir à elles seules 23 500 spectateurs ce qui représente plus de 80% de la capacité totale. A l'exception du *Zénith* et de la *Halle Aux Grains*⁷⁹⁸, les plus grandes salles de spectacles toulousaines sont toutes localisées dans les communes périphériques de l'agglomération : Tournefeuille, Ramonville-Saint-Agne, Muret, l'Union, Portet-sur-Garonne⁷⁹⁸. Les salles de moyenne capacité sont réparties également dans les espaces périphériques, des quartiers péri-centraux ou des communes limitrophes à Toulouse. Les plus petites salles sont, quant à elles, toutes localisées dans le centre-ville de Toulouse.

Carte n°17 : La localisation des principales salles de spectacle de l'agglomération toulousaine utilisées pour la diffusion des musiques amplifiées



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

Contrairement aux équipements culturels les plus prestigieux, la localisation des principales salles de spectacles utilisées pour la diffusion des musiques amplifiées ne répond pas à des logiques de concentration au sein de commune de Toulouse. Cette répartition révèle au contraire une localisation très éparpillée de l'offre dans les marges de la ville centre : au nord-ouest, la salle *Nougaro*, le complexe *Odyssud* de Blagnac ; au nord-est la *Grande Halle* de l'Union ; à l'ouest le *Zénith* de Toulouse et le *Phare* à Tournefeuille ; au sud, respectivement du centre vers la périphérie, la salle du *Bijou*, le *Ramier et Kléo*, le *Casino Théâtre* et la salle du *Confluent* à Portet-sur-Garonne ; et enfin au sud-est, les salles du *Cap* et *Vent du Sud* à Toulouse, le *Bikini* et le *Havana-Café* à Ramonville-Saint-Agne. Les territoires du sud toulousain sont particulièrement représentés puisque près de 75% des salles sont localisées dans les quartiers sud de la ville centre ou dans les communes environnantes (Tournefeuille, Portet-sur-Garonne et Ramonville-Saint-Agne). De même, l'ouverture des deux salles de concert localisées à Tournefeuille et Ramonville-Saint-Agne accentue le poids que représentent les communes de la première couronne.

Déconcentration des lieux de diffusion à l'échelle de la commune centre mais forte concentration à l'échelle de l'aire urbaine : les centralités de la scène musiques amplifiées se superposent à celles déjà localisées en périphérie et viennent ainsi conforter les fragmentations observées à l'échelle métropolitaine (chapitre 1).

Ce déséquilibre s'explique à la fois par les caractéristiques territoriales de l'aire urbaine – l'étendue de la commune de Toulouse et un étalement périurbain très prononcé, une configuration institutionnelle atypique avec un découpage politico-administratif en trois communautés d'agglomération – et par le manque de concertation entre acteurs de la sphère publique et artistique – faible implication de la commune centre, absence de compétence culturelle au sein des trois communautés d'agglomérations – entraînant la superposition d'initiatives publiques et privées. Pour les quartiers péricentraux de Toulouse, la diffusion des musiques amplifiée est une occasion de renforcer leur identité en se voyant attribuer une fonction autre que celles qui lui sont généralement attribuées (*Arènes*, *Sept Deniers*, *Ranguel*, *Saint-Simon*). Pour ces quartiers, elle constitue une opportunité d'émancipation locale par laquelle des territoires *a priori* marginaux se voient assumer une vocation à l'échelle de l'agglomération et non plus qu'une fonction d'habitat.

Cette localisation de ces équipements dans les marges de la commune centre, ou dans les communes de la première couronne, participe ainsi à une remise en question des hiérarchies urbaines avec un rapport de centralité inversé conduisant la périphérie à assurer un

rôle de centralité⁷⁹⁹. La périphérie apparaît comme le territoire central de la diffusion : un territoire rayonnant qui concentre la plupart des lieux de diffusion à vocation métropolitaine. Toulouse, commune centre, ne dispose d'aucun équipement spécialisé et devient quant à elle dépendante de sa périphérie pour la diffusion des musiques amplifiées.

De ce point de vue, la configuration du territoire des musiques amplifiées se distingue fortement du modèle d'organisation décrit à partir de l'hyper-concentration des principaux équipements culturels (chapitre 1).

⁷⁹⁹ BALTI S., *La diffusion des musiques actuelles au sein du pôle urbain toulousain* (dir. F. LERICHE et M. SIBERTIN-BLANC), Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005, 187p.

LES ROUAGES DE L'ORGANISATION METROPOLITAINE : UNE DISTINCTION ON/OFF

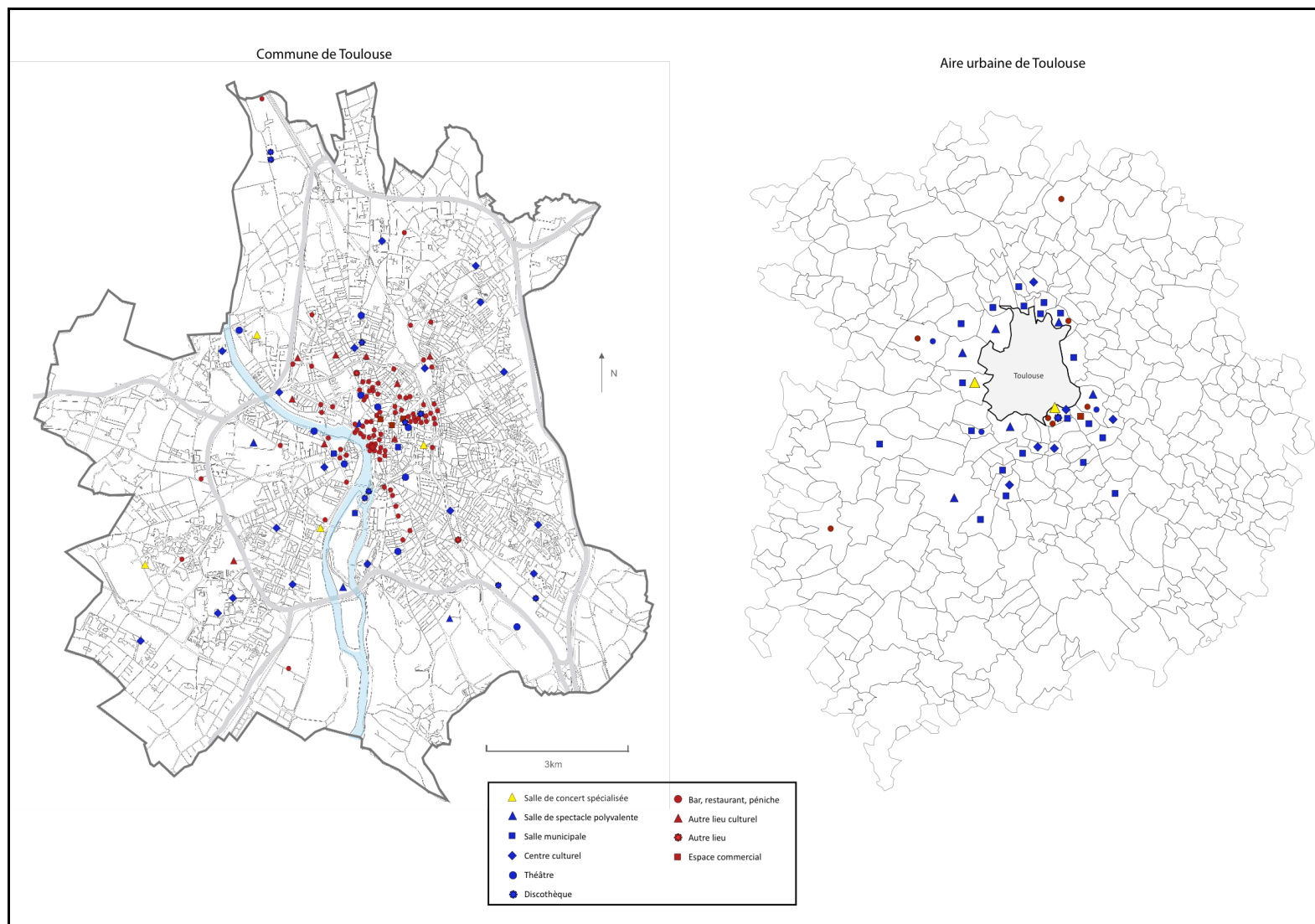
Les observations portées dans ce chapitre mettent en exergue les rouages d'une organisation urbaine qui repose sur des spécialisations territoriales affirmées, au regard de la répartition des acteurs selon des profils qui ont été préalablement identifiés. Leur localisation au sein de l'espace métropolitain participe au renforcement des interactions entre territoires métropolitains et conduit à proposer une lecture renouvelée des liens centre/périphérie.

Certes, la répartition des activités de musiques amplifiées illustre les déséquilibres territoriaux qui ont été observés à l'échelle de l'aire urbaine de Toulouse. Le diagnostic qui peut être établi à l'issue de cette analyse spatiale rejoint certaines conclusions qui ont été formulées dans le chapitre 1 à partir de l'observation d'autres fonctions urbaines : économiques, commerciales, ludiques, culturelles. D'une part, la vie musicale au centre-ville demeure riche et diversifiée : elle se cristallise d'ailleurs autour d'un fourmillement de lieux commerciaux, bars et disquaires, qui structurent le cœur historique de Toulouse. D'autre part, le territoire des musiques amplifiées illustre une tendance au desserrement des activités. Le mouvement de déconcentration est d'abord révélateur d'enjeux liés à l'inscription d'une activité soumise à de fortes contraintes : le respect du voisinage en particulier. Il confirme également l'émancipation de territoires périphériques au sein d'une organisation métropolitaine marquée par l'essor de nouvelles polarités. Dans le même temps, la territorialisation des musiques amplifiées participe au renforcement des déséquilibres territoriaux, en particulier ceux liés à la mise à l'écart de certains quartiers péricentraux de Toulouse.

Il est toutefois un secteur de l'activité musicale, la diffusion, dont l'inscription territoriale conduit à révéler un modèle d'organisation qui se distingue de ceux identifiés jusqu'ici.

La répartition des lieux de diffusion permet d'affirmer un découpage de l'aire urbaine en deux territoires musicaux : le *on*, qui correspond aux espaces périphériques de l'agglomération et le *off* au centre-ville. Le *on* se définit également par ses lieux rayonnants : de véritables salles de spectacle, à grande capacité d'accueil, qui attirent un public provenant de l'ensemble du pôle urbain et même au-delà de ses limites. Le territoire *off* se caractérise par cette multitude de lieux de proximité, de petite capacité, souvent peu adaptés à la diffusion de musiques amplifiées. L'activité du centre-ville est portée autour de ce fourmillement d'initiatives locales et individuelles, scène invisible qui peut également se différencier de la scène *on* par la qualité de sa programmation : beaucoup plus fréquente, diversifiée, spontanée, parfois non déclarée et improvisée. En s'appuyant sur l'ensemble des lieux utilisés pour la diffusion des musiques amplifiées, les cartes présentées ci-après, traduisent cette inégale répartition des lieux de diffusion et ce découpage *on* et *off* de l'aire urbaine à l'échelle de la commune centre et des communes périphériques.

Cartes n°18 et 19 : Répartition des lieux de diffusion on et off



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2008

CHAPITRE VI

TENSIONS ET FAIBLE VISIBILITE DE LA SCENE LOCALE

Comment expliquer cette répartition on/off des lieux de diffusion ? Que révèle-t-elle ? Dans quelle mesure cette distinction impacte-t-elle l'organisation de la scène locale ?

Ce premier diagnostic du territoire des musiques amplifiées mérite d'être précisé en tenant compte des dynamiques impulsées par les acteurs de terrain. Des enquêtes ont été ainsi menées auprès d'eux jusqu'en 2008. Leurs témoignages rendent souvent compte de difficultés rencontrées au quotidien : manque de lieux pour s'exprimer, faible visibilité d'une activité sur le territoire, tensions entre acteurs, fragilités économiques (1). L'acteur public est très souvent montré du doigt. C'est pourquoi, ce chapitre aborde dans un deuxième temps l'organisation de la scène publique et tente d'identifier ses principaux acteurs (2). Quelles sont les actions portées dans les territoires ? Quelles sont les difficultés rencontrées et les limites de leur engagement ? Comment expliquer, ou interpréter, les critiques qui lui sont généralement attribuées ? Outre les retards accumulés par Toulouse en matière de structuration du territoire artistique, il est une question qui fait davantage débat : le dynamisme de la scène locale en est-il pour autant affecté (3) ?

1. UNE REALITE PARTAGEE : LA « DEBROUILLE »

Depuis plusieurs années, quelques travaux engagés par *Avant-Mardi* et certains acteurs culturels convergent pour déplorer les conditions « alarmantes » dans lesquelles exercent les acteurs artistiques locaux. Le témoignage des acteurs artistiques vient appuyer ces éléments d'observation et préciser les caractéristiques d'une scène artistique qui accuse des retards structurels en matière d'équipement, et qui contraint les acteurs artistiques à trouver des solutions alternatives pour continuer d'exister.

1.1 Les lacunes d'un territoire : l'offre de lieux

Le diagnostic qui peut être porté dans le secteur de la création comme celui de la diffusion met en exergue la faible visibilité d'une offre de lieux sur le territoire et un certain nombre d'interrogations autour des activités urbaines qui en découlent.

1.1.1 Précarité des lieux de répétition

A la demande du Conseil général, une étude menée par *Avant-Mardi*⁸⁰⁰ a présenté en 2000 un état de l'offre existante en matière de « lieu de répétition » ce dernier est alors défini comme

⁸⁰⁰ AVANT-MARDI, *Les locaux de répétition en Haute-Garonne*, Toulouse, ADDA 31, 2000, 52p.

un « *endroit pour pratiquer, en dehors de l'école de musique, la musique de son choix*⁸⁰¹ » ce qui exclut de l'analyse la prise en compte des structures d'enseignements classiques, elles-mêmes notamment soutenues et mises en réseau par le Département. A l'échelle de l'agglomération toulousaine, 9 équipements ont été recensés : ils représentent un total de 60 boxes, auxquels s'ajoutent 7 lieux culturels qui développent dans ce secteur une activité complémentaire (MJC, centres d'animation ou locaux universitaires). Le taux d'occupation de ces locaux est relativement important (80%) mais il ne signifie pas pour autant une situation de surcharge. Si le diagnostic établi par *Avant-Mardi* ne dénonce pas explicitement un déficit du nombre de locaux de répétition – « *la démultiplication de nouveaux lieux pourraient mettre en périls ceux qui sont existants*⁸⁰² », il pointe en revanche la précarité d'une offre, principalement privée, et de mauvaise qualité, qui doit s'adapter en permanence aux exigences de l'évolution des pratiques, des modes de création ou de la hausse continue de la demande. Et pour preuves, les enquêtes sociologiques opérées auprès des utilisateurs pointent les fragilités importantes du parc existant : en termes de normes de sécurité, de vieillissement du matériel, de condition acoustique. Par exemple, la surface moyenne des locaux est évaluée à douze mètres carrés alors que le minimum légal est arrêté à trente mètres carrés. Cette situation implique des conditions de pratique très peu confortables pour les artistes.

Aucune des structures privées ne bénéficie du soutien des collectivités territoriales ou des institutions, à l'exception d'une, le *RMA Production*, studio localisé dans le quartier du Mirail qui se voit attribuer un financement dans le cadre de la Politique de la ville. Le recensement opéré quelques années plus tard montre bien que la situation n'a pas beaucoup évolué même si deux initiatives privées nouvellement identifiées bénéficient d'un accompagnement public dans le cadre cette fois-ci d'une action artistique et culturelle (*Imprimerie* et *Mix'Art Myrys*). Il n'en demeure pas moins que, parmi les onze lieux qui complètent le recensement d'*Avant-Mardi*, sept relève d'initiatives privées non financées et seulement deux de la sphère publique : le *FJEP*, lieu polyvalent à vocation socioculturelle, et le *Phare*, seul équipement public de l'agglomération spécifiquement attribué aux activités de musiques amplifiées.

La répétition toulousaine présente ainsi la spécificité de relever presque exclusivement du secteur privé : contrairement à d'autres métropoles françaises il n'existe aucun complexe de type multifonctionnel – *Rock School Barbey* à Bordeaux ; *Victoire 2* à

⁸⁰¹ AVANT-MARDI, *Op. cit.*

⁸⁰² *Ibid.*

Montpellier ; *Tremolino* à Nantes – pouvant accueillir en répétition des artistes amateurs ou en développement de carrière. Pour ces derniers, ce vide représente un manque en terme d’encadrement et de suivi technique par des accompagnateurs professionnels et compétents en la matière. « *L’étude le montre bien, il y a une méconnaissance totale de ces pratiques par les pouvoirs publics. Et c’est tout un milieu riche artistiquement et socialement qui travaille, se rencontrent, se mélangent, se produit en dehors de tout cadre institutionnel*⁸⁰³ ». Ce constat contraste notamment avec celui observé dans le secteur de l’enseignement classique qui bénéficie d’une structuration complète autour d’un réseau d’écoles conventionnées par la Ville et le Département. A ce propos, certains acteurs culturels⁸⁰⁴ dénoncent les manquements d’un service public dont l’une des missions devrait être également de favoriser, en dehors des circuits classiques de transmission, l’accompagnement des publics, notamment les plus jeunes, vers la pratique artistique. Selon eux, le studio de répétition représente en effet un outil indispensable pour faciliter l’émulation et l’apprentissage collectif, la rencontre entre des artistes amateurs, confirmés, professionnels. Il est effectivement un lieu de vie et une étape charnière dans le développement d’un projet artistique (chapitre 3).

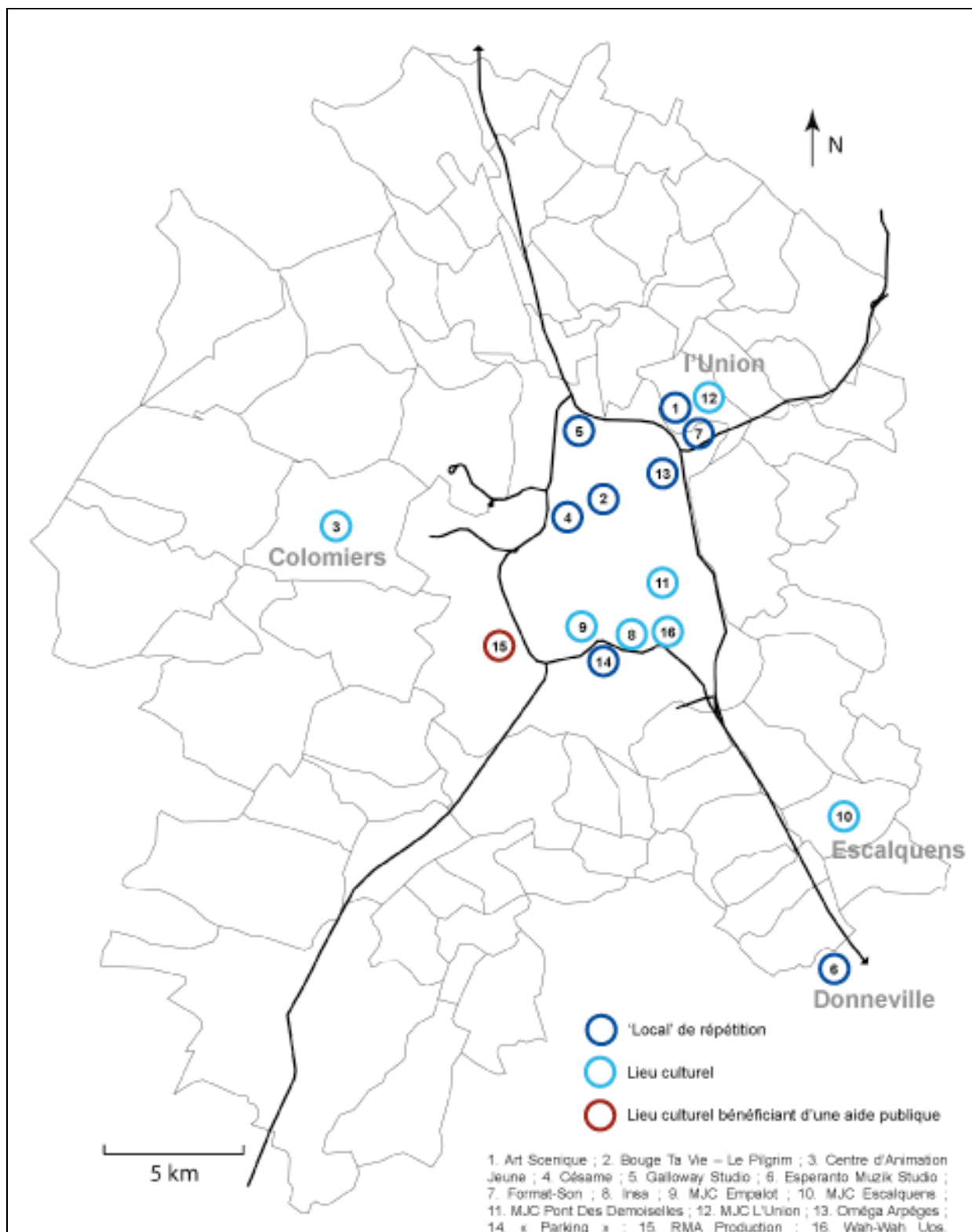
A Toulouse, ces différentes fonctions semblent donc omises. La répétition représente une activité dont l’impact est largement sous-estimé. Aussi, les conclusions de l’étude dénoncent des lacunes de l’offre qui semblent moins quantitatives que qualitatives. Constatant cette qualité moyenne des installations sonores disponibles, *Avant-Mardi* préfère d’ailleurs parler de « locaux » de répétition plutôt que de « studios ». De la même manière, la polyvalence des acteurs identifiés interroge la qualité des infrastructures existences et leur capacité à répondre à des besoins spécifiques – exigeants ! – de la création artistique.

Outre le manque de confort et d’accompagnement, l’offre toulousaine se caractérise également par l’éparpillement des différents lieux sur le territoire.

⁸⁰³ AVANT MARDI, *Op. cit.*

⁸⁰⁴ COUAC, « Préconisations à court et moyen terme » in <http://couac.org/>.

Carte n°20 : Localisation des lieux dédiés aux activités de répétition



Réalisation : S. BALTI, 20012 ; source : Avant-Mardi

La cartographie proposée montre en effet un éclatement de l'offre : bien que très majoritairement localisées dans la commune de Toulouse – 63% des lieux sont localisés sur son territoire – ces initiatives privées sont davantage implantées dans des franges de l'agglomération : des quartiers péricentraux de la commune centre, et, dans une moindre mesure, quelques communes de la proche banlieue (Colomiers et l'Union) ou du périurbain (Escalquens, Donneville). La localisation de cette offre, qui relève moins de préoccupations artistiques que de logiques individuelles et privées – coûts du foncier, trajectoires résidentielles du propriétaire, opportunités immobilières, etc. – met en exergue la très faible visibilité d'une offre au sein de même la scène locale. Comment des artistes locaux, notamment les moins engagés dans les circuits de professionnalisation, peuvent-ils repérer des lieux de pratique, connaître leur existence et être, éventuellement, amené à les fréquenter ? On notera par exemple que la localisation d'un lieu informel, nommé « Parking » (14), n'est autrement renseignée que par l'indication approximative « près de la rocade sud ». Ces constats conduisent vers l'hypothèse selon laquelle le secteur de la création, représenté ici par ses activités de répétition, relève davantage de pratiques officieuses dont le bouche-à-oreille reste le principal vecteur de communication et d'information. Ce sont des activités situées en marge des sphères institutionnelles, qui réunissent des acteurs – artistes, conseillers et techniciens du son – habitués à travailler ensemble. Ces derniers disposeraient alors d'un savoir-faire acquis lors d'échanges informels. Ces lieux conviennent à leurs pratiques dans la mesure où ils recherchent l'autonomie, une liberté artistique, lors du processus de création.

Cette offre suppose de la même manière qu'une grande partie de la population artistique demeure en marge de ces réseaux et lieux de pratiques « conventionnels ». En particulier, concernant les besoins des amateurs, réunis en groupe lors des premières répétitions et en demande d'accompagnement, aucun équipement spécifique n'est identifié à Toulouse.

En l'occurrence, l'étude réalisée par *Avant-Mardi* a montré que près de 40% des groupes ne fréquentent pas ces studios mais des lieux provisoires, souvent précaires : des « caves humides », des « garages désaffectées », ou des « granges abandonnées », etc. En l'absence d'équipement, ces musiciens, qui représentent une part non négligeable des effectifs⁸⁰⁵, préfèrent exercer chez eux ou dans ces lieux improbables : ils s'inscrivent dans

⁸⁰⁵ Cette part peut sembler vraisemblablement sous-évaluée quand bien même il est plus facile d'enquêter auprès d'un échantillon d'artistes « visibles », qui fréquentent davantage des studios de répétition, qu'auprès d'artistes amateurs ou *off* - moins repérés par les acteurs institutionnels, et supposés plus éloignés des lieux conventionnels de la pratique artistique.

des parcours de création/répétition multiples qui se dessinent selon des opportunités et des logiques personnalisées difficiles à repérer. La répétition des artistes toulousains s'apparente ainsi à une nébuleuse de pratiques individuelles : la création se fait dans des lieux équipés, disséminés aux quatre coins de l'agglomération, mais également « ailleurs » : un peu partout. Elle devient dès lors d'autant plus difficile à localiser sur le territoire. Ce bilan conduit à retracer l'une des préconisations essentielles formulées dans la conclusion du rapport *Avant-Mardi* : favoriser la coordination entre les différents opérateurs privés, renforcer leur visibilité, notamment par la constitution d'un « annuaire », et valoriser ainsi les dynamiques existantes... créer finalement une enseigne commune qui permette un meilleur repérage de l'offre au service d'une meilleure circulation des artistes sur le territoire. Cette demande va se concrétiser par la création d'un guide pour la musique et la danse édité par l'ADDA 31 en 2002-2003⁸⁰⁶ où figure un recensement des lieux de répétition. Si ce document permet d'accroître la visibilité de l'offre en « officialisant » leur existence sur le territoire, il ne répond pas au besoin soulevé par le pôle régional de construire une réelle enseigne musiques amplifiées : une plate-forme de coordination des initiatives existantes permettrait de traiter la question de l'émiettement des pratiques artistiques et de l'accompagnement d'un secteur en proie à d'importantes difficultés économiques.

1.1.2 Faible ancrage des lieux de diffusion

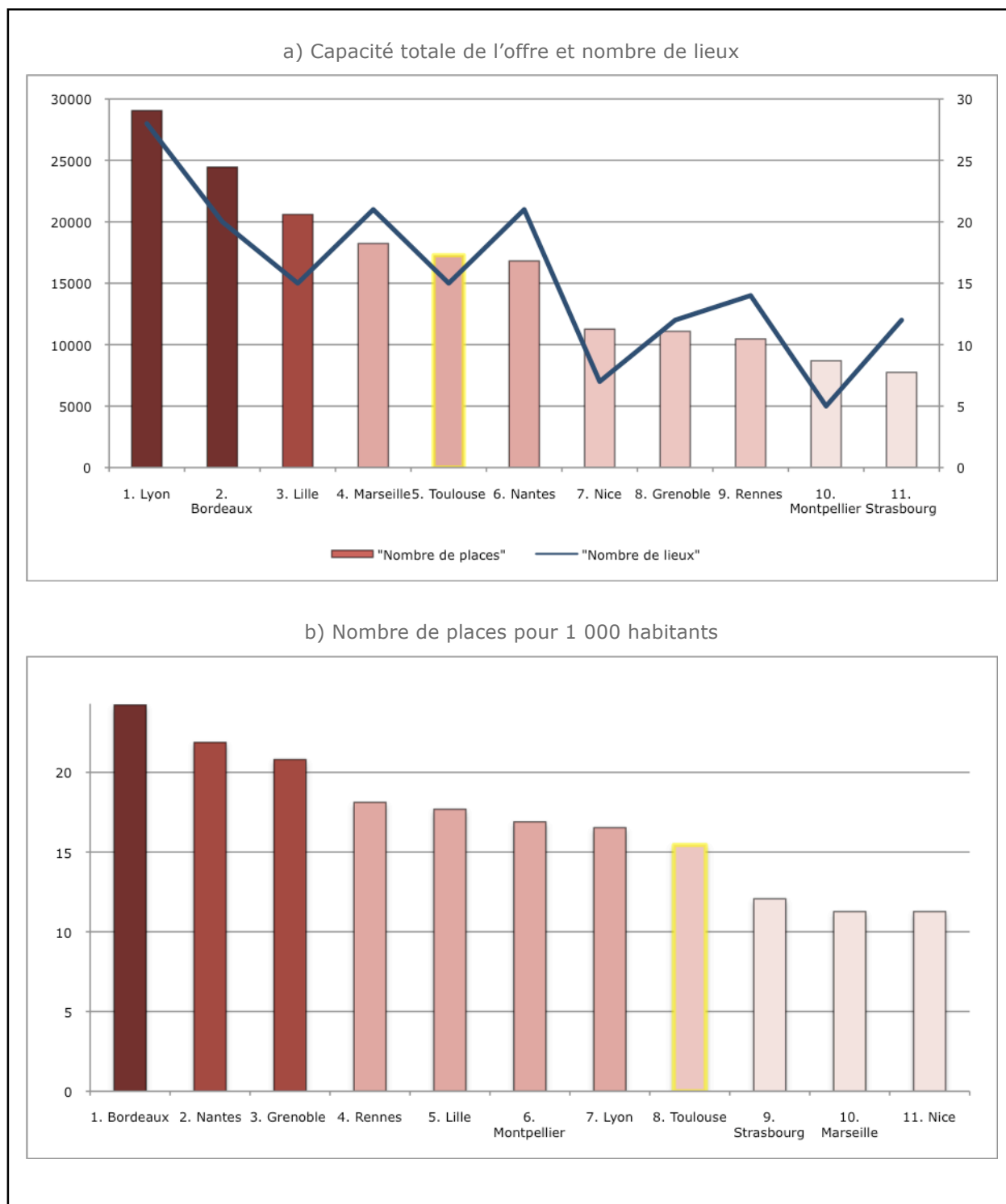
Le secteur de la diffusion se distingue à son tour par les lacunes importantes de son offre (enquêtes 2008). Une singularité forte caractérise le territoire métropolitain dans la mesure où, entre 2001 et 2007, il ne dispose d'aucun équipement spécialement conçu pour accueillir des concerts de musiques amplifiées. Seulement trois salles équipées à cet effet peuvent être identifiées : le *Zénith*, dont l'impact sur la scène locale s'avère quasi nul ; la salle *Nougaro* – financée autour d'un partenariat public-privé associant le Comité d'entreprise d'*Airbus France Toulouse*, la Mairie de Toulouse, le Conseil général et le Conseil régional – dont la configuration se prête principalement à la programmation d'artistes internationaux de la scène jazz, chanson et musiques du monde ; et la *Halle Aux Grains* – lieu d'activité principale de l'*Orchestre National du Capitole* – qui accueille occasionnellement quelques concerts de variété, de chanson française et de musiques du monde. A l'exception de quelques salles de concerts – la salle *Nougaro* ou encore le *Bijou* – les salles de spectacles toulousaines ne sont donc pas dédiées exclusivement à la diffusion des musiques amplifiées.

⁸⁰⁶ ADDA 31, *Guide Musique et Danse Haute-Garonne 2002-2003*, Toulouse, Conseil général de Haute-Garonne, 2002, 424p.

Certaines ont des calendriers surchargés qui laissent moins de place à la programmation de musiques amplifiées – la *Halle Aux Grains*, *Altigone*, *Odysud*, la *Mounède*. De même, quelques salles polyvalentes, comme le *Confluent* ou la salle *Alizée*, offrent des conditions acoustiques parfois peu appropriées à ce type d'activité. L'*Espace Croix Baragnon*, le *Chapeau Rouge*, la *Cave Poésie* sont des salles municipales localisées en centre-ville dont la configuration ne se prête qu'à certains styles de musiques (chanson, jazz, musiques du monde, acoustique). Par ailleurs, d'autres lieux, apparentés aux « salles de spectacle », accueillent fréquemment des concerts. Quelques discothèques, comme le complexe du *Ramier* et du *Kléo*, sont régulièrement sollicitées par les tourneurs ou diffuseurs locaux pour compléter une offre de salle de diffusion insuffisante ; certaines sont également les lieux privilégiés pour la diffusion des musiques électroniques (la *Dune*, l'*Inox*). Enfin, quelques théâtres comme le *Théâtre Garonne*, le *Théâtre du Grand Rond*, *Théâtre du Pont Neuf* ou depuis peu le *Casino Théâtre* ont une programmation artistique élargie qui propose quelques soirées concerts pour les artistes de musiques amplifiées.

L'évaluation de l'offre de diffusion toulousaine peut s'appuyer sur quelques éléments statistiques proposés à partir du dépouillement des recensements réalisés par l'IRMA à l'échelle nationale – ressources officielle (figure n°10). Ce traitement conduit notamment à préciser la singularité d'une scène locale au regard de comparaisons établies avec les principales métropoles françaises : Lyon, Marseille, Lille, Nice, Bordeaux, Nantes, Strasbourg, Rennes, Montpellier et Grenoble.

**Figure n°10 : Analyse comparée de l'offre de diffusion toulousaine
avec dix métropoles françaises en 2007**



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : IRMA, 2007

La capacité totale de l'offre de diffusion place Toulouse en cinquième position et semble *a priori* refléter la hiérarchie des métropoles françaises – même si Paris est exclu de ce classement, ce qui conviendrait à rétrograder Toulouse au sixième rang national. Toulouse se situe néanmoins au même niveau que certaines métropoles, comme Marseille ou Lille, qui représentent un poids démographique sensiblement plus important. Son offre est également comparable à celle de Nantes dont le territoire musiques amplifiées est souvent cité pour la qualité de ses infrastructures. Elle devance également largement Rennes ou Montpellier réputées depuis quelques années pour leur scène.

Cette cinquième place attribuée à Toulouse en terme de capacité totale d'accueil est directement liée à la politique de rattrapage menée par l'ancienne municipalité durant la fin des années 1990. En particulier, le *Zénith* représente avec ses 9 000 places près de la moitié de la capacité totale d'accueil (17 000 places). Ce premier classement masque ainsi d'importants déséquilibres de l'offre. Certes, Toulouse devance Nantes, mais le nombre de lieux disponibles est nettement inférieure (a). Et donc, de fait, la programmation de concerts, pour une même date, est resserrée autour d'un choix de lieux moins abondant. Comme à Lille, Nice ou Montpellier l'offre se caractérise ainsi par un nombre relativement peu important de lieux de diffusion en comparaison avec la capacité totale d'accueil. Ce constat est révélateur de choix d'acteurs publics qui, à Toulouse, ont longtemps privilégié les grands événements et donc, des équipements capables de réunir un public nombreux. Offre plus coûteuse et donc plus restreinte.

En outre, le deuxième graphique (b) qui tient compte de l'offre selon la population de chaque aire urbaine conduit à relativiser l'effort de rattrapage mené par la municipalité – ou du moins à mieux mesurer l'ampleur des retards qui ont été accumulés sur ce terrain d'étude. Le déclassement de Toulouse au huitième rang indique que l'offre locale est finalement relativement peu satisfaisante au regard de la demande potentielle des publics. L'évaluation de l'offre en lieux de diffusion est donc à manier avec précaution : si Montpellier, Strasbourg ou Grenoble propose une capacité d'accueil nettement inférieur à celle de Toulouse, elle semble mieux à même de répondre aux besoins d'une scène locale compte tenu d'une demande *a priori* moins nombreuse qu'à Toulouse : vis-à-vis des publics mais également des programmateurs si l'on considère que leur nombre est proportionnelle à celui des habitants.

Ce bilan finalement plus peut néanmoins être à nouveau nuancé dans la mesure où il ne tient compte que des lieux recensés par l'IRMA. Ainsi, le diagnostic omet la prise en

compte des lieux polyvalents comme les salles de spectacles qui sont également utilisées pour les concerts de musiques amplifiées.

D'après les entretiens réalisés auprès d'acteurs toulousains, les lacunes de la scène toulousaine se situeraient principalement au niveau des petites salles permettant d'accueillir 200 à 400 spectateurs et offrant aux artistes locaux (amateurs ou professionnels) la possibilité de s'exprimer dans des conditions satisfaisantes. Il semblerait, d'après les propos recueillis ci-dessous, que Toulouse accuse un certain retard en comparaison à des métropoles de taille similaire comme Bordeaux ou Nantes.

***Encadré n°6 : Opinions d'acteurs locaux sur la situation de l'offre de diffusion
entre 2006 et 2008***

« Il nous semble [...] indispensable de s'engager vers une réflexion pour l'ouverture de plusieurs (4 au minimum) salles de quartier, salles de découvertes de 200 à 300 places disséminées sur la ville et sa banlieue ».

Un consultant en ingénierie culturelle, 2006.

« Dans une ville réputée pour son vivier musical, comment est-il possible de ne pas avoir encore impulsé un lieu de pratiques dans ce domaine, une scène de musiques actuelles comme il en existe une centaine sur le territoire national ? »

Un acteur culturel, 2007.

« A Toulouse, il n'y a pas beaucoup de lieux pour faire tourner la scène locale et accueillir les associations ou les groupes dans de bonnes conditions ; « bonnes conditions », pas seulement du point de vue financier mais davantage au niveau des infrastructures et de l'accueil des artistes. C'est pourtant un paramètre déterminant pour la qualité finale de la prestation¹ ».

Un artiste, 2008.

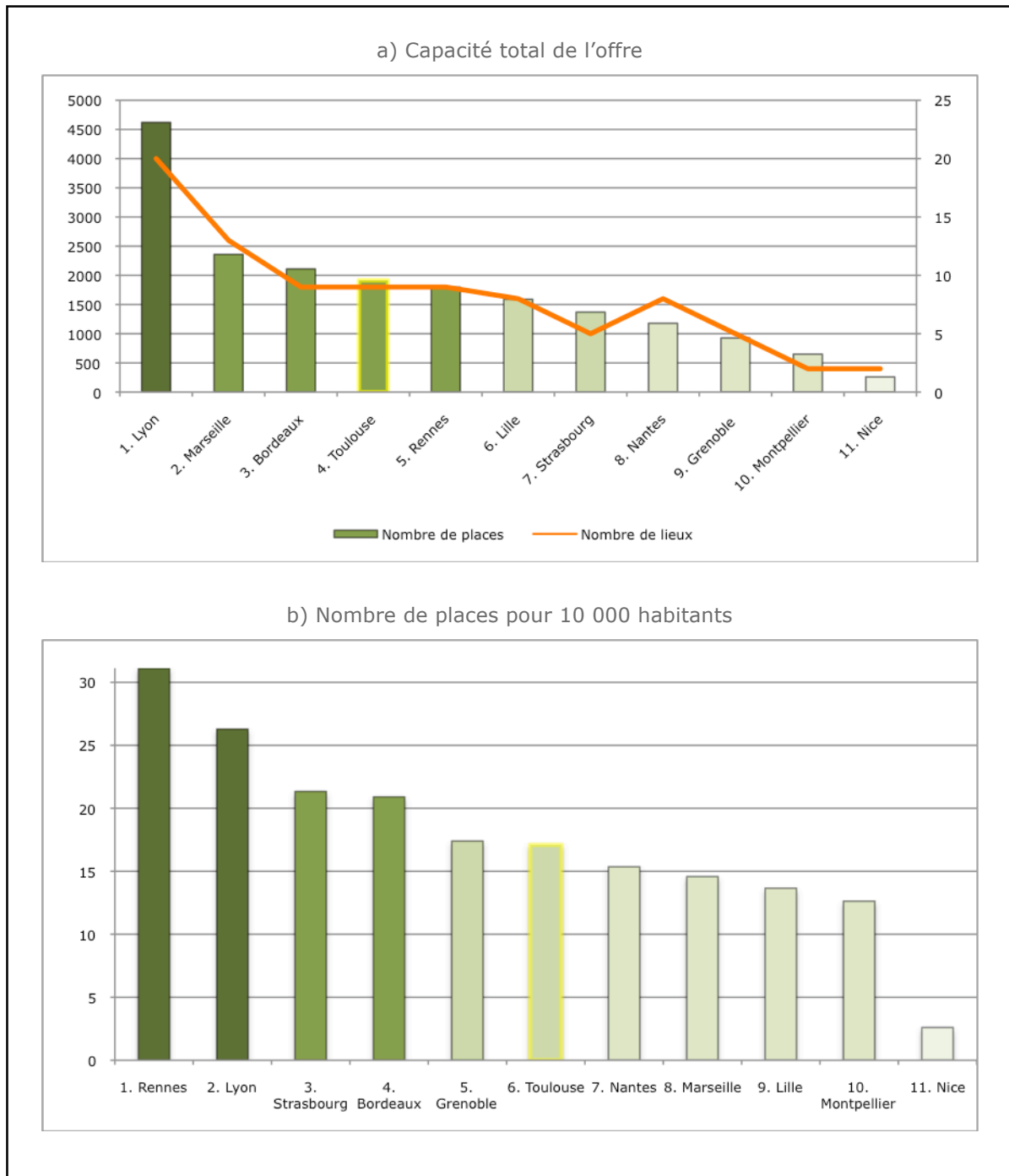
« Je pense qu'il manque clairement deux salles de spectacle dignes de ce nom : une salle de 200 ou 250 places pour les petits concerts, et une salle de la même configuration que le Kléo, 300 à 400 places. Elles permettraient chacune d'accueillir le public dans des conditions décentes. Il y a un réel manque, tout le monde le voit !¹ ».

Un acteur associatif (diffusion). 2008.

Sources : enquête 2008 ; Couac, 2007 ; N. MECKEL, 2006

Une analyse statistique, qui repose sur le traitement statistique des données publiées par l'IRMA, et la comparaison de Toulouse avec d'autres métropoles françaises, conduit néanmoins à pondérer le diagnostic critique porté par les acteurs de la scène locale envers le manque de lieux à petite capacité (1).

Figure n°11 : Toulouse et les autres métropoles françaises : une comparaison de l'offre de lieux de moins de 400 places en 2007



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : Irma, 2007

La capacité totale d'accueil des salles toulousaines de moins de 400 places est sensiblement la même qu'à Bordeaux, Rennes ou Lille alors qu'elle devance assez nettement celle de Nantes, Grenoble et Montpellier. Dans le même temps, le nombre de lieux recensés à Toulouse est comparable à celui de plusieurs métropoles qui ont une taille similaire – Bordeaux, Rennes, Lille, Nantes. Enfin, si l'offre rapportée à la population des aires urbaines conduit à dégrader Toulouse de deux rangs dans la hiérarchie des métropoles française elle ne semble pas non plus justifier les discours pointant le faible nombre de lieux. Encore une fois ces données qui sont issues du traitement des recensements « officiels » ne tiennent pas compte des lieux occasionnels ni même des conditions d'accueil qui sont proposés aux artistes.

Aussi, le classement qui est attribué à Toulouse (figure n°11), rapporté aux observations proposées jusqu'ici, invite-t-il à penser que la problématique de l'offre se pose moins en terme quantitatif que qualitatif : certes, la métropole dispose d'une offre comparable à celle de métropoles dont la réputation est affirmée sur la scène des musiques amplifiées mais les lacunes du territoire artistiques sont davantage liés au faible accompagnement des lieux existants et à leur faible visibilité.

1.2 Des acteurs en mouvement

En l'absence d'équipements spécialisés pour la diffusion des musiques amplifiées, et clairement identifiés en tant que tels, les différents acteurs de la programmation toulousaine sont amenés à mobiliser une myriade de lieux de différentes natures. Pour les artistes sur scène ou pour le public dans la jauge, cela est souvent synonyme d'un manque de confort. De plus, les producteurs de spectacles ou les associations doivent composer une programmation annuelle en sollicitant des salles surchargées qui ne peuvent organiser de concerts sur une temporalité réduite. C'est pourtant un mode de fonctionnement courant dans le milieu associatif. Ces impératifs représentent autant de contraintes pour les acteurs locaux : trouver une salle qui puisse être réservée dans les délais accordés, trouver une salle qui corresponde au profil de l'artiste⁸⁰⁷, trouver une salle disponible lors de son passage à Toulouse.

⁸⁰⁷ Capacité d'accueil, configuration de la jauge, qualité acoustique.

1.2.1 La mobilité des producteurs

L'explosion de l'usine AZF survenue, en 2001, a profondément impacté l'organisation de la scène locale⁸⁰⁸. Le *Bikini*, équipement phare de la diffusion toulousaine depuis 1983, a été totalement détruit⁸⁰⁹.

Acteur initialement associé à un lieu fixe d'activité, cette catastrophe a radicalement changé les conditions d'exercice du *Bikini* entre 2001 et 2007. L'équipe artistique a continué d'organiser des soirées concerts dans des lieux de substitution, trouvés au hasard du calendrier et des salles disponibles – choix dont le responsable, H. SANSONNETTO, reconnaît aujourd'hui qu'il n'aurait certainement pas assumé s'il avait su dès le départ que cette période transitoire allait durer autant d'années⁸¹⁰. Grâce à la mobilisation de plusieurs salles de spectacle localisées dans le département, l'activité du *Bikini* a pu se maintenir tant bien que mal.

Avant la construction du *Phare, Première Pression* n'avait quant à elle jamais été propriétaire de son propre équipement. Initialement établie à Castanet-Tolosane, l'association n'a pas été retenue par la municipalité faute de moyens financiers pour subvenir aux besoins de la structure. Localisée dans un deuxième temps dans le centre-ville de Toulouse, ce producteur a longtemps organisé depuis son siège des concerts dans des lieux également dispersés sur l'ensemble du pôle urbain : à Toulouse, dans les communes de première couronne, dans toute la région et même au-delà avec l'organisation chaque année du festival *Garorock* de Marmande en Aquitaine.

Les deux principaux diffuseurs toulousains ont été ainsi amenés pendant plusieurs années à organiser des concerts dans des lieux prêtés : quelques lieux *on* localisés à Toulouse⁸¹¹, des lieux *on* dans sa périphérie⁸¹², ou même des lieux *on* au-delà de l'aire urbaine⁸¹³ ; des lieux *off* dans le centre de Toulouse ou dans ses périphéries⁸¹⁴, des lieux *off* dehors de l'aire urbaine⁸¹⁵. Cette localisation des activités éparpillée sur l'ensemble de l'aire urbaine, parfois même en

⁸⁰⁸ SIBERTIN-BLANC M., « Diffusion des musiques amplifiées et recompositions urbaines, l'agglomération toulousaine après l'explosion de l'usine AZF », *Espace et Société*, 2004, n°118, pp.206-222.

⁸⁰⁹ Compte tenu de l'ampleur des dégâts, mais surtout de sa localisation sur une zone désormais interdite à la construction, une réouverture sur le site même de la salle détruite n'a jamais été envisagée.

⁸¹⁰ LES INROCKUPTIBLES, *Toulouse démasqué*, n°795, 2011.

⁸¹¹ *Le Bijou, la Halle aux grains, le Kléo, la Mounède, le Ramier, Vents du sud.*

⁸¹² *Altigone* à Saint-Orens, le *Confluent* à Portet-Sur-Garonne, *l'Espace M. Pagnol* à Villeneuve-Tolosane, le *Foyer Roger Panouse* à Tournefeuille, la *Grande Halle* de l'Union, le *Havana Café* et la *salle des fêtes* de Ramonville.

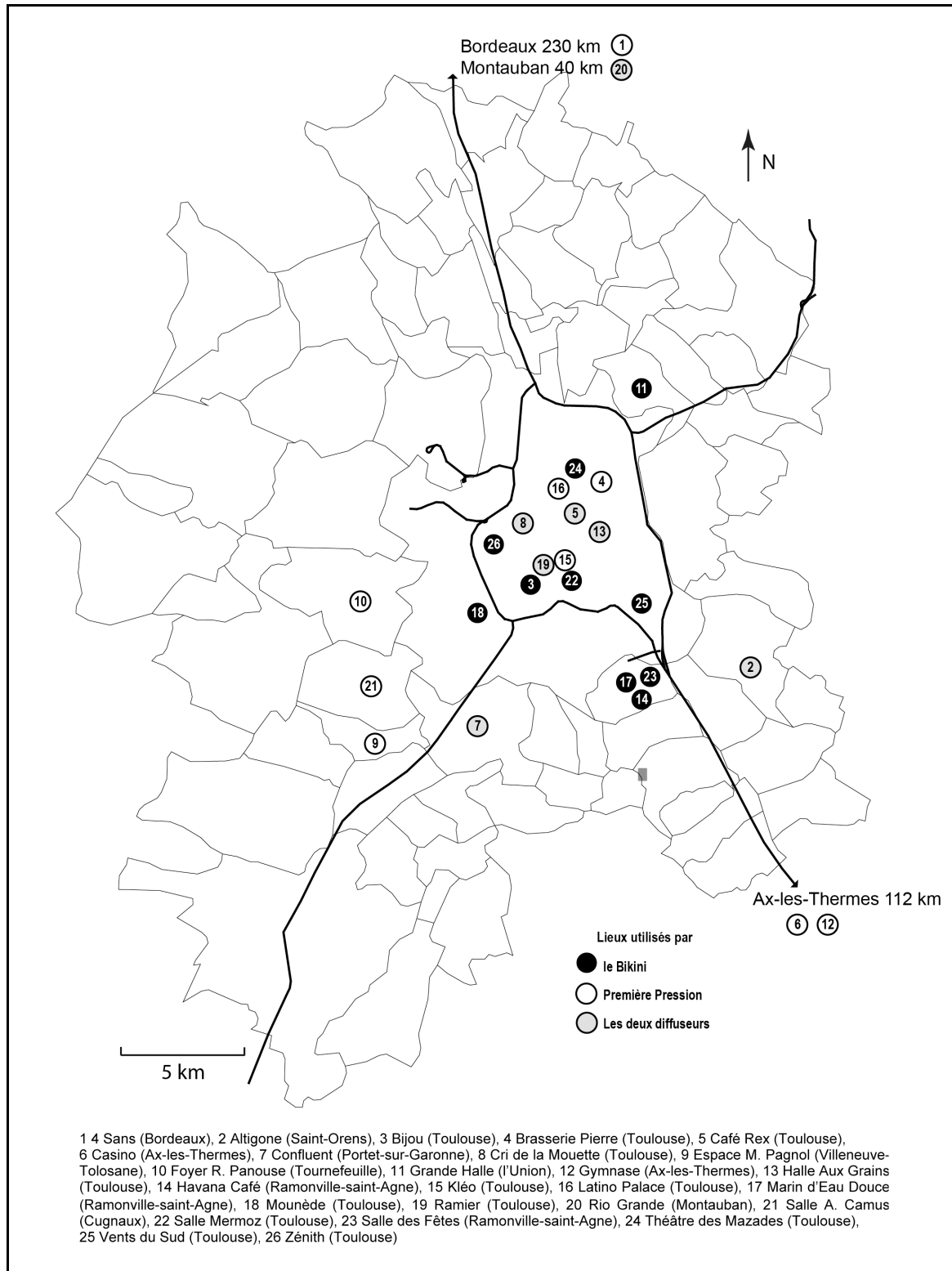
⁸¹³ Le *Rio Grande* à Montauban.

⁸¹⁴ La *Brasserie Pierre, Café Rex, le Cri de la mouette, le Latino Palace, le Marin d'Eau Douce.*

⁸¹⁵ Le *Casino* et le *Gymnase* d'Ax-les-Thermes.

dehors de ses limites, sur la scène régionale et nationale, conduit les producteurs toulousains à franchir en permanence les frontières de la scène *on/off*.

Carte n°21 : La localisation des activités du Bikini et de Première Pression entre 2001 et 2007



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; sources : enquêtes 2005 et 2008

L'observation des activités portées par les deux plus gros diffuseurs toulousains entre 2001 et 2007 révèle également les contraintes de partenariats engagés entre acteurs détachés d'un lieu d'activité et acteurs associés à un lieu fixe : pour le *Bikini*, cette relation n'était que temporaire et relève d'une situation de dépannage, pour *Première Pression*, elle a longtemps fait partie du mode de fonctionnement de l'association, à défaut de moyens et de propositions pour pérenniser son activité dans un lieu fixe. Pour les deux diffuseurs ces partenariats se construisent en revanche au coup par coup en fonction de la programmation et des besoins établis à partir du profil de l'artiste en tête d'affiche, mais également des opportunités de salles disponibles. L'organisation de la diffusion toulousaine se caractérise alors par un éclatement géographique des activités obligeant ces acteurs à être mobiles et à s'adapter pour chaque concert à la configuration de lieux différents. Elle conduit notamment des professionnels de la diffusion, organisés au sein d'équipes structurées et connectées aux circuits de la production internationale, à construire des parcours flexibles qui s'établissent autour de lieux *on* ou *off* et dont la flexibilité s'apparente au modèle de la débrouille.

Cette diffusion se caractérise ainsi par son faible ancrage au territoire et sa difficulté à être repérée par un public en perte de repères. Baisse du nombre des entrées⁸¹⁶, coûts de logistique supplémentaires liés aux déplacements et aux transports du matériel : cette situation a durement pénalisé les diffuseurs du point de vue économique. Malgré la mobilisation du secteur professionnel et la persévérance de l'équipe de direction du *Bikini*, la scène locale souffre de la disparition de sa salle emblématique, du manque de lieux d'expression et a perdu incontestablement de son dynamisme entre 2001 et 2007 : « *il y a eu incontestablement un avant et un après Bikini, c'est quand la salle a disparu que l'on s'est rendu compte de l'importance qu'elle portait sur la scène locale et combien elle a manqué durant ces années. Pour les musiques actuelles, il n'y avait plus grand chose : le rythme de la programmation a nettement diminué laissant par exemple moins de place aux artistes qui proposent une musique plus pointue*⁸¹⁷ ». De même, la dégradation des conditions d'accueil a découragé un certain nombre de professionnels de la diffusion entraînant parfois le contournement de Toulouse lors de certaines tournées nationales ou internationales.

⁸¹⁶ Un producteur toulousain (*Bleu Citron*) constate une perte de fréquentation du public de l'ordre de 10 à 20% (*Tout Toulouse*, 29 mai 2002).

⁸¹⁷ Propos recueillis auprès d'un artiste, enquête 2008.

1.2.2 *Le turn-over de la scène off*

Parallèlement à l'activité des principaux producteurs de spectacles, la vie associative se cristallise dans des lieux de dépannage du centre de Toulouse : des scènes spontanées où l'activité y est souvent très ponctuelle et non déclarée – ce sont ces lieux *off* : cafés concerts ou bars qui consacrent un soir par semaine ou plus, leur espace à la venue de musiciens. Bien que peu adaptés à la pratique des musiques amplifiées, et de petite taille, ces lieux sont *a priori* le plus souvent utilisés pour la programmation d'artistes locaux, amateurs ou en voie de professionnalisation⁸¹⁸.

Une alternative à la diffusion *on* se construit ainsi par la rencontre d'artistes, de collectifs d'artistes, de passionnés, de militants et de gérants de « débit de boisson » : acteurs déconnectés d'un lieu d'activité fixe d'un côté et acteurs associés à un lieu de diffusion passif de l'autre. Les acteurs à l'origine de l'évènement fonctionnent généralement sur le mode de l'auto-organisation. Des artistes se regroupent en collectif pour faciliter par exemple leur insertion sur les marchés de la diffusion et proposer des plateaux plus fournis. Une autre catégorie d'acteurs associatifs peut être identifiée autour de la figure du mélomane : acteur non musicien, dont l'implication sur la scène locale relève d'une motivation personnelle – écouter les groupes de son choix – fortement connotée esthétiquement. Les pratiques observées à l'intérieur de ces lieux changent radicalement de celles observées par les professionnels de la diffusion. Compte tenu de la précarité du secteur artistique, l'organisation d'un concert, beaucoup plus souple, est assimilée au modèle de la débrouille. Le porteur du projet se retrouve le plus souvent livré à lui-même. Dans une première configuration, l'artiste devient acteur artistique et doit prendre en charge, éventuellement avec l'aide de quelques proches, la préparation du concert à ses propres frais. Dans la deuxième configuration, le mélomane devient l'agent de l'artiste et doit veiller à ce que ce dernier ne manque de rien pour réaliser sa prestation dans les meilleures conditions.

Bien que peu adaptés à la pratique des musiques amplifiées, et de petite taille, ces mêmes lieux utilisés pour la programmation d'artistes locaux, amateurs ou en voie de professionnalisation sont également fréquentés par des artistes étrangers, de passage à Toulouse à l'occasion de tournées européennes et internationales. Ce sont des musiciens qui ne s'inscrivent pas dans les canaux de la diffusion classique mais dont les stratégies de développement, et les moyens logistiques mis en œuvre pour les accompagner, se confondent

⁸¹⁸ MECKEL N., *Musiques actuelles à Toulouse : un dispositif pour la ville*, Toulouse, Viaculture, Ville de Toulouse, 2010, 65p.

avec ceux des professionnels de la scène *on*. Plusieurs *alternatives* permettent d'organiser des tournées à partir de lieux qui ne peuvent assurer la rémunération des artistes comme la loi l'exige. Sur la scène *Do It Yourself*, la rémunération est souvent libre, elle dépend du public et de leur contribution qui varie selon leur générosité. Certains lieux alternatifs, comme les *Pavillons Sauvages* assure l'hébergement et la restauration ce qui, pour les artistes en tournée, permet de réduire les risques financiers de la soirée. Sur la scène *indie*, les cachets ne sont souvent pas déclarés même si un montant fixe, plus ou moins flexible selon le nombre d'entrées, est négocié par le tourneur plusieurs mois avant le début de la tournée. A partir de cet engagement tacite, ce dernier planifie les dates afin de rentabiliser les différents frais.

Des inquiétudes recueillies auprès d'un promoteur local souligne l'originalité d'un territoire qui réunit dans des lieux atypiques, des artistes aux profils très différents : « *au départ, j'étais tout le temps terrorisé d'amener un artiste venu d'Angleterre ou des Etats-Unis dans ces lieux improbables... Parfois, certains jouaient la veille à la Maroquinerie [une salle de concert parisienne réputée] et le lendemain dans un café, sans scène, sans loges. Comment allaient-ils réagir ?*⁸¹⁹ ».

Parmi les lieux qui accueillent en 2007 ce type d'activités, plusieurs n'existaient pas en 2005⁸²⁰, le *Saint des Seins*, le *Cri de la Mouette*, le *Caravan Sérail* ou les *Pavillons Sauvages* ; d'autres, auparavant clairement identifiés par les artistes et recensés lors des investigations, *l'Entrepôt*, le *Fantômas*, *l'Espace VKS*, la *Brasserie Pierre*, le *Baratin*, le *Clandé*, *Aux Trois Petits Cochons*, le *Gate* ont depuis disparu de la scène toulousaine.

A ces difficultés de maintenir une offre « alternative » sur le territoire toulousain s'ajoute l'opposition entre deux logiques qui apparaissent souvent en contradiction : une logique marchande défendue par certains gérants de débits de boissons – minimiser les coûts d'organisation, remplir la salle et tirer le plus large profit de la soirée – et une logique artistique qui relève davantage du secteur associatif – optimiser la qualité des prestations, préserver une vie musicale dans ces lieux. A titre d'exemple, le *Saint des Seins*, qui est pourtant l'un de ces rares lieux à disposer d'une scène équipée, se posait encore la question en 2007 de savoir s'il souhaitait continuer dans la diffusion. Une alternative se pose à eux : organiser des concerts payants qui attireront selon les affiches et les styles de musique un public d'initiés ou proposer des soirées DJ sur un format « bar-discothèque » ouvert gratuitement à tout le monde ? Etant localisé sur la place Saint-Pierre, lieu de réunion festive

⁸¹⁹ Propos recueillis auprès d'un programmateur associatif, détaché d'un lieu fixe d'activité, enquête 2008.

⁸²⁰ Enquête 2008.

pour les étudiants toulousains, la deuxième option semble bien sûr offrir davantage de garanties financières aux gérants du bar. Pour autant, ces contraintes liées à des impératifs de rentabilité n'empêchent pas certains passionnés de musique de continuer à programmer des artistes en se souciant davantage de la qualité de la prestation : « *il y a certains lieux qui accueillent les groupes juste pour faire de l'argent alors que d'autres (ils ne se comptent plus que sur les doigts de la main) accordent plus d'importance au projet artistique, et ça se ressent au niveau de l'accueil : mise à disposition d'une sono, restauration des musiciens, etc.*⁸²¹ ».

L'activité associative est ainsi confrontée aux exigences d'une offre principalement constituée de lieux *off*. A cela, s'ajoutent des tensions qui résultent de l'opposition entre enjeux artistiques et économiques. Dans le même temps, les contraintes juridiques, liées principalement au voisinage et aux normes de sécurité poussent les bars à cesser l'activité. Si le foisonnement d'initiatives observées jusqu'alors participe à renforcer les fonctions d'un centre-ville en terme d'animation, à élargir une offre de propositions nocturnes et festives, le turn-over important des petits lieux de diffusion permet de préciser le caractère de ces *scènes invisibles* : à savoir leur faible ancrage au territoire. Ce constat interroge donc la capacité d'une métropole à considérer ce type d'initiatives en tant que propositions *artistiques* et à reconnaître les acteurs qui les mettent en œuvre en tant qu'*acteurs artistiques*.

1.3 La précarité économique d'un secteur d'activité

En l'absence de lieux références et spécialisés pour les musiques amplifiées, c'est finalement l'ensemble du secteur artistique, économique et professionnel, qui est confronté à de grandes fragilités et incertitudes. Ces lacunes en matière d'offre témoignent d'une certaine propension des acteurs locaux à concentrer la réflexion autour de projets exclusivement axés sur le « lieu » – dans le secteur de la diffusion principalement. Ceci vient occulter la prise en compte d'autres enjeux tels que : la valorisation et la pérennisation d'initiatives sur le territoire, le suivi et l'accompagnement de projets, la mise en réseau des acteurs, leur insertion sur les marchés de l'emploi ou encore la rentabilité économique de structures confrontées à la précarité, etc. En outre, l'absence d'enseigne musiques amplifiées se mesure également autour du manque de lieux fédérateurs et de services de proximité qui s'inscrivent dans le cadre de missions d'intérêt général en assumant une fonction de relais auprès des acteurs de terrain.

⁸²¹ Propos recueillis auprès d'un artiste, enquête 2008.

Ce constat conduit notamment à insister sur la faible prise en compte d'un secteur d'activité selon une approche économique – entrée jusqu'à présent absente de l'analyse. Le potentiel de richesses produites sur le territoire semble largement sous-évalué, et sous-estimé. Bon nombre d'observateurs n'ont de cesse de mettre en avant les difficultés financières rencontrées par les acteurs de la scène locale : fragilités des structures porteuses de projets, incertitudes autour de la survie des initiatives sur le territoire, difficultés d'insertion sur les marchés du travail. Quelques chiffres proposés par l'étude *Avant-Mardi*⁸²² illustrent par exemple cette précarité dans le secteur de la création : malgré une forte demande des groupes locaux et un taux de remplissage conséquent des studios, seulement 29 emplois ont un lien direct avec les activités de création au sein de l'agglomération – parmi eux, près de 90% correspondent à un statut d'emploi aidé. Cette réflexion autour de l'emploi est également largement relayée par le syndicat des musiciens toulousains dans le champ de la diffusion. Ils dénoncent notamment les manquements d'une offre en lieux de diffusion qui compromet durablement les conditions et possibilités de rémunération des artistes : « *il en résulte une relative facilité à jouer en public, mais dans de mauvaises conditions (en plus d'être illégales), ce qui induit une instabilité des groupes – musiciens interchangeables et plus ou moins nombreux selon les conditions financières de chaque contrat, une déperdition dans la qualité artistique, accompagnée d'une durée de vie des groupes et des artistes de plus en plus courte...* »⁸²³. La problématique de l'emploi se pose également pour l'ensemble des acteurs artistiques qui gravitent autour des musiciens et qui constituent cet ensemble hybride se situant *quelque part* au croisement de logiques marchandes et associatives. L'accompagnement nécessite ici une appréhension plus fine des réalités artistiques, par la prise en compte de la diversité des profils d'acteurs et des besoins spécifiques qui en émanent.

Les retards accumulés en matière d'offre attribue à Toulouse une trajectoire urbaine et musicale atypique. Dans les territoires urbains de France, le secteur artistique gagne en visibilité par la structuration d'une offre qui se constitue autour de lieux spécialisés et clairement identifiés en tant que tel. Initialement impulsé par des dispositifs engagés par l'Etat (programme Zénith, labellisation des « cafés-musiques », programme SMAC, renforcement de la législation en faveur d'une professionnalisation des activités, etc.), les collectivités se sont largement investies sur ce terrain depuis la fin des années 1990 dotant ainsi les villes françaises d'enseignes de complexes multifonctionnels qui allient activités de répétition, de diffusion et de ressource. A Toulouse, la question de l'équipement ne se pose,

⁸²² AVANT-MARDI, *Op. Cit.*, p.13.

⁸²³ SAMMIP, « Une politique 'musiques actuelles' à Toulouse », communiqué.

elle, qu'au début des années 1990 : dans un premier temps, autour d'équipements culturels polyvalents puis, dans un second temps, au milieu des années 2000, autour d'une réflexion à peine engagée dans le secteur des musiques actuelles.

La structuration du territoire toulousain est une problématique qui se pose au regard des lacunes de l'offre spécialisée, observées à l'échelle locale, et qui mérite d'être appuyée en tenant compte des dynamiques impulsées à l'échelle nationale. La tendance à la professionnalisation du secteur des musiques amplifiées, tel que le montre par exemple les orientations du décret lieux musicaux (chapitre 5), permet de mettre en exergue l'existence d'une tension structurelle qui se manifeste à la rencontre d'enjeux nationaux et locaux.

1. La dynamique impulsée à l'échelle nationale œuvre depuis la fin des années 1980 en faveur d'une institutionnalisation des pratiques musicales : il en découle une volonté de structuration du secteur avec notamment la construction d'un cadre législatif et le renforcement des réglementations imposées aux acteurs artistiques.
2. Les retards accumulés localement en matière d'offre interrogent la capacité d'une scène locale à accompagner la professionnalisation des acteurs et à apporter des réponses aux différentes exigences qui se posent à l'échelon supérieur : accueillir ou rémunérer les artistes dans les conditions légales, développer des projets artistiques autour de compétences en ingénierie, etc.
3. Au croisement de ces deux tendances, des marges de manœuvre se resserrent autour des initiatives locales, plus nombreuses et plus diversifiées, qui doivent composer dans un cadre soumis à des injonctions supplémentaires avec notamment le respect de certaines réglementations en vigueur : propriété intellectuelle, droit du travail, normes de sécurité en terme d'accueil du public et de gestion de l'intensité sonore, etc.

Alors que d'aucuns reconnaissent désormais la nécessité de palier les lacunes de l'offre, l'absence d'équipement structurant impacte les modalités d'organisation d'une scène urbaine : composée essentiellement d'initiatives privées, livrées à elles-mêmes, confrontées à l'éparpillement des lieux potentiels de diffusion, au manque de visibilité et au renforcement croissant des exigences qui sont imposées aux acteurs qui pratiquent le terrain. En outre, la localisation des lieux de diffusion relève d'arbitrages fortement réglementés par le cadre juridique. Ce dernier a été notamment précisé autour du *Décret lieux musicaux* qui impose le respect du voisinage et suppose l'éloignement des activités de diffusion ou du moins des restrictions fortes visant à atténuer les nuisances (insonorisation, horaire d'ouverture et de fermeture, sécurisation de la voie publique, etc.). Ces contraintes qui relèvent du partage de

l'espace public conditionnent les logiques d'ancrage territorial d'une offre toulousaine presque exclusivement privée (chapitre 5). La localisation de ces lieux révèle un modèle d'organisation métropolitaine caractérisée par la déconcentration des activités dans des espaces périphériques. Elle renforce également l'hyperconcentration des lieux de sorties dans certains quartiers, déjà habitués aux nuisances nocturnes et dont les habitants seraient *a priori* plus tolérants. Les injonctions du cadre normatif viennent ainsi renforcer l'organisation d'une ville fonctionnelle caractérisée par une forte séparation des activités.

2. LA RESPONSABILITE ENGAGEE DES ACTEURS PUBLICS ?

Le diagnostic qui peut être établi à ce stade de la réflexion pointe donc les retards structurels du territoire des musiques amplifiées en matière d'équipement et d'accompagnement. Les enquêtes menées auprès des acteurs de terrain ont été souvent l'occasion pour ces derniers de porter un jugement très sévère envers le « désengagement » des politiques locales⁸²⁴. Qu'en est-il ? Il s'agira ici de présenter l'organisation de la scène publique – ses acteurs, ses initiatives, ses dynamiques artistiques – telle qu'elle est observée en 2007.

2.1 Des initiatives à la marge de certaines préoccupations d'acteurs artistiques

L'analyse conduit d'abord à déterminer le rôle et l'implication de chacun des partenaires de l'action publique : quels sont les objectifs recherchés et les modalités de leur intervention dans ce secteur artistique ? Quels sont les initiatives repérées et les acteurs soutenus ? Quelle place les musiques amplifiées occupent-elles sur la scène institutionnelle ? Comment expliquer le discours très critique des acteurs de la scène privée ?

2.1.1 Une politique municipale 'd'équipement et d'événement'

Durant plusieurs années, la Mairie de Toulouse n'a jamais engagé de véritable politique culturelle en faveur de la structuration d'un secteur artistique. C'est du moins le constat dressé par de nombreux acteurs artistiques locaux⁸²⁵.

Cette situation résulte d'une stratégie politique affirmée et assumée par une municipalité présente au pouvoir durant 37 années consécutives : il existe des professionnels et des initiatives privées qui disposent d'un réel savoir-faire sur lequel peuvent s'appuyer l'ensemble de la société civile et des instances décisionnelles. Les équipes municipales qui se

⁸²⁴ Enquêtes 2007-2008.

⁸²⁵ *Ibid.*

sont succédées ont alors fonctionné selon un modèle qui délègue leurs responsabilités aux grandes institutions locales. Une politique de rattrapage a été menée dès les années 1990 avec la construction ou la réhabilitation de quelques grandes salles de spectacles susceptibles d'accueillir, parmi d'autres, des activités de musiques amplifiées – *Zénith*, *Halle Aux Grains*, *Théâtre Garonne*. L'action portée par les anciennes équipes municipales vise alors aussi à soutenir plusieurs initiatives festivières censées « faire parler » de la ville et attribuer à Toulouse ce standing métropolitain – *Rio Loco*, *Marathon des Mots* – alors que certains événements musicaux, qui s'inscrivent au cœur de certains quartiers de la ville – *Ca bouge au nord* (Izards) et *Toukouleur* (Mirail) – voient leurs dotations financières progressivement diminuer.

L'intervention municipale en faveur de la musique toulousaine a donc été longtemps portée selon une logique d'offre principalement : celle-ci privilégie la promotion d'une saison artistique accessible au plus grand nombre sans pour autant chercher à valoriser les initiatives existantes sur le territoire – celles qui sont animées par des artistes locaux qui ne bénéficient au mieux que de subventions versées au coup par coup. Les rapports fluctuants entretenus par certains collectifs comme le *Tackicollectif* ou les *Motivé-e-s* avec la Mairie de Toulouse au début des années 2000 témoignent des relations tendues entre acteurs privés et publics, mais surtout de la faible capacité des acteurs publics à considérer des projets culturels au sein d'une politique cohérente échelonnée à moyen terme.

D'un autre côté, le *Zénith de Toulouse*, deuxième plus grande salle de spectacle de France à son ouverture⁸²⁶ après celle de *Paris-Bercy*, est devenu depuis 1999 l'équipement incontournable accueillant les grandes affiches de variété française et internationale. Une politique culturelle « d'équipement » ou « d'événement » semble ainsi privilégiée au détriment d'une politique d'animation de la vie artistique locale, de soutien et d'accompagnement des « acteurs » qui la mettent en œuvre. Un équipement comme le *Zénith* n'a par exemple qu'un impact très limité sur l'activité locale puisqu'il répond à des impératifs de rentabilité économique et logistique : seuls des événements assurés d'attirer plusieurs milliers de spectateurs y sont programmés et seuls des artistes capables de répondre à ces conditions peuvent prétendre occuper cette enceinte.

⁸²⁶ Dans un contexte de compétition inter métropolitaine, ce deuxième rang est désormais occupé par le *Zénith de Strasbourg*, construction achevée en 2008, et dont la capacité dépasse, de 1 000 places, celle de l'enceinte toulousaine, désormais reléguée en troisième position.

Deuxième conséquence qui découle de cette logique d'action en faveur d'une offre rayonnante, la Ville de Toulouse a longtemps privilégié la musique classique et prestigieuse vectrice d'une image forte qui participe à la promotion de la ville et à son attractivité régionale et nationale. Le *Théâtre du Capitole* et la *Halle aux Grains* sont deux équipements emblématiques mis en scène dans le cœur historique de la ville dont les fonctionnements annuels occupent une place privilégiée dans le budget municipal. L'*Orchestre National du Capitole*, qui réside à la *Halle Aux Grains* et dont la réputation nationale et internationale s'est affirmée au fil des années, représente la vitrine de l'intervention culturelle. De même, à l'exception de *Rio Loco* et des *Siestes Electroniques*, festivals tournés autour des musiques du monde d'une part, des musiques électroniques et expérimentales d'autre part, les principaux événements soutenus par la municipalité sont à dominante « musique classique » : *Toulouse d'Eté*, *Piano Aux Jacobin*, *Toulouse Les Orgues*, *Les Grands Interprètes*. Aussi, il existe un cloisonnement qui semble très ancré entre deux scènes musicales toulousaines – musiques « classiques » vs musiques « actuelles ».

La présentation du budget culturel 2007 de la Mairie de Toulouse permet d'appuyer cette impression. Le montant total attribué à la culture en 2007 est d'environ 115 millions d'euros, ce qui représente 15,6% du budget de la municipalité. Contrairement à certaines idées reçues, cette part n'est pas négligeable en comparaison avec celle attribuée par certaines municipalités de taille similaire⁸²⁷. En revanche, l'attribution de certains postes de dépenses, et des montants qui leur sont attribués, révèle de profonds déséquilibres dans l'architecture budgétaire. Celle-ci est en effet principalement structurée autour des équipements et institutions toulousaines – théâtres, musées, médiathèques, bibliothèques, etc. De même, comme l'illustre le tableau suivant, l'intitulé des étiquettes budgétaires traduit le manque de visibilité des musiques amplifiées. Et plus généralement, quelle est la part accordée aux pratiques émergentes et aux acteurs locaux ?

⁸²⁷ TALIANO-DES GARETS F., *Les métropoles régionales et la culture, 1945-2000*, Paris, La Documentation Française (Travaux Et Document), 2007, 299p.

Tableau n°11 : Organisation du budget culturel 2007
et faible visibilité des « musiques amplifiées »

FONCTION	INVESTISSEMENT	FONCTIONNEMENT	TOTAL
Services communs culture	105 962,18	2 585 908,68	2 691 870,86
Expression musicale, lyrique et chorégraphique	360 843,85	8 194 426,08	8 555 269,93
<i>Dont... Conservatoire national de Région</i>	58 334,94	8 142 086,67	8 200 421,61
<i>St Pierre des Cuisines – Ecole de Danse</i>	13 686,75	52 339,41	66 026,16
<i>Expression musicale, lyrique et chorégraphique (autres)</i>	288 822,16	0	288 822,16 (0,25%)
Arts plastiques et autres activités artistiques	2 129 324,05	4 100 711,53	6 230 035,58
<i>Dont... Ecole des Beaux Arts</i>	2 050 301,53	4 100 711,53	6 151 013,06
<i>Arts plastiques et autres activités artistiques (autres)</i>	79 022,52	0	79 022,52 (0,07%)
Théâtres	1 043 244,6	22 276 620,68	23 319 865,28
Cinéma et autres salles de spectacles	65 124,57	0	65 124,57
<i>Dont... Zénith</i>	52 624,57	0	52 624,57 (0,05%)
<i>Cinéma et autres salles de spectacles</i>	12 500	0	12 500 (0,01%)
Bibliothèques et médiathèques	4 358 264,4	14 543 177,93	18 901 442,33
Musée			
Archives	61 408,84	1 440 184,38	1 501 593,22
Entretien du patrimoine culturel	4 517 300,31	280 590,38	4 797 890,69
Action culturelle	1 364 555,21	13 986 728,8	15 351 284,01
<i>Dont... Action culturelle (Direction)</i>	246 674,02	24 971,30	271 645,32
<i>Action culturelle (hors personnel et hors investissement)</i>	0	10 455 029,66	10 455 029,66 (9,06%)
<i>Centres d'Animation culturelle</i>	1 117 881,19	1 533 499,58	2 651 380,77 (2,3%)
<i>Festivals Musique d'Eté</i>	0	350 187,91	350 187,91 (0,3%)
<i>Festivals (autres)</i>	0	1 623 040,35	1 623 040,35 (1,41%)
Total	26 439 425,48	88 899 429,93	115 338 855,4

Source : Mairie de Toulouse, Direction des finances, 2007 ; réalisation : S. BALTI, 2012

Si les musiques amplifiées n'apparaissent pas de façon explicite, certaines fonctions, identifiées en gris, sont susceptibles de concerner, de près (ou de loin ?), des activités qui lui sont liées. La difficile compréhension des réalités artistiques cachées derrière l'intitulé très générique de certaines fonctions interpelle à plusieurs titres : quelle est par exemple la place accordée à l'enseignement des musiques actuelles au *Conservatoire national de Région* ? Quelle est la place accordée aux pratiques de musiques amplifiées dans les montants qui sont attribués à l'*expression musicale, lyrique et chorégraphique* ? Quels sont les différents types d'initiatives soutenus et selon quelles modalités ? Quels sont les acteurs effectivement concernés ? Il existe très peu de documentation permettant de répondre à ces interrogations. La nouvelle municipalité arrivée en 2008 n'a d'ailleurs pas manqué de reconnaître le manque d'information qu'elle tenait à sa disposition lors de sa prise de fonction. Lors d'une présentation publique des exercices budgétaires précédents, ces lacunes méthodologiques se sont d'ailleurs manifestées par plusieurs hésitations dans l'analyse et l'interprétation des chiffres qui ont été exposés⁸²⁸.

De même, le soutien aux associations, identifié sous la fonction « *action culturelle hors personnels et investissement* », représente une catégorie très hétérogène dans laquelle est inclus l'ensemble des différentes disciplines artistiques. L'analyse proposée par le *Couac* permet de proposer une interprétation plus fine de ces déséquilibres : le diagramme ci-dessous montre la répartition entre les crédits qui sont attribués d'une part aux institutions locales – ils correspondent aux dépenses d'investissement pour la construction de nouveaux équipements (26 millions d'euros⁸²⁹), et à celles de fonctionnement affectées pour une grande partie aux coûts d'entretien, et de personnel, des équipements existants⁸³⁰ – et « ce qui reste » reversé aux associations locales : soit à peine 1,4 % du budget culturel pour les associations musicales (1,6 millions d'euros).

Le contexte est peu favorable à la reconnaissance des acteurs locaux, toutefois des efforts ont été engagés depuis la fin des années 1990 par l'ancienne municipalité. En 2001, l'élection d'un maire ancien Ministre de la culture, P. DOUSTE-BLAZY marque en effet une évolution certaine dans la prise en compte des problématiques culturelles locales. Cette lente

⁸²⁸ Les Lundis de la Culture, « Construire ensemble le projet culturel » (atelier 11), 17/10/08, compte rendu réalisé par S. BALTI.

⁸²⁹ En 2007, ces dépenses sont affectées principalement au financement du *Muséum d'Histoire Naturel* et de la médiathèque *José Cabanis*. Certains investissements ne sont pas comptabilisés car ils relèvent d'autres chapitres budgétaires (celui de l'architecture et de l'urbanisme par exemple).

⁸³⁰ Le théâtre est la principale discipline artistique bénéficiaire – et pour causes, les sommes engagées auprès du *TNT* sont relativement importantes –, suivent ensuite les musées, bibliothèques et médiathèques, ou encore le financement de festivals.

transition a été assurée par une adjointe reconnue par le milieu culturel, dynamique et volontaire, M. DEQUE. La création en 2004 d'un petit service administratif consacré aux cultures urbaines témoigne notamment d'une volonté d'accompagner des pratiques émergentes et de combler un retard accumulé dans ce secteur. Cette nouvelle prise en compte concerne directement le secteur des musiques amplifiées puisqu'un projet majeur – « dit *les Nouveautés* » – va être porté au-devant de l'agenda politique et annoncé publiquement en 2005. Il s'agit alors de réhabiliter une ancienne salle de cinéma – *Théâtre des Nouveautés*. Cette friche, rachetée par ville de Toulouse en 2002, est localisée sur l'une des principales artères de la ville (boulevard *Lazare-Carnot*), à proximité des deux principaux lieux de centralité (la place du *Capitole* et les *Allées Jean-Jaurès*). Devant ouvrir en 2008, cette nouvelle salle de concert d'une capacité prévue de 500 places est destinée à regrouper « *un espace de création, de diffusion et d'accompagnement de pratiques amateurs pour encourager le développement de ces territoires artistiques*⁸³¹ ». Elle symbolise l'intérêt nouveau porté par la municipalité envers la création locale et émergente.

L'analyse de l'intervention municipale dans le champ des musiques amplifiées conduit à insister sur ce premier bilan : il n'existe pas de politique sectorielle spécifique mais plutôt des actions qui s'inscrivent dans un objectif général – celui de développer les fonctions métropolitaines et de renforcer le rayonnement de la capitale régionale à travers quelques opérations d'envergure. Et ces dernières ne profitent que très partiellement aux acteurs locaux. Cette première lecture de la scène musicale se limite à l'identification de quelques équipements de type « généraliste », utilisés de façon plus ou moins occasionnelle pour la diffusion des musiques amplifiées et de quelques événements régionaux. Dans le même temps, les conditions de mise en œuvre de la politique municipale demeurent mal précisées : aucun texte cadre ne définit un projet pour le territoire, des modalités de financement et de sélection des initiatives artistiques, etc. Finalement, deux tendances fortes se dessinent à l'échelon de la ville centre : d'une part, la difficile compréhension des dynamiques qui animent la scène institutionnelle, d'autre part, le retrait des acteurs artistiques locaux parmi les préoccupations municipales, en particulier ceux qui ne participent pas d'une logique de rayonnement de la ville.

⁸³¹ MOUDENC J-L. cité dans « Projet. Concerts sur les boulevards », Article de la Dépêche daté du 26 mai 2005.

2.1.2 Une action départementale pour l'enseignement et les pratiques amateurs

L'échelon départemental est également tourné, pour une grande part, vers le financement des institutions de l'agglomération toulousaine. Une Charte culturelle concerne d'ailleurs spécifiquement les opérations financées à Toulouse – 13,7 millions d'euros pour chaque exercice – afin de contribuer aux différents travaux de construction ou de réhabilitation des grands équipements rayonnants⁸³². Dans le secteur musical, l'intervention du Conseil général est principalement identifiée autour de l'organisation du festival *Jazz Sur Son 31* qui est l'un des événements phares structurant la programmation de la saison artistique toulousaine 'grand public'. L'échelon départemental apporte également son soutien à quelques coproductions artistiques ; ces dernières relèvent néanmoins principalement de la scène classique ou chanson – *Les Grands Interprètes, Spectacles Odysseus, Piano Aux Jacobins*.

Conscient de la diversité des artistes existant, des acteurs associatifs et des manifestations musicales, le Conseil général se positionne davantage comme un relais souhaitant favoriser l'irrigation de l'ensemble du territoire. Ses objectifs répondent notamment à une volonté de faciliter l'accès de la musique à un public le plus large possible. Il s'engage pour cela à soutenir l'enseignement artistique – autour d'un réseau structuré d'écoles de musiques membres (l'UDEMD⁸³³) et du *Conservatoire de Région* – et à promouvoir la sensibilisation des habitants, jeunes publics notamment, au spectacle vivant : interventions en milieu scolaire, prise en charge financière d'une partie du prix des entrées de certains spectacles, mise en place d'ateliers d'éveil artistique, etc.

Pour se faire, la politique musicale engagée par le Conseil général repose sur une structure départementale, l'ADDA 31 – Association Départementale pour le Développement des Arts⁸³⁴ – qui est chargée de la mise en œuvre de la politique musicale et chorégraphique. Créée en 1974 par le Conseil général de la Haute-Garonne et la DRAC, elle participe à la définition de la politique artistique départementale autour d'actions principalement ciblées sur l'information et la ressource, l'enseignement et l'éducation artistique, les pratiques amateurs. L'ADDA 31 répond ainsi à une mission de coordination auprès des acteurs culturels du département dans la perspective d'une meilleure structuration de la vie musicale – et

⁸³² Sur la période 1994-2000 : le *Zénith*, la *Cinémathèque*, le *TNT*, le *Théâtre du Capitole*, la basilique *Saint-Sernin* et l'auditorium *Saint-Pierre des Cuisines* ; en 2001-2007 : la *Médiathèque*, la *Bibliothèque d'Etude et du Patrimoine*, le *Muséum d'Histoire Naturelle*, le *Centre de Culture Occitane*, les *Atelier du Théâtre Garonne*, la *Bibliothèque de la Côte Pavée*, le *théâtre Jules-Julien*, l'annexe du *Conservatoire*.

⁸³³ Union Départementale des Ecole de Musique et de Danse.

⁸³⁴ <http://www.adda31.fr/fr/presentation.html>.

chorégraphique – et d'un élargissement des publics. Elle exerce ainsi une fonction de conseil auprès du Conseil général et s'identifie comme un outil d'aide à l'aménagement culturel du territoire.

Pour autant, les priorités de la politique culturelle départementale ne concernent pas directement le soutien à la création et à la valorisation d'initiatives privées, celles qui sont portées dans les territoires par les acteurs artistiques. En conséquence, son impact dans l'animation et la structuration du secteur des musiques amplifiées s'avère, en dehors des réseaux de formation classique et de l'aide ponctuelle accordée à certains professionnels, très limité. Sur la scène musiques amplifiées, les principales actions sont identifiées autour de l'organisation du festival *Jazz Sur Son 31* et de la mise en réseau d'écoles de musique. De même, les préoccupations portées autour de problématiques liées à l'élargissement des publics – éducation, gratuité, accessibilité, pratique amateur, etc. – ne se traduisent pas, ou très peu, par une prise en compte des compétences localisées sur le territoire. Certaines initiatives privées portées autour de la sensibilisation artistique semblent pourtant faire écho aux priorités de l'action départementale. Des festivals comme *Toucouleurs* ou *Origines Contrôlées* encouragent l'accès à la musique aux populations des quartiers traditionnellement désertés par la culture. La médiathèque des *Musicophages* met à disposition des habitants un catalogue de 18 000 disques en location. Ou encore, cette myriade d'initiatives associatives, identifiées dans le chapitre précédent, assure la promotion d'artistes moins connus et encourage la pratique artistique en offrant la possibilité à des artistes locaux de se produire en première partie. En l'absence de telles synergies, le Département représente un acteur institutionnel dont l'implication reste très à la marge des préoccupations d'acteurs musicaux, des logiques d'actions et, de fait, des pratiques urbaines qui sont observées dans le cadre de cette recherche.

2.1.3 Une politique régionale en réflexion

Le Conseil régional est lui aussi parti prenant du financement des grandes institutions musicales toulousaines, et festivals, censées attribuer à Toulouse ce standing métropolitain. Ne pouvant assumer à elle seule la prise en charge des coûts d'investissement ou de fonctionnement, la Région se positionne davantage comme un « partenaire » financier qui s'associe, par le biais d'outils de contractualisation, aux différentes collectivités territoriales :

Conseil général, Communautés d'agglomération, Pays, etc. L'étude réalisée en 2008⁸³⁵ a permis notamment d'identifier un certain nombre d'initiatives régionales qui ont été engagées depuis la fin des années 1990 dans le cadre de financements croisés avec les différentes Communautés d'agglomération du pôle urbain toulousain. Le tableau, présenté ci-dessous, met en perspective celles qui ont été jugées « significatives » par la DCAV et qui sont ici susceptibles de concerner directement les activités de musiques amplifiées. Il montre également en filigrane de quelle manière la Région privilégie le financement d'équipements structurants – quatre salles de spectacle dont seulement une seule est spécialisée dans la diffusion des musiques amplifiées – et, dans une moindre mesure, l'accompagnement d'initiatives privées qui ont une visibilité régionale – un festival, *Convivencia*, organisé par l'association *A Bord du Chèvrefeuille* ; un collectif d'artistes, *Mix'Art Myrys*, relogé au sein d'un équipement de type « Nouveau Territoires de l'Art ».

Deux remarques complémentaires méritent d'être apportées à ce stade de la réflexion. La première fait écho aux observations portées précédemment : l'implication régionale confirme cette tendance qu'ont les partenaires publics à privilégier le financement d'opérations à vocation « généraliste ». Sa participation au financement de la reconstruction d'une salle de concert emblématique, le *Bikini*, marque néanmoins un engagement plus prononcé que les autres partenaires dans le secteur des musiques amplifiées. La deuxième interroge plus spécifiquement les logiques de répartition spatiale de l'intervention régionale, en particulier au regard des déséquilibres qui peuvent exister entre les différents territoires communautaires : on notera par exemple qu'aucune initiative n'est repérée au sein de la Communauté d'agglomération du Muretain.

⁸³⁵ BALTI S., SIBERTIN-BLANC M., *La territorialisation de la politique culturelle régionale dans les communautés d'agglomérations de Midi-Pyrénées*, Toulouse, Région Midi-Pyrénées, LISST-CIEU, 2008, 45p.

Tableau n°12 : Opérations régionales engagées dans les communautés d'agglomération depuis 1998

OBJET DE L'INTERVENTION	ACTEURS « MUSIQUES AMPLIFIÉES »	MONTANT ENGAGÉ (EN EUROS)	LOCALISATION
Reconstruction d'une salle de spectacle	Zénith	886 675	Grand Toulouse (Toulouse)
Relocalisation d'un collectif d'artistes	Mix'Art Myrys	124 559	Grand Toulouse (Toulouse)
Réhabilitation d'une salle de spectacle	Odyssud	105 000	Grand Toulouse (Blagnac)
Rénovation d'une salle de spectacle	Altigone	35 655	Grand Toulouse (Saint-Orens)
Aménagement d'une salle de concert	Bikini	1 110 000	Sicoval (Ramonville)
Soutien à une association (festival)	A Bord du Chèvrefeuille	82 000	Sicoval (Ramonville)

Source : DCAV, 2008

A la différence des autres partenaires observés jusqu'alors, la Région manifeste ainsi une réelle volonté d'intervenir dans le secteur des musiques amplifiées. F. FIGUET, chargé de la musique, n'a pas manqué de le rappeler lors d'un entretien accordé en 2004-2005⁸³⁶. La multiplication par dix des fonds attribués aux musiques amplifiées entre 2002 et 2004 vient par ailleurs confirmer l'intérêt croissant porté par l'institution envers ce type d'activités artistiques – 317 000 d'euros ont été redistribués ce qui représente près de 16% du budget culture.

Un deuxième symbole fort qui témoigne de l'intérêt nouveau porté par la Région en faveur des musiques amplifiées est identifié autour de la volonté de mieux connaître les initiatives existantes sur le territoire. C'est dans ce contexte que l'étude réalisée par N. MECKEL⁸³⁷ a été commanditée en 2004 par la Région. Il s'agit de dresser un premier état des lieux du secteur : proposer une évaluation de l'offre existante, dégager des préconisations pour la construction d'une réelle politique musiques amplifiées et, ainsi, préciser en tant que tel les modalités futures de l'intervention régionale – quelles forces et faiblesses du territoire ? Quels besoins identifiés ? Comment mieux accompagner les initiatives

⁸³⁶ BALTI S., *La diffusion des musiques actuelles au sein du pôle urbain toulousain* (dir. F. LERICHE et M. SIBERTIN-BLANC), Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005, 187p.

⁸³⁷ MECKEL N., *Musiques Actuelles en Midi-Pyrénées de Mars à Juin 2005, Etat des lieux réalisé à l'attention de la Région Midi-Pyrénées*, Toulouse, 2005, 99p.

existantes ? Dans quelle mesure ces dernières répondent-elles aux objectifs de la politique régionale ?

L'observation formulée à l'époque par J. NICOLAS dans le secteur de la création tend à nuancer l'implication de la Région, et son impact, sur la scène « musiques amplifiées » locale, même si la collectivité apporte son soutien à la diffusion. Ce dernier souligne notamment le faible nombre de projets jusqu'alors retenus et, en particulier, les déséquilibres importants dans le choix des groupes ou compagnies sélectionnés : « *une distinction s'opère dans les musiques actuelles qui regroupent la chanson, les musiques de rues, les musiques croisées et les musiques amplifiées. Ces dernières ne bénéficient d'aucune aide, contrairement aux trois précédentes (dix-neuf groupes ont obtenu des subventions en 2004)*⁸³⁸ ». Parmi les explications qui peuvent être retenues, la Région n'est pas sans cacher la vocation sociale qu'elle attribue aux activités de musiques amplifiées : elle privilégie pour cela un accompagnement qui se situe davantage dans « *une optique d'ouverture et de métissage des genres*⁸³⁹ » – notamment en faveur de la jeunesse – que dans un souci de soutenir la filière économique et la diversité des structures porteuses de projets.

Dans la perspective d'une meilleure structuration du secteur à l'échelle régionale, son intervention s'appuie néanmoins sur une volonté de définir, et soutenir en priorité, des « pôles structurants », c'est à dire « *des structures ou des lieux capables d'initier, porter, animer un projet de développement culturel sur un territoire donné* ». Ces derniers doivent reposer sur un projet préalablement défini : soutien à la formation, création et diffusion, action de promotion et d'information, travail en réseau. A ce titre, cinq structures peuvent être identifiées au sein de l'agglomération toulousaine : une association composée d'artistes et d'acteurs artistiques, *Escambiar*, deux lieux de diffusion, le *Bijou* et la *Mounède*, une école de musique, *Music'Halle* et, la plus importante, *Avant-Mardi*, pôle régional de musiques actuelles. La politique musicale du Conseil régional s'appuie notamment sur cette délégation, association fédératrice, qui promeut la diffusion et l'accompagnement d'artistes sur l'ensemble du territoire Midi-Pyrénées.

Au final, si l'action régionale se situe encore dans une phase de construction et de réflexion, elle représente un échelon dont les intérêts semblent transversaux à plusieurs enjeux directement liés à l'animation d'un secteur artistique : autant sur le plan économique et social

⁸³⁸ NICOLAS J., *Les territoires de la création et de la production dans les musiques amplifiées, l'expérience toulousaine*, (dir. M. SIBERTIN-BLANC et J-M. ZULIANI), Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005, 213p.

⁸³⁹ VALLA P. (2001) Cité par NICOLAS J. *Op. Cit.*

que dans l'optique d'un aménagement équilibré des initiatives présentes sur l'ensemble de son territoire. C'est notamment pour répondre à ces missions d'intérêt général qu'est constitué un pôle régional des musiques actuelles : *Avant-Mardi*.

2.2 Avant-Mardi, une institution régionale fragilisée par le manque de coopération

Ce dernier est le seul acteur institutionnel identifié à part entière en tant que structure « musiques actuelles ». La présentation de cet acteur conduit ici à préciser le champ d'intervention de cette structure, les efforts engagés depuis sa création, les acteurs impliqués dans le réseau, mais également les difficultés rencontrées dans la mise en place d'une co-construction à l'échelle régionale.

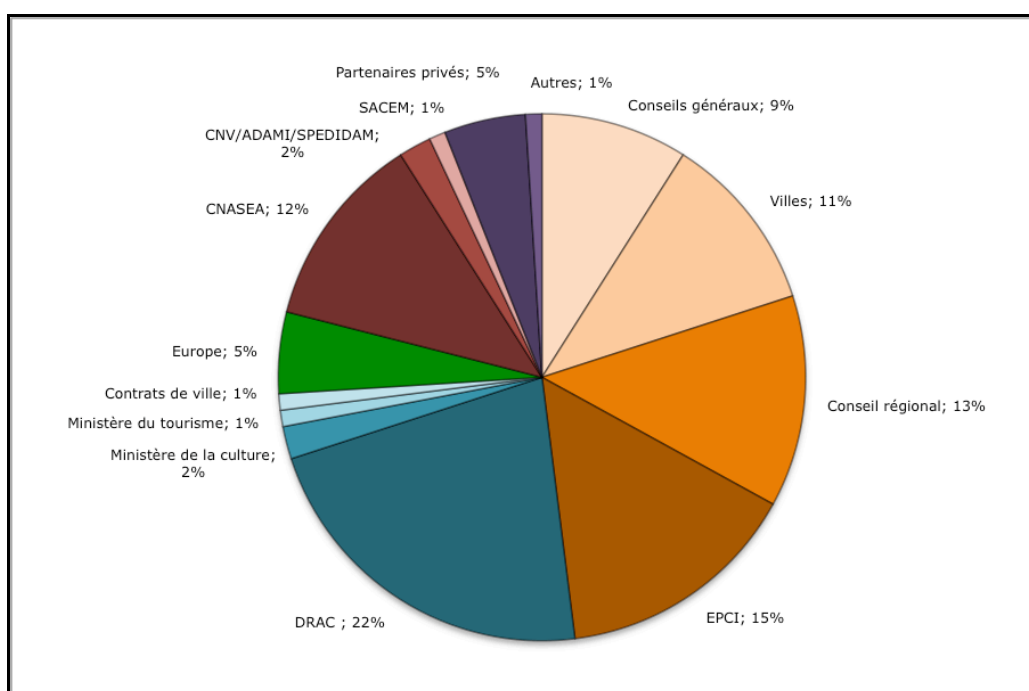
2.2.1 Un pôle pour la structuration des musiques actuelles en Région

L'association est créée en 1989 sous l'impulsion de la DRAC dans le cadre des objectifs qui lui sont conférés en matière de structuration du secteur artistique à l'échelle régionale. *Avant-Mardi* sera désigné « pôle régional des musiques amplifiées » en 1995. Cette labellisation s'inscrit dans la continuité d'un processus impulsé à l'échelle nationale qui vise à organiser le territoire par le maillage d'entités référentes censées participer à la mise en réseau des activités de musiques amplifiées sur un ensemble géographique qui dépasse le cadre urbain *stricto sensu* – le rapport rendu par J-L SAUTREAU⁸⁴⁰ révélait néanmoins qu'en 2001 seulement onze régions étaient doté de ce type de structure.

Le diagramme présenté ci-après renseigne sur la diversité des sources de financement de l'association : des partenaires publics – collectivités territoriales, Etat, institutions supranationales – et privés – ces derniers étant représentés par des organismes professionnels et spécialisés associés ponctuellement pour la construction de projets dans des domaines très ciblés.

⁸⁴⁰ SAUTREAU J-L., *Rapport d'enquête sur les pôles régionaux de Musiques Actuelles*, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, 2001, 38p.

Figure n°12 : Le financement d'Avant-Mardi



Source : Avant-Mardi, 2004

Les collectivités territoriales et EPCI de la région Midi-Pyrénées contribuent pour une grande majorité au financement de l'association. Elles représentent à elles seules près de la moitié des subventions (48%), dont plus d'un tiers est reversé par les structures intercommunales. Liée à l'association par le biais d'une convention triennale, la Région représente néanmoins le principal acteur partenaire (13%). Etant localisée à Toulouse, *Avant-Mardi* bénéficie également du soutien de la Municipalité de Toulouse et du Conseil général de la Haute-Garonne pour l'ensemble des activités qui lui sont conférées. Enfin, les ADDA de chaque département participent au financement d'actions portées par l'association quand elles sont localisées sur leur territoire. Un collège composé de ses différents représentants siège par ailleurs au conseil d'administration du pôle⁸⁴¹. Face à la précarité d'un secteur artistique et à l'instabilité à laquelle sont traditionnellement confrontées les porteurs de projets musiques amplifiés, le cofinancement est révélateur de cette nécessité de démultiplier les partenaires, et les ressources possibles, afin de combler les lacunes en matière de financement et garantir la pérennité d'une action sur le territoire. Sa complexité, liée à la multiplicité des partenaires représentés, interroge néanmoins l'efficacité d'une institution musicale encore jeune dont l'une des problématiques premières répond au souci de construire, et d'entretenir, la légitimité

⁸⁴¹ <http://www.avant-mardi.com/>

d'un secteur artistique au sein d'un territoire aussi vaste que celui de la région Midi-Pyrénées... et donc semble-t-il de renforcer la cohérence et l'unité de son action.

Sur le terrain, l'intervention d'*Avant-Mardi* est néanmoins engagée, et aujourd'hui reconnue, autour d'activités très diversifiées : elle est à la fois une instance d'information-conseil-médiation auprès des artistes et des porteurs de projets, de coordination des formations professionnelles aux métiers du spectacle vivant⁸⁴², de repérage d'artistes émergents par l'organisation de scènes ouvertes⁸⁴³, de sensibilisation et de prévention contre les risques auditifs, etc. Depuis plusieurs années, l'association régionale défend également le projet de construction d'une pépinière « musiques amplifiées » destinée à accueillir et réunir, en un même espace de travail, plusieurs acteurs de la scène toulousaine (labels, diffuseurs, tourneurs, collectifs d'artistes, etc.). Il n'en demeure pas moins, qu'en raison de la complexité des procédures administratives et de la difficulté à établir les bases d'une concertation pérenne et cohérente entre les différents partenaires territorialisés (Région-Ville-Département), cette initiative se construit bon gré mal gré au rythme de temporalités très longues, souvent mal comprises par les acteurs de terrain dont les préoccupations renvoient au contraire à des temporalités très rapprochées – précarité pour bon nombre étant synonyme d'urgence.

2.2.2 Vers une fédération d'acteurs régionaux ?

En outre, la mission fondamentale attribuée au pôle Midi-Pyrénées est de permettre la mise en relation des acteurs répartis sur l'ensemble du territoire régional. Cette volonté participe d'une logique d'aménagement du territoire et d'un souci de rendre accessible la culture au plus grand nombre. A l'origine, son action est construite autour de la mise en réseau et de la labellisation des « pôles structurants ». Ces derniers sont principalement des salles de concerts localisées dans les différents départements de la Région: *Art'Cade* à Sainte-Croix-Volvestre dans l'Ariège ; le *Bijou*, le *Bikini* et *Music'Halle* à Toulouse, le *Cri'Art* à Auch dans le Gers, la *Gespe* à Tarbes dans les Hautes-Pyrénées, *Lo Bolegason* à Castres dans le Tarn et le *Rio* à Montauban dans le Tarn-et-Garonne. L'association s'appuie également sur un travail de réflexion et de concertation entre différents « adhérents » répartis au sein de la région

⁸⁴² *Avant Mardi* propose à la fois des formations administratives (production de spectacle vivant, management d'artistes, organisation de spectacles, communication et diffusion) et techniques (sonorisation, régie, lumière, enregistrement).

⁸⁴³ Le pôle antenne local du Printemps de Bourges qui est une manifestation de type concert organisée chaque année pour la découverte de nouveaux artistes.

Midi-Pyrénées. En 2005, parmi les 20 structures membres du réseau, 7 sont localisées au sein de l'agglomération toulousaine, plus précisément sa commune centre.

**Tableau n°13 : Les acteurs de l'agglomération toulousaine
membres du réseau Avant-Mardi en 2005**

NOM DE LA STRUCTURE	STATUT	LOCALISATION	PRINCIPALE ACTIVITE
Antistatic	Association loi 1901	Toulouse (sans lieu fixe)	Organisation de concerts
Le Bijou	Privé Mixte	Toulouse (lieu fixe)	Organisation de concerts
Le Bikini	Privé Mixte	Ramonville (lieu fixe en projet)	Organisation de concerts
A Bord du Chèvrefeuille	Privé	Ramonville (lieu fixe)	Organisation de concerts et festivals
Dell'Arte	Association loi 1901	Toulouse (sans lieu fixe)	Organisation de concerts et festivals
Première Pression	Association loi 1901	Toulouse (sans lieu fixe)	Organisation de concerts et festivals
Réseau Chainon	Association loi 1901	Tournefeuille (réseau national)	Fédération d'acteurs, organisation de concerts

Source : Avant-Mardi, 2005

L'ensemble des acteurs toulousains mentionné ci-dessus est impliqué dans des activités de diffusion (organisations de concerts ou de festivals). Ces derniers représentent néanmoins un panel d'acteurs au profil hétérogène. *Avant-Mardi* a proposé de les distinguer en deux familles d'acteurs : d'un côté des structures privées ou mixtes (*Bijou*, *Bikini*, *Chèvrefeuille*) dont l'activité est rattachée à un lieu fixe ; de l'autre, des associations (*Antistatic*, *Dell'Arte*, *Première Pression*) sans lieux fixes dont la localisation sur le territoire n'est renseignée autrement que par l'adresse du siège social de la structure. « Acteurs en lieu fixe » et « acteurs sans lieu fixe » : cette distinction renvoie à l'analyse des profils d'acteurs établis dans le chapitre précédent et suppose qu'il existe différentes façons de concevoir les activités liées à la promotion des musiques amplifiées sur un territoire. Par ailleurs, *Réseau Chainon* – rebaptisé *Chainon FNTAV*⁸⁴⁴ depuis 2007 – représente un adhérent du réseau au profil singulier : son adresse localisée dans la proche périphérie de l'agglomération toulousaine n'est autre que celle de l'antenne locale d'un réseau national, dont le siège social est établi à Figeac, une commune de la région Midi-Pyrénées, située à

⁸⁴⁴ Fédération des Nouveaux Territoires des Arts Vivants (FNTAV).

environ 170 kilomètres au nord de l'agglomération. Cette initiative d'origine privée tente de fédérer la filière de la diffusion et de défendre les intérêts d'une profession confrontée à la marginalisation des politiques publiques depuis le début des années 1980⁸⁴⁵. Désormais organisé autour d'une coordination de plusieurs fédérations régionales, *Réseau Chainon* œuvre ainsi en faveur d'une meilleure communication entre les différents acteurs de la filière : mutualisation des informations, organisation d'un événement annuel (le festival *Chainon Manquant*).

2.2.3 Difficultés rencontrées : permanence de lacunes autour de la « co-construction »

Malgré des efforts conséquents réalisés depuis une dizaine d'années par la Région (labellisation de « pôles musiques actuelles », augmentation des dotations budgétaires, volonté « avouée » de construire une politique territoriale, etc.), les moyens attribués à *Avant-Mardi* s'avèrent encore très limités pour prétendre répondre à une réelle mission de structuration de la filière artistique – emploi, fédération des labels, etc. –, aussi hétéroclite soit-elle. Le réseau Midi-Pyrénées accuse un retard conséquent en comparaison par exemple avec celui de la région Aquitaine où son équivalent, le *RAMA* (Réseau Aquitain de Musiques Actuelles), est en mesure d'intervenir de façon beaucoup plus active dans le champs de la production, de la diffusion, de l'accompagnement d'artistes émergents ou en voie de développement⁸⁴⁶.

Les travaux menés par Y. RAIBAUD⁸⁴⁷ ont notamment montré de quelle manière le réseau aquitain, né de l'initiative d'une personnalité reconnue pour ses idées précurseurs⁸⁴⁸, s'est progressivement structuré : d'abord autour d'une politique de conventionnement associant la DRAC et les principales structures de la région, puis autour du développement de partenariats entre professionnels du secteur et de la mise en coordination des initiatives associatives ou marchandes présentes sur le territoire. Le point de vue de W. BLOCH, directeur d'*Avant-Mardi*, et observateur du fonctionnement des musiques amplifiées en Aquitaine, témoigne de l'avance qui peut exister dans cette région et de l'aptitude des acteurs locaux à affronter certaines tensions auxquelles sont traditionnellement confrontées les activités artistiques en quête de légitimité : « *En Aquitaine, un discours politique neuf et*

⁸⁴⁵ LE CHAINON FNTAV, *Le Chainon : Fédération des nouveaux territoires des Arts Vivants (FNTAV), un mouvement citoyen, un engagement professionnel*, <http://www.fntav.com/>, 2007, 6p.

⁸⁴⁶ RAIBAUD Y., *Territoires musicaux en régions, l'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2005, 324p.

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ J-M. LUCAS, ancien conseiller au cabinet de J. LANG (Ministre de la culture), ancien Directeur régional des affaires culturelles d'Aquitaine.

*progressiste est en train de bouleverser les discours établis, en étudiant une politique culturelle pour les musiques amplifiées plus structurée*⁸⁴⁹ ». Le réseau aquitain traduit une prise en compte réelle des enjeux que représentent les musiques amplifiées en termes d'aménagement du territoire (équipements, accessibilité des publics, maillage des territoires) et de développement économique (industries culturelles et emploi). Il permet dès lors à la collectivité concernée d'affirmer « *ici une véritable politique culturelle construite sur des objectifs précis, et non plus une action culturelle empirique, fondée sur du cas par cas*⁸⁵⁰ ».

Pour l'association *Avant-Mardi*, le retard accumulé traduit, *a contrario*, la permanence de difficultés rencontrées sur le terrain et les limites d'une action qui dépend d'un échelon supérieur, la Région. Les modalités d'implication de celle-ci peinent à se préciser pour franchir des paliers nécessaires à la mise en place d'une réelle politique en faveur du secteur artistique et des acteurs qui le composent. En amont, il n'est pas vain de rappeler ces observations portées autour de la faible lisibilité d'une politique guidée par le Conseil régional : malgré la volonté affichée de soutenir les initiatives locales, celle-ci se heurte à la difficulté de préciser les critères qui ont déterminé les choix dans la répartition des financements culturels et la sélection des structures bénéficiaires. La volonté d'équilibrer le territoire selon un maillage cohérent de l'offre culturelle à l'échelle régionale semble contradictoire avec le bilan d'un exercice 2003-2007 qui participe davantage à renforcer les déséquilibres existant, avec un accompagnement privilégié des lieux de centralité au détriment d'initiatives localisées en périphérie. Selon une entrée sectorielle, la DCAV n'est pas non plus en mesure de préciser les critères qui ont précédé l'attribution de ces financements : quelles disciplines artistiques ont été renforcées ? Selon quelles logiques s'est opérée la sélection des associations, équipements et festivals qui ont bénéficié d'une dotation ? Quels effets recherchés et quel(s) projet(s) en terme de structuration du territoire ?

Ces interrogations révèlent les limites d'un processus de co-construction dont les modalités de mise en œuvre se heurtent à la faible lisibilité des politiques engagées par chaque partenaire public. Elles pointent également la responsabilité des partenaires locaux à se saisir de certaines problématiques et à affronter des enjeux récurrents : d'une part, pallier le manque de connaissance autour du repérage des initiatives déjà existantes sur le territoire, d'autre part, affirmer en amont les objectifs et les priorités de l'intervention publique plutôt que de s'inscrire dans une logique d'accompagnement qui semble davantage dépendre de la

⁸⁴⁹ BLOCH W, *La concertation territoriale des musiques actuelles en Aquitaines, De la tentative de co-construction des politiques publiques* (dir. J-M. LUCAS), Lyon, mémoire de Master 2, 2007, p.50.

⁸⁵⁰ *Ibid.*

capacité des acteurs locaux à solliciter l'institution selon des logiques clientélistes⁸⁵¹. C'est pourtant dans l'optique de pallier ces lacunes, et de mieux connaître la filière musiques amplifiées, que l'étude pilote avait été commanditée en 2005 par la Région⁸⁵². Toutefois, la collectivité n'a pas saisi cette opportunité pour lancer *a posteriori* une véritable concertation entre les commanditaires et les professionnels du secteur, consultés à cette occasion.

Cette situation révèle d'autant la fragilité de l'institution régionale musiques actuelles qui se veut « fédératrice » mais qui dans le même temps se heurte depuis plusieurs années à la difficulté de réunir les partenaires institutionnels pour la construction et la définition d'un projet artistique commun... La responsabilité du jeu politique local et des modalités de mise en œuvre d'une gouvernance pour la construction d'une réelle politique régionale musiques actuelles sont ainsi engagées. Pour l'heure, l'association *Avant-Mardi* s'en retrouve limitée à de « simples » fonctions de conseil, de force de propositions ou de sensibilisation auprès des différentes collectivités, l'obligeant par exemple, encore en 2010, à interpellier les candidats aux élections régionales afin de faire évoluer les mentalités et les modes de concertation.

« Nous souhaitons que la prochaine assemblée régionale aille plus loin dans la future politique d'accompagnement et de soutien à la filière. [...] Nous demandons une vision nouvelle de l'aménagement du territoire et d'un rapport différent avec les acteurs publics, notamment par l'affirmation de la notion de co-construction de l'intérêt général et d'espaces de concertation territoriale. »

Extrait du communiqué de l'association *Avant Mardi* à destination des listes candidates aux élections régionales, Toulouse, le 20/02/2010

2.3 Une scène métropolitaine fragmentée

L'analyse portée autour de l'association régionale souligne donc les difficultés qu'éprouvent les différents échelons de l'action publique à établir des partenariats. En outre, la problématique musicale s'inscrit localement dans un contexte institutionnel et urbain singulier. Les observations formulées depuis le chapitre 2 ont permis d'en préciser certaines caractéristiques : une ville centre sans réel projet artistique pour son territoire, une offre métropolitaine complétée autour d'un fourmillement d'initiatives municipales aux niveaux d'intervention culturelle très variés, une configuration intercommunale atypique subordonnant la coopération à des obstacles récurrents, l'absence d'outils de planification et de régulation à

⁸⁵¹ BALTI S., SIBERTIN-BLANC M. *Op. Cit.*

⁸⁵² MECKEL N., *Op. cit.*

l'échelon métropolitain. Ces constats successifs posent les cadres d'une réflexion qui met en exergue les enjeux liés à la construction de la scène musicale à l'échelon métropolitain.

2.3.1 Quelle coopération en faveur des musiques amplifiées ?

Pour rappel, si le Grand Toulouse n'a pas choisi la culture parmi ses compétences optionnelles, son engagement, porté au sein du volet « *Construction, aménagement, entretien et gestion des équipements culturels et sportifs* », s'inscrit dans la lignée des priorités énoncées dans l'*Axe 1* du contrat d'agglomération de 2003-2006. Ce dernier traduit la volonté de consolider les fonctions métropolitaines autour de grands équipements de centralité censés créer ce « *supplément de métropole*⁸⁵³ ». A la différence de la politique engagée par sa commune centre, l'action du Grand Toulouse s'est néanmoins spécialisée dans le financement des Nouveaux Territoires de l'Art – la *Grainerie* à Balma, l'*Usine* à Tournefeuille *Mix'Art Myrys* à Toulouse. Ce sont des lieux de pratique et de création dont les projets initiaux répondent à une volonté d'ouverture, d'accueil et de rencontre entre artistes. Cette politique culturelle « d'équipement » n'est donc pas portée ici au détriment des certains acteurs artistiques locaux mais dans le but, au contraire, de valoriser des initiatives présentes dans les territoires depuis plusieurs années, en particulier certaines pratiques émergentes. Si, *a priori*, elle semble concerner de plus près les pratiques urbaines qui sont observées dans cette recherche, son implication dans le secteur des musiques amplifiées reste néanmoins, encore une fois, à nuancer. Seulement trois équipements d'intérêt communautaire sont financés : ces derniers sont identifiés autour de disciplines artistiques plurielles au sein desquelles certaines dominantes se dégagent : les arts du cirque à la *Grainerie*, le théâtre et les arts de la rue à l'*Usine*, les arts plastiques à *Mix Art' Myrys*... dans une moindre mesure la musique⁸⁵⁴. En outre, cette première lecture des initiatives portées par le Grand Toulouse ne permet toujours pas d'identifier une structure musiques amplifiées de référence à l'échelle de l'agglomération.

Par ailleurs, les autres structures intercommunales de la métropole, en particulier ses deux communautés d'agglomération, n'ont pas non plus choisi la culture parmi leur compétence optionnelle. Aussi, leur intervention dans le secteur sont-elles très disparate. Le SICOVAL apparaît pourtant comme une institution particulièrement identifiée au regard de l'effort budgétaire consacré aux musiques amplifiées. En 2007, son engagement est surtout

⁸⁵³ CAGT, *Contrat d'agglomération du Grand Toulouse 2003-2006*, Toulouse, Communauté d'agglomération du Grand Toulouse, 2003, pp.19-20.

⁸⁵⁴ Seul Mix'Art Myrys accueille, parmi d'autres, des artistes et des activités de musiques amplifiées. La diffusion a été néanmoins arrêtée durant plusieurs années faute de moyens financiers permettant de répondre aux différentes réglementations en vigueur (disposition architecturale, normes de sécurité, insonorisation).

porté autour d'un projet emblématique : la reconstruction du *Bikini*. L'EPCI apporte également un soutien financier à certaines initiatives privées comme l'association *A Bord du Chèvrefeuille*, localisée dans un lieu de diffusion à Ramonville-Saint-Agne, qui organise entre autres le festival *Convivencia*. La visibilité de l'action portée par le Muretain sur la scène musiques amplifiées demeure quant à elle beaucoup moins apparente. Elle se limite à un certain nombre d'opérations ponctuelles menées autour de l'enseignement artistique et d'un accompagnement financier en faveur de certains évènements.

Pour l'heure, la compréhension des musiques amplifiées à l'échelon intercommunal reste donc faible et témoigne de difficultés à établir les bases d'une coopération pérenne au sein d'une métropole aussi fragmentée. Par ailleurs, les interrogations soumises lors de l'étude de la politique contractuelle engagée par la Région et les Communautés d'agglomération du pôle urbain (chapitre 2), offrent un point de vue complémentaire qui traduit la difficile interprétation des logiques d'action engagées par les trois structures intercommunales représentant le pôle urbain toulousain⁸⁵⁵. En effet, les quelques initiatives repérées relèvent moins d'une réflexion concertée en faveur d'une réelle politique musiques amplifiées que de logiques d'accompagnement ponctuel répondant à des préoccupations de communes situées en périphérie : pour le SICOVAL, elles s'inscrivent dans une dynamique portée par une municipalité déjà impliquée dans une action de valorisation des pratiques artistiques émergentes (Ramonville-Saint-Agne) ; pour le Muretain elles répondent au souci de renforcer l'animation de pôles secondaires situés en périphérie en affirmant une alternative à l'offre traditionnellement proposée par la ville centre notamment par la mise à disposition d'équipements pour accueillir des concerts – la *Salle des Fêtes* de Muret (500 places) et la salle *Alizée* (800 places). Cette observation vient notamment confirmer cette tendance selon laquelle la commune reste l'échelon territorial privilégié au sein duquel est pensée l'action culturelle⁸⁵⁶. Le niveau d'intervention municipale demeure néanmoins très hétérogène d'une commune à l'autre. Les observations menées dans le cadre d'une étude préliminaire⁸⁵⁷ ont montré que, sur un échantillon de quelques communes, seules Ramonville-Saint-Agne et Tournefeuille y développent des actions spécialisées dans le secteur des musiques amplifiées. D'autres municipalités, comme Colomiers, Saint-Orens-De-Gameville ou Muret, ne sont pas investies dans le secteur en tant que tel mais interviennent au titre de contributions indirectes :

⁸⁵⁵ BALTI S. SIBERTIN-BLANC M., *Op. Cit.*

⁸⁵⁶ FAURE A., NEGRIER E., *La politique culturelle des agglomérations*, Paris, La Documentation Française, 2001, 202p.

⁸⁵⁷ BALTI S., *La diffusion des musiques actuelles au sein du pôle urbain toulousain* (dir. F. LERICHE et M. SIBERTIN-BLANC), mémoire de Maîtrise, Toulouse, 2005, 187p.

par la mise à disposition de locaux ou d'équipements municipaux, un soutien logistique apporté à certains événements, etc.

Encore une fois, les musiques amplifiées apparaissent très en retrait des préoccupations portées par les acteurs locaux. Pour autant, avant même la constitution de la CAGT, ces dernières semblaient susciter un intérêt particulier chez certains techniciens de la culture dont la volonté était de renforcer la concertation entre élus⁸⁵⁸. Une étude commandée par la DRAC et la sous-préfecture⁸⁵⁹ en avait d'ailleurs bien précisé les enjeux : la concertation devait être permise de manière à penser l'offre sur un territoire aggloméré, dans une logique de complémentarité et de cohérence avec les initiatives déjà existantes sur le territoire. Il n'en demeure pas moins que la visibilité, des enjeux et des actions inscrits dans un document encore non aboutit, le Schéma directeur pour l'aménagement culturel du Grand Toulouse de 2004, reste faible. En outre, la fragmentation administrative de la métropole toulousaine a largement contribué à entériner les possibilités de dialogue entre acteurs locaux et à entretenir une situation paradoxale : d'un côté, des élus de la commune centre qui semblent manifester une volonté d'ouverture⁸⁶⁰ ; de l'autre, des techniciens de la culture des communes périphériques qui regrettent la permanence de difficultés liées au manque de circulation de l'information entre intercommunalités⁸⁶¹.

2.3.2 Une réflexion en cours de construction ?

En 2003, une réflexion est néanmoins engagée à l'échelle du Grand Toulouse dans l'objectif de construire à moyen terme une réelle politique en faveur des musiques actuelles. La CAGT a souhaité notamment mieux connaître les initiatives existantes sur son territoire, en particulier quelle était l'implication des communes dans ce secteur. Par l'initiative de plusieurs acteurs culturels⁸⁶², un premier diagnostic du territoire musical vient alors confirmer le désintérêt des élus locaux pour les musiques amplifiées : 11 communes n'ont pas répondu à cette enquête, 7 ont reconnu ne pas s'engager dans ce secteur et seulement 6 communes, en dehors de la ville centre, ont déclaré participer au financement d'activités de musiques amplifiées. Parmi elles, toutes ont prétendu intervenir dans le secteur de la diffusion,

⁸⁵⁸ NICOLAS J., *Les territoires de la création et de la production dans les musiques amplifiées, l'expérience toulousaine*, (dir. M. SIBERTIN-BLANC et J-M. ZULIANI), Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005, p.172.

⁸⁵⁹ LEFEBVRE A. SIBERTIN-BLANC M., *Développement culturel et coopération intercommunal dans l'agglomération toulousaine*, Toulouse, GRESOC, Observatoire des Politiques culturelles, p.44.

⁸⁶⁰ SIBERTIN-BLANC M., « Diffusion des musiques amplifiées et recompositions urbaines, l'agglomération toulousaine après l'explosion de l'usine AZF », *Espace et Société*, 2004, n°118, pp.206-222.

⁸⁶¹ NICOLAS J., *Op. cit.*, p.174.

⁸⁶² Etude menée par le Couac, <http://couac.org/L-enquete-de-l-agglomeration>

principalement par la mise à disposition de salles municipales. L'implication de ces communes revêt néanmoins des formes très variées : un financement direct accordé à un lieu de diffusion, un soutien aux associations locales ou à certaines initiatives festivières... Le tableau présenté ci-dessous renseigne sur les spécificités de l'engagement de chaque commune et permet, dans une certaine mesure, de repérer certains acteurs qui ont bénéficié d'une aide municipale.

Tableau n° 14 : Initiatives municipales portées par les communes membres de la CAGT dans le secteur des musiques amplifiées en 2003

NOM DE LA COMMUNE	TYPE D'INITIATIVE	ACTEURS « MUSIQUES AMPLIFIÉES » IDENTIFIÉ
Colomiers	Soutien à un collectif d'artistes locaux	<u>Music Action</u> (association)
Cornebarrieu	Cours de hip-hop	Municipalité
Launaguet	Organisation de concerts	Municipalité
Pibrac	Ecole de musique associative	Municipalité
Saint-Orens-De-Gameville	Organisation d'un concours musical	Municipalité, UDEMD, Conseil général
Tournefeuille	Partenariat avec une association qui produit des concerts	<u>Première Pression</u> (association)

Sources : Couac, Mairie de Toulouse, 2003

Globalement, l'implication des municipalités membres du Grand Toulouse se limite au financement d'opérations ponctuelles : ces propositions représentent des taux d'effort très différents et concernent principalement le soutien à l'enseignement artistique – écoles municipales ou associatives, cursus d'enseignement classique, cours spécialisés, organisation d'évènements de fin de cycle, etc. Ces initiatives répondent davantage à la volonté d'animer localement la vie d'une commune qu'à celle de participer à la structuration du territoire artistique métropolitain (chapitre 5). En effet, seules Colomiers et Tournefeuille accompagnent des projets impliqués dans les champs de la création et de la diffusion artistique en apportant un soutien financier à deux associations organisatrices de concerts (*Music Action* et *Première Pression*). Ces deux communes mènent déjà une politique très active en matière de politique culturelle (Tournefeuille) ou de politique de la jeunesse

(Colomiers), ceci pouvant expliquer leur implication plus spécifique dans le secteur des musiques amplifiées.

En outre, cette étude réalisée en 2003 s'inscrit également dans la lignée de certaines observations faites par M. SIBERTIN-BLANC⁸⁶³ liées notamment à la très faible connaissance que les élus ont des initiatives existantes en dehors de leur territoire de compétence.

Les besoins exprimés par les quelques municipalités qui ont souhaité participer à cette enquête, bien que peu représentative de l'ensemble métropolitain, témoignent toutefois d'une volonté de travailler en faveur d'une meilleure complémentarité avec les initiatives existantes et, dans cet intérêt, de renforcer les missions d'intérêt communautaire autour de trois principaux axes :

- L'intégration des musiques actuelles dans le projet – non abouti – de schéma directeur culturel (inscrit dans le contrat d'agglomération signé en janvier 2003) ;
- La structuration d'un réseau de lieux bien répartis sur le territoire pour assurer la diffusion et le soutien à la création, aux pratiques amateurs et à la formation ;
- La création d'évènements emblématiques pour rendre la politique du Grand Toulouse lisible auprès du grand public.

En 2007, le projet de construction d'une enseigne musiques actuelles à l'échelle métropolitaine demeure encore à un stade embryonnaire. D'ailleurs, d'après les observations de terrain menées l'année suivante (enquêtes 2008), le changement de majorité à la Mairie de Toulouse marquera le début d'une longue phase d'apprentissage préalable à la construction, en interne, d'une première politique culturelle municipale.

2.3.3 Des problématiques révélatrices d'enjeux liés à la construction d'une gouvernance urbaine

Ces premiers éléments de diagnostic confirment les difficultés de l'espace métropolitain à se doter de véritables instances de planification. Ils soulignent également le retrait des musiques amplifiées parmi les préoccupations d'acteurs institutionnels et la place toujours ambiguë qu'elles occupent dans les politiques publiques. Ce constat rejoint à nouveau celui de M. SIBERTIN-BLANC pointant la faible prise en compte des enjeux que représente le

⁸⁶³SIBERTIN-BLANC M., *Les initiatives culturelles municipales dans la recomposition des espaces métropolitains* (dir. J-P. LABORIE et A. LEFEBVRE), Toulouse, thèse de Doctorat, 2001, 439p.

secteur artistique en terme d'aménagement du territoire : « *si la commande récente de certaines études, sous forme de diagnostics et de préconisations, suggère une nouvelle place de la culture dans les procédures contractuelles et de planification (contrat d'agglomération, schéma de cohérence territorial, schéma directeur culturel), les musiques amplifiées ne semblent pas avoir été mises à l'honneur*⁸⁶⁴ ». Les tentatives fébriles de structuration d'une offre au sein de la CAGT illustrent bien cette difficulté à faire avancer cette réflexion dans des proportions plus significatives. De tels constats interrogent : en l'absence d'outils de régulation à l'échelle métropolitaine quel peut être l'impact d'initiatives municipales menées sans réelles concertations, aussi diverses soient-elles, sur la recomposition et la structuration des territoires ? Quelles sont les municipalités les plus engagées dans le secteur des musiques amplifiées ? Comment parvenir à les identifier parmi les 340 communes que compte l'aire urbaine ? Quel peut être l'impact de cet éparpillement d'initiatives sur l'organisation de la scène musicale métropolitaine ?

Enfin, d'un point de vue « artistique », l'absence de coopération en matière de musiques amplifiées est également révélatrice de la faible prise en compte des enjeux qui sont directement liés à la structuration d'un secteur d'activité et des besoins exprimés par les acteurs de terrain. La question des périmètres d'intervention est à nouveau posée. La fragmentation institutionnelle ne semble pas permettre le traitement de problématiques qui se posent au sein de ce champ artistique : le chapitre précédent a en effet montré la capacité des acteurs musicaux à s'affranchir des barrières traditionnelles de la ville. Le fractionnement institutionnel de l'agglomération toulousaine empêche les partenaires publics de considérer les enjeux dans l'accompagnement des dynamiques artistiques, celles qui sont animées par les acteurs de terrain et qui semblent s'étaler bien 'au-delà' des limites institutionnelles. Dans le même temps, l'analyse proposée dans le chapitre précédent a permis de souligner la diversité des profils d'acteurs qui composent le système d'acteurs des musiques amplifiées, des logiques d'action et des besoins qui en découlent : dans le secteur de la création, de la production ou de la diffusion. Ce rappel interroge de surcroît la capacité des élus à se saisir de problématiques, aussi spécifiques et diversifiées soient-elles, dans une perspective de co-construction de l'action publique, aussi fragmentée soit-elle. Dans ces conditions, et pour ces différentes raisons, comment envisager la mise en place d'une politique musicale communautaire qui puisse être pertinente au sein de la CAGT quand bien même celle-ci n'associerait, d'un côté, que 25 communes – soit seulement un peu plus de la moitié de la

⁸⁶⁴ SIBERTIN-BLANC M., « Diffusion des musiques amplifiées et recompositions urbaines, l'agglomération toulousaine après l'explosion de l'usine AZF », *Espace et Société*, 2004, n°118, p.219.

population de l'aire urbaine – et, de l'autre, des acteurs artistiques caractérisés par leur grande mobilité et la complexité de leurs relations au territoire ?

Ce bilan intermédiaire conduit à affirmer avec d'autant plus de force cette position ambiguë de l'acteur public : d'un côté, une prise en compte, aujourd'hui certaine, de l'intérêt que représente un secteur artistique et la volonté d'intervenir dans un domaine encore peu investi ; de l'autre, des lacunes permanentes d'une réflexion visant à structurer le territoire autour de ses différentes forces vives. Comment peut-il en être autrement alors même que la politique culturelle à l'échelle d'une commune centre, représentant près de la moitié de la population de l'agglomération, se retrouve jusqu'en 2008 sans réel projet pour son territoire, ses artistes et sa vie artistique locale ? Dans le même temps, certains partenaires institutionnels – Région, Intercommunalités – peinent à préciser les motifs de leur intervention dans le secteur culturel autrement que par un accompagnement financier sur des opérations ciblées.

Le contexte politique local très fragmenté révèle les difficultés de l'acteur public à identifier, et à considérer, les problématiques spécifiques au secteur des musiques amplifiées. Les initiatives publiques sont déconnectées les unes des autres. Elles sont menées sans véritable concertation, ni réelle vision d'ensemble du territoire métropolitain. Elles participent en effet à la construction d'une scène *institutionnelle* très parcellaire et incomplète.

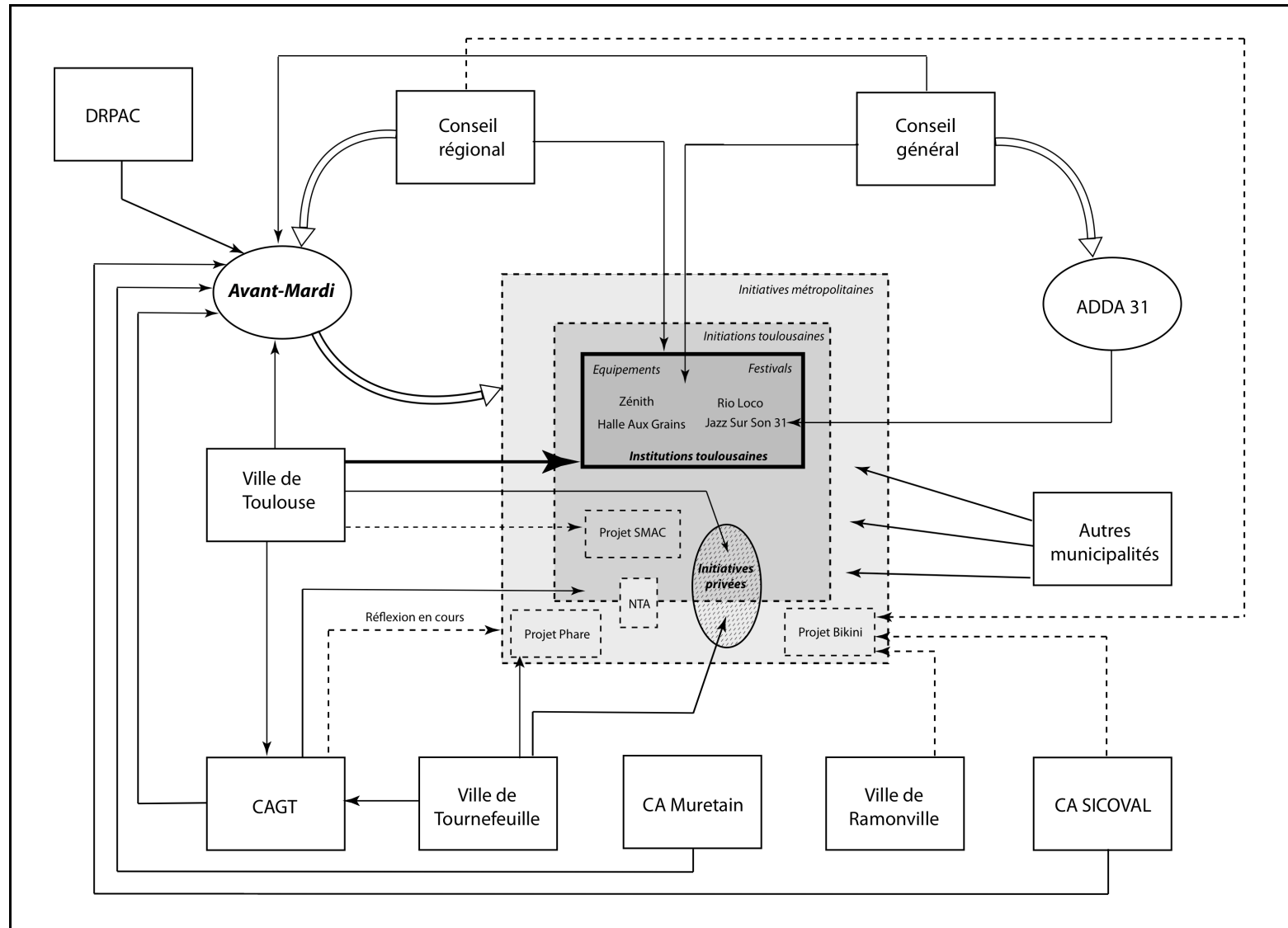
Le schéma présenté ci-dessous propose une représentation synthétique de l'organisation de la scène publique. Des acteurs publics gravitent autour d'une scène 'musiques amplifiées' sans véritablement animer une dynamique en faveur de l'aménagement du territoire ou de la structuration du secteur artistique. Ces derniers ne semblent exister au sein de la sphère musicale qu'à travers l'attribution de financements ponctuels dont les logiques répondent à des objectifs variés, souvent mal précisés. Certains projets en cours – comme celui de construire un nouveau lieu de diffusion en centre-ville – ou la mise en place d'une réflexion spécifique à l'échelle intercommunale⁸⁶⁵ laissent néanmoins entrevoir prochainement une responsabilité renouvelée des partenaires publics en faveur de la structuration de la scène toulousaine et d'une meilleure synergie des initiatives existantes sur le territoire.

De ces différents points de vue, les retards accumulés par le territoire artistique en terme de structuration seraient moins liés au désengagement de l'acteur public qu'à un

⁸⁶⁵ COUAC, *Op. cit.*

problème de gouvernance qui empêche le développement des synergies entre les différents territoires de l'aire urbaine. Le diagnostic porté autour de la faible « visibilité » d'une scène artistique s'adosse ainsi à celui d'une faible « lisibilité » de l'action publique.

Figure n°13 : Représentation de la scène institutionnelle en 2007



Réalisation : S. BALTI, 2012

Le jeu complexe de relations entre acteurs publics illustre bien la difficile compréhension des dynamiques observées au sein de la scène *institutionnelle*. Il permet néanmoins d'identifier certaines tendances qui caractérisent l'organisation du territoire toulousain des musiques amplifiées :

Des équipements toulousains au cœur de la scène 'institutionnelle'. Ce sont ces lieux emblématiques et festivals, figures de centralité et de rayonnement métropolitains, où se conjuguent des programmations artistiques très éclectiques. Les lieux repérés ici bénéficient du soutien privilégié des partenaires publics mais leur impact sur la scène artistique locale reste donc cependant à nuancer. Il s'agit de lieux polyvalents, destinés à accueillir un large public, utilisés occasionnellement par les acteurs de la musique amplifiée mais qui n'ont pas d'identité propre à cette discipline artistique. Cette offre semble également complétée en périphérie autour de certaines initiatives municipales qui mettent à disposition leur équipements pour certains événements.

Avant-Mardi, pôle émergent en Région ? Il s'agit du seul acteur qui porte une réflexion en matière de structuration des musiques amplifiées. Ce dernier est identifié sur le terrain comme l'institution relais auprès des acteurs locaux. Son rôle et son efficacité restent néanmoins affectés par la complexité du jeu de gouvernance locale et le poids de certains préjugés qui ralentissent le processus de légitimation des pratiques artistiques et de co-construction en faveur d'un projet pour le territoire.

Des initiatives privées faiblement visibles sur la scène publique. Ces dernières apparaissent très en retrait des préoccupations portées par les acteurs publics locaux – la part qui leur est portée dans les budgets respectifs en atteste. Aussi, cette première lecture de la scène *on n'a-t-elle permis qu'un repérage très limité des acteurs spécifiques au « monde de la musique ».*

3. UN TERRITOIRE ARTISTIQUE FRAGILISE ?

Le diagnostic fait état jusqu'ici de retards accumulés par le territoire artistique en matière de structuration et des difficultés rencontrées par les acteurs publics à combler ces besoins. A la fin de l'année 2007, deux initiatives municipales localisées en périphérie de Toulouse vont néanmoins contribuer à apaiser les tensions entre les sphères publiques et privées. Si ces deux initiatives illustrent l'intérêt nouveau porté par les politiques publiques en faveur des musiques amplifiées, ces nouveaux équipements ne répondent que partiellement aux besoins de la création locale. La scène locale est-elle pour autant fragilisée par les lacunes

de son offre en lieux ? Cette question est ambiguë : il ne s'agit pas ici de prendre position mais plutôt de revenir sur les termes d'un débat qui illustre les multiples territorialités du monde des musiques amplifiées. Les dynamiques artistiques observées dans le cadre de cette recherche tendent à relativiser l'impact de ces retards structurels : elles décrivent des logiques d'action qui se projettent sur la scène globale et demeurent souvent déconnectées d'aménités ou de contraintes du territoire local. Il n'en demeure pas moins que la problématique de l'offre reste, pour les acteurs associatifs et les artistes, un sujet sensible.

3.1 La restructuration du territoire autour de deux équipements spécialisés

En attendant qu'une véritable concertation se mette en place entre les partenaires publics, septembre 2007 représente une période charnière dans l'histoire de la scène locale puisque deux nouvelles salles spécialisées vont ouvrir leurs portes et contribuer au renouvellement de l'offre sur le territoire. L'intérêt porté depuis plusieurs années par les communes de Ramonville-Saint-Agne et Tournefeuille envers les musiques amplifiées s'est concrétisé par l'accueil de deux pointures de la diffusion et l'ouverture de deux nouveaux équipements spécialisés : le *Bikini* et le *Phare*.

3.1.1 Le Bikini à Ramonville-Saint-Agne

Par solidarité avec le *Bikini*, des élus de Ramonville-Saint-Agne proposent, dès le lendemain de l'explosion de l'usine AZF, la location d'une salle communale à des tarifs avantageux et garantie une place privilégiée à l'activité de diffusion dans la programmation de cette salle. Un rapprochement s'engage entre l'équipe de diffusion et les acteurs publics qui sera à l'origine du projet de reconstruction de la nouvelle salle dans cette commune. Durant six ans, plus de deux cent concerts ont pu ainsi être organisés dans cette salle de fêtes, devenue temporairement la première salle de concert toulousaine.

L'intérêt porté par Ramonville-Saint-Agne au secteur des musiques amplifiées n'est pas récent puisque, dès les années 1980, des scènes ouvertes sont soutenues afin d'accompagner l'essor de jeunes groupes amateurs en leur offrant de meilleures conditions d'expression. Contrairement à Toulouse qui n'a jamais offert les garanties suffisantes pour retenir cet équipement sur son territoire, la municipalité manifeste rapidement la volonté de s'engager durablement dans cette coopération avec le *Bikini*. Elle encourage ainsi l'installation définitive de la future salle de concert sur son territoire en proposant un terrain correspondant aux attentes et aux exigences d'une telle activité : cadre du site attractif et

suffisamment éloigné des zones d'habitat, infrastructures de voiries, proximité d'une station de métro. Par ailleurs, le SICOVAL⁸⁶⁶ participe, à hauteur de 20%, au cofinancement de la reconstruction et prend en charge la totalité des coûts d'infrastructure. Le *Bikini*, la municipalité et la Communauté d'agglomération s'entendent alors sur le nouveau mode de gestion de la salle⁸⁶⁷ : le SICOVAL loue le lieu à l'équipe de direction du *Bikini* alors que ce dernier en garde la gestion. Des concertations sont également en cours afin d'intégrer l'équipement dans la politique culturelle de la commune. Cette collaboration entre acteur privé et public s'inscrit dans la lignée des orientations de la politique culturelle municipale et devrait par exemple permettre aux élèves de l'école de musique d'assurer ponctuellement quelques représentations dans la salle de concert.

Depuis l'inauguration de sa nouvelle salle, la fréquence des concerts organisés par l'équipe du *Bikini* a décuplé avec plus d'une centaine de soirées organisées chaque année. Outre les lieux privés qui existaient déjà sur le territoire (le *Havana Café*, le *Marin d'Eau Douce*, la péniche du *Chèvrefeuille*), la commune s'est dotée d'un équipement d'une capacité de 1 500 places dont la configuration et la qualité acoustique sont reconnues par l'ensemble des mélomanes et spécialistes de musiques amplifiées. Grâce à la réputation d'une équipe artistique et aux efforts engagés par la municipalité, Ramonville-Saint-Agne s'est ainsi forgée une place centrale dans la diffusion des musiques amplifiées dont le rayonnement dépasse largement l'échelle métropolitaine.

3.1.2 Le Phare à Tournefeuille

Le *Phare* est un nouvel équipement de l'agglomération toulousaine inauguré quelques jours seulement après la réouverture du *Bikini*. Son projet, né de la rencontre entre l'association *Première Pression* et la municipalité, s'inscrit dans la continuité d'une politique culturelle dynamique menée depuis le début des années 2000. Un ensemble d'équipements dédiés à la culture (médiathèque, école de musique et de danse, salle des fêtes, cinéma) a été aménagé autour de la mairie contribuant à renforcer l'identité et l'attractivité du cœur de la commune.

⁸⁶⁶ Bien que limitrophe à la commune centre, Ramonville-saint-Agne n'appartient pas à la même structure intercommunale que Toulouse. En 2008, l'agglomération toulousaine présente la singularité d'être divisée en trois communautés d'agglomération : la Communauté d'agglomération du Grand Toulouse (CAGT), la Communauté d'agglomération du Muretain dans le sud-ouest toulousain et le SICOVAL (syndicat intercommunal d'aménagement et de développement des coteaux et de la vallée de l'Hers), au sud-est, dont fait parti Ramonville-saint-Agne.

⁸⁶⁷ CRESPIEN J, *Deux projets culturels en banlieue toulousaine : l'exemple des salles de diffusion musicale à Ramonville et Tournefeuille*, (dir. M. SIBERTIN-BLANC), Toulouse, mémoire de Master I, 2007, 91p.

Venue solliciter de l'aide auprès de la Mairie, l'association de diffusion est à l'origine de cette coopération. L'intérêt immédiat porté par la municipalité de Tournefeuille témoigne d'une politique culturelle dynamique basée sur l'ouverture d'un territoire aux initiatives artistiques. Au fur et à mesure de la collaboration, des liens se créent entre les deux partis, une confiance s'installe avec la satisfaction mutuelle du travail bien fait. Rencontré en 2005, F. LAJUZAN, Directeur des affaires culturelles de Tournefeuille souligne l'opportunité pour la ville d'une coopération avec *Première Pression* : « nous, on ne sait pas faire avec les musiques actuelles, donc on a signé une convention avec ceux qui savent : des gens compétents qui depuis leur arrivée ont permis en trois ans de faire grimper la fréquentation annuelle des concerts à Tournefeuille de 8000 à 40 000 spectateurs⁸⁶⁸ ».

Rapidement la nécessité de construire une salle de spectacle qui puisse accueillir de telles activités apparaît dans le débat public. Une fois adoptée la décision de construire cet équipement, l'association *Première Pression* remporte l'appel d'offre marquant ainsi le renforcement du partenariat entre les deux acteurs. En échange de ses compétences, *Première Pression* a un accès prioritaire à cette nouvelle salle municipale, équipée pour les musiques amplifiées et d'une capacité maximum de 3 500 places. La commune reste ainsi propriétaire des locaux mais l'association, soumise à des tarifs avantageux, devient locataire privilégié en ne versant qu'un euro par entrée payante.

Grâce à cette coopération forte entre acteur associatif et public, *Premier Pression* et Tournefeuille s'affirment depuis quelques années comme étant un nouveau pôle de diffusion reconnu sur l'ensemble de l'agglomération toulousaine. Le succès de cette activité repose sur la complémentarité de ces deux acteurs qui ont su mettre en commun leurs compétences respectives pour s'associer dans la réalisation d'un projet culturel commun.

3.1.3 Des tensions apaisées ?

La construction et la nouvelle localisation des deux principales salles toulousaines sont ainsi liées à deux initiatives municipales de communes périphériques. Ces dernières ont su attirer sur leur territoire un savoir-faire déjà existant au sein du pôle urbain. Ramonville-Saint-Agne et Tournefeuille ont ainsi saisi l'occasion pour venir suppléer une offre de lieux de diffusion de la ville centre insuffisante. Si ces deux collaborations témoignent d'un apaisement des relations entre les sphères privée et publique, elles répondent néanmoins à un engagement différent des deux communes : le *Bikini* reste la propriété d'un

⁸⁶⁸ Propos recueillis auprès de F. LAJUZAN, enquête 2005.

acteur privé qui a engagé une convention particulière avec la communauté d'agglomération du SICOVAL, le *Phare* demeure quant à lui une salle municipale également ouverte à plusieurs associations locales.

L'activité de diffusion constitue pour ces deux communes limitrophes une opportunité d'émancipation locale grâce à laquelle des territoires périphériques, *a priori* marginaux, se voient assigner une fonction à vocation métropolitaine. L'impact de ces nouveaux lieux sur la création locale est néanmoins à nuancer dans la mesure où leur programmation accorde une place privilégiée aux artistes des scènes globales, de passage à Toulouse lors des tournées internationales. Ces nouveaux territoires musicaux jouent cependant un rôle moteur dans la conduite des activités de diffusion en attirant un public métropolitain et même bien au-delà. On peut néanmoins s'interroger sur la pérennité de cette configuration dans la mesure où c'est P. COHEN, ancien maire de Ramonville-Saint-Agne désormais élu à Toulouse, qui a largement contribué au dynamisme de la commune du sud toulousain. Son arrivée à la Mairie de Toulouse et la volonté affirmée par la nouvelle équipe municipale de placer la culture au cœur de son mandat laissent penser un repositionnement prochain de la ville centre dans le secteur des musiques amplifiées. Cette éventualité n'est pas sans susciter l'interrogation des élus de communes périphériques déjà impliquées, appartenant à une structure intercommunale extérieure comme Ramonville-Saint-Agne ou à celle de Toulouse comme Tournefeuille.

« La mise en synergie des forces présentes sur le territoire de l'agglomération me paraît essentielle. Il faut faire attention à ne pas trop créer de lieux isolés les uns des autres sans qu'il n'y ait de véritable réflexion, c'est à dire un regard global sur l'ensemble de la thématique. Si l'on se met à créer des lieux partout il y en a certains qui ne vont plus pouvoir vivre [...]. On est ici sur de l'industrie culturelle, de l'économique et donc forcément de la concurrence. L'intérêt est de proposer des choses complémentaires. Il est donc nécessaire d'engager une réflexion commune de mise en réseaux⁸⁶⁹ ».

La Maire adjointe de Tournefeuille, chargée de la culture

3.2 Les territorialités éclatées du monde des musiques amplifiées

Outre l'ouverture de ces deux équipements, l'implication de l'acteur artistique sur la scène des musiques amplifiées permet d'observer des dynamiques spatiales qui s'inscrivent, illustrent voir accentuent les processus de recomposition des métropoles à l'échelle glocale.

⁸⁶⁹ Propos recueillis auprès de l'Adjointe au Maire de Tournefeuille, chargée de la culture, enquête 2008.

La construction des relations entre acteurs (labels, artistes, associations) dépend moins de leur ancrage à la scène locale, ou de l'offre existante sur le territoire, que de stratégies artistiques qui répondent à des besoins spécifiques : la recherche d'un « son » ou d'une « identité musicale », d'une « peinture internationale », de compétences spécialisée dans l'accompagnement d'un projet, etc. De par leurs activités respectives, ces acteurs révèlent les rouages d'une organisation spatiale qui participe de la mise en interaction des métropoles... et qui conduit à minimiser l'impact de problématiques observées à l'échelon local autour des retards en matière de structuration du territoire.

3.2.1 Promoteurs locaux et tourneurs : des interdépendances globales

Avant de s'ancrer dans un lieu, l'organisation d'un concert est une activité qui naît de la rencontre entre le tourneur et le diffuseur. Le marché de la diffusion repose ainsi sur cette interaction – interdépendance – qui met en confrontation deux profils d'acteurs différenciés selon leur fonction au sein de la chaîne musicale et leur relation au territoire. Le diffuseur est ancré sur la scène locale et participe, en tant que tel, à son dynamisme. Il s'organise en fonction des possibilités qui lui sont proposées localement – offre de lieux disponibles, répartition de la programmation selon les dates, etc. – tout en étant dépendant des connexions établies sur la scène globale auprès du tourneur. Ce dernier tente d'organiser le parcours d'artistes par le biais de contacts engagés avec les scènes locales. C'est donc lui qui accompagne la circulation des artistes sur la scène globale et qui apporte aux promoteurs locaux la ressource première de leur activité.

La rencontre entre diffuseur et promoteur local est conditionnée par la capacité de chacun à s'intégrer au sein des marchés de la diffusion et à être identifiés en tant que tel. Ce constat vaut autant pour les structures de production marchande et commerciale que pour celles qui relèvent de la sphère associative : tourneurs et promoteurs locaux doivent démarcher, se constituer un carnet d'adresses, engager un travail de repérage et de promotion auprès des différents acteurs en activité.

Pour les tourneurs toulousains, il s'agit de construire son outil de travail, le carnet d'adresses, qui référence pour chaque scène locale, à l'échelle nationale ou européenne, l'ensemble des partenaires potentiels susceptibles de correspondre. La connaissance de ces différents terrains nécessite un temps long d'apprentissage qui conduit fréquemment les tourneurs vers certaines impasses : des erreurs dans le choix de l'interlocuteur le mieux adapté ou des collaborations qui n'ont pas répondu aux attentes initiales.

Pour les diffuseurs toulousains, il s'agit dans un premier temps de communiquer sur son existence, d'associer le nom de sa structure à celui d'une scène locale – d'être ainsi repéré comme une étape potentielle –, puis de gagner la confiance de tourneurs et surtout celles des artistes, en assurant leur accueil dans les meilleures conditions⁸⁷⁰. L'intégration au sein de ces différents réseaux se construit par étape progressive. Plusieurs entretiens menés auprès de bénévoles impliqués localement rendent notamment compte des difficultés initiales à s'insérer au sein de ces circuits et à se faire connaître auprès de tourneurs localisés sur l'ensemble de la France, aux quatre coins de l'Europe ou en Amérique du nord. En outre, les plus gros diffuseurs toulousains ont également suivi le même parcours : la renommée actuelle du *Bikini* est le fruit d'un travail engagé dans la durée, impulsé par des passionnés de musique qui ont commencé par organiser quelques concerts en dehors de Toulouse avec les artistes du coin et peu de moyens⁸⁷¹. Fréquence et qualité de ces manifestations ont permis à l'équipe organisatrice de se faire identifier auprès des tourneurs en tant que « diffuseur » potentiel, et ainsi d'organiser par la force des choses des concerts dans des locaux plus grands, mieux équipés, avec des artistes d'une plus grande notoriété. Un partenariat pérenne s'est notamment constitué par la suite avec *Bleu Citron*. Il s'est fondé sur le constat partagé que ces deux entités représentent des activités non pas concurrentes mais bien complémentaires : en tant que tourneur et acteur projeté sur la scène globale, *Bleu Citron*, programme les artistes de son catalogue à Toulouse... au *Bikini* ; en tant que producteur et acteur impliqué sur la scène locale, il s'engage auprès de tourneurs extérieurs, et de leurs artistes respectifs, à prendre financièrement en charge la réalisation de concerts organisés au sein de la salle toulousaine. En tant que diffuseur, acteur associé à un lieu fixe d'activité et ancré sur la scène locale, le *Bikini* accueille ces différents artistes et se charge du bon déroulement de l'événement.

Ces premières étapes franchies, les relations entre acteurs des scènes locales et acteurs des scènes globales s'équilibrent et se simplifient : le démarchage cède de son importance au profit de relations qui s'engagent dans la durée, qui se construisent et se complètent autour de réseaux d'interconnaissance et du bouche à oreille. Les relations de travail sont ainsi souvent basées sur la confiance réciproque des partenaires et certaines habitudes de travail – compte tenu de la dispersion géographique des acteurs et de la très faible régulation d'un secteur d'activité ces dernières représentent l'un des seuls gages de garanties possibles. La réputation d'un diffuseur local est un critère déterminant les choix opérés par les tourneurs – qualité ou fréquence de la programmation, conditions d'accueil des artistes et convivialité sont des

⁸⁷⁰ Propos recueillis auprès d'un diffuseur toulousain, enquête 2005.

⁸⁷¹ *Ibid.*

critères déterminants. Pour les responsables de *Bleu Citron*, acteur auparavant localisé à Paris, travailler à Toulouse avec le *Bikini* représentait par exemple une « évidence ⁸⁷² ».

Dans le même temps, les rencontres sont également fortement canalisées autour de réseaux artistiques auxquels correspondent des attentes et des besoins spécifiques. La présentation des acteurs de la diffusion a révélé une très forte propension des acteurs locaux à se spécialiser dans certains courants artistiques, qu'ils soient associés à un lieu d'activité fixe – la chanson française aux *Bijou*, le jazz au *Mandala*, les musiques méditerranéennes à la *Mounède*, etc. – ou non – le rock inde par la *Chatte à la Voisine*, les musiques électro par les *Siestes Electroniques*, le rock métal par *Antistatic*, le reggae et le ragga par *Kalakuta Productions*, etc. Dans le même temps, l'organisation d'un concert suppose des moyens logistiques qui varient selon la notoriété de l'artiste. En connaissance de cause, le tourneur recherche ainsi le promoteur local adéquat susceptible de répondre au mieux aux exigences de l'artiste : celui capable d'assumer techniquement et financièrement la prise en charge de l'événement mais également celui capable de proposer les conditions les mieux adaptées au style de musique proposé. En somme, les propos recueillis entre 2005 et 2009 auprès d'acteurs locaux révèlent les rouages d'activités constitués par la superposition et l'entrecroisement de micro scènes, des microcosmes artistiques composés d'acteurs dont la rencontre est orientée selon les esthétiques musicales ou la taille de l'événement. des acteurs finalement facilement identifiables sur la scène locale comme sur la scène globale car relativement peu nombreux pour chaque spécialisation.

⁸⁷² Propos recueillis auprès du responsable de *Bleu Citron*, enquête 2005.

Encadré n°7 : Des activités de diffusion structurées autour de microcosmes

« Il y a peu de monde dans le milieu de la diffusion des très gros spectacles, et à Toulouse il y a peu de salle pouvant accueillir de telles manifestations. Au final, les gens se connaissent tous très bien et savent chaque fois parfaitement à qui s'adresser lorsqu'il s'agit de faire un spectacle dans le coin ». I. GRIMAL, responsable de la programmation du Zénith

« Quand ça fait vingt ans que l'on est dans le milieu, au bout d'un certain moment, tout le monde se connaît et les relations suivent instinctivement ». L. LARBODIE, directeur artistique de Première Pression

« Le milieu dans lequel un diffuseur est projeté se trouve d'or et déjà restreint par ses spécialisations artistiques. Etant donné notre créneau principal orienté vers les cultures méditerranéennes, on se retrouve ainsi rapidement à côtoyer fréquemment des professionnels qui partagent les mêmes centres d'intérêt que nous ». C. GRENET, responsable de la Mounède

« Les salles toulousaines sont toutes spécialisées dans un domaine particulier. Les tourneurs connaissent déjà toutes ces salles et n'ont ainsi qu'à choisir leur destination en fonction du spectacle qu'ils ont à proposer. S'ils cherchent une petite salle, pour un artiste « chanson française » ils savent par exemple qu'ils pourront compter sur le Bijou ». Ph. PAGES, responsable du Bijou

Source : enquête 2005

Par ailleurs, ces relations établies entre les scènes locales et globales se caractérisent également par le désengagement des acteurs institutionnels et la faible capacité des organismes professionnels à intervenir de façon efficace en faveur d'une régulation des marchés. Certes, il existe des réseaux structurés autour de professionnels de la musique qui tentent de stimuler les échanges entre acteurs de la diffusion. Démarche axée sur la mutualisation des moyens et des forces en présence, le *Chainon Manquant* réunit plusieurs structures associées au spectacle vivant dans une volonté de construire un projet collectif. Ce réseau est directement impliqué avec l'activité des tourneurs puisqu'il participe activement au montage des tournées en mettant à contribution les différentes salles membres du réseau. Son impact est néanmoins limité sur l'organisation de la diffusion toulousaine puisque seul le *Bijou* est membre du réseau. De même, Le PRODISS, issu du rapprochement du Syndicat des Producteurs et Organisateur de Spectacles (SYNPOS) et du Syndicat des Salles de Spectacles (SYNSS), regroupe en France trois cent professionnels de la diffusion. Ce sont des producteurs, des diffuseurs, des salles et des tourneurs qui se réunissent pour défendre leurs droits, favoriser la communication et se constituer comme force de proposition auprès des

pouvoirs publics – « *la fonction première du PRODISS est de mener des négociations afin que les lois et règlements applicables au secteur prennent en compte les particularités du secteur [...]* Outre son rôle classique de syndicat visant à informer et conseiller ses adhérents, le PRODISS intervient comme un laboratoire d'idées.⁸⁷³ ». Il se positionne notamment comme un intermédiaire entre diffuseurs et tourneurs et tente ainsi de favoriser les échanges entre professionnels de la diffusion. Le réseau s'est néanmoins construit autour d'acteurs spécifiques de la diffusion : ce sont des « *entrepreneurs de spectacles* » localisés sur le territoire français, qui ont une certaine vision du secteur de la diffusion et qui défendent des priorités pouvant *a priori* sembler très éloignées de celles portées par les acteurs des scènes invisibles.

Dans un contexte caractérisé par l'absence de cadre structurant, les pratiques observées chez les acteurs toulousains accordent alors une part non négligeable à certaines valeurs humaines basées sur la « confiance » et la « solidarité ». Celles-ci permettent d'atténuer – ou du moins d'oublier partiellement – les réalités d'un secteur confronté à la précarité et l'incertitude. Elles sont également révélatrices de l'équilibre précaire porté par cette relation entre promoteur local et tourneur qui ne repose que sur un engagement tacite, la volonté de reconduire une coopération jugée jusqu'alors satisfaisante. Promoteur locaux et tourneurs rencontrés lors des enquêtes n'ont pas néanmoins hésité à qualifier la nature de ces relations évolutives : qu'ils soient partenaires sur la scène globale ou confrères sur la scène locale, ces derniers se côtoient fréquemment, finissent souvent par se connaître et par tisser des liens d'amitié... Ils se considèrent généralement davantage comme des partenaires solidaires ou complémentaires que comme des concurrents potentiels. Au cœur de cet échange, la figure de l'artiste se démarque d'ailleurs de tout enjeu concurrentiel : « *les groupes ne sont pas interchangeables : producteur ou diffuseur, c'est lui qui fera son choix en fonction de critères artistiques*⁸⁷⁴ ». Entre tourneurs ou entre promoteurs locaux, il est d'usage de partager l'information ou de « se faire passer les bons tuyaux ». C'est notamment ce qu'explique le responsable d'une petite structure de booking toulousaine : « *Je ne donne pas mes adresses à n'importe qui, c'est juste par respect vis-à-vis des partenaires avec qui je travaille, juste pour qu'ils ne soient pas harcelés. Par définition, plus ils seront harcelés moins ils répondront aux mails et potentiellement aux miens. Cependant je n'ai aucun mal à*

⁸⁷³ <http://www.prodiss.org/>

⁸⁷⁴ Propos recueillis auprès d'un tourneur toulousain, enquête 2008.

*donner mes contacts à quiconque à partir du moment où je juge qu'ils font de la bonne musique*⁸⁷⁵ ».

Ce propos est également révélateur d'un rapport de force qui dans la durée s'établit généralement en faveur du promoteur local : acteur très sollicité, ce dernier reçoit les propositions, accepte ou non de s'engager, et n'est plus dans l'obligation d'aller convaincre l'artiste de son choix alors que le tourneur, à l'origine du premier contact, est chargé de vendre les qualités de son artiste, de négocier les conditions d'exercice et de rémunération. Petits promoteurs ou gros producteurs reconnaissent qu'une fois leur insertion sur les réseaux de la diffusion acquise après l'organisation de quelques concerts, la préoccupation première n'est plus tellement portée vers le souci de trouver de nouveaux partenaires mais plutôt dans celui d'affiner les choix de la programmation selon des critères artistiques, afin notamment de renouveler les propositions, et de trouver localement des lieux qui correspondent aux besoins de l'artiste et aux attentes du public. Pour les plus gros diffuseurs, il est néanmoins déconseillé de refuser une proposition au risque de vexer son partenaire et de ne plus faire partie de ces priorités⁸⁷⁶. Au sein des scènes invisibles, les pratiques diffèrent dans la mesure où la relation entre l'offre et la demande met en confrontation une scène globale, constituée d'un nombre illimité de structures micro très spécialisées mais dont les catalogues respectifs sont souvent très restreints – parfois un ou deux artistes –, et une scène locale constituée d'acteurs territorialisés, dont le nombre demeure quant à lui limité.

3.2.2 Des dynamiques associatives projetées sur la scène globale

Ces derniers constats conduisent à préciser les logiques de diffusion des acteurs des scènes invisibles. L'analyse s'appuie dans un premier temps sur l'observation de dynamiques artistiques locales impulsées à partir de structures associatives fortement spécialisées autour d'esthétiques musicales et associées à la scène indie – *2000 Records, La Chatte à La Voisine, Domestik Records, Friend Of P, Lacrymal Records, Toulouse Hardcore Shows, What A Mess Records*. Celles-ci sont constituées autour d'un ou plusieurs mélomanes : ce sont des acteurs résidents à Toulouse, passionnés de musiques, souvent collectionneurs de disques, ancrés sur la scène locale en tant qu'organisateur de concerts mais qui ne sont pas associés à un lieu fixe d'activité. Leur implication relève d'initiatives individuelles et de motivations personnelles : organiser le concert d'un artiste de son choix, profiter ainsi en tant que tel de sa prestation et

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ Propos recueillis auprès d'un producteur toulousain, enquête 2005.

dans une certaine mesure faire découvrir de nouveaux talents auprès d'un public averti. En outre, ces initiatives découlent souvent de certains manques identifiés dans la programmation locale et d'une volonté de faire jouer des groupes qui ne seraient autrement jamais passés par Toulouse : « *en m'installant ici en 2001, je me suis aperçu, alors que j'arrivais dans une ville plus grande, que c'était les concerts qu'il y avait dans ma ville d'origine que j'avais envie d'aller voir. Avec les copains, on a commencé à passer quelques disques à gauche à droite puis on s'est rendu compte que c'était possible de faire plus*⁸⁷⁷ ».

Ces logiques individuelles révèlent les priorités d'une action tournée vers la programmation d'artistes étrangers, principalement des scènes anglo-saxonnes, européennes ou américaines, voir scandinaves. A titre d'exemple, *Domestik Records* est une association qui privilégie la découverte de la scène indie du nord-est des Etats-Unis (Portland et Seattle). De même, *What A Mess Records* est clairement engagé vers la promotion de la scène danoise : « *L'objectif est de mettre un coup de projecteur sur une scène qui au moment où l'on a commencé n'avait aucune visibilité en France*⁸⁷⁸ ». Fréquence et qualité des concerts organisés par ce type de structures associatives dépendent donc de connexions établies avec les tourneurs. Acteurs associés à la scène globale, ces derniers sont généralement localisés dans le pays d'origine de l'artiste. Celui-ci peut également déléguer l'organisation d'une tournée en fonction des régions concernées, auprès de structures situées plus à proximité de l'offre et des partenaires potentiels – c'est le cas notamment des artistes nord-américains qui sont souvent associés à un deuxième tourneur établi en Europe. La programmation se construit également à partir de réseaux d'interconnaissance, comme pour *What A Mess Records* qui s'appuie sur un correspondant établie au Danemark.

L'activité des structures associatives toulousaines est ainsi principalement tournée vers les scènes globales ou du moins représentent-elles l'intérêt premier de leur investissement. Il s'agit de suivre l'actualité des artistes, d'identifier ceux qui sont amenés à partir en tournée, de repérer les jeunes talents. Un contact est ensuite engagé avec la structure qui représente l'artiste en tournée. L'échange repose alors sur des codes et des pratiques de diffusion généralisées dans le milieu de la musique indie, profondément influencées par la culture et le

⁸⁷⁷ Propos recueillis auprès d'un programmateur local, enquête 2008.

⁸⁷⁸ Propos recueillis auprès d'un programmateur et tourneur, enquête 2008.

mode de faire américain – il n’y a pas de déclaration auprès la SACEM ; il n’y a parfois pas de cachets⁸⁷⁹.

A contrario, des activités complémentaires sont nécessairement tournées vers la scène locale : trouver une salle adéquate dans les limites de l’offre disponible, voir même trouver une première partie de qualité qui puisse correspondre au profil de la tête d’affiche – la plupart du temps cette condition est d’ailleurs imposée par les lieux de diffusion.

Les pratiques de diffusion observées à partir de l’implication de mélomanes se construisent donc à partir de réseaux individuels et d’interconnaissances, eux-mêmes permettent d’assurer les connexions entre la scène locale et globale. En tant qu’intermédiaire, l’acteur artistique oriente le parcours des artistes et fait de Toulouse un lieu de passage dans les circuits musicaux spécialisés qui se dessinent à l’échelle internationale. Dans une certaine mesure, il participe ainsi à influencer la centralité d’une métropole et son inscription au sein de flux mondialisés en faisant d’elle une étape, reconnue ou contournée, dans le tracé des tournées d’artistes indies. Bien que les conditions de réalisation dépendent de partenariats qui s’échelonnent à une échelle extra urbaine, ces initiatives sont néanmoins ancrées sur le territoire infra dans la mesure où elles se cristallisent dans des lieux et qu’elles s’adressent à un public local. Au regard de ces pratiques de diffusion, le dynamisme de la scène locale est toutefois moins lié à la capacité d’un territoire à se structurer localement – ou à stimuler l’émergence d’artistes locaux – qu’à la capacité de ces initiatives individuelles à s’inscrire durablement au sein de réseaux internationaux, et ainsi capter le passage d’artistes en circulation sur la scène globale.

3.2.3 Bottom-Up et Top Down : deux logiques de développement artistique

Un autre mode d’organisation des scènes invisibles est identifié au regard des pratiques de diffusion impulsées par les artistes eux-mêmes, selon le principe de l’autogestion. L’analyse de ces dynamiques repose en particulier sur l’observation du collectif *Antistatic*, acteur impliqué localement et reconnu nationalement, précurseur d’un modèle d’organisation original et de pratiques qui vont se généraliser au début des années 2000 à l’échelle de la scène nationale rock et métal. Se regrouper en *collectif* est perçu par les acteurs concernés comme une stratégie qui permet de se prémunir des risques liés à la

⁸⁷⁹ Certaines pratiques de tournée reposent uniquement sur le défraiement des artistes – accueil, hébergement, restauration ou participation aux frais selon les entrées payantes sont les seules conditions du partenariat entre artistes et promoteurs locaux. Ces acteurs sont généralement associés aux scènes *Do It Yourself*, qui se réclament d’une alternative aux industries culturelles et aux modes de production capitaliste.

démultiplication des intermédiaires dans la chaîne de diffusion. La figure de l'artiste se confond ici avec celle de l'acteur artistique : elle se traduit par un investissement direct de l'artiste dans l'organisation d'un événement. Ce dernier participe à la programmation de la scène locale et contribue de cette manière à la gestion de son propre développement. À défaut de soutien extérieur et de conditions propices à leur expression sur la scène locale, la création du collectif découle de stratégies artistiques bien définies qui reposent sur la mutualisation des moyens humains, techniques et financiers de chacun des adhérents – « *parce qu'on est parti du principe que la musique n'est pas un secteur concurrentiel [...] on ne vend pas des machines à laver : l'asso qui voudra programmer Sidilarsen, elle programmera Sidilarsen, elle ne prendra pas la place de Psykup. Donc on a tout mis en commun*⁸⁸⁰ ». Cette ligne de conduite offre à ses adhérents la possibilité de partager l'affiche avec des artistes différenciés selon leur renommée ou leur localisation, et ainsi d'équilibrer le niveau de développement de chacun selon une logique ascendante.

Ce modèle de fonctionnement est révélateur de dynamiques artistiques flexibles, observable par l'interaction de deux échelles d'analyse : du local vers le global. En premier, le collectif met en exergue des pratiques artistiques et des dynamiques collectives qui reposent sur le principe de solidarités entre les différents membres adhérents – et qui s'étend même au-delà du collectif par les effets directs et indirects exercés sur l'ensemble de la scène locale. En second, le collectif traduit des échanges menés sur la scène globale, avec des artistes extérieurs de Toulouse, également regroupés en collectif, ancrés et identifiés au sein de leur scène locale d'appartenance.

Initialement constitué autour de cinq groupes locaux⁸⁸¹, *Antistatic* a un impact réel sur la scène locale grâce aux différentes initiatives, concerts et festivals, proposées dans la durée d'une saison artistique. Le principe de solidarité qui unit les membres du collectif révèle une répartition méticuleuse des différentes tâches liées à la préparation d'un événement. Chaque groupe profite à tour de rôle de services proposés par les artistes membres du collectif qui ne sont pas représentés sur scène le jour de l'affiche. Ce mode de fonctionnement permet de minimiser les frais liés à l'emploi du personnel encadrant et d'assumer ainsi en interne les différentes activités de préparation et d'accompagnement d'un concert : communication, affichage, restauration, billetterie, sécurité, sont des prestations que les artistes assurent par exemple eux-mêmes ou avec l'aide de certains bénévoles. L'association se structure ainsi

⁸⁸⁰ Propos recueillis auprès d'un membre du collectif *Antistatic*, enquête 2008.

⁸⁸¹ *Delicatessen, Leiden, Mary Slut, Psykup et Sidilarsen.*

progressivement : les économies – ou bénéfiques – réalisées après un premier concert offrent au collectif une marge de manœuvre supplémentaire pour organiser un prochain concert dans de meilleures conditions – location d’une salle de concert plus grande ou de matériel de sonorisation plus sophistiqué, campagne de communication et d’affichage plus intensive.

L’intérêt du collectif repose ainsi sur la volonté de partager les retombées positives liées au succès de certains événements. L’organisation de concerts en commun permet de brasser les publics, de faire connaître un groupe de moindre notoriété, de créer une émulation collective, de niveler par le haut l’indice de rayonnement de chacun des artistes membres, et ainsi accroître l’attractivité du collectif. Et le processus peut également s’étendre aux artistes de la scène locale, qui ne sont pas membres du collectif, mais qui sont invités à venir se produire en première partie.

Ces pratiques traduisent un modèle d’organisation concentrique d’une scène de musiques amplifiées – la scène rock et métal toulousaine. Celle-ci est structurée à partir d’un pôle artistique constitué de quelques groupes leaders, membres fondateurs du collectif et dont le rayonnement s’est déjà affirmé à l’échelle régionale et nationale. Autour de ce centre est constitué un premier cercle composé d’artistes membres du collectif qui gravitent auprès de ces leaders en participant activement aux événements – de façon collective, en assurant la première partie de l’un d’entre eux ; ou de façon autonome, en étant tête d’affiche d’un concert labellisé sous l’enseigne *Antistatic*. Un deuxième cercle est représenté par l’ensemble des acteurs bénévoles impliqués dans l’organisation des événements proposés par le collectif – ce sont des acteurs artistiques mais pas des artistes, ils constituent ce que l’on appelle communément la *street team* et assurent différentes tâches dans la préparation d’un concert : de la distribution de flyers à la préparation du catering en passant par une permanence billetterie, etc. Enfin, le troisième cercle est alimenté à partir du vivier d’artistes locaux ou régionaux invités ponctuellement à partager l’affiche d’une soirée, et qui ont parfois imiter le modèle *Antistatic* en se constituant en collectifs (*Entreshok, Infusion, No Larsen*, etc.). Cette occasion représente pour eux un tremplin, une opportunité de fréquenter des lieux *on*, et de jouer leur musique devant un public plus nombreux – *Antistatic* assume ici une fonction de découverte de nouveaux talents. Ces différentes strates traduisent également le fort ancrage du collectif au sein de la scène locale et des interactions multiples avec ses différents acteurs – lieux de diffusion, artistes, promoteurs, médias.

Le collectif permet également aux artistes membres de mieux s’exporter sur la scène globale. Les artistes réunis sous une même enseigne profitent notamment d’un impact

médiatique plus important : mutualiser les forces en présence augmente les possibilités de démarchage auprès des promoteurs. Le collectif représente également une offre attractive pour le diffuseur qui se voit confier un spectacle déjà bien rodé : une formule constituée d'un plateau d'artistes composé de deux ou plusieurs membres du collectif, prêts à monter sur scène et habitués à partager de telles affiches ensemble.

Outre ces considérations d'ordre logistique, le collectif est un outil dont dispose les artistes pour diversifier les partenaires potentiels et faciliter les modalités d'insertion sur le marché de la diffusion, en particulier grâce aux échanges menés directement entre collectifs d'artistes des scènes extérieurs à Toulouse. Ce mode de faire se distingue des précédents dans la mesure où la relation n'engage pas de tourneur en tant qu'intermédiaire mais repose sur la confrontation directe des promoteurs – artistes impliqués sur leur scène locale en tant qu'organisateur de concerts. Un deal est alors établi selon les modalités suivantes : *Antistatic* propose d'accueillir à Toulouse des artistes membres d'un collectif extérieur, de prendre en charge l'organisation du concert, en échange duquel ce dernier s'engage à inviter les artistes du collectif toulousain selon les mêmes conditions. « *C'est par ce biais que l'on envoyait ce qui se faisait dans notre microcosme dans les autres villes de France. Et nous même programmions des groupes du même niveau de développement en provenance de Bordeaux, Montpellier, Paris, Lille, Marseille, Grenoble, Lyon, Strasbourg, Orléans, etc.*⁸⁸² ».

A l'image des logiques de rééquilibrage observées à l'échelle du collectif, les artistes toulousains peuvent s'appuyer sur l'ancrage local des structures organisatrices, et la notoriété des artistes qui lui sont associés, pour se produire à l'extérieur devant un public plus nombreux. Ces flux *inter-scène-locale* participent ainsi d'une stratégie de développement et de rayonnement de l'artiste à l'échelle nationale – et d'une logique de rééquilibrage avec le rayonnement qu'il a acquis sur la scène locale. Au début des années 2000 la scène rock métal française est ainsi structurée autour du maillage de plusieurs scènes locales auxquelles correspondent pour chacune d'entre elles des collectifs clairement identifiés – *Antistatic* à Toulouse, *Taenia* à Montpellier, *Coriace* à Marseille, *Siracha* et *TeamNowhere* à Paris, *Badgam* à Lyon, *Dirty8* à Strasbourg. La circulation des artistes autour de ces différents foyers de création/diffusion s'est accompagnée d'un engouement réel pour la musique rock et métal. D'une part, un public de plus en plus nombreux s'est fidélisé autour de ces différents événements ; d'autre part une multitude d'initiatives artistiques se sont inspirées de ce modèle, enrichissant par la même les circuits de diffusion à l'échelle nationale. Aussi, la mise

⁸⁸² Propos recueillis auprès d'un membre du collectif, enquête 2009.

en mouvement des artistes participe-t-elle d'une certaine manière à la démocratisation de courants artistiques associés aux musiques extrêmes et généralement peu accessibles. Identifiés comme l'un des premiers collectifs créés en France, la scène toulousaine a joué un rôle moteur, porté notamment autour de l'affirmation de leurs deux groupes vitrines⁸⁸³ – reconnaissance et réputation se sont construits en dehors des circuits de l'industrie musicale et des canaux médiatiques traditionnels mais sur le terrain de la diffusion, à l'intérieur des salles de concert.

Ces dynamiques artistiques impulsées à partir de collectifs sont révélatrices d'un modèle de développement qui repose sur une logique ascendante. Les échanges établis avec les acteurs des scènes globales s'appuient au préalable sur la capacité de l'artiste à s'inscrire sur son territoire d'origine : il s'agit dans un premier temps d'asseoir localement sa notoriété, de puiser dans les ressources locales et de fidéliser un public pour, dans un second temps, inviter des artistes extérieurs en leur proposant des concerts qui leur garantissent des conditions de prestation satisfaisante – rémunération, qualité technique et acoustique des équipements mis à disposition, capacité de la salle, affluence du public, etc. Le principe d'échange entre groupes de même niveau de développement est source d'émulation collective : plus la notoriété d'un artiste est ancrée localement, plus il sera susceptible de jouer sur une grosse scène à l'extérieur de Toulouse. Aussi, le taux de remplissage des concerts réalisés par *Antistatic* au début des années deux mille témoigne de l'engouement certain d'une scène locale pour ce collectif : du réel potentiel d'un public acquis en la faveur des artistes membres – « *C'était une fierté et en même temps une hallucination : on a été le groupe toulousain qui à la sortie de l'album en 2002 a fait un score de 1 200 personnes à la salle de Ramonville*⁸⁸⁴ » – et de réelles opportunités pour s'exporter sur la scène globale.

Cette stratégie de développement est néanmoins un modèle qui révèle certaines limites dans la durée. Les circuits de tournées se construisent entre acteurs de même niveau de développement et les réseaux d'inter-connaissances entretiennent une certaine routine : fréquentation des mêmes salles, des mêmes artistes, des mêmes promoteurs locaux mais finalement peu de perspectives pour sortir de la scène nationale. Aussi, l'engouement pour certains collectifs de la scène rock métal toulousaine ne s'est-elle pas prolongée jusqu'à insérer les artistes sur les marchés étrangers de la diffusion, notamment ceux de la scène anglo-saxonne qui garantissent un changement de statut. A la fin des années 2000, la

⁸⁸³ *Psykup* et *Sidilarsen*.

⁸⁸⁴ Propos recueillis auprès d'un artiste du groupe, enquête 2008.

dynamique d'échange s'essouffle, les publics peinent à se renouveler et plusieurs groupes originels cessent leur activité – lassitude pour certains et contraintes financières pour la plupart. Parmi les groupes fondateurs, certains comme *Psykup* ont développé des projets parallèles (*Manimal*, *My Own Private Alaska*, *Ruffus Bellefleur*). Du point de vue artistique, ces derniers sont perçus par l'artiste comme le moyen d'explorer de nouveaux horizons musicaux et de renouveler son répertoire. Du point de vue financier, ils offrent des cachets supplémentaires, nécessaires à l'obtention du statut d'intermittence. Ils permettent ainsi de pallier partiellement à l'essoufflement des circuits constitués entre collectifs. Sur les marchés de la diffusion et de la production, ces nouveaux noms de groupe renouvèle une offre. Pour l'artiste, s'engager dans ces projets représente une opportunité : celle de se projeter sur la scène globale, de démarcher auprès des partenaires, de « proposer » une musique créative, originale, émergente.

La stratégie de développement de ces nouveaux groupes s'est alors construite selon une logique descendante (top-down). Elle vise à atteindre en priorité les marchés internationaux, principalement anglo-saxons et scandinaves, afin d'élargir la notoriété, d'insérer de nouveaux circuits de diffusion. L'objectif à terme est d'assurer le retour vers les scènes locales dans un contexte différent : fréquenter des salles de concerts plus grandes, bénéficier de conditions d'accueil améliorées, jouer devant un public plus nombreux, être mieux rémunéré et planifier des tournées plus longues. C'est notamment dans cette perspective que le groupe *My Own Private Alaska* a eu l'opportunité d'enregistrer son premier album à Los Angeles auprès d'une pointure de la production mondiale, *Ross Robinson*, dont le catalogue d'artistes est alimentée de plusieurs vedettes de la scène métal des années 1990 et 2000. Outre la qualité acoustique de l'enregistrement, et de la production, le nom du groupe toulousain associé à cette personnalité représente une vitrine sur la scène internationale et une opportunité réelle de se connecter à différents réseaux de labels, de tourneurs ou de programmeurs. L'album sorti, les membres du groupe se sont alors engagés dans une tournée qui les ont conduit vers des nouveaux lieux : Prague, Moscou.

3.3 Le dynamisme de la scène locale : un débat passionné... controversé

Malgré ces initiatives impulsées à l'échelle globale, qui attestent du dynamisme de la scène toulousaine, c'est le sentiment de laissé-pour-compte qui domine pour bon nombre d'acteurs privés. Les activités sont portées, bon gré mal gré, au rythme d'initiatives privées qui tentent avec souvent peu de moyens d'assurer la programmation de la saison artistique. Le propos des

acteurs artistiques s'emploie souvent à dresser un bilan de plusieurs années de débrouille. Mais le dynamisme de Toulouse est-il pour autant affecté par les retards accumulés en matière d'équipement ? Ce débat est ambigu et il ne s'agit ici pas de prendre position. Certaines positions recueillies auprès des acteurs méritent néanmoins d'être exposées afin d'illustrer le fractionnement des territorialités du monde des musiques amplifiées.

Quelques mois avant les élections de 2008, ce slogan, « Toulouse, ville morte », est diffusé massivement sur Internet – Forum des Acteurs Culturels Toulousains (FACT)⁸⁸⁵ –, et lors de plusieurs campagnes d'affichage mural, afin d'alerter – choquer – l'opinion publique quant aux risques d'un essoufflement de la vie artistique locale.

Ce message très provocateur est porté par certains *représentants de bars musicaux*. Il dénonce les pressions traditionnellement exercées sur les activités nocturnes et les concerts de musiques amplifiées. Si cette situation n'est bien évidemment pas propre au cas toulousain, elle a été effectivement largement entretenue par des politiques locales très fermes en matière de réglementation de la vie nocturne. Durant la période préélectorale de 2007, le FACT diffuse ce message très radical qui pointe la responsabilité d'une « politique mortifère » : s'inscrivant en décalage avec les pratiques de la culture toulousaine.

« Depuis quelques années, les attaques en direction de la culture populaire et de la tradition festive de notre cité se sont intensifiées. Depuis le Capitole, quelques élus totalement déconnectés de la réalité ont édicté des règles aberrantes qui ont dans un premier temps visé les lieux ouverts au public le soir et qui, désormais, s'attaquent également à leurs usagers. Ces règlements, qu'ils portent sur la diffusion de musique amplifiée, l'organisation de petits concerts ou la circulation des piétons et vélos, les terrasses des cafés, la consommation et la vente d'alcool le soir, vont totalement à l'encontre de ce que furent, de tous temps, les pratiques toulousaines ».

FACT, <http://www.truc.abri31.org/Toulouse-ville-morte>, 2007

Ce point de vue rejoint la critique formulée envers les retards accumulés par Toulouse depuis plusieurs années en matière d'infrastructures. Il est également largement entretenu par le contenu d'une l'offre institutionnelle qui s'appuie sur de l'événementiel visible et coûteux, mais qui, compte tenu des coûts qu'elle représente, nécessite d'opérer des choix artistiques et budgétaires très prononcés. Dans la durée d'une saison artistique, elle renvoie à un engagement qui doit se limiter à quelques opérations de grande envergure – le soutien d'un

⁸⁸⁵ FACT, <http://www.truc.abri31.org/Toulouse-ville-morte>

festival ou d'un équipement, l'organisation de concerts grand public pour la Fête de la musique, etc. Selon cette logique, *l'acteur public* ne peut satisfaire l'ensemble des besoins et des esthétiques d'une population métropolitaine avoisinant le million d'habitants, ce qui participe à entretenir des frustrations pour les habitants qui ne se sentent pas concernés par les affiches proposées sur la scène publique.

Pour les *organisateur*s de concerts et *programmeur*s locaux, de la scène privée, la critique portée envers le dynamisme de la scène locale est parfois vécue avec frustration et injustice quand bien même certaines initiatives s'efforcent non sans difficultés d'intéresser un public élargi. Pour certains *producteur*s, c'est la culture festive de Toulouse qui est mise en cause : celle-ci habituerait les étudiants à fréquenter les lieux de sortie traditionnels – et les bars de la place Saint-Pierre – plutôt que les salles de spectacles – notamment celles localisées dans la proche périphérie de Toulouse et qui restent très peu accessible sans voiture individuelle⁸⁸⁶.

Selon d'autres acteurs, de petites *structures associatives*, la responsabilité de la politique municipale est une nouvelle fois partiellement engagée : celle-ci aurait habitué les habitants à une offre de culture prête à consommer sans pour autant chercher à stimuler leur curiosité ou à valoriser le foisonnement d'initiatives locales. Les *habitants* qui déplorent le manque de concerts à Toulouse occulteraient donc finalement la prise en compte d'une offre moins visible, portée autour d'un foisonnement d'initiatives associatives...

Cette situation conduit à mettre en exergue un paradoxe de l'activité musicale locale : la nécessité pour certains acteurs de tenir secret des événements, ou du moins de rester discret à l'égard des institutions, afin de ne pas risquer la sanction administrative. Ces constats font notamment écho à la définition ambiguë du statut de l'artiste et de sa position dans la société.

La survie d'initiatives artistiques peut dépendre de leur faible visibilité, obligeant par ailleurs les acteurs à trouver des moyens de communication alternatifs pour diffuser l'information autour d'un événement. Or, dans un contexte urbain peu favorable à l'expression de pratiques artistiques, une injonction supplémentaire vient ainsi s'ajouter aux logiques de fonctionnement des acteurs musicaux. Elle vient ici pondérer les accusations formulées envers un public « désintéressé » – mais qui serait plutôt désinformé – ou envers une « ville morte » – dont la survie est bien assurée sur la *scène invisible*, composées d'acteurs aux profils très diversifiés (chapitre 5). Ces derniers produisent de la musique,

⁸⁸⁶ Propos recueillis auprès d'un producteur local, enquête 2005.

accompagnent des artistes, organisent plus ou moins régulièrement des événements et sont confrontés à une problématique commune : la nécessité de contourner les contraintes du territoire afin de pérenniser leurs activités au sein de la métropole ou encore de trouver des lieux nouveaux afin de pallier les manques de l'offre disponible.

Les retards accumulés à Toulouse en matière de structuration de l'offre musicale conduisent néanmoins à réaffirmer le constat autour d'une très faible reconnaissance des acteurs artistiques sur le territoire toulousain. Selon certains, en particulier les *acteurs sans lieux fixes*, nul doute que l'absence de lieu clairement identifié pour la diffusion des musiques amplifiées participe à entretenir cette réputation d'une ville à la traîne... dont la programmation serait ralentie par le manque de lieux disponibles.

Un dernier point de vue consisterait à émettre l'hypothèse selon laquelle différentes critiques – uniformisant ? globalisant ? – seraient le propre des acteurs artistiques : quelle que soit leur scène d'appartenance. Toulouse, mais également Bordeaux, Rennes ou Nantes ? Le contenu de ces débats pourrait alors être directement lié aux retards accumulés dans la prise en compte d'un secteur artistique à l'échelle nationale et aux contraintes qui s'exercent sur les différentes activités.

Quelques entretiens complémentaires menés auprès d'acteurs bordelais – acteurs associés à une scène qui, depuis Toulouse, est souvent citée comme « référence » pour son dynamisme – invitent notamment à relativiser certains jugements à l'encontre du dynamisme de la scène toulousaine ou du moins à atténuer la part de responsabilité généralement attribuée à l'ancienne municipalité : « *Il est vrai que ça a toujours fonctionné comme ça à Bordeaux : depuis tout temps, ce sont les petites associations qui rythment la scène locale et qui n'ont pas ou très peu de reconnaissance des institutions [...] Il y avait quand même 81% du budget de la culture qui allait à l'Orchestre d'Aquitaine et le discours de la Mairie, c'était 'le reste on en a rien à faire'*⁸⁸⁷ ».

Ce témoignage décrit une configuration bordelaise également marquée par d'importants déséquilibres entre la scène publique et associative. Elle se distingue néanmoins de celle observée à Toulouse dans la mesure où il existe un équipement public spécialisé, le *Rock School Barbey*, qui structure le territoire musiques amplifiées et cristallise l'action publique menée en faveur du secteur artistique. Cette enseigne offre de la visibilité au territoire artistique et garantit une programmation régulière que la scène toulousaine n'a pas

⁸⁸⁷ Propos recueillis auprès d'un agent d'artistes, Bordeaux, enquête 2009.

eu entre 2001 et 2007. Selon les acteurs interrogés ce lieu reste néanmoins peu ouvert aux initiatives extérieures, semble entretenir le cloisonnement des sphères publiques et associatives quand bien même les acteurs associatifs peinent à trouver des lieux adéquats. Ce pôle de diffusion ne profite pas ou très faiblement aux acteurs locaux dont les conditions d'activité peuvent finalement s'apparenter à celles qui ont été observées à Toulouse – « *en tant qu'asso, il faut être réaliste, c'est quasiment impossible : plusieurs lieux ont fermé comme le l'Inca ou le Sonnart. Je suis sûr que c'est un peu pareil partout*⁸⁸⁸ ». Et pourtant, derrière ces lacunes, les acteurs interrogés reconnaissent la vitalité d'une scène locale sans pourtant être en mesure d'en expliquer l'origine... Si Bordeaux bénéficie de cette réputation, « ville rock et dynamique », et qu'elle semble confrontée à des problématiques similaires – une redistribution inégale des fonds publics, la fermeture de plusieurs lieux, le respect des normes de voisinage, la précarité d'un secteur d'activité – le faible engagement des politiques ne peut suffire pour expliquer à lui seul certains jugements qui associent Toulouse à une « ville morte ».

Pour apporter un éclairage à cette question il aurait été intéressant de rencontrer des acteurs extérieurs afin d'évaluer le dynamisme de la scène toulousaine – et donc d'apporter un point de vue différents à ce débat dont on pourrait émettre l'hypothèse que ses orientations très critiques – voire excessives ? – seraient finalement entretenues, et amplifiées, par les frustrations accumulées par les acteurs locaux.

Cette recherche ne peut apporter un éclairage précis sur ce point qui aurait nécessité d'engager une série d'enquêtes spécifiques sur la scène globale. La question a été néanmoins posée à plusieurs acteurs rencontrés lors de la tournée – « quelle est l'image que vous renvoie la scène toulousaine au regard de sa programmation artistique ? ». Les retours ne permettent pas d'affirmer la renommée d'une scène locale à l'échelle nationale ou internationale et d'en tirer quelconques conclusions significatives. La vitalité d'une ville jeune et étudiante a été néanmoins systématiquement reconnue. Cette réponse récurrente peut être considérée comme un indicateur qui atteste de la difficile visibilité de la scène musiques amplifiées – et de la difficulté d'une métropole à faire valoir d'autres atouts que celle d'une ville festive. Il semblerait pour autant que certains artistes qui ont l'habitude de passer par Toulouse lors de leurs tournées porte un jugement plutôt favorable sur la scène locale... « *Ca fait une dizaine d'années que je viens de temps en temps pour des concerts et je connais depuis ce temps*

⁸⁸⁸ Propos recueillis auprès d'un agent d'artistes, Bordeaux, enquête 2009.

quelques groupes... Donc moi, j'ai l'impression que c'est assez vivant... Plusieurs groupes comme les Sweet Apple Pie ou les Bubbliés ont fait bouger la scène locale⁸⁸⁹».

⁸⁸⁹ Propos recueillis auprès d'un artiste, Bordeaux, enquête 2009.

L'EXPRESSION DE TERRITORIALITES MULTIPLES

Si le diagnostic porté autour de la fracture publique/privée semble faire consensus, l'évaluation qui peut être portée par les acteurs de terrain envers les faiblesses de la scène locale fait quant à lui débat. Toulouse est-elle une ville morte ? Est-elle une scène qui fonctionne en sous-régime ? Comme expliquer les lacunes de la scène locale ? Le dynamisme de la scène locale est-il réellement menacé ? N'est-il pas au contraire sous-estimé, voire négligé ?

Conséquence d'un secteur d'activité que le grand public, les partenaires publics ou économiques semble méconnaître, le débat porté autour de ces questions confronte la recherche aux poids de certains discours, et préjugés, bien ancrés dans la vie de la cité. Une certaine prudence s'impose dans la mesure où son contenu peut davantage renvoyer à l'expression de ressentis personnels, ces derniers pouvant varier selon des expériences ou des opportunités vécues par l'interlocuteur ressource. Ces témoignages risquent ainsi d'alimenter une vision très subjective, voir manichéenne, de la scène locale. Ils renvoient aux représentations de chaque acteur artistique, observateur extérieur et habitant, peut porter sur son territoire artistique.

Les interprétations qui en ressortent, aussi subjectives soient-elles, constituent néanmoins un matériau précieux pour comprendre différentes façons de pratiquer le territoire, décrypter des logiques d'acteurs, des manques spécifiques aux besoins de chacun... et les processus de recomposition urbaines qui en découlent. Dans ce sens, le débat révèle l'expression d'un territoire dans sa diversité ou plutôt l'expression d'une territorialité diversifiée. Celle-ci varie selon le profil de l'acteur : son secteur d'activité, son implication sur la scène locale, son degré de professionnalisation, sa reconnaissance, son rayonnement,

ses difficultés rencontrées au quotidien, le courant musical... Finalement, autant de critères qui différencient la relation de l'acteur au territoire, conditionnent ses besoins ou ses attentes et orientent le jugement qu'il peut porter envers son territoire d'appartenance.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

DE LA DIFFICILE CONCERTATION ENTRE ACTEURS SUR LA SCENE PRIVEE... ET PUBLIQUE ?

Les différentes logiques de développement artistique qui sont soulignées lors de cette partie conduisent à préciser le diagnostic porté autour d'une importante fragmentation de la scène locale : non seulement entre acteurs publics et privés mais également entre acteurs privés. Ce constat a été notamment confirmé et réaffirmé lors de l'ouverture des *Assises de la culture* par les différents acteurs qui ont investi les séances plénières.

Malgré certaines initiatives impulsées sur la scène privée, par les membres du *Couac* ou des *Pavillons Sauvages*, cette fracture au sein de la scène privée est liée au manque de connexion et de synergie entre les différents acteurs qui composent la scène associative et indépendante. Ces derniers pratiquent le même art, ou le même secteur d'activité, mènent des projets complémentaires mais ne se connaissent pas, ou très peu, et entretiennent parfois certaines réserves, craintes, voir méfiances, à se rencontrer. *A priori*, quoi de plus paradoxal compte tenu des logiques d'ancrage urbain ou de développement qui ont été précédemment décrites ? La précarité d'un secteur suppose en effet le renforcement de synergies ou la construction de collectifs pour une meilleure mutualisation des moyens et des forces vives du territoire. Une part importante de l'activité est néanmoins impulsée autour d'un fourmillement d'initiatives hybrides dont les préoccupations premières se projettent davantage sur la scène globale que locale. Il ne s'agit donc pas pour autant de nier l'existence de réseaux artistiques, plus ou moins officieux, qui se structurent à des échelles très micro ou à partir de relations d'interconnaissances. Le fractionnement de la scène privée, *on et off*, exprime ici plutôt le faible croisement entre acteurs de terrain et cette superposition d'initiatives artistiques reproduites au sein même du tissu associatif : des événements artistiques programmés sans

concertation et des publics qui se divisent, des campagnes de communication gérées de façon individuelle et des affiches murales qui se superposent les unes sur les autres, des filières de production qui s'ignorent et qui peinent à travailler en complémentarité, des moyens logistiques (matériel de sonorisation, de sécurité) et humains peu mutualisés alors que les coûts d'organisation sont parfois prohibitifs, etc. (enquête 2008).

De fait, les acteurs associatifs, parfois impliqués dans une même discipline artistique ne sont jamais croisés. De façon plus générale, le propos tenu par les acteurs artistiques est également révélateur du cloisonnement très important entre disciplines artistiques : initiatives marchandes vs initiatives associatives, professionnelles vs bénévoles, officielles vs undergrounds, populaires vs savantes, culturelles vs socioculturelles.

Le contexte institutionnel très fragmenté est à nouveau présenté comme *l'un* des facteurs constitutif de ce cloisonnement des acteurs de la scène associative. Comment parvenir à créer au sein de ce territoire un sentiment « d'exister ensemble » alors que dans le même temps la gouvernance culturelle révèle une organisation du territoire complexe et d'importantes lacunes : l'absence de projet fédérateur, de récit commun, partagé et accessible au plus grand nombre ? Aucune institution toulousaine n'est en mesure de construire cet imaginaire collectif et ce sentiment d'appartenir à un même territoire... à une même scène artistique, une et indivisible. Au contraire, la politique municipale « clientéliste » entretient une logique de sélection et de mise en concurrence qui laisse peu de marges de manœuvre aux acteurs associatifs. Cette situation participe d'une certaine manière à entretenir un climat de rivalités et de compétitions entre les acteurs de la scène *privée*. Dans le même temps, l'acteur public n'occupe pas ici cette fonction de coordinateur, « pôle ressource », favorisant la circulation et le croisement des artistes sur un territoire. Un besoin émerge au fil de ces rencontres : la métropole toulousaine ne dispose d'aucun lieu qui permette de rassembler ses artistes, de brasser des disciplines artistiques et des genres musicaux, d'échanger ou de construire des liens de sociabilité autour d'un espace spécifiquement prévu à cet effet. Face à de telles lacunes, et dans un contexte de précarité du secteur, l'acteur artistique concentre sa priorité sur l'activité artistique proprement dite : il agit d'abord « chez soi », dans « son » domaine de compétence afin de mener à bien le projet qu'il porte avant même de chercher à établir des contacts autour de lui ou de construire des réseaux sociaux auprès de son entourage artistique.

Le retrait des acteurs institutionnels ne peut être néanmoins suffisant à lui seul pour expliquer le fractionnement de la scène *privée*. Les logiques artistiques qui ont été mises en

perspective dans ce chapitre conduisent en effet ici à nuancer la responsabilité de l'acteur public. La scène associative est constituée à partir de ce foisonnement d'initiatives privées – marchandes, associatives ou informelles – portées par des passionnés, artistes ou mélomanes, dont l'implication sur la scène locale relève de logiques individuelles. Les dynamiques artistiques impulsées par ces acteurs artistiques ont conduit par exemple à mettre en perspective des processus de fragmentation à des échelles très micro : des réseaux structurés autour de courants esthétiques très spécialisés, des publics qui ne se croisent pas ou peu, des logiques d'entre soi entretenues autour de ces acteurs qui proposent différentes définitions des musiques amplifiées ou différentes façons de la mettre en scène. Ph. PAGES, directeur du *Bijou* et membre du *Couac*, insistait pourtant dès 2007 sur la nécessité de confronter les réseaux, de favoriser les regroupements pour permettre la convergence des enjeux et donner la possibilité aux politiques publiques « *de mieux cerner la vitalité culturelle*⁸⁹⁰ » du territoire. Ce rapprochement permettrait alors une meilleure prise en compte par les élus des besoins et des réalités d'un secteur artistique en constante mutation.

Considérer la diversité des forces vives d'un territoire pose un défi majeur pour son aménagement, et une problématique qui se pose bien en terme géopolitique : comment faire s'entendre des acteurs aux profils singuliers qui ne partagent pas les mêmes préoccupations ou ne portent pas le même jugement sur la scène locale ?

⁸⁹⁰ www.couac.org

TROISIEME PARTIE

LES ASSISES DE LA CULTURE : SCENES DE CONFRONTATION ENTRE PLUSIEURS TERRITORIALITES URBAINES

L'analyse des *Assises de la culture* permet de préciser les enjeux liés à la construction d'un territoire artistique. Cet événement s'inscrit dans un contexte de changement municipal et conduit à projeter la réflexion dans une nouvelle temporalité. L'année 2008 symbolise le passage de la figure de l'ignorance à celle de la concertation entre acteurs publics et privés. C'est notamment pour combler les lacunes liées à la très faible visibilité d'un secteur artistique, et celles liées au manque d'expérience des élus, que s'engagent quelques mois seulement après les élections le processus de démocratie participative. Ce dernier est alors l'occasion de confirmer un engagement de la campagne électorale : faire de la culture un pilier de la politique municipale (chapitre 2). La nouvelle équipe se met donc rapidement au travail et affiche une volonté de concevoir un projet culturel pour un projet social et territorial.

La réflexion se concentre d'abord sur les différents acteurs qui ont investi ces rencontres publiques – acteurs publics et acteurs privés : culturels ou artistiques, économiques ou associatifs, professionnels ou amateurs, sans oublier les habitants – afin d'examiner leur positionnement dans le débat (chapitre 7). Cette approche renouvelée de l'action locale impulse une dynamique collective autour d'un projet de construction du territoire des musiques amplifiées. En tant que lieu de rencontre et d'expression, l'hypothèse formulée ici est que cet événement permet de préciser les enjeux directement liés au partage d'un territoire (chapitre 8).

CHAPITRE VII

UNE APPROCHE RENOUVELEE DE L'ACTION CULTURELLE LOCALE

L'objectif initial auquel doit répondre les *Assises de la culture* est de réunir les acteurs d'un territoire afin qu'ils puissent se rencontrer, partager leurs expériences, et débattre ensemble de la politique culturelle à construire.

Ouvert sur l'ensemble de la ville, cet événement permet une rencontre de tous les acteurs sur la scène publique : acteurs du territoire artistique et du monde des musiques amplifiées, observateurs extérieurs, habitants (1). En tant que nouvelle méthodologie d'élaboration de l'action publique, les *Assises de la culture* représentent en soi une innovation : l'évolution des échanges et les dynamiques qui découlent de ces premières réunions témoignent, avant même l'analyse portée sur le contenu des débats, et le rendu du projet culturel, d'un nouvel état d'esprit faisant de la notion de « co-construction » le nouveau référentiel de l'action culturelle locale (2).

Dans ce chapitre, la réflexion centrée sur les acteurs qui ont investi cette scène de débat conduit néanmoins à différencier la participation selon plusieurs profils et à souligner les enjeux d'un tel processus. Des équilibres nouveaux se dessinent sur cette scène publique et des ambiguïtés se creusent autour de la notion de « co-construction », ce qui pose la question de la limite entre démocratie participative et représentative et renvoie aux enjeux liés au partage d'un territoire.

1. UN ESPACE INEDIT DE RENCONTRE ENTRE ACTEURS DE LA CULTURE

Quels sont les acteurs qui ont investi ces assemblées plénières ? Dans quelle mesure représentent-ils l'expression d'un territoire dans sa diversité ? Quel est le poids du monde des musiques amplifiées ? Le premier temps de cette réflexion propose de décrypter la participation des acteurs artistiques en présentant les résultats d'une analyse portée sur la répartition de la parole selon les profils d'acteurs et les disciplines artistique.

1.1 Le monde « privilégié » des musiques amplifiées

Ces observations conduisent au constat d'une très forte participation des acteurs de musiques amplifiées – et à réaffirmer l'intérêt que représente cette scène de concertation pour décrypter la figure de l'acteur sur la scène publique et les enjeux géopolitiques que pose la construction spécifique de ce territoire.

1.1.1 Une concertation ouverte à tous les profils d'acteurs

Les *Assises de la culture* ont été fréquentées par des acteurs jusqu'à présent peu habitués à figurer au-devant de la scène publique. Des artistes en marge des sphères institutionnelles, d'autres travaillant dans l'isolement ou encore des représentants de disciplines artistiques peu médiatisées ont pu confronter leur parole à celle d'acteurs déjà très impliqués et identifiés sur le plan local. Les danseurs ou certains artistes plasticiens, généralement plus discrets que leurs homologues du spectacle vivant, ont saisi cette opportunité pour donner de la visibilité à des problématiques spécifiques liées à la structuration d'un secteur artistique. En outre, la diversité des interventions a permis une meilleure connaissance du territoire associatif et d'acteurs qui fonctionnent souvent de manière très individuelle. L'un des organisateurs souligne l'intérêt de cette scène publique qui se veut innovante dans le repérage de nouveaux acteurs ; « *auparavant inconnus et qui par leur démarche artistique méritaient vraiment d'être davantage accompagnés par les acteurs publics* ». Cette scène de débat a été également l'occasion d'établir une première rencontre entre des acteurs publics et des acteurs traditionnellement exclus de la discussion et dont l'activité s'en retrouvait parfois même menacée par l'ancienne municipalité.

Dans le secteur des musiques amplifiées certains représentants du collectif *Bar-Bars* se sont par exemple manifestés pour témoigner du retard pris par Toulouse dans la reconnaissance des débits de boisson comme acteur artistique à part entière. Des artistes en situation de squat et d'illégalité ont également fait part de leur précarité et de la nécessité pour une ville d'accorder une place à la culture underground. Un artiste, coordinateur au sein de la friche culturelle des *Pavillons Sauvages*, revient par exemple sur cette expérience : « *c'est nouveau pour nous ce mode de concertation, on sort d'une situation compliquée, on s'est fait expulser plein de fois donc on est resté hyper méfiant, on a surtout été présent en tant qu'observateur* ».

Au final, l'espace de discussion ouvert par ces réunions publiques a été pensé pour offrir aux plus modestes, aux moins organisés mais également aux générations les plus expérimentées des possibilités pour s'exprimer en tant qu'acteurs d'un territoire marqué depuis des années par de profonds déséquilibres et l'absence de dialogue avec les institutions.

« L'intelligence a été de mettre l'ensemble des acteurs autour de la table, c'est-à-dire des gens qui ne s'étaient jamais rencontrés, des directeurs de musées aux acteurs de terrain comme nous... La grande force a d'abord été de dire 'on ne fait pas de différences' ».

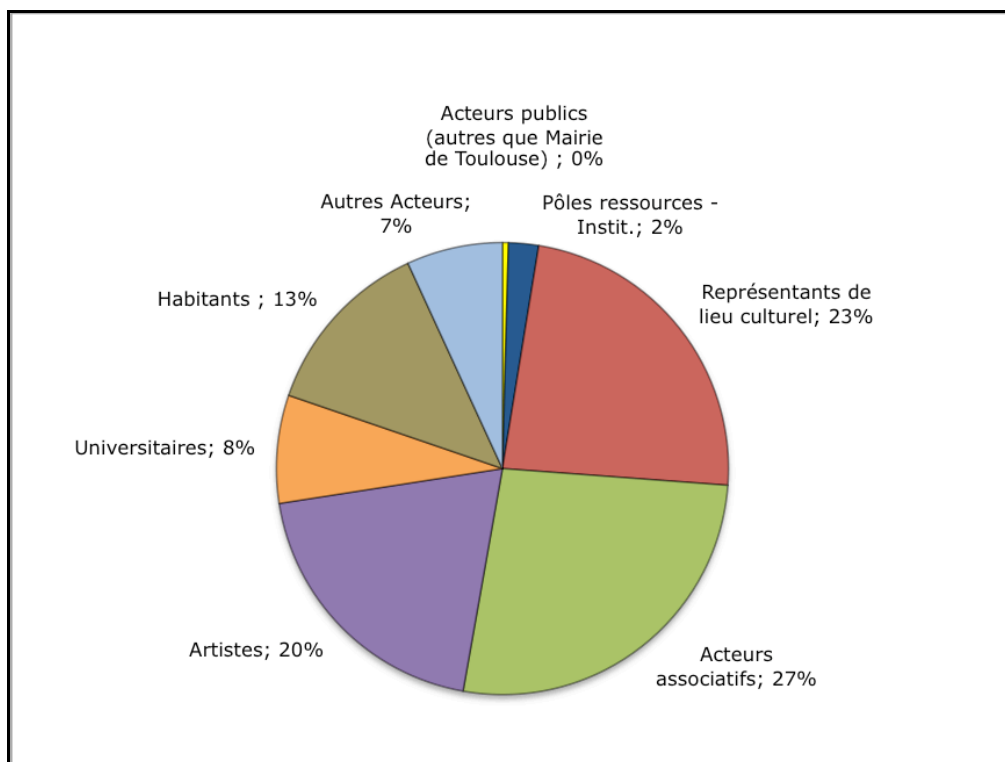
La Directrice de la MJC *Empalot*, enquête 2008

Cette expérience symbolise, d'une part, une connexion nouvelle entre les sphères publiques et privées de la vie culturelle locale ; elle a révélé, d'autre part, le manque d'interconnaissance au sein même du tissu associatif toulousain. Acteurs impliqués depuis des années sur le territoire ou simples observateurs présents dans les assemblés ont pu ainsi découvrir le travail de certains artistes, l'existence de petites associations et de compétences localisées à proximité de chez soi, jusqu'alors ignorées et avec lesquelles il devient désormais intéressant de travailler.

1.1.2 ... mais inégalement investie

Le suivi systématique des différents ateliers, et l'enregistrement des débats permettent en effet de proposer un examen détaillé des différents acteurs qui ont investi ces scènes de débat (figure n°14).

Figure n°14 : Représentation des acteurs impliqués dans l'assemblée selon leur profil



Réalisation : S. BALTI, 2012

Trois grandes catégories d'acteurs ont investi les *Assises de la culture* : acteurs associatifs, acteurs associés à un lieu culturel et artistes représentent à eux seuls 70% de la participation de l'assemblée.

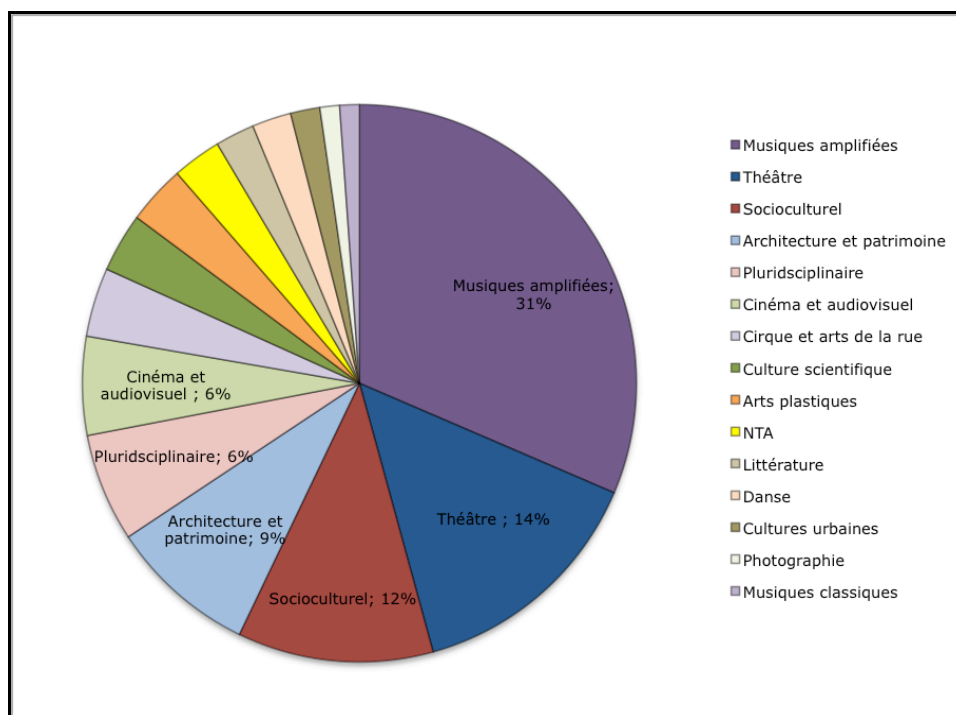
Les habitants arrivent, quant à eux, en quatrième position : ce classement qui peut être flatteur en apparence révèle en fait une très faible représentation des toulousains au débat public. Seulement 30 interventions ont été relevées sur l'ensemble du cycle de concertation ce qui constitue un ratio relativement maigre au regard des 430 000 habitants que compte la commune de Toulouse en 2007 – soit un intervenant pour environ 15 000 habitants ce qui pose la question de leur réel investissement dans ce type de démarche citoyenne... Malgré les efforts de la municipalité pour intéresser le plus grand nombre de Toulousains via les associations et les réunions de quartiers, leur faible participation reste « *vraiment la déception des Assises*⁸⁹¹ ». Si l'un des organisateurs des *Assises* reconnaît des lacunes dans l'organisation – un manque de communication et de relais auprès des acteurs locaux – la responsabilité ne peut incomber exclusivement aux organisateurs. Cette faible implication révèle certainement une difficulté à impliquer l'habitant dans la vie de la cité et un nécessaire temps de réappropriation de l'espace public par des citoyens habitués à recevoir une offre culturelle sans être force de proposition. Une directrice de MJC évoque un manque d'habitudes sur de telles pratiques mais reste très optimiste quant à l'avenir de cette démarche qui selon elle devrait prendre de l'amplitude dans la durée : « *une fois que les associations et les comités de quartier s'en seront emparés, les gens sentiront qu'ils peuvent influencer aussi par leur parole sur le sens de l'histoire, il y a des chances pour que les gens participent et s'emparent de cet outil* ». Enfin, cette faible présence des habitants s'explique aussi par la grande sollicitation des citoyens conviés durant cette période postélectorale à différentes *Assises* – de surcroît, la culture apparaissant peut-être secondaire dans la vie quotidienne, face à des préoccupations montantes comme celles des transports publics ou encore de l'emploi.

1.1.3 La surreprésentation des musiques amplifiées et de certaines personnalités

D'après le graphique suivant, la participation des acteurs varie fortement selon leur discipline artistique de référence et les déséquilibres se dessinent notamment à la faveur des musiques amplifiées.

⁸⁹¹ Propos recueillis auprès d'un organisateur des *Assises de la culture*, enquête 2009.

Figure n°15 : La participation des acteurs présents dans les assemblées selon leur discipline artistique



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2009

Avec plus de 30% des acteurs impliqués dans les débats, les musiques amplifiées figurent en effet de façon significative comme la discipline artistique la mieux représentée. Cet indicateur confirme la capacité des acteurs de cette discipline artistique à s’impliquer sur la scène urbaine, dans une démarche de co-construction et de structuration du territoire. Dans le même temps, il montre que les *Assises* représentent une scène privilégiée pour l’expression des enjeux spécifiques au secteur des musiques amplifiées. On notera par ailleurs que trois disciplines représentent près de 60% de la prise de parole et polarisent ainsi l’essentiel de la participation. Ce sont des acteurs du spectacle vivant – musiques amplifiées et théâtre – et du milieu socioculturel dont les fonctions respectives les ont *a priori* disposées à s’exprimer en public. Dans le cadre d’une activité purement artistique ou dans celui d’une activité qui se veut « sociale », « urbaine » ou « militante » et qui par définition les a conduit à rencontrer différentes partenaires pour le montage de projets ou la construction de partenariats, etc. Au contraire, certaines disciplines comme les arts plastiques, la danse, la photographie, les cultures urbaines, ou même encore les musiques classiques apparaissent très en retrait des débats. Ces dernières renvoient à des profils d’acteurs davantage subordonnés à un travail solitaire et dont les outils d’expression artistique privilégient moins la parole que des supports subsidiaires – un mouvement, une photo, une peinture, une sculpture, etc.

En outre, les déséquilibres observés ici s'appuient sur une analyse purement quantitative de la répartition de la parole. Un traitement complémentaire, qui repose sur l'identification des acteurs en question, conduit dans un second temps à expliquer de tels écarts, à nuancer notamment le poids des musiques amplifiées. Il apparaît en effet que la répartition de la parole selon les disciplines artistiques demeure profondément influencée par la participation de certains profils d'acteurs. Ce sont ces personnalités fortement impliquées tout au long du processus de concertation qui interviennent de façon presque systématique dans chaque atelier thématique.

Le tableau suivant propose une liste des acteurs repérés pour leur participation quasi systématique au débat. Ces derniers sont différenciés selon leur profil : discipline artistique, activités de référence, relation au territoire local, etc. Il apparaît que ces personnalités sont le plus souvent associées à un lieu fixe d'activités polyvalentes et occupent généralement des fonctions de direction.

Tableau n°15 : Les personnalités influentes du débat

Implication dans le secteur des musiques amplifiées	Structure représentée	Profil de l'acteur impliqué	Discipline artistique	Type d'activité
Acteurs spécialisés dans le secteur des musiques amplifiées	Avant Mardi	Acteur institutionnel	Musiques amplifiées	Pôle ressource
	Music' Halle	Représentant d'un lieu culturel	Musiques amplifiées	Enseignement, création
	Samba Résille	Représentant d'un lieu culturel	Musiques amplifiées	Enseignement, création, diffusion
	Takticolectif	Acteur associatif	Musiques amplifiées	Diffusion (festival)
Acteurs polyvalents également impliqués dans le secteur des musiques amplifiées	Mix'Art Myrys	Représentant lieu culturel	NTA	création
	Toucouleur Dell'Arte	Acteur associatif	Pluridisciplinaire	Création et diffusion
	MJC Empalot	Représentant d'un lieu culturel	Socioculturel – pluridisciplinaire	Enseignement, création
Autres acteurs artistiques et culturels	CIAM	Universitaire	Divers - patrimoine	Diffusion des savoirs
	ESMA	Acteur associatif	Socioculturel	Diffusion de la mémoire
	Orchidée	Artiste, acteur associatif	Danse	Création et diffusion
	Ring	Représentant d'un lieu culturel	Théâtre	Création et diffusion
	Sept Animés	Acteur associatif	Socioculturel	Animation

Réalisation : S. BALTI, 2012

Parmi les structures repérées, quatre d'entre elles sont spécialisées dans le secteur des musiques amplifiées et trois autres y sont engagées au titre d'une activité polyvalente ou secondaire. Particulièrement nombreuses dans le secteur des musiques amplifiées, ces personnalités influentes contribuent à expliquer la forte représentation de la discipline artistique dans le débat public – plus de la moitié des acteurs repérés dans le tableau est issue du secteur des musiques amplifiées ou ont une implication directe au sein d'activités qui lui sont associées.

Ce sont principalement des acteurs membres du réseau *Couac* (*Music'Halle, Mix'Art Myrys, Samba Résille, Takticollectif, Toucouleur*), investis depuis plusieurs années en faveur de la structuration du territoire artistique. Ces derniers ont déjà été identifiés, dans l'étude prospective réalisée par le collectif lui-même⁸⁹², comme de potentiels *pôles structurants* le territoire des musiques amplifiées. Le dialogue déjà engagé par ces acteurs avec le politique depuis le début des années 2000 se prolonge avec de nouveaux interlocuteurs sur la scène participative. Dans une certaine mesure, ce constat vient pondérer l'argument selon lequel les *Assises de la culture* permettent l'expression de nouveaux acteurs de la culture. Plusieurs personnalités déjà habituées à s'exprimer ont mené les débats tout au long de la concertation ou, du moins, ont-elles eu une influence certaine sur leur contenu et leur évolution. Ce sont ces figures de l'acteur artistique qui ont déjà été identifiées sur la scène publique pour leur engagement militant. Certes, cet engagement intervient dans un contexte différent, mais il s'inscrit dans une démarche similaire : au nom de l'intérêt collectif et d'une volonté de structuration du territoire artistique.

1.2 Les figures de l'acteur musical sur la scène publique

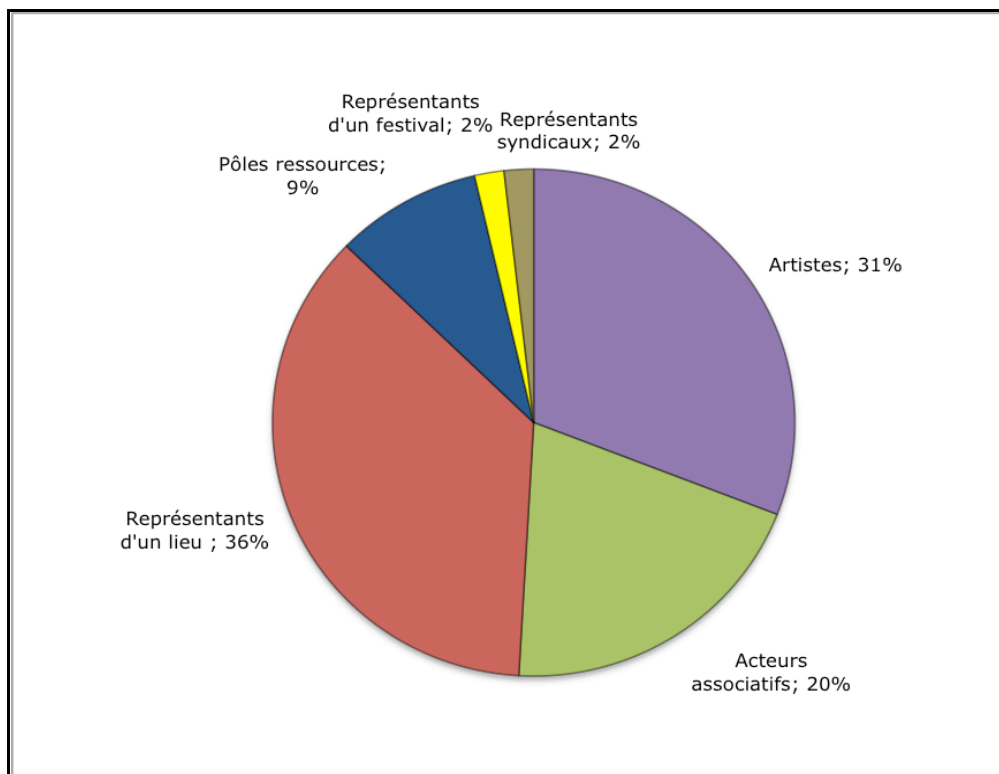
Ce premier bilan souligne l'impact des musiques amplifiées dans le débat public. En particulier, il met en exergue la capacité de certains acteurs à se positionner dans les échanges et à se constituer comme un maillon fort de la participation.

1.2.1 Une typologie de la participation des acteurs selon leur profil

En outre, l'analyse de la participation des acteurs de musiques amplifiées selon leur profil permet de préciser ces premières tendances.

⁸⁹² COUAC, *Etude prospective*, Deuxième phase de travail de la commission musiques actuelles, 2005, 109p.

Figure n°16 : Représentation des acteurs de musiques amplifiées impliqués dans l'assemblée selon leur profil



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2009

Ce graphique montre en effet qu'avec 36% des acteurs musicaux investis, ce sont quelques représentants de lieux culturels qui ont un poids important dans le débat. Plusieurs éléments permettent d'expliquer cette surreprésentation de ce profil d'acteur. Elle illustre d'abord l'influence des personnalités identifiées dans le secteur des musiques amplifiées. Elle est ensuite révélatrice du contexte artistique local : des problématiques propres au secteur des musiques amplifiées – les lacunes de l'offre – et du besoin pour les acteurs directement concernés de s'exprimer sur ces sujets – les retards structurels de l'offre toulousaine, le faible accompagnement des initiatives existantes, la précarité financière, les menaces d'expulsion, le sentiment de vulnérabilité généralisée, etc.

L'acteur associé à un lieu fixe d'activité représente un profil dont l'activité est pleinement ancrée sur le territoire en question et qui de fait se sent particulièrement concerné par certains débats qui ont été posés à l'ordre du jour. De la même manière, sa forte participation est significative de l'orientation des débats et des priorités qui ont été portées par l'équipe municipale organisatrice des *Assises* (chapitre 8). Le traitement de la fracture territoriale est placé au cœur de son programme, le maillage de l'offre culturelle représente un levier d'action potentiel, l'acteur public prête ainsi une attention particulière à la parole *de*

l'acteur associé à un lieu existant. Les priorités de l'acteur public et celles de l'acteur artistique se rejoignent ici dans la formulation d'un projet culturel et des objectifs auxquels doit répondre cette concertation préalable. Ce profil d'acteurs artistique manifeste alors une certaine aptitude à se constituer comme force de proposition, acteur investi et concerné par la co-construction d'un territoire artistique.

Les artistes représentent le deuxième profil d'acteurs le plus représenté. Le bilan comptable – seulement 17 paroles d'artistes ont été référencées tout au long du processus – apparaît néanmoins bien peu signifiant au regard des priorités portées par une méthodologie de l'action publique et des objectifs annoncés dès l'ouverture des *Assises* : « *replacer l'artiste au cœur de la cité* »... Il n'en demeure pas moins que ce dernier n'a pas saisi cette occasion pour figurer au centre de la discussion.

De même, les acteurs associatifs, en troisième position, apparaissent relativement en retrait au regard du potentiel qu'il représente sur la scène locale (chapitre 5). Une observation complémentaire de ces résultats conduit en particulier à pointer la très faible représentation des acteurs qui constituent les scènes invisibles : ces microstructures souvent impliquées sur la scène locale au titre d'une activité polyvalente mais fortement spécialisée selon les esthétiques – des programmeurs de concerts, des labels, des agences de booking, ou encore plus généralement ces acteurs impliqués sur la scène locale dans la production et la vente de disques.

De même, d'autres profils sont très peu représentés tout au long des débats. On relèvera par exemple la très faible participation des techniciens (ingénieur du son, lumière, technicien de régie, etc.) ou encore des acteurs dont l'implication sur le terrain relève d'une activité marchande ou d'un accompagnement financier de projets artistiques et culturels (producteurs, éditeurs, diffuseurs, mécénat, etc.). Par défaut, la réflexion collective se prive de la contribution d'acteurs confrontés directement à des préoccupations économiques – réalités pourtant au combien importante en terme de structuration d'une scène locale et des filières artistiques.

Le bilan de ces observations pointe les limites d'une scène de démocratie participative qui peine à intégrer des profils d'acteurs singuliers, peu habitués à s'exprimer sur la scène publique, et donc à considérer un territoire dans la diversité des forces vives qui le représente. La pluralité des acteurs détaillés dans le chapitre 5 permet ici de nuancer la participation des acteurs selon leurs profils et plus particulièrement leurs logiques d'ancrage au territoire. Le diagnostic posé ici, sur le terrain culturel, rejoint celui qui est généralement porté autour de la

démocratie participative à propos d'une implication différenciée des acteurs selon leurs critères sociodémographiques (chapitre 3). En outre, ces déséquilibres de la participation posent la question d'un juste arbitrage dans le partage de la parole. Pour la puissance publique en effet, comment et selon quels critères trouver un équilibre entre des acteurs qui composent le territoire et qui vont mettre sur table des problématiques culturelles spécifiques ? Pour les acteurs de terrain, comment arriver à prendre place dans le débat en faisant figurer leurs préoccupations respectives dans les priorités de l'acteur public ? Les acteurs publics doivent-ils considérer que la parole lors des *Assises* est représentative de la diversité d'une scène artistique ? Cette orientation ne risque-t-elle pas de créer de nouveaux déséquilibres sur la scène locale et de renforcer à terme les tensions entre acteurs privés : entre ceux qui se sont largement exprimés, censés représenter le territoire, et ceux qui ne se sont pas exprimés, et qui pourtant peuvent porter des revendications spécifiques ou apporter des propositions complémentaires à la réflexion collective ? Comment aller à la rencontre de ces profils d'acteurs peu représentés en assemblée plénière ? Comment parvenir à décrypter les besoins d'un territoire quand bien même une partie de ses acteurs ne peut ou ne veut l'exprimer ?

1.2.2 L'ancrage de l'acteur au territoire comme variable déterminante

Les observations portées tout au long de ce chapitre permettent en effet de proposer une typologie de la participation qui vient préciser ou nuancer la place et le rôle des acteurs artistiques sur la scène des gouvernances. Différentes figures sont identifiées, et déclinées, au sein d'une série d'appositions : acteurs attachés ou détachés d'un lieu fixe d'activité, acteurs polyvalents ou acteurs spécialisés, acteurs expérimentés ou acteurs émergents, acteurs commerciaux, associatifs ou informels, acteurs très identifiés sur la scène locale ou acteurs invisibles (tableau n°16). En outre, cette analyse montre dans quelle mesure la relation de l'acteur au territoire représente une variable déterminante de la participation.

Tableau n°16 : Typologie de la participation des acteurs selon leur profil

RELATION DE L'ACTEUR AU TERRITOIRE	IMPLICATION SUR LA SCENE LOCALE	STATUT	NIVEAU DE PARTICIPATION	CARACTERISTIQUES	ACTEURS IDENTIFIES
Acteur associé à un lieu fixe	Activité polyvalente	Associatif et commercial	Très élevé est régulier tout au long	Participation sur la scène publique et privée en tant qu'acteur du débat, du contre-pouvoir et force de proposition	Membres actifs du réseau Couac
		Informel	Très élevé mais à différencier sur la scène publique et privée	Participation sur la scène publique en tant qu'observateur ; sur la scène privée en tant qu'acteur fédérateur	Pavillons Sauvages (tête du réseau Intercollectifs)
	Activité spécialisée (diffusion)	Commercial	Variable selon les acteurs, et les thématiques en questions	Interventions ponctuelles et ciblées de quelques personnalités, retrait des plus gros diffuseurs	The Petit London (tête du réseau Bars-Bar), Chèvrefeuille, Bijou
	Activité spécialisée (création)	Commercial	Nul ou très faible	Profil d'acteurs très peu entendu	Aucun
Acteur associé à un lieu passif	Activité secondaire (diffusion)	Privé, commercial	Nul	Acteurs représentés par leur tête de réseaux (Bar-Bars)	Aucun
Acteur détaché d'un lieu fixe	Activité spécialisée dans la création	Informel, associatif ou commercial	Nul ou très faible	Acteurs représentés par sa tête de réseaux	Coordinateur du FLIM
	Activité polyvalente et/ou spécialisée dans la diffusion	Commercial	Nul ou très faible	Profil d'acteurs très peu entendu, mais représenté dans le débat de part leur rayonnement sur la scène artistique	Aucun
		Associatif ou informel	Très Faible	Acteur représenté par sa tête de réseau	Têtes du réseau Avant-Mardi et membres de l'Intercollectifs
	Ressource, coordination	Associatif	Très élevé et régulier	Participation sur la scène publique et privée en tant qu'acteur du débat et force de propositions	Avant-Mardi

Réalisation : S. BALTI, 20112

Acteurs attachés à un lieu fixe et acteurs détachés d'un lieu fixe : cette première distinction oppose deux profils dont la relation au territoire est déterminée par des préoccupations spécifiques qui conditionnent leur implication sur la scène publique ou privée.

Pour les acteurs associés à un lieu fixe, la participation très élevée s'explique par le besoin de légitimer un ancrage au territoire et d'assurer la pérennité d'activités cristallisées dans un lieu unique. Ce constat rejoint notamment le diagnostic porté dans les chapitres 5 et 6 faisant état des difficultés rencontrées par ces acteurs à inscrire durablement les musiques amplifiées dans les tissus urbains. Dans un contexte local, de très faible reconnaissance des activités artistiques, ou institutionnel, et caractérisé par le renforcement des contraintes en matière de respect des normes de sécurité ou de voisinage, la dynamique impulsée par l'acteur public représente pour l'acteur privé une scène d'expression qui vise à réaffirmer les difficultés rencontrées quotidiennement et à souligner l'intérêt de soutenir les initiatives existantes sur la scène artistique. La participation est la plus forte pour les acteurs associés à un lieu polyvalent. Deux profils peuvent être distingués : d'un côté, des acteurs investis depuis plusieurs années en faveur de la structuration du territoire musical et artistique (*Couac*) ; de l'autre, des acteurs qui défendent des projets musiques amplifiés plus récents mais également plus vulnérables au regard des injonctions qui leurs sont imposées (*Intercollectifs*).

1. Pour les premiers, la participation prend forme par des prises de paroles régulières qui rythment, voire structurent, le débat. Sur la scène publique, il s'agit de poursuivre les efforts engagés avec l'ancienne municipalité : rappeler les conditions difficiles d'exercice et réaffirmer la fonction de lieux polyvalents sur lesquels l'acteur public peut s'appuyer pour structurer le territoire. Fort de cette expérience acquise dans la durée, en tant que qu'acteur artistique et acteur militant, le Couac représente pour l'acteur public des compétences qui ont été mobilisées lors des réunions techniques ou informelles visant à préciser des discussions portant sur des points de technicité. Plusieurs initiatives menées sur la scène privée illustrent également la forte implication de ces acteurs au sein du tissu associatif local. Les événements organisés par le Couac ont été relayés auprès d'un réseau d'acteurs déjà bien structuré et ont entraîné une forte mobilisation.

2. Pour le second profil, la participation reste élevée mais s'inscrit dans une configuration différente : sur la scène publique, ces acteurs investissent les assemblées plénières davantage en tant qu'observateur que participant actif. Alors que la présence de leurs activités sur le territoire n'est pas garantie, et que leur statut n'est pas clairement défini, ces

acteurs considèrent dans un premier temps les *Assises* avec méfiance : il est d'abord question de décrypter le discours de l'acteur public et ses logiques d'action – quels sont les objectifs ? Quelle ouverture possible avec des initiatives jusqu'alors menacées d'expulsion ? Quelles sont les marges de discussion ?

3. A une moindre échelle, les acteurs associés à un lieu commercial sont caractérisés par une participation très inégale ou très ponctuelle. Pour les structures de plus petite taille qui sont spécialisées dans la diffusion, la participation est souvent ciblée autour de quelques thématiques qui font directement écho aux besoins et difficultés rencontrées sur le terrain – comme l'accompagnement à la création ou à la diffusion. Les représentants de lieux de création, tels que les studios, apparaissent bien plus en retrait que leurs homologues de la diffusion. Leur inscription au sein de la scène locale relève de logiques individuelles : sur la scène urbaine ce sont des lieux qui sont moins visibles, ouvert à des publics spécifiques – les artistes – et non pas à tous les habitants. Des lieux qui semblent déconnectés des valeurs d'intérêt général porté par l'acteur public. Dans le même temps, les orientations du débat ont montré une tendance à privilégier des questions portées sur l'offre de lieux de diffusion.

4. Les principaux producteurs ont été, quant à eux, relativement absents lors des assemblées plénières : par exemple le *Bikini* localisé à Ramonville-Saint-Agne, ancien fief du maire de Toulouse. Les relations entre le *Bikini* et l'acteur public ont été néanmoins tissées bien avant le changement de majorité (chapitre 6). L'équipe artistique reste un interlocuteur de choix dans les réunions techniques menées en plus petit comité. La faible participation peut également s'expliquer par la position qu'occupe le *Bikini* au sein de la scène locale : lieu, spécialisé, réputé... Les priorités de l'équipe artistique relèvent de logiques spécifiques, et de préoccupations qui sont davantage projetées sur la scène globale – vers les tourneurs, les artistes nationaux et internationaux –, le lieu est néanmoins ouvert sur la scène locale et aux initiatives d'acteurs locaux : des artistes sélectionnés pour assurer des premières parties ou encore des programmateurs locaux avec qui des partenariats sont réalisés pour l'organisation de soirées spécifiques. Aussi la parole du *Bikini* ne s'est-elle pas directement exprimée dans les débats car la présence de ce lieu est assurée par le rôle et le rayonnement qu'il exerce sur la scène locale.

5. La participation des bars est à l'image de leur implication sur la scène des musiques amplifiées : déléguée à certaines figures actives de la programmation locale. En l'occurrence, *Culture Bar-Bars* assure la représentation d'une scène *off* et la visibilité d'un territoire caractérisé par le turn-over des lieux. Pour ces derniers, l'enjeu rejoint celui identifié

précédemment : il s'agit de renforcer la légitimité d'une scène artistique dont le dynamisme est fortement compromis par le cadre normatif – et donc de faire évoluer les mentalités à la faveur d'une meilleure reconnaissance de leur activité sur la scène artistique. Le regroupement en collectif participe d'une logique visant à fédérer des initiatives confrontées aux mêmes problématiques, mais jusqu'alors très éparpillées, et de structurer un propos qui sera porté et repris par une personnalité locale très impliquée et tête de réseau du collectif à Toulouse.

6. Enfin, dans une autre mesure, les acteurs détachés d'un lieu fixe apparaissent beaucoup plus en retrait dans le débat public. Pour une grande majorité d'acteurs associatifs, la participation aux différentes instances est nulle ou très faible : sur la scène publique comme sur la scène privée. Leur représentation sur la scène des gouvernances est néanmoins assurée, ou du moins partiellement, par plusieurs initiatives fédératrices qui se sont constituées ou renforcées lors des *Assises*. 22% des acteurs recensés dans cette recherche sont associés à au moins l'un de ces réseaux : *Avant-Mardi*, *Couac*, *FLIM*, *Intercollectifs*. Pour la majorité d'entre eux, l'adhésion représente sur la scène des gouvernances la principale forme d'engagement... un engagement *passif*, qui consiste à déléguer la parole aux têtes de réseaux déjà identifiés auparavant – acteurs investis sur la scène publique pour faire entendre des revendications partagées – même si les réunions internes, préalables à la construction d'un discours collectif, n'ont pas toujours suscité la mobilisation de tous les adhérents.

7. Près de 80% des acteurs de la scène locale ne sont donc pas ou très peu représentés au sein de ce processus de concertation. A nouveau, la relation de l'acteur au territoire est présentée ici comme un premier facteur explicatif de ce désengagement. Les différents profils d'acteurs détaillés dans le chapitre 5 ont permis effectivement de révéler des logiques d'actions et des stratégies de développement souvent déconnectées de la scène locale. Programmateurs, tourneurs ou labels mènent par exemple leurs activités en tissant des relations avec des partenaires de la scène globale. Aussi, la priorité n'est-elle pas pour eux de soutenir la création toulousaine ou de militer en faveur d'une scène locale. Elle est plutôt de repérer la création émergente, quelle que soit la provenance de l'artiste afin de valoriser son travail : en planifiant les dates de sa tournée, en accompagnant la sortie de son disque, en organisant son concert ou en assurant la promotion de son actualité dans les médias. Les choix se font sur critères artistiques et non pas territoriaux. Ce sont des acteurs qui contribuent à animer la vie locale mais dont la localisation, à Toulouse, relève de stratégies individuelles – et non pas de logiques d'ancrage à la scène locale. Ils se structurent autour de plusieurs

réseaux fortement spécialisés selon les styles artistiques (chapitre 5). Leur implication au sein de la scène est motivée selon des choix artistiques mais elle ne rejoint pas les préoccupations portées par l'acteur public en faveur d'une action citoyenne.

1.2.3 Une cristallisation des scènes générationnelles

Ces différentes figures identifiées sur la scène des gouvernance viennent ici illustrer le dilemme artistique des acteurs de musiques amplifiées et apporter un éclairage quant aux tensions qui opposent deux logiques d'actions : entre « *dépolitisation et repolitisation*⁸⁹³ » du débat public. Ce diagnostic porté autour des déséquilibres de la participation vient en effet cristalliser les contours de deux scènes artistiques, différenciée selon la génération et leur implication sur la scène artistique et urbaine : militante d'une part et émergente d'autre part.

La scène militante est constituée de ces personnalités omniprésentes dont le métier les a habitués à parler en public : ils portent des revendications précises, et argumentées, tirées de leurs relations passées avec les acteurs institutionnels. Leur légitimité relève de la connaissance du territoire, de leur capacité d'expertise et de leur aptitude à fédérer pour se faire entendre d'une seule voix. La forte implication de ces acteurs s'inscrit dans la continuité de mouvements lancés depuis la fin des années 1990, autour de plusieurs collectifs – les *Motivé-e-s*, *Mix'Art Myrys* puis le *Couac* – qui ont rythmé l'évolution du territoire artistique et culturel local. En outre, cette nouvelle méthodologie de l'action publique fait directement écho aux préconisations qui ont été portées par les *Motivé-e-s* autour de la démocratie participative (chapitre 3). Au fil des années, un noyau d'acteurs très impliqué s'est progressivement structuré pour revendiquer un engagement artistique au profit de l'action urbaine et de l'intérêt collectif : celui de garantir la diversité des forces vives d'un territoire. Aussi, la surreprésentation de ces acteurs au sein du débat public vient-elle également éclairer certaines tendances qui ont été décrites sur d'autres terrains, dans des instances de concertation préalable à l'élaboration de nouveaux projets d'aménagement par exemple (chapitre 3). A l'instar d'observations qui attestent d'une participation généralement plus élevée chez les retraités que chez les jeunes⁸⁹⁴, la mobilisation des plus expérimentés s'inscrit ici dans une logique qui vise à défendre le fruit d'un travail et d'avancées qui ont été acquises tout au long d'une vie : une reconnaissance lente et douloureuse des activités culturelles au sein de la métropole.

⁸⁹³ TEILLET P., « L'artiste et le politique : je t'aime moi non plus ! », *Observatoire des politiques culturelles*, Paris, 2004, 11p.

⁸⁹⁴ SUBRA P., *Géopolitique de l'aménagement du territoire*, Paris, Armand Colin, 2007, p.261.

D'autres acteurs durablement inscrits dans le tissu artistique local se distinguent au contraire par leur retrait. Ce dernier relève d'un choix artistique et militant qui est clairement assumé : celui de préserver une liberté artistique dans le processus de création. Le désengagement peut également témoigner d'une hostilité ou d'une indifférence vis-à-vis d'un monde extérieur, celui du « politique », que certains considèrent comme étant très éloigné des réalités du terrain. La plupart des acteurs rencontrés, reconnaissent néanmoins la sincérité d'une démarche publique axée sur l'écoute. Pour une minorité, la démocratie participative représente une menace, ou une illusion, incarnée par une autorité de puissance publique dont la stratégie serait d'éduquer une population artistique afin de conforter son adhésion à un projet qui s'impose et dont les orientations ont été préalablement fixées. Si l'acteur public manifeste ici l'envie de se rapprocher des acteurs artistiques, ces derniers maintiennent une forme d'indépendance caractérisant jusqu'alors les relations entre milieux artistiques et politiques (chapitre 3).

La scène émergente se définit quant à elle autour de ce foisonnement d'initiatives artistiques qui représentent une nouvelle génération d'acteurs : plus discrets sur la scène publique, historiquement moins ancrés sur le territoire et encore très éparpillés. Ces derniers alimentent néanmoins une scène artistique en pleine ébullition qui de fait participe également au renouvellement de la créativité d'un territoire. Pour certains d'entre eux, le désengagement est un souhait réfléchi. La jeune génération ressent parfois un manque de légitimité, ou de patience, à s'exprimer sur des sujets qu'elle ne maîtrise pas ou peu. Certains préfèrent laisser cette tâche aux acteurs plus expérimentés, « *qui connaissent les milieux institutionnels et leurs façons de faire*⁸⁹⁵ ». Mais ils n'excluent pas de s'investir davantage dans quelques années... En attendant, le premier échelon de la participation consiste pour eux à adhérer à un collectif ou à un réseau et à soutenir la voix collective exprimée par une tête de réseau. Pour d'autres, la faible participation au débat public relève d'une situation contrainte : difficultés à s'exprimer en public ou intimidation les empêchent de s'affirmer au sein d'une scène déjà largement investie par des acteurs qui ont l'habitude de débattre.

L'indépendance a longtemps caractérisé les relations entre les milieux artistiques toulousains et les politiques de développement urbain, la mise en place d'une politique partenariale s'inscrit dans un contexte de rupture avec le changement de majorité. Celle-ci s'exprime dans le débat par la voix de personnalités qui ont porté des mouvements de repolitisation et rythmé la vie locale des années 1990 et 2000. Ces espaces de concertation et

⁸⁹⁵ Propos recueillis auprès d'un acteur associatif, enquête 2009.

de rencontre révèlent des enjeux liés à la configuration d'un nouveau jeu d'interlocuteurs – ou la réaffirmation de rapports de forces – qui prennent forme dans les assemblées plénières et se prolongent dans les interstices par le biais de rencontres plus informelles. D'un autre côté, une génération d'acteurs moins expérimentés à ce type d'exercice apparaît plus en retrait même si plusieurs initiatives fédératives se sont constituées pour accroître la visibilité de scènes artistiques et faire entendre leurs préoccupations (les labels, les programmeurs sans lieu fixe d'activité, les collectifs ou encore les bars musicaux). Les *Assises de la culture* illustrent ainsi les problématiques que pose la démocratie participative en terme de représentativité des acteurs d'un territoire. Les déséquilibres de la participation confrontent l'acteur public à un défi majeur : celui de construire un territoire non plus autour d'une série d'oppositions et de frontières entre acteurs (*outsiders* d'un côté et *insiders* de l'autre) mais de définir un projet qui s'appuie sur un travail de concertation et qui a pour ambition de rétablir certains équilibres au sein d'une métropole très fragmentée.

1.3 Les déséquilibres de la participation ou les limites d'un processus participatif

Bien que la parole n'ait pas été confisquée, des regrets ont été exprimés après les débats. L'accumulation de frustrations liées au contexte économique et politique a nourri des attentes et des ambitions très fortes souvent difficiles à canaliser et à gérer pour des organisateurs.

1.3.1 Des frustrations ravivées entre acteurs privés

Les citations proposées dans l'encadré suivant témoignent dans ce sens et rappellent les rivalités qui existent sur la scène privée : au sein même d'une discipline artistique, et plus largement entre les disciplines artistiques.

**Encadré n°8 : Expression d'acteurs artistiques autour du déséquilibre
de la répartition du temps de parole**

« Le temps de parole était insuffisant, inégalement réparti pour traiter de tels sujets »
« On a laissé davantage la parole à ceux qui savaient parler »
« On m'a coupé en me demandant d'être plus synthétique,
avec ce stress je n'ai pas pu dire ce que je voulais »
« « Les associations et les grands penseurs se sont trop exprimés au détriment des
artistes »
« On n'a presque pas entendu certaines disciplines artistiques »

Source : enquête 2009

Certains participants ont eu le sentiment d'une discussion bornée autour d'une poignée d'acteurs qui, par leur facilité à s'exprimer, leur charisme ou leur expérience ont pris une place non négligeable dans le débat et les rapports de forces qui se sont progressivement dessinés. Un artiste plasticien relève d'autres limites inhérentes à ce type de démocratie participative ; elles portent sur les frustrations d'une discipline, plus en retrait des débats, composée d'acteurs moins amenés à s'exprimer en public : *« les militants parlent beau, haut et fort, et leur travail porte spécifiquement sur ces problématiques là. Dans mon travail artistique, je n'aborde pas ces sujets [...]. Une réflexion plus avancée, mieux formulée n'est pas pour autant représentative de l'ensemble des enjeux et des intérêts du territoire ; et pourtant une oreille non expérimentée va penser que le discours de ces militants représente la parole commune⁸⁹⁶ ».*

Ces constats viennent restreindre les ambitions d'une nouvelle méthodologie de l'action publique, axée sur l'ouverture et la volonté de considérer l'expression d'un territoire dans sa diversité. Pour les acteurs privés, les ressentis exprimés autour d'une participation déséquilibrée peuvent être la source de tensions nouvelles. Effets pervers de la démocratie participative qui cherche à rassembler mais qui crée, malgré elle, de nouveaux processus d'exclusion sur la scène publique – entre participants actifs et participants passifs.

1.3.2 Le retrait des acteurs institutionnels : un débat contourné

Inversement, plusieurs profils d'acteurs attendus à ce stade de la concertation ont figuré très en retrait des débats.

⁸⁹⁶ Propos recueillis auprès d'un artiste, enquête 2009.

Il convient de souligner en premier la très faible participation des représentants de collectivités territoriales de l'aire urbaine, autres que celle de la Mairie de Toulouse. Seule une intervention a été en effet comptabilisée – celle du DAC d'une commune très investie dans le champ culturel (Tournefeuille) et déjà impliqué dans des missions de structuration et de réflexion menés en dehors de son territoire de compétence⁸⁹⁷. La faible participation de ces profils d'acteurs, élus, techniciens ou DAC, semble indiquer que ces derniers n'ont pas – ou peu – leur place dans ce type d'instance de gouvernance : la priorité étant donnée à la parole des acteurs de terrain ou aux acteurs investis de puissance publique sur le territoire culturel toulousain. Ce constat pointe également les limites d'une concertation qui souhaite rassembler et renforcer les synergies entre acteurs, mais dont le champ de concertation est délimité par le cadre, très restreint, de la commune centre. Pourtant, l'analyse du territoire des musiques amplifiées a bien montré la capacité de certaines communes périphériques à s'affirmer en tant que pôles structurant à l'échelle métropolitaine. Quelle est la capacité de cette nouvelle méthodologie de l'action publique à s'ouvrir sur son environnement extérieur : à affronter notamment les questions liées à la fragmentation institutionnelle de l'agglomération alors que l'analyse montre ici le retrait des partenaires extérieurs, que ce soit par leur prise de parole en tribune ou en assemblée ?

Autrefois uniques interlocutrices des acteurs publics, les institutions – grands équipements et festivals – se sont également très peu exprimées. Ceux qui étaient considérés jusqu'alors comme les acteurs légitimes du territoire se sont trouvés marginalisés dans un processus qui donnait la parole aux acteurs peu entendus.

« Les institutions étaient très sur la réserve, celles du premier cercle municipal sont venues voir ce qu'était ce machin qu'on leur imposait, quelques-unes se sont retrouvées en tribune [...] mais la plupart était absentes, perdues, un peu paniquées sûrement par leurs avantages supposés »

Le Responsable de la *Grainerie* (Arts du cirque), enquête 2009.

Le témoignage recueilli ici interroge la capacité d'une scène de concertation à réellement susciter l'échange entre les différents profils d'acteurs d'un territoire. Cette scène de débat peine en effet à dépasser certaines frustrations liées aux déséquilibres de la vie artistique locale. Ce constat pointe là encore un défi à venir pour la municipalité : comment faire se rencontrer des univers différents et comment travailler avec des interlocuteurs qui ont parfois entretenues de vieilles rivalités ?

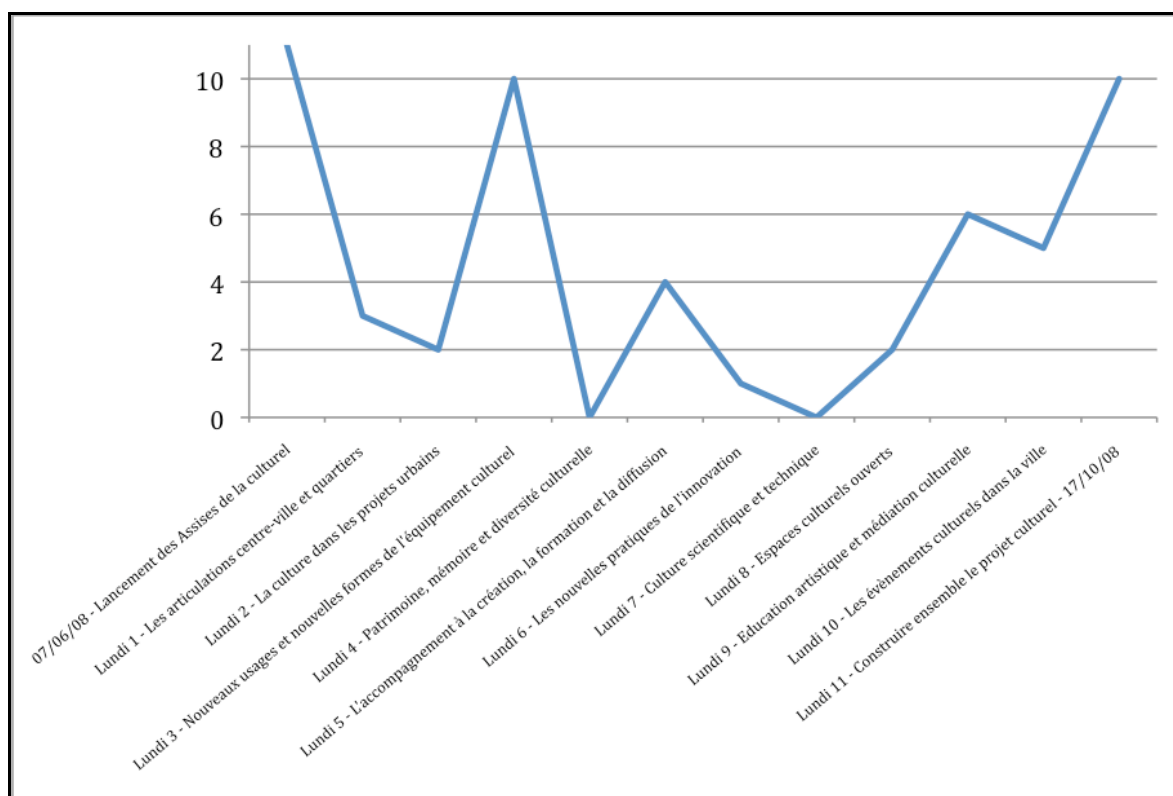
⁸⁹⁷ Il s'agit du DAC de Tournefeuille, également président de l'association des DAC de Midi-Pyrénées.

Dans une autre mesure, le faible poids des acteurs institutionnels est également symptomatique d'un territoire artistique caractérisé jusqu'à présent par l'absence de pôles fédérateurs capables d'assumer dans chaque discipline une mission de structuration, d'impulser une réflexion et une dynamique collective. Seul *Avant Mardi* a été identifié en tant que tel dans le cadre de ces *Assises* – doit-on alors interpréter à partir de ce repérage que la situation des musiques amplifiées est moins difficile que dans d'autres disciplines artistiques étant donné qu'il existe au moins un institution spécifique, impliquée, identifiée et porte-parole des besoins exprimés sur le terrain ?

1.3.3 La participation sélective des acteurs de terrain : une réflexion fragmentée

En outre, le graphique suivant rend compte d'un deuxième déséquilibre, celui de la participation des acteurs artistiques selon les débats thématiques qui leur sont proposés.

Figure n°17 : Evolution de la participation des acteurs de musiques amplifiées selon les ateliers



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : enquête 2009

L'affaiblissement des barrières et des craintes liées aux premiers moments de rencontre, le bouche à oreille, l'effet d'entraînement, l'appropriation collective d'une nouvelle scène de débat : voici autant d'arguments qui auraient permis d'envisager une participation

croissante des acteurs de musiques amplifiées tout au long de la concertation... Or, le document présenté ici montre qu'il n'en est rien. La participation des acteurs de musiques amplifiées est en effet loin d'être régulière. Elle varie fortement selon les ateliers et les sujets de réflexion qui ont été posés à l'ordre du jour. Ceci prouve sans doute combien cette participation est liée à des préoccupations individuelles.

Trois séances ont particulièrement inspiré les représentants du secteur des musiques amplifiées. La première, la cérémonie de lancement, a suscité une forte mobilisation. Compte tenu du contexte institutionnel passé, l'ouverture des *Assises* représente une curiosité pour les acteurs du monde des musiques amplifiées – un espace inédit qui leur offre enfin la possibilité de s'exprimer et de se rencontrer sur la scène publique. Une forte mobilisation est ici constatée lors de la première séance. Le deuxième *Lundi* a également été très investie par les acteurs de musiques amplifiées. Celui-ci traite des *Nouveaux usages et nouvelles formes de l'équipement culturel*. Cette thématique transversale intéresse les principaux acteurs concernés, *ceux qui sont associés à lieu fixe d'activité*, mais également les autres, *acteurs détachés d'un lieu fixe* amenés à les fréquenter pour mener à bien leurs activités respectives (booking, organisation et/ou programmation de concerts, artistes, médias, etc.). Aussi, les lacunes et les frustrations accumulées depuis des années ont-elles fait de l'équipement un sujet de discussion privilégié et souvent très animé. L'analyse montrera par la suite que la Municipalité a également largement contribué à orienter la discussion autour de tels sujets. Le dernier *Lundi* particulièrement prolixe est celui qui précède la présentation du projet culturel et qui vient clôturer la première phase de concertation. L'intérêt porté pour la thématique, *Construire ensemble une gouvernance culturelle*, est une fois de plus révélateur du contexte artistique local, notamment de cette fracture entre acteurs privés et acteurs publics et de préoccupations directement vécues par les acteurs de terrain. Lors de cet atelier, la présentation du budget culturel a été l'occasion pour ces derniers de revenir sur la place qui est traditionnellement accordée aux musiques amplifiées, en comparaison avec celle très privilégiée des musiques classiques, et d'exprimer leur crainte face au risque de construire un projet qui reproduise de tels déséquilibres sur la scène institutionnelle⁸⁹⁸.

Ainsi, ces observations permettent de caractériser le comportement des acteurs de musiques amplifiées sur la scène publique. Ils interviennent lorsque les sujets les concernent

⁸⁹⁸ L'analyse de la répartition de la parole révèle pour cet atelier une participation quasi inédite des représentants du monde des musiques classiques. Celle-ci traduit les oppositions très fortes qui se sont tenues lors des échanges: entre acteurs de musiques amplifiées et acteurs de musiques classiques, et de la nécessité pour ces derniers de rappeler la légitimité d'une institution, comme celle *l'Orchestre du Capitole*, au sein de la ville.

vraiment : près de la moitié des interventions portant sur les nouveaux usages et nouvelles formes de l'équipement culturel ont été par exemple formulées par des représentants des musiques amplifiées. En ce sens, l'acteur artistique montre une certaine aptitude à s'imposer sur la scène institutionnelle, à s'investir en faveur d'un projet porté par les acteurs publics, à répondre en connaissance de cause face aux questionnements et aux sollicitations... et à se constituer ainsi comme force de proposition et acteur de la concertation.

La figure n°17 montre en revanche une très faible participation – parfois nulle – des acteurs musicaux autour de sujets plus généraux, qui dépassent le cadre de questionnements purement artistiques ou spécifiques à leur champ d'investissement. Un tel bilan interroge quant à l'ambition initiale d'un projet politique tourné vers davantage de transversalité et d'ouverture. Lors de l'atelier n°4, les principaux interlocuteurs présents dans l'assemblée sont issus du monde socioculturel ou patrimonial – un délégué d'une association engagée dans la valorisation de la mémoire des migrations, une directrice d'une MJC, un conservatrice de musée, un militant occitan, etc. L'atelier n°7 a été quant à lui principalement investi par des représentants du milieu universitaire, impliqués dans la valorisation ou la diffusion de la recherche scientifique – des chercheurs associés à des laboratoires de recherche, des associations destinées au partage des savoirs et à l'ouverture, des représentants du milieu socioéducatif, etc. Très peu d'acteurs issus du milieu artistique ont été identifiés ce qui, à ce stade, souligne l'ampleur du chantier à réaliser pour amorcer le décroisement des différentes sphères culturelles et artistiques.

L'analyse de la participation des acteurs révèle donc également une faible représentation des acteurs de musiques amplifiées dans les ateliers qui traitent de questions urbaines et territoriales : les débats qui ont animé les questions autour des *articulations centre-ville et quartiers* (Lundi n°2) ou de la *culture dans les projets urbains* (lundi n°3) n'ont permis respectivement d'identifier que deux et trois acteurs ayant pris la parole. Ce retrait semble indiquer qu'à ce stade initial de la co-construction les représentants du monde des musiques amplifiées ne se sentent pas ou peu concernés par des problématiques qui dépassent le cadre purement artistique, ou du moins éprouvent-ils davantage de difficultés à s'exprimer sur de tels sujets. En ce sens, l'analyse de la participation traduit *a contrario* une faible capacité de l'acteur artistique à s'investir sur la scène publique en dehors de son champ de spécialisation et de connaissance. Certes, l'acteur de musiques amplifiées est identifié au sein de la concertation comme un partenaire potentiel, mais un partenaire dont la participation se limite au traitement de problématiques artistiques *stricto sensu*.

Ces tendances mettent ici en exergue une première ligne de confrontation entre deux logiques d'action : d'un côté, *l'acteur politique* sollicite la participation de *l'acteur artistique* pour faire de la culture un axe fort et transversal du développement urbain, de l'autre côté, *l'acteur artistique* semble répondre au défi posé par *l'acteur politique* mais sa participation, très ciblée, tend à contourner des questions urbaines et pose les limites d'une concertation qui se veut ouverte et transversale. Dans une certaine mesure, ce constat vient ainsi opposer deux profils d'acteurs sur la scène des gouvernances urbaines. Si l'acteur public lance la concertation dans le cadre d'une politique dont les orientations et les stratégies ont été précisées en amont, la participation sélective de l'acteur artistique vient rappeler la frontière entre la sphère publique et privée et la position qu'il occupe dans le système urbain. Ce dernier est avant tout un acteur *privé*, impliqué sur le territoire *artistique*, soumis à un système d'injonctions *spécifiques* – la précarité financière, le manque de lieux, d'infrastructures, de reconnaissance, etc. – qui ne se croisent pas toujours avec les priorités ou les préoccupations de l'acteur investi de puissance publique. Ceci nuance les hypothèses développées dans le chapitre 3 autour de la place de l'acteur artistique dans la ville.

2. UNE DYNAMIQUE DE CO-PRODUCTION

Derrière ce premier bilan qui fait état d'une participation sélective des acteurs artistiques, les observations réalisées tout au long du processus attestent néanmoins d'une dynamique de co-construction qui s'est affirmée au fur et à mesure des débats : au sein des principales assemblées plénières, dans les interstices de la scène publique ou encore sur la scène privée, avec une multitude d'initiatives privées qui témoignent d'une volonté d'appropriation de la méthodologie adoptée par l'acteur public.

2.1 Un temps d'apprentissage de l'action collective

La confrontation inédite entre interlocuteurs de la scène privée et publique, acteurs venant d'horizons différents, peu habitués à ce type d'exercice public et qui se sont longtemps opposés nécessite forcément un temps d'apprentissage : pour les acteurs publics, rattraper le retard lié au manque d'expérience ; pour les acteurs privés, oublier les rancœurs passées afin de bâtir de nouvelles relations entre acteurs; pour les acteurs publics comme pour les acteurs privés, se détacher du passé pour entrer définitivement dans une nouvelle ère de la gouvernance culturelle locale et, ainsi, donner tout son sens à une méthodologie de l'action publique qui se veut innovante et axée sur la co-construction.

2.1.1 La préparation des Assises : autour de l'expert, s'inspirer du modèle nantais

Mai - Juin 2008. Les *Assises de la culture* sont préparées dans un contexte singulier caractérisé par un changement de majorité à la Mairie de Toulouse. Le lancement de cet événement symbolise la période d'investiture et de mise au travail d'une équipe municipale nouvellement constituée, encore très peu expérimentée. Celle-ci se doit pourtant d'assurer rapidement la transition après plus de trente années passées dans le champ de l'opposition. Pour se faire, elle choisit notamment de préparer un processus de concertation et de l'accompagner en s'entourant d'experts extérieurs – acteurs extérieurs au territoire, au champ politique ou au milieu culturel.

Durant la phase de préparation des *Assises*, un comité de pilotage d'une vingtaine de personnes est ainsi mis en place afin de travailler réellement sur l'élaboration des *Assises* et d'en assurer le suivi. Il réunit notamment un panel d'acteurs artistiques et culturels en provenance d'horizons très différents : le directeur délégué de l'*Orchestre du Capitole*, institution locale, des représentants de différentes disciplines artistiques – Nouveaux Territoires de l'Art, arts plastiques, danse, livre, etc. Simple regard critique ou renfort impliqué directement dans le déroulement et l'encadrement des *Assises*, cette méthodologie témoigne d'un positionnement dans lequel la municipalité « *uniquement en position de décider*⁸⁹⁹ » revendique la nécessité d'apprendre, de confronter différentes compétences avant d'affirmer ses choix et son plan d'action. Ces *Assises* ont été ainsi pensées et travaillées à partir d'un noyau d'une dizaine de personnes, « *plutôt habituées à s'apposer qu'à se concerter*⁹⁰⁰ ». Une innovation certaine dans le mode de faire.

*« L'élue à la culture n'est pas arrivée en dictant la procédure à suivre...
Des propositions ont été faites, ce qui a permis d'engager des discussions et des échanges très riches avec le groupe : sur les objectifs des Assises, sur l'organisation, sur la relation entre acteurs culturels ».*

Un organisateur des *Assises de la culture*, enquête 2009

Autre nouveauté, le milieu universitaire est associé dès l'organisation des *Assises* afin de présenter les éléments de diagnostic du territoire culturel toulousain et d'apporter sur certains points un appui scientifique venant confirmer le ressenti d'acteurs culturels qui vivent ce territoire au quotidien. Le week-end d'ouverture des *Assises de la culture*, établi pour sa

⁸⁹⁹ Propos recueillis auprès d'un organisateur des *Assises de la culture*, enquête 2009.

⁹⁰⁰ *Ibid.*

deuxième journée à l'université de Toulouse Le Mirail, consacre la tribune à ces chercheurs qui viennent exposer leur regard sur la fracture territoriale et culturelle.

Des observateurs extérieurs à la région toulousaine sont également venus témoigner de leur expérience dans la préparation des Assises et tout au long du processus. C'est à ce titre que J-G. CARASSO, spécialiste des politiques culturelles, a par exemple été sollicité pour clôturer plusieurs *Lundis* et introduire « *un point de vue différent, plus général, inscrit dans le temps et l'espace, l'histoire et les autres territoires*⁹⁰¹ ». Formulation de propositions lors de réunions techniques, implication dans des groupes de travail et consultation lors des débats publics, ces différents acteurs ont occupé un rôle essentiel. Ils ont permis non seulement de rappeler à l'auditoire l'originalité de l'expérience toulousaine, mais également d'apporter un éclairage pour que localement la ville puisse se saisir d'enjeux nationaux liés à la structuration des secteurs artistiques.

« On m'a demandé d'intervenir pour dialoguer, donner une distance [...] on a croisé plein d'équipes en France, c'est notre métier donc on peut tout simplement apporter des éclairages éventuellement contradictoires avec ce qui se tricote ici »

Un expert en politique culturelle, enquête 2009

Confrontée au manque d'expérience, la nouvelle équipe municipale se nourrit également du parcours de certaines métropoles et d'échanges engagés avec des élus, techniciens ou spécialistes déjà plus avancés dans la réflexion menée en faveur de la structuration d'un territoire artistique et culturel. Lors de l'une des séances introductives, un ancien élu nantais en charge de la culture, Y GUIN, est invité à s'exprimer en tribune pour évoquer le contexte dans lequel la municipalité s'est emparée, dès la fin des années 1980, de la question culturelle. La Ville de Nantes est ainsi présentée dès le départ comme une métropole de référence et comme un modèle de l'intervention publique en matière de politique culturelle. Elle semble avoir inspiré en profondeur la réflexion qui s'engage à Toulouse : autour de l'échange, de la mutualisation et de la concertation.

Trois points de l'intervention de l'ancien élu font ainsi directement écho à la méthode proposée par la Ville de Toulouse :

1. A l'origine, Nantes s'est également inspirée d'un modèle extérieur, celui de Glasgow. En pleine crise industrielle, elle a bâti une politique qui puisse « *redonner*

⁹⁰¹ <http://www.loizorare.com/article>

*le moral aux habitants*⁹⁰² » et impulser une dynamique nouvelle à la ville. Si le contexte économique toulousain diffère, son projet culturel rejoint celui du modèle nantais dans les objectifs formulés autour de la réduction des inégalités – « redonner le moral aux habitants, notamment aux plus démunis » – et dans ses modalités d’application : il souhaite ainsi, comme à Nantes, s’appuyer sur les différentes figures de la création locale, « *les poètes, les artistes, les ingénieurs et la jeunesse créative* »⁹⁰³, sans établir de limites entre les profils. Cet objectif fait écho aux priorités de la politique municipale qui s’engage à Toulouse, visant à rassembler les habitants d’un territoire caractérisé par d’importantes fractures : sociales, économiques, fonctionnelles (chapitre 2).

2. A Nantes, la culture n’est pas seulement considérée comme un ensemble de disciplines « artistiques » et doit intégrer les sciences et les savoirs technologiques qui circulent autour. A Toulouse, le Maire, en provenance du milieu scientifique, a d’emblée considéré la culture dans cette optique de transversalité – l’organisation d’une séance des *Assises* spécifique à la culture scientifique confirmera cette orientation.
3. Enfin, la mise en œuvre de la politique culturelle nantaise est également axée sur des méthodes de concertation et d’échanges : valoriser la création en donnant confiance aux artistes locaux, prendre en compte l’ensemble des populations d’un territoire par le maillage d’un réseau d’équipements municipaux, redéfinir les relations avec le tissu associatif, pour davantage de proximité entre acteurs du territoire.

Tout au long du processus et jusqu’au rendu de la version finale du projet culturel, chercheurs universitaires, experts en politiques culturelles, directeurs d’institutions, élus locaux et extérieurs ont été ainsi réunis pour constituer un groupe de réflexion et de propositions. Cette méthodologie de l’action publique témoigne donc du besoin de s’entourer de professionnels, capables d’assurer une lecture critique et d’enrichir un projet qui représente à Toulouse, quatrième ville de France, un nouveau champ de l’action publique et un cadre de réflexion à construire *ex nihilo*. Dans le même temps, la figure de l’expert au sein de ce comité d’organisation, de consultation et de suivi des *Assises* ne doit pas omettre la prise en compte d’un risque : celui d’une standardisation de l’action culturelle locale qui, sous prétexte

⁹⁰² Intervention de Y. GUIN lors des journées d’ouverture des *Assises de la culture*, « Associer les Toulousains à la construction du projet culturel de la ville », 7/06/2008, synthèse réalisée par S. BALTI.

⁹⁰³ *Ibid.*

de retards accumulés, viendrait s'inspirer de modèles métropolitains – celui de Nantes souvent cité comme référence – et conduirait à alimenter un discours uniformisant sur la ville (chapitre 2). Cette méthodologie de l'action, qui s'entoure de compétences extérieures, représente pour l'acteur public un double défi. Premièrement, celui d'affirmer le référentiel et la légitimité d'une institution encore jeune sur le terrain de la culture en profitant d'expériences acquises par ailleurs. Deuxièmement, celui de ne pas transformer la « *représentation collective de la ville et de sa politique urbaine*⁹⁰⁴ » ou d'omettre la prise en compte de spécificités territoriales qui participent de l'affirmation d'une identité locale et du sentiment d'appartenance.

2.1.2 La première rencontre : expression singulière et déversoir

Juin – Juillet 2008. L'ouverture des *Assises de la culture* est portée par une première volonté politique : laisser l'assemblée s'exprimer sans trop de cadres afin que tout le monde puisse enfin « *vider son sac*⁹⁰⁵ ». Les premières séances sont marquées par l'expression d'une grande hostilité des acteurs de terrain à l'égard de l'institution publique. Les propos témoignent à la fois d'une méfiance vis-à-vis des politiques locales et de frustrations accumulées pendant plusieurs années.

« Vingt ans de non politique culturelle fait que, quand on sollicite un tout petit peu les acteurs culturels, il faut gérer tout un passif : ce qui arrive c'est tout le monde dit ' on ne nous écoute pas depuis vingt ans ' »

Un expert des politiques culturelles, enquête 2009

Pour le milieu associatif et culturel, les premières séances sont vécues comme un besoin de témoigner de son existence, d'afficher sa présence sur un territoire qui a longtemps manqué de visibilité et de reconnaissance envers la création locale. Certains qualificatifs recueillis auprès d'acteurs qui ont assisté à ces premières rencontres résument assez bien l'ambiance électrique : « *c'était 'moi je fais ça' et 'moi je suis malheureux parce qu'on ne m'a pas aidé'* », « *il fallait montrer sa vitrine* », « *les gens avaient besoin d'une écoute thérapeutique* » (enquête 2009). Rapidement, le risque d'une démobilisation de certains acteurs, déçus par cette cacophonie se fait sentir : « *mon premier sentiment c'était 'qu'est-ce que je fais ici' ?* », « *je me sentais un peu perdu au milieu de tous ces gens qui se rentraient*

⁹⁰⁴ CADIOU S., « Vers une action urbaine « moderniste » : les effets du discours des experts savants » in ARNAUD L., LE BART C., PASQUIER R. (coord.), *Les idéologies émergentes des politiques territoriales*, Toulouse, Sciences de la société, n°65. 2005, p.9.

⁹⁰⁵ Propos recueillis auprès d'un artiste, enquête 2009.

dedans... », « j'ai eu du mal à le supporter et je leur ai dit : arriver en ordre dispersé, ça ne fait jamais sérieux, c'est prêter le flanc au politique, ça donne une mauvaise image⁹⁰⁶ ». Malgré tout, si le lancement des Assises a déçu, voir irrité une partie de l'assemblée, la plupart reconnaissent aujourd'hui l'utilité de cette première phase, un passage finalement incontournable.

« Il y a eu ce phénomène de déversoir incontrôlable qu'il fallait purger ; enfin pouvoir parler, ce déversoir était nécessaire ».

Un acteur artistique, enquête 2009

Si ce premier temps de l'échange semble nécessaire, et paraît donc incontournable, compte tenu du passif des relations entre acteurs privés et acteurs publics, il ne permet finalement pas encore d'identifier des enjeux liés à la structuration d'un territoire artistique, de secteurs ou de filières spécifiques. Ce premier stade de la concertation se construit dans la difficulté et dans le désordre : il traduit l'expression de ressentis individuels. Ces frustrations déconnectées les unes des autres témoignent du sentiment généralisé de « laissés-pour-compte » mais non d'une réflexion collective en faveur de l'intérêt général. Bien que l'expression soit libre, et ouverte à l'ensemble des acteurs du territoire, l'émission des interventions conduit à associer ce premier temps de la participation à une situation de « non-participation » : sur l'échelle de S. ARNSTEIN⁹⁰⁷ (chapitre 2), elle correspond effectivement à une phase de thérapie. Libérer la parole doit conduire à un apaisement des tensions.

2.1.3 La mise en chantier : vers l'expression de l'intérêt général

Septembre – décembre 2008. La rentrée des Assises de la culture en septembre 2008 marque un tournant, si de nombreux acteurs continuent à vouloir démontrer une légitimité sur le territoire, la forme du discours évolue. Désormais, il s'agit moins de rendre visible son expérience individuelle ou le fonctionnement de sa structure, mais de se projeter davantage dans l'avenir et proposer des éléments de réflexion plus générale. À partir d'une affirmation de son propre projet artistique ou culturel, la réflexion glisse progressivement vers des préoccupations collectives : que peut-on faire ensemble ? Comment mon expérience peut-elle être mise au profit d'un territoire ? Comment le travail des artistes peut-il être respecté, compris et soutenu par les politiques publiques ? Comment peut-il enfin correspondre aux priorités des élus ? Selon un organisateur des Assises, cette maturité dans le discours gagne

⁹⁰⁶ Propos recueillis auprès d'un acteur artistique, enquête 2009.

⁹⁰⁷ ARNSTEIN S. *Op. Cit.*

tout au long du processus et devient réellement palpable lors des réunions techniques réservées aux professionnels qui ont réellement permis de poser une réflexion et des outils pour l'action.

Dans le secteur des musiques amplifiées, certains acteurs ont joué dans ce sens un rôle non négligeable en tant que catalyseur de la réflexion collective. Il s'agit pour eux d'affirmer devant un auditoire la légitimité d'un projet ou d'une équipe artistique sur le territoire mais d'apporter une contribution au débat, au nom de l'intérêt général et d'une expérience déjà acquise sur le terrain de la co-construction publique-privée. Le discours est souvent travaillé, il fait parfois l'objet d'une préparation écrite, et tente de répondre directement à la problématique posée par la thématique du jour. D'autres intervenants, comme le directeur de *Music'Halle*, n'ont pas hésité à hausser le ton pour manifester une lassitude envers certaines revendications personnelles qui continuent de parasiter la discussion au détriment de l'intérêt général et d'une réflexion innovante et constructive – « *il est important aujourd'hui de rendre du sens au débat en y remettant du politique : interroger les problématiques liées à la gouvernance, aux nouvelles façons de faire, aux modes de coopération, à la mise en réseau, etc.*⁹⁰⁸. ». Certains expriment enfin parfois leur déception face au contenu de certains débats qui peinent à affronter certaines problématiques : par exemple, comment parvenir à prolonger la concertation et mettre en place un système de gouvernance pérenne en associant les acteurs du terrain ? Comment valoriser les lieux, les structures et les compétences déjà existantes sur la scène locale ? Comment soutenir la création locale et quels échanges possibles entre artistes locaux et artistes internationaux ?

Un deuxième cercle d'acteurs influents est également identifié dans le secteur des musiques amplifiées. Il est constitué d'acteurs impliqués tout au long du processus de concertation mais dont le propos est moins systématique, plus ponctuel, afin d'apporter un éclairage aux questions posées par le débat en fonction de leur spécialisation et de leurs compétences. Ce sont des acteurs identifiés comme pôles structurants par le *Couac* – le *Bijou*, les *Musicophages* – ou des acteurs indépendants engagés en faveur de questions spécifiques : un représentant de la scène associative est par exemple régulièrement intervenu pour mettre au-devant de la scène publique les problématiques de la diffusion et de l'offre, un représentant de la CGT spectacle pour rappeler les enjeux liés à la professionnalisation d'acteurs de la scène locale.

⁹⁰⁸ Le responsable de *Music'Halle*, in *Synthèse des Assises de la culture*, « Associer les toulousains à la construction du projet culturel de la ville », synthèse réalisée par S. BALTI.

En fin de parcours, malgré la persistance de quelques interventions personnelles, le propos s'élargit et intègre des problématiques à la fois culturelles, urbaines et sociales : « pourquoi y a-t-il des ruptures ? », « comment dialoguer ? », « quel est le rôle de la culture ? ». Parallèlement à ces réunions publiques, les rendez-vous restreints se multiplient entre les équipes artistiques et les élus, quelques rapprochements s'opèrent entre les grandes institutions et les indépendants, « *des murs tombent*⁹⁰⁹ ». Pour les organisateurs, ce bilan dépasse très largement les attentes initiales d'autant qu'aux vues des premières rencontres, l'équipe en charge de l'organisation demeurerait perplexe quant à la tournure des événements, « *on était plutôt en train de se demander si ça n'allait pas se 'friter' à chaque fois...* ». Ce nouveau temps de la concertation représente ainsi une phase de transition sur l'échelle de la participation⁹¹⁰, entre *thérapie* et *consultation* : l'acteur artistique commence à construire son discours en fonction des problématiques énoncées par l'acteur public ce qui symbolise le début de son adhésion au projet qui lui est proposé. Sa coopération est symbolique, elle lui permet de se faire entendre à titre consultatif, même si en retour peu d'informations lui sont encore transmises quant aux orientations et aux choix qui sont à venir en matière de politique culturelle.

2.1.4 L'écriture du projet culturel : l'attente des acteurs de terrain

Janvier – mars 2009. Les réunions impliquant la participation des citoyens et des acteurs culturels s'achèvent fin novembre 2008. Pour autant, l'équipe municipale poursuit la concertation avec des universitaires, des spécialistes de politiques culturelles et certains acteurs de terrain par le biais de réunions moins formelles. Le temps est désormais consacré à la rédaction du projet culturel et à l'exploitation des informations recueillies sur le terrain. C'est d'ailleurs durant ce temps de valorisation d'un travail collectif que l'équipe municipale prend pleinement conscience de la richesse du matériau recueilli lors de ces rencontres.

Du côté des acteurs de terrain, l'attente formulée tout au long des *Assises* se prolonge. Elle se traduit par plusieurs signes d'impatience, la volonté d'accélérer un processus qui met du temps à se concrétiser et qui est vécu comme une pression supplémentaire, une inquiétude face aux choix qui seront faits.

⁹⁰⁹ Propos recueillis auprès d'un acteur culturel, enquête 2009.

⁹¹⁰ ARNSTEIN S. Op. Cit.

« Pour une révolution en douceur, le cocon met un peu de temps à ce que la chenille sorte et à ce que le papillon arrive »

« On nous dit qu'il faut du temps pour améliorer, moi je réponds dépêchez-vous parce que cinq ans, ça passe vite ! »

Des acteurs artistiques, enquête 2009

Conscients de ces critiques et des besoins urgents qui émanent du terrain, l'adjointe N. BELLOUBET et le rédacteur du projet E. FOURREAU justifient ce rythme de progression par la nécessité de « *s'appuyer en amont sur cette phase de concertation* » dans la mesure où elle « *pose vraiment les principes et un horizon avant d'agir et passer dans la phase opérationnelle* ». Le projet culturel est rendu public le 18 mars 2009 et marque le début d'un nouveau temps, celui de l'action (mars 2009 - ...).

Outre la méconnaissance totale qui existait entre les différents acteurs du territoire culturel de l'agglomération toulousaine, le déroulement des *Assises* révèle un temps nécessaire d'apprentissage du milieu culturel et des rapports de force qui se dessinent entre une scène institutionnelle nouvellement constituée (et elle-même en restructuration, notamment avec la création de la Communauté urbaine) et des scènes culturelles, artistiques et/ou alternatives plus ou moins anciennement ancrées dans le territoire. L'aboutissement du processus participatif est l'écriture d'un projet culturel qui porte le souci de favoriser l'émergence et la structuration de filières artistiques, d'accompagner la professionnalisation, de renforcer les rapports entre artistes locaux et projet social de la ville. Cela signifie d'une part, que la scène d'expression des *Assises* a été investie par des acteurs qui ne seront pas les seuls à bénéficier du projet, conduisant ces derniers à formuler des besoins, des demandes, des constats, des interrogations allant au-delà de leur propre situation. La méthode employée suppose d'autre part que les élus aient eu au préalable des orientations suffisamment claires pour que l'expression générale formulée lors des *Assises* soit orientée dans le cadre d'un projet culturel et politique.

Ces *Assises* ont été ainsi utilisées par la nouvelle équipe municipale comme un temps d'apprentissage sous la forme d'une consultation, d'un échange réciproque avec les acteurs locaux afin de mettre à jour les réalités d'un terrain complexe mais également de donner du contenu et une direction plus concrète au projet culturel en s'appuyant sur la parole d'acteurs de la ville et sur « *toute une génération expérimentée*⁹¹¹ ». Elles ont ainsi permis la confirmation et la mise en visibilité d'éléments de diagnostic d'un territoire culturel, vécu

⁹¹¹ Propos recueillis auprès d'un acteur artistique, enquête 2009.

individuellement et quotidiennement par les acteurs de terrain, décrit par les chercheurs universitaires mais qui n'avaient jamais réellement eu d'écho auprès d'acteurs publics⁹¹². En tant que telle, cette manifestation incarne une innovation réelle sur le plan local puisque, pour la première fois, des acteurs de terrain et des militants impliqués depuis des dizaines d'années sur le territoire toulousain ont eu l'opportunité de s'exprimer auprès des institutions, « *une concertation qui tranche avec les habitudes passées et qui s'annonce révolutionnaire*⁹¹³ ».

2.2 Les interstices de la concertation sur la scène publique

Plusieurs nouveaux espaces de concertation se sont créés sur la scène publique et participent de façon complémentaire à nourrir la réflexion menée en assemblée plénière. Ils témoignent ici de ce nouvel élan de l'action culturelle, en particulier de cette volonté de l'acteur public d'aller à la rencontre des acteurs de terrain et de prolonger une méthode dans la durée afin de préciser certains enjeux liés à la structuration d'un territoire artistique.

2.2.1 Des réunions thématiques pour recentrer la réflexion sur des questions techniques

En parallèle, des *Assises de la culture* s'engagent les *réunions techniques*, nouvel outil de concertation créé par la Mairie de Toulouse dont le mode d'organisation et les objectifs diffèrent sensiblement. Contrairement aux assemblées plénières, instances démocratiques ouvertes à l'ensemble des citoyens quel que soit leur profil, acteurs ou non de la scène locale, ces espaces sont menés en comités plus restreints et traitent pour chacun d'entre eux de disciplines artistiques spécifiques⁹¹⁴. Ils reposent en effet sur la volonté de limiter la participation autour de certains professionnels, ou acteurs associatifs, durablement investis sur la scène locale et préalablement invités par la Mairie de Toulouse en tant que spécialiste. Les premiers ateliers des *Lundis de la culture* ont notamment permis le repérage de compétences et d'acteurs dans les différents secteurs artistiques. Ces réunions complémentaires traduisent un besoin identifié dès les premières réunions de démocratie participative : celui de faire avancer la réflexion sur des sujets et des problématiques très ciblés. Il s'agit ainsi de pallier certaines lacunes identifiées dans les premiers temps de ces rencontres publiques – notamment le phénomène de déversoir ou la dispersion de certains débats liés à la participation d'acteurs au profil très diversifié. La constitution de ces groupes travail a donc

⁹¹² Contrairement à d'autres Agglomérations ou d'autres Régions, il n'existe pas d'observatoire et de suivi de l'action culturelle à l'échelle locale.

⁹¹³ Propos recueillis auprès d'un acteur associatif, enquête 2009.

⁹¹⁴ « Compagnies indépendantes » le 15/09/08, « Musiques actuelles », le 09/10/08 ; « Cinéma et audiovisuel » le 17/10/08.

pour objectif d'approfondir les discussions et d'aboutir à des propositions concrètes. Aussi, ces réunions thématiques représentent-elles un échelon supplémentaire sur l'échelle de participation de S. ARNSTEIN⁹¹⁵, celui de la réassurance : l'acteur artistique est convié sur invitation et devient temporairement conseiller de l'acteur public même si son avis n'est pas assuré d'être pris en compte dans les choix qui seront mis en œuvre.

L'ordre du jour est orienté autour d'une dizaine de questions qui ont été préalablement envoyées aux différents participants afin de préparer le contenu des débats. En outre, ce travail accompli par le comité d'organisation suppose déjà une première connaissance du territoire des élus acquise notamment grâce aux premières réunions publiques, entamée quelques mois avant le lancement de cette nouvelle phase de concertation. Ces réunions s'affirment ainsi comme des outils d'aide à la décision sur des points précis de technicité. La teneur des questions posées, ouvertes et très générales, est à nouveau révélatrice des retards accumulés par la ville en terme de structuration d'un territoire artistique : « quels sont les besoins identifiés sur le terrain ? Quelle doit être la priorité d'une intervention municipale ? Comment peut-elle répondre aux problématiques posées ? La Ville de Toulouse sollicite ainsi l'expertise de spécialistes, acteurs directement impliqués sur le terrain, pour définir les orientations d'une politique sectorielle et des modalités de mise en œuvre adaptées – *« on était un peu moins sur le champ politique mais davantage dans une problématique de type « quelles sont les mesures à prendre pour améliorer votre quotidien ? »⁹¹⁶»*.

Encore une fois, le bilan général de ces réunions techniques semble dépasser les prévisions escomptées par l'équipe municipale, notamment dans certains secteurs comme celui de l'art contemporain ou des compagnies indépendantes. Pour E. FOURREAU, elles s'inscrivent dans la continuité des *Assises* et ont permis de renforcer le lien entre acteurs d'un même secteur artistique autour d'une réflexion collective. Dans un premier temps, les assemblées plénières ont permis aux acteurs de se rencontrer, et de prendre connaissance de la richesse des initiatives existantes au sein même d'une discipline artistiques ; dans un second temps, les réunions techniques ont été l'occasion pour eux de se retrouver, d'approfondir la réflexion collective, voire même d'envisager des partenariats dans un cadre extérieur à celui

⁹¹⁵ ARNSTEIN S., *Op. Cit.*

⁹¹⁶ Propos recueillis auprès d'E. FOURREAU, enquête 2009.

proposé par la municipalité. C'est le cas notamment dans le secteur de l'art contemporain où un collectif d'artistes, *Pink Pong*, s'est constitué à partir de ces réunions⁹¹⁷.

Cet enthousiasme est néanmoins très inégalement perçu selon les disciplines artistiques, ou du moins est-il largement contesté par des acteurs investis dans des réunions spécifiques tant l'expression individuelle peine à s'extirper au détriment de l'intérêt général. Les témoignages recueillis dans le secteur de la danse et des musiques actuelles sont notamment les plus critiques – ils rappellent des frustrations similaires à celles qui ont été vécues lors des premières rencontres en assemblée plénière. Pour certains en effet, il n'y pas eu de réflexion, ni même d'esprit de rassemblement, mais davantage l'expression de besoins individuels, d'expériences personnelles et de ressentis... « *Nous n'avons presque pas pu prendre la parole, les gens se tiraient dans les pattes... c'était infernal*⁹¹⁸ ». Les réunions techniques sont perçues par certains participants comme une scène de concertation supplémentaire où se reproduisent, en comité plus restreint, les tensions privée-privée et privés-public qui ont été observées lors des assemblées plénières. L'individuation des comportements représente ici un obstacle au développement d'une gouvernance axée sur la construction d'une action commune et collective. Mais le bilan n'est pas que négatif, certaines initiatives qui ont découlés de ces premières rencontres sont en effet bien révélatrices d'une dynamique en cours, d'une réconciliation autour d'un projet culturel.

2.2.2 Des scènes de rencontre, de réflexion et de négociation informelles

Pour la Municipalité la concertation se poursuit en dehors des espaces formels et prend des formes multiples par le biais notamment de rencontres organisées en petit comité auprès d'équipes universitaires et artistiques. Deux types de réunions sont notamment organisées sur la scène publique au sortir du premier cycle de démocratie participative et jusqu'à la date de la restitution du premier projet culturel.

De la même manière que pour la préparation des *Assises de la culture*, l'équipe municipale s'est d'abord entourée d'experts extérieurs afin de préparer la rédaction du document précisant les objectifs, les priorités et les modalités de mise en œuvre de la future politique culturelle. A ce niveau, les élus figurent à nouveau en position d'écoute avant de décider. Il s'agit d'assurer la valorisation de six mois de réflexion collective – tâche qui, selon

⁹¹⁷ Créé en 2008, ce réseau est constitué aujourd'hui, en 2011, autour d'une vingtaine de structures et rassemble une diversité de lieux - associations, espaces municipaux, galeries privées, instituts étrangers, etc. - désireux de promouvoir la création contemporaine au sein de l'agglomération toulousaine (www.pinkpong.fr).

⁹¹⁸ Enquête 2009.

le rédacteur lui-même⁹¹⁹, s'est annoncée oh combien complexe étant donné la richesse des débats.

Par souci d'impartialité, les artistes et acteurs culturels ne sont volontairement pas inclus à cette réflexion – « *ils s'étaient déjà très largement exprimés et là ils ne pouvaient pas être juges et partis*⁹²⁰ ». Ce choix marque la limite entre démocratie participative et démocratie représentative d'une part, entre concertation et co-production d'autre part.

Les rencontres avec les acteurs de terrain se poursuivent néanmoins mais dans un contexte différent. Elles sont également menées en comité restreint, et de façon beaucoup plus informelle, par des rendez-vous ponctuels engagés entre les équipes artistiques et les représentants de la Mairie de Toulouse – élus, conseillers ou techniciens de la culture. Pour ces derniers, l'objectif est de définir les tenants et les aboutissants de certains projets repérés sur le territoire et d'engager ainsi une concertation sur des points de technicité très précis. Ce mode opératoire permet d'affiner la connaissance du territoire artistique et culturel toulousain. Dans un premier temps, il s'agit de mieux identifier les compétences existantes et les différentes forces vives sur lesquelles peut s'appuyer la mise en œuvre d'une politique culturelle. Dans un deuxième temps, cette concertation engagée avec les acteurs permet pour la Municipalité de préciser les modalités de leur intervention sur la scène locale. Il s'agit notamment de mieux évaluer dans quelle mesure les initiatives artistiques qui leur sont proposées répondent aux enjeux d'un projet de territoire et méritent d'être soutenues par la collectivité publique.

Ces réunions de travail sont également perçues par les acteurs de terrain comme des scènes de négociations desquelles vont découler de nouvelles hiérarchies et un nouveau partage du budget culturel. Le montant d'attribution des subventions est un indicateur qui pour de nombreux acteurs culturels viendra valider la sincérité de cette nouvelle démarche de l'action publique. Il n'en demeure pas moins que l'élu en charge de la culture a fait le choix pour sa première année de mandature de reconduire à l'identique les subventions attribuées pour l'année 2007 « *afin de suspendre provisoirement la prise de décision*⁹²¹ ». Si la négociation des subventions est reportée de façon judicieuse à l'année suivante, les rendez-vous engagés avec les équipes artistiques représentent néanmoins les interstices d'une

⁹¹⁹ Propos recueillis auprès d'E. FOURREAU, enquête 2009.

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ MIROUSE S., HASCHAR-NOE N., « Ethnographie d'un changement municipal : l'exemple d'une politique culturelle », in *Congrès AFSP*, Grenoble, 2009, p.7.

coopération institutionnelle qui permettent d'opérer les premiers rapprochements d'acteurs de la scène privée sur la scène publique.

En ce qui concerne les budgets, en parallèle des *Assises de la culture*, est engagé par le cabinet du Maire un nouveau dispositif de traitement des subventions. Ce dispositif doit répondre au besoin de la nouvelle municipalité de dépasser la faible connaissance de l'espace local et de se distinguer des pratiques d'attributions anciennes qui ont souvent reposé sur la proximité de l'élu avec certains opérateurs culturels. Cette rationalisation de la procédure autour d'un dispositif qui se veut « *transversal à l'ensemble des services et fortement standardisé [...] applicable au secteur de la culture mais également aux secteurs du sport et de la politique de la ville*⁹²² » traduit la volonté d'instaurer dans la durée de nouvelles règles du jeu. La méthode recherchée prône davantage de transparence et fait échos aux priorités d'un projet politique qui a pour ambition de réduire les fractures identifiées sur le territoire artistique, en particulier cet esprit de cloisonnement entre acteurs, ce hiatus entre la scène publique et privée.

2.2.3 Prolonger la concertation pour ancrer les acteurs artistiques au cœur de la gouvernance

Les *Assises* se sont achevées par un dernier *Lundi de la culture*, « Construire ensemble le projet culturel », dont l'objectif a été de discuter des modalités de mise en œuvre d'une nouvelle gouvernance culturelle. La séance débute par la présentation du budget 2007 de la politique culturelle conduite par l'ancienne Mairie. Les déséquilibres profonds, chiffrés et diffusés pour la première fois en public, ravivent ce corporatisme encore très ancré entre différents types d'acteurs : méfiance entre les petits et les gros ; rivalités entre les disciplines artistiques et les générations, entre profils d'acteurs attachés ou détachés d'un lieu fixe... En ces temps de restriction budgétaire, une réalité est rappelée aux artistes et acteurs culturels qui composent le territoire : la municipalité n'est pas dans la capacité financière de répondre à l'ensemble des besoins exprimés.

Si certains acteurs culturels manifestent encore des incertitudes et dénoncent « *une politique de saupoudrage dont le but est de calmer les attentes* », la plupart reconnaissent la sincérité d'une démarche participative. Cette méthodologie de travail, basée sur la concertation et la clarification en amont des choix et des priorités politiques, constitue une

⁹²²MIROUSE S., HASCHAR-NOE N., *Op. cit.*

avancée certaine qui permet de « *légitimer beaucoup de choses*⁹²³ ». La mobilisation des acteurs culturels et des artistes répond largement aux ambitions d'un projet politique qui souhaite amorcer le changement par la responsabilisation de l'ensemble de ses acteurs de terrain. Pour certains acteurs culturels investis tout au long de ce premier cycle de démocratie participative, cette nouvelle méthodologie de l'action publique permet le décloisonnement entre différents milieux artistiques, culturels et profils d'acteurs mais surtout d'assurer la transition en se démarquant d'un héritage laissé par l'ancienne municipalité : « *une culture de co-production pour remplacer une culture de consommation axé sur l'évènementiel et, ainsi, réconcilier par exemple la culture savante et la culture populaire*⁹²⁴ ». N. BELLOUBET dresse le bilan de six mois de concertation qui auront ainsi abouti à forger « *une communauté d'esprit*⁹²⁵ »... Quelques initiatives issues directement des *Assises*, comme la création de collectifs d'artistes dans le secteur de l'art contemporain et des musiques amplifiées, traduisent déjà la dynamique impulsée par ces rencontres, ce nouvel état d'esprit dans lequel certaines frontières qui séparaient institutions, artistes et associations sont en train de s'estomper.

« On n'est pas en train de dire aux institutions qu'elles ne vont plus exister, on leur demande juste de travailler autrement avec d'autres publics, d'autres territoires, d'autres réalités. En terme de mode de gouvernance c'est un pas en avant énorme. Avant, quand on appelait le directeur d'une institutions, il nous riait au nez »

Un acteur artistique, enquête 2008

Cette étape préalable à la rédaction du Projet culturel, pose ainsi la question du prolongement de cette concertation, la concrétisation d'une réflexion collective et le suivi de la politique culturelle municipale. Lors de la séance conclusive, N. BELLOUBET ouvre la discussion et interroge les acteurs présents dans l'assemblée : « *comment allons-nous continuer à travailler ensemble ? [...] De quelle manière les décisions vont-elles s'élaborer à la suite de cette première phase que nous venons de connaître ?*⁹²⁶ ». La question du pilotage de l'action culturelle est double : elle concerne, d'une part, la restructuration d'un service administratif digne de représenter la quatrième ville de France et, d'autre part, la constitution d'un organe consultatif et d'évaluation de la politique culturelle. La création d'un « Conseil

⁹²³ Propos recueillis auprès d'un acteur culturel, enquête 2009.

⁹²⁴ Propos recueillis auprès de la directrice d'une MJC, enquête 2009.

⁹²⁵ N. BELLOUBET, *Lundis de la Culture*, 2008.

⁹²⁶ BELLOUBET N., « Construire ensemble le projet culturel », *Lundis de la culture* (atelier n°11), 17/10/2008.

des arts et de la culture » ou d'une « Commission des arts » est ainsi envisagée et proposée à l'assemblée du jour.

Sur le terrain, cette instance d'évaluation semble bien accueillie.

Encadré n°9 : Concertation autour de la constitution d'un conseil consultatif et d'évaluation de la politique culturelle

« La nomination d'experts me fait peur... Cette nouvelle gouvernance pourrait peut-être s'inspirer des Assises : des réunions régulières qui permettent l'alternance et le croisement des acteurs »

« Il existe à Toulouse des personnes qui portent des associations et qui sont à la tête de mouvements et de collectifs. On peut assez facilement les repérer »

« Nul ne peut être à la fois juge et partie. Cette évaluation et ce suivi de la politique culturelle devraient être l'œuvre d'un regard extérieur »

« La composition du Comité consultatif doit être paritaire : des créatifs, des artistes, des techniciens et des administrations du spectacle doivent être représentés dans cet instance »

Source : enquête 2009

Mais quelle doit être la vocation de ce nouvel outil ? Qui doit siéger et selon quelles modalités ? Sur quels sujets doit-il se prononcer ? Au final, quelles peuvent être les modalités de mise en œuvre d'une démocratie participative ? La principale difficulté est qu'il faut parvenir à maintenir un équilibre entre, d'une part, la volonté des acteurs culturels de s'investir au sein de cet espace consultatif et la nécessité, d'autre part, de laisser à l'équipe municipale sa responsabilité liée à sa légitimité d' élu.

2.2.4 Le CCAC, nouvel outil de consultation

Ce nouvel élan de l'action culturelle locale se concrétise donc sur la scène publique par la création d'une nouvelle instance de débats et de participation des acteurs. Le CCAC – Conseil Consultatif des Arts et de la Culture – est ainsi annoncé publiquement lors de la présentation du projet culturel pour Toulouse 2009-2014 et sera mis en place six mois plus tard par les délibérations du Conseil municipal du 26 juin 2009. Ce nouvel instrument répond au souci d'assurer un meilleur suivi de la politique culturelle locale, de l'enrichir grâce aux propositions et critiques directement formulées par ses représentants – « un 'Conseil

consultatif des arts et de la culture va être institué, permettant à des acteurs culturels et à des citoyens, régulièrement renouvelés, de porter un avis consultatif sur la vie culturelle toulousaine et la mise en œuvre du projet porté par la Municipalité⁹²⁷ ». Le CCAC répond ainsi aux quatre objectifs précisés par la Mairie de Toulouse : 1. Suivre la mise en œuvre du projet culturel ; 2. Participer à un débat citoyen sur la politique culturelle ; 3. Contribuer à la construction d'outils d'évaluation ; 4. Pérenniser un lieu de concertation et de proposition de la politique culturelle. Il est également un outil de communication qui permet au citoyen de s'informer des dossiers en cours et de l'évolution d'une politique dans la mesure où les débats sont retranscrits puis publiés sur le site de la Mairie de Toulouse. Cette décision émane directement d'une proposition formulée par un acteur artistique lors d'un Lundi de la culture. Il traduit la volonté d'une municipalité d'assurer la transparence de l'action publique et ainsi de se distinguer du mode de fonctionnement passé, caractérisé par la faible compréhension des choix engagés sur le terrain culturel.

L'article n°2 extrait de la charte de fonctionnement du CCAC précise le déroulement des séances et leur modalité d'organisation.

Encadré n°10 : Rôle et compétence du CCAC

Le Maire ou son Adjoint en charge de la culture détermine l'ordre du jour du CCAC et communique celui-ci à ses membres.

La Municipalité s'engage à apporter une réponse aux propositions formulées et aux questions posées pendant les réunions de travail du CCAC.

Le respect d'une prise de parole équilibrée et concertée entre les différents collègues du CCAC sera assuré pendant les débats.

*Source : Mairie de Toulouse,
Charte de fonctionnement du Conseil Consultatif des arts et de la culture, Art. 2, 2009*

Ces réunions ont lieu une fois par trimestre et portent sur des points spécifiques de l'action culturelle municipale : il s'agit donc de présenter l'état d'une réflexion en cours puis de l'alimenter par la confrontation de différents points de vue extérieurs. Le débat prend forme autour d'élus de la Ville, de techniciens du service culturel, d'observateurs-évaluateurs – un universitaire et un membre du Couac – et d'une trentaine « conseillers⁹²⁸ » renouvelables par tiers tous les ans et répartis en quatre collèges distincts :

⁹²⁷ MAIRIE DE TOULOUSE, *La culture en mouvement, le projet culturel pour Toulouse 2009-2014*, 2008, p.28.

⁹²⁸ Les deux tiers d'entre eux sont issus d'un tirage au sort sous contrôle d'un huissier de justice – le dernier tiers étant désigné par la Mairie de Toulouse « en fonction d'un équilibre d'ensemble tenant compte de la

« *Etablissements culturels municipaux* » ; « *Artistes* » ; « *Opérateurs culturels* » ; et « *Société civile* ».

Cette démarche témoigne à nouveau d'une dynamique en cours qui tend vers le rapprochement des scènes publique et privée et qui semble précurseur d'une nouvelle ère de la gouvernance culturelle locale. L'acteur public réaffirme sa confiance envers les acteurs du territoire, et semble même leur accorder davantage de responsabilité en portant la discussion sur des questions d'évaluation. Cette force de proposition et cette volonté de poursuivre la concertation sont deux caractéristiques qui ressortent à ce stade de la réflexion. L'acteur artistique est une figure active, il est concerné et investi de la nouvelle gouvernance qui se construit à l'échelle du territoire artistique et culturel toulousain.

Toutefois, plusieurs mois après son instauration, l'acteur public rappelle le mode de fonctionnement du CCAC. Il est bien un organe de consultation et de réflexion qui doit permettre aux habitants et acteurs de la culture d'émettre des propositions. Cependant, « *au bout du processus de concertation, il est de la responsabilité des élus de prendre les décisions* ». Après une première année d'expérimentation, la Mairie de Toulouse propose de corriger certains dysfonctionnements en dotant le CCAC d'un outil supplémentaire : le Comité d'animation. Il s'agit d'un groupe de travail constitué d'élus, de techniciens de la ville et de représentants du monde culturel pour préparer les réunions en assemblées plénières. Aussi, les réactions recueillies auprès d'acteurs artistiques après cette annonce viennent-elles exprimer des inquiétudes liées à un modèle de gouvernance qui, selon eux, tendrait à se complexifier et à perdre en efficacité quand déjà les modalités et les attendus de leur participation au sein du CCAC sont encore flous.

représentativité des disciplines artistiques, de la parité et des personnes issues de l'immigration » (Charte de fonctionnement du Conseil Consultatif des Arts et de la Culture, 02/11/09).

**Encadré n°11 : Critiques formulées par des représentants CCAC
après la première année de fonctionnement**

« La proposition qui est faite autour de ce groupe de travail me semble correspondre à une sorte de « mise à distance » : on attend, on voit comment ça fonctionne, on ralentie...

Beaucoup de monde a envie de rendre ce travail plus effectif. »

« Un vrai travail demande plus d'assiduité. Je trouve dommage que cette assemblée plénière ne puisse pas se réunir un peu plus dans l'année »

« Quels sont les moyens que vous allez utiliser pour atteindre les deux objectifs explicités en introduction : 1. impliquer davantage les habitants non professionnels ; 2. Renforcer les articulations avec les Lundis de la culture ? »

« Je pense que le problème relève moins des modalités de fonctionnement du CCAC que du manque de clarté dans la définition des objectifs et des missions qui lui sont assignés. En d'autres termes, ces réunions ont-elles réellement servi à quelque chose ? »

« Nous émettons des propositions mais nous ne savons jamais dans quelle mesure elles ont pu retentir auprès de vous : ont-elles été refusées ou prises en compte ? Dans quelle mesure infléchissent-elles sur vos réflexions ? Un dialogue se construit à deux et nous avons besoin de réponses. »

Source : enquête 2010

D'un côté, les acteurs artistiques réaffirment leur adhésion au projet qui leur est proposé, de l'autre, les acteurs publics doivent structurer leur action sur une temporalité relativement courte compte tenu des lacunes qui ont été accumulées en matière de gouvernance locale.

2.2.5 Investigations du Couac, permanence d'un espace critique de l'action publique

Sur la scène publique, l'action du *Couac* s'inscrit dans la continuité des efforts réalisés depuis la fin des années 1990 tout en se faisant l'écho de la nouvelle méthodologie de l'action mise en place par l'équipe municipale. Le collectif a été très impliqué tout au long de la concertation. Les différents membres du *Couac* ont en effet largement contribué à orienter les débats qui se sont tenus lors des différents *Lundis de la culture* ou des réunions techniques et professionnelles et ont permis ainsi de faire émerger des revendications portées par la scène privée. Le collectif est également partenaire de l'équipe municipale dans la mesure où il est associé au comité de pilotage des *Assises de la culture* et intervient en tant que conseiller dans l'organisation même du processus de concertation.

En outre, le *Couac* reste attaché aux fonctions originelles qui ont motivé sa création (chapitre 5). Il propose également, en parallèle des *Assises*, et de façon complémentaire, des espaces de concertation et de débat au sein de la scène privée.

Dans un premier temps, la réflexion se structure en interne, par le biais d'échanges informels entre membres actifs du réseau. Il s'agit pour ces derniers d'établir un premier retour d'expérience : partager des points de vue et des ressentis autour d'une actualité qui tranche avec des habitudes passées, affiner également la posture à adopter lors de ces différentes réunions, éventuellement définir et enrichir des propositions ou des revendications communes portées au nom du collectif. Pour le collectif, l'enjeu premier réside dans la recherche d'un nouvel équilibre à adopter sur le territoire artistique et politique: d'un côté, accompagner le politique dans son action, intervenir sur la scène publique en tant que conseiller, interlocuteur privilégié, et ainsi poursuivre la dynamique entamée quelques années plus tôt avec l'ancienne municipalité ; de l'autre, préserver son autonomie sur la scène privée afin d'assurer cette fonction de contre-pouvoir, force de proposition et de contestation dans l'expression de l'intérêt général. Ainsi, le *Couac* ne s'est pas intégré au CCAC. Le danger, précise un acteur du *Couac*, est d'être identifié à terme comme une institution « paramunicipale » et d'en être limité à de telles fonctions : « *nous devons absolument garder notre force de frappe : maintenir des réunions régulières avec la Mairie, alimenter le débat de fond, mais veiller à ne pas se faire absorber par le politique en devenant l'un de ses nouveaux outils*⁹²⁹ ». Le collectif *Rio Sans Locaux* est une initiative concrète qui découle directement de réflexions conduites par les membres actifs du réseau en parallèle du processus de concertation. Il traduit ainsi le rôle réaffirmé du *Couac* dans ce nouveau contexte institutionnel : « *on va faire une conférence de presse publique [...] pour rappeler notre position, que tout le monde n'est pas satisfait de ce qu'il se passe autour du festival et rappeler à la Municipalité ses engagements, qu'elle ne fasse pas l'amnésique en se disant qu'elle nous a adouci par ses nouvelles façons de faire*⁹³⁰ ».

En réaffirmant sa fonction d'acteur critique, le *Couac* rejoint néanmoins le mode opératoire proposé par la Municipalité. Une série de réunions publiques sera introduite par le *Couac* quelques mois seulement après la clôture des *Assises*. Ces débats sont ouverts à l'ensemble des acteurs du territoire artistique et culturel, ainsi qu'à l'ensemble des habitants.

⁹²⁹ Propos recueillis auprès d'un acteur artistique, enquête 2009.

⁹³⁰ *Ibid.*

Il s'agit de dresser un premier bilan de l'action collective après six mois de concertation menée sur la scène publique⁹³¹.

2.3 L'appropriation d'une méthodologie de l'action publique sur la scène privée

Le nouvel élan de l'action culturelle se perçoit autour de l'implication de l'acteur artistique sur la scène publique et se confirme sur la scène privée, avec une multiplication d'initiatives en faveur du rassemblement des forces vives et de la concertation. L'exemple évoqué précédemment autour du collectif *Pink Pong* est précurseur d'une dynamique qui va se généraliser dans les autres secteurs, notamment celui des musiques amplifiées où plusieurs scènes de débat vont se constituer en parallèle des *Assises de la culture* et dans son prolongement. Aussi, l'appropriation d'une méthodologie de l'action publique par les acteurs de terrain se mesure-t-elle également sur la scène privée par la volonté de saisir l'opportunité qui leur ait donné en se constituant comme force de proposition et force critique d'une politique culturelle en cours de construction. Dans un contexte qui semble accorder une part nouvelle au dialogue, certaines initiatives font directement échos aux lacunes identifiées dans les premiers temps de la concertation : pour les acteurs de terrain, il s'agit notamment de pallier l'éparpillement de certains échanges et d'affirmer la parole de l'acteur par la structuration, en interne, de revendications communes, construites et argumentées.

2.3.1 Un nouveau collectif et des 'Assises des cultures rock indépendantes, alternatives et underground'

Les *Assises de la culture* ont également permis l'émergence d'un nouvel acteur sur la scène des musiques amplifiées. A l'instar du collectif *Pink Pong* dans le secteur de l'art contemporain, l'*IntercollectifS* est né de la volonté de fédérer les acteurs associatifs de la scène locale et de s'ouvrir au plus grand nombre. Il s'agit de proposer et de structurer une réflexion collective représentative des différents enjeux du territoire artistique toulousain – en particulier ceux des scènes invisibles. Le collectif est une initiative impulsée depuis les *Pavillons Sauvages*, squat en sursis (chapitre 5), et siège depuis sa création dans ce même lieu. Il réunit en 2008, 35 associations de musiques amplifiées principalement investies dans le secteur de la diffusion.

L'une des principales actions du collectif est portée autour de l'organisation des *Assises des cultures rock indépendantes, alternatives et underground* en octobre 2008. Avec

⁹³¹ COUAC, « Il était une fois un projet culturel », Toulouse, *Mix'Art Myrrys*, 30/03/09.

le soutien de plusieurs partenaires privés déjà identifiés et impliqués dans le débat public – *Radio FMR*, le *Couac*, et les représentants toulousains du *Collectif Culture Bars Bar* –, cet événement répond à la volonté de prolonger la concertation sur la scène privée. L’initiative est née d’un constat critique, partagé par plusieurs acteurs de la scène locale. Il pointe des lacunes de la démocratie participative en particulier liées aux déséquilibres de la répartition de la parole des acteurs de musiques amplifiées lors des assemblées plénières. Bien que les musiques amplifiées figurent comme la discipline artistique la mieux représentée, des profils d’acteurs apparaissent très en retrait des débats – les artistes en premier lieu. Selon certains observateurs, des distinctions plus fines méritent d’être repérées... « *on [acteurs associés aux Pavillons Sauvages] a trouvé qu’il n’y avait eu assez de jeunes, pas assez de musiques ‘rock’, ou de musiques qui représentent celles des jeunes : hip-hop, dub, électro, etc. Du coup, nous avons organisé les ‘Assises des cultures rock et underground’ pour essayer d’aller plus loin dans ces secteurs*⁹³² ». Comme l’indique ce propos, il s’agit ainsi de donner la parole à ceux qui n’ont pas – ou moins souvent – eu l’occasion de s’exprimer sur la scène publique et ainsi d’atténuer certains déséquilibres dans la représentation des différents enjeux portés autour de la structuration d’un territoire artistique. La démarche est impulsée par des acteurs associés à un lieu dont l’occupation, et la présence sur le territoire, a longtemps été remise en cause. Elle se veut fédérative et représentative de l’ensemble des initiatives privées et émergentes, jusqu’alors confrontées à la marginalisation des politiques publiques. Si la définition des termes « alternatifs » ou « undergrounds » renvoie initialement à un ensemble de pratiques artistiques qui ne s’inscrivent pas dans les circuits de production polarisés autour des majors du disque, et qui dans le contexte toulousain traduisent une situation de laissés-pour-compte voir même d’exclusion, ils sont utilisés ici plus pour délimiter un espace de concertation qui se veut plus extensible : une scène de débat où est convié l’ensemble des profils d’acteurs jusqu’alors peu expressifs sur la scène publique – artistes, acteurs sans lieux fixes, programmeurs, diffuseurs, labels, webzines, etc.

Il est intéressant de noter par ailleurs que les acteurs institutionnels – membres des services culturels de la Mairie de Toulouse ou du réseau *Avant-Mardi* – ont été cordialement invités à participer au débat. Cette précision permet d’insister sur une démarche qui fait directement écho à la méthode proposée par l’acteur public – créer du débat et de l’échange pour avancer dans la réflexion et la constitution d’un projet pour le territoire – mais qui traduit une volonté d’inverser le rapport de force afin justement de stimuler la parole des acteurs en

⁹³² Propos recueillis auprès d’un acteur artistique, enquête 2009.

retrait. La coopération se déroule désormais sur le terrain des acteurs artistiques, eux-mêmes organisent le contenu et l'évolution des débats : la coopération n'est plus formulée dans le sens public-privé dans la mesure où le centre d'impulsion est émis depuis le cœur de la scène privée – sous l'enseigne d'un acteur fédérateur et représentatif de la scène associative toulousaine. Aussi, les modes de faire proposés pour l'organisation de cette journée sont spécifiques ; et mieux appropriés, aux habitudes des acteurs artistiques : des échanges moins frontaux, des petits ateliers en comités réduits, des moments de convivialité autour d'un buffet et une soirée festive pour clôturer la journée sous la forme d'un concert.

Cette journée est ainsi pensée comme un temps de réflexion collective qui doit donc permettre de libérer la parole des acteurs de terrain, notamment celles qui représentent les *scènes invisibles* : faire émerger des besoins spécifiques jusqu'alors peu apparents sur la scène publique et aboutir à la formulation de propositions concrètes. Face à la dispersion de certains débats, observée principalement dans les premiers temps de la concertation, la démarche tend également à renforcer l'efficacité d'une réflexion collective et recentrant le propos autour de certaines notions d'intérêt général : la structuration d'un territoire musiques amplifiées dans la prise en compte de la diversité des représentations qui le constituent. Le programme de cette journée ne manque d'ailleurs pas de rappeler les enjeux auxquels doivent répondre les débats et les termes utilisés à cet effet sont particulièrement révélateurs⁹³³.

La dynamique impulsée par les *Assises de la culture* se prolonge ainsi sur la scène privée et traduit la volonté des acteurs de terrain de poursuivre la réflexion collective, d'aller plus loin, d'en corriger certains défauts en proposant des scènes de concertation alternatives, en fédérant les différentes forces vives du territoire afin de mieux préparer les prochaines réunions publiques.

2.3.2 Une fédération des labels indépendants réactivée : le 'FLIM'

Ce nouvel élan de l'action culturelle locale se perçoit également autour de certains projets qui sont défendus, bon gré mal gré, depuis des années par des acteurs toulousains et qui bénéficient d'un nouveau retentissement sur la scène locale, sous l'impulsion de cette

⁹³³ « La diffusion, les lieux existants, les besoins, les urgences » ; « Les ressources, l'information, l'accompagnement des groupes, le repérage » ; « La communication, les problèmes d'affichages et de nuisance (sonore, voisinage) » ; « L'économie des associations, les emplois, le cadre juridique » ; « La création, la répétition, les passerelles et la solidarité entre associations » ; « La mise en réseau des acteurs des scènes rock de l'agglomération » ; « Les liens entre les acteurs et les institutions » (Sources : *IntercollectifS*, 2009).

nouvelle méthodologie de l'action locale et grâce à l'ouverture de ces nouveaux espaces de concertation.

Alors que les assises initiées par l'*IntercollectifS* s'inscrivent dans le prolongement des *Lundis de la culture*, et représentent une scène inédite au sein du territoire musiques amplifiées toulousain, certaines initiatives plus spécifiques vont connaître un nouvel écho sur la scène publique comme sur la scène privée. En particulier, le *Forum des Alternatives pour la Musique* (FAM) est une manifestation annuelle initiée par un acteur associatif privé, *We Are Unique Records*, qui existe depuis 2004. Elle propose chaque année d'organiser des réunions sous la forme de journées d'études et de débats. Ouvertes à l'ensemble du public et des professionnels du secteur, elles concernent spécifiquement le secteur de la production et des labels indépendants. C'est notamment grâce à ces différents débats qu'ont pu émerger au fil des années des besoins spécifiques au territoire et au secteur. Dans un contexte caractérisé par d'importants retards en matière de structuration et par ce changement politique, la dynamique impulsée depuis 2004 s'est traduite en 2008 par la volonté de créer un nouvel outil pour les labels de la région. La *Fédération des Labels Indépendants de Midi-Pyrénées* (FLIM) est ainsi créée le 31 janvier 2009 à l'initiative des *Musicophages*, acteur également membre du *Couac* et habitué à ce type de mobilisation. Il regroupe depuis dix-neuf structures, dont seize labels indépendants principalement associatifs. Le FLIM a pour objectif de « *donner une meilleure visibilité aux labels membres ; mieux faire connaître leurs activités auprès des collectivités locales, des acteurs de la création et du public ; favoriser la mutualisation des labels membres et leur coopération sur des actions communes ; apporter des aides concrètes à la valorisation des filières du disque, et la professionnalisation de celle-ci*⁹³⁴ ». Pour se faire, les missions de cette nouvelle enseigne sont axées autour de la mise en réseau et de l'animation des échanges entre acteurs. Il s'agit à la fois de renforcer la circulation des labels sur le territoire, de préciser le diagnostic d'un secteur spécifique, en cernant mieux ses besoins, et de soutenir le FAM en tant que lieu d'expression des acteurs musicaux, de concertation et de débat. Les différents champs de compétences auquel doit répondre le FLIM montrent ainsi dans quelle mesure une initiative privée peut être conduite et orientée afin de mieux participer au dialogue que propose la Municipalité de Toulouse : fédérer les forces vives du territoire pour renforcer la parole des acteurs artistiques et s'inscrire dans une logique de co-construction d'une nouvelle scène artistique. Il s'agit de cultiver ces nouveaux espaces de concertation sur la scène publique en faisant front commun sur la scène privée

⁹³⁴ Propos recueilli sur un communiqué du FLIM, 2009.

pour donner davantage de visibilité aux compétences localisées sur son territoire. Dans une certaine mesure, la méthodologie de l'action développée sur la scène privée, axée sur une logique de concertation et de mutualisation, rejoint celle adoptée sur la scène publique et vient également s'inscrire dans les prérogatives d'une action publique.

2.3.3 Intronisation du réseau 'Culture Bar-Bars' sur la scène locale

La mobilisation des bars musicaux offre un deuxième exemple révélateur de cette dynamique portée sur la scène des musiques amplifiées depuis le changement de municipalité. C'est notamment durant la période de campagne électorale, peu avant 2008, que des bars toulousains rejoignent un collectif national, *Culture Bar Bars*, né à Nantes, près de dix ans plus tôt, afin de défendre les intérêts d'une profession qui semble alors déjà éprouver de plus en plus de difficultés à s'exprimer sur la scène artistique. Les principales revendications portées par le collectif dénoncent un cadre légal inadapté à la rémunération des artistes professionnels ou émergents et des contraintes liées aux nuisances sonores ou aux problèmes de voisinage. Lors de la séance d'ouverture des Assises un porte-parole du collectif est venu rappelé ces contraintes et demande à l'acteur public que les bars musicaux soient reconnus en tant « qu'acteur artistique » à part entière.

Peu de temps après les élections, une soirée intitulée « Toulouse Ville Morte » est programmée en novembre 2008 afin de rappeler à la Municipalité les engagements pris en faveur de la reconnaissance de la diversité des initiatives proposées sur le territoire. L'initiative s'inscrit dans la continuité d'une campagne menée par certains acteurs artistiques autour d'un slogan qui porte ce même nom – *Toulouse ville morte*⁹³⁵. Un petit groupe d'acteurs locaux – bars, restaurants et petits commerces – se fédèrent alors à l'initiative du gérant du *Petit London*. Celui-ci s'inspire du modèle *Culture Bar-Bars* dont l'influence nationale commence à prendre plus d'ampleur. Les discussions engagées par ce premier collectif avec les partenaires politiques et institutionnels demeurent en effet à un stade bien plus avancé : alors que le Ministère de la culture semble manifester de plus en plus d'intérêt envers ce réseau et ce type de diffusion⁹³⁶, la Ville de Nantes a réaffirmé son soutien au collectif et « *sa détermination à déposer une proposition de loi reconnaissant le caractère*

⁹³⁵ Pour rappel, ce dernier dénonce alors les risques liés aux retards engrangés par la ville en matière de structuration d'un territoire et, d'autre part, les contraintes sans cesse plus nombreuses infligés par les pouvoirs publics à l'encontre des structures porteuses de projets.

⁹³⁶ Selon certains acteurs rencontrés sur le terrain, cet intérêt serait également liée à la volonté de préserver la culture française face à la menace que représente certaines majors américaines, en particulier face à la situation monopolistique du producteur *Live Music* sur les marchés de diffusion.

*spécifique des lieux de diffusion des pratiques amateurs et émergents dont les cafés culturels et autres petits lieux de diffusion*⁹³⁷ ».

A Toulouse, le changement de Municipalité a permis d'ouvrir un espace inédit que vont investir plusieurs gérants de bars musicaux afin d'exprimer les problématiques spécifiques à ce type de diffusion. Les *Assises de la culture* ont été l'occasion pour les gérants de débits de boisson de se rencontrer, de partager des préoccupations et de s'inspirer d'une dynamique collective, d'ouverture au dialogue, impulsée sur la scène publique. Ainsi, tout au long du processus de démocratie participative, et durant la période de rédaction du projet culturel, le réseau *Culture Bar-Bars* va se structurer sur le territoire toulousain dans le but de prolonger le débat et le dialogue sur la scène publique ou même en dehors avec les habitants et le voisinage. Le collectif reçoit le soutien d'un partenaire institutionnel, *Avant-Mardi*, qui par la même occasion réalise une étude sur les conditions d'exercice des cafés culturels de la région et les enjeux liés à la structuration du réseau⁹³⁸. Une réflexion s'engage ainsi, en parallèle de la concertation publique, en faveur de la constitution d'une antenne régionale qui sera officialisée le 30 juin 2011. La conjonction des intérêts entre une méthodologie de l'action locale proposée par la Municipalité et les revendications portées par les représentants locaux du réseau *Culture Bar-Bars* se traduit ici par la volonté de ces derniers d'exploiter et d'optimiser ces nouveaux espaces qui ont été créés sur la scène publique afin de « *permettre une meilleure collaboration et la mise en place d'un 'cercle vertueux' pour chacun des interlocuteurs* »⁹³⁹.

La structuration du réseau *Culture Bar-Bars* sur le territoire toulousain résulte donc du croisement de dynamiques qui mettent en interaction deux échelles d'analyse. La première, nationale, résulte d'un mouvement centre-périphérie impulsé depuis la scène nantaise et depuis ses membres fondateurs. Ces derniers ont souhaité se regrouper puis fédérer l'ensemble des scènes locales de France afin de porter les revendications d'une profession mal identifiée sur la scène artistique nationale. La deuxième est observée à l'échelon local : le changement de municipalité représente un contexte favorable et stimulant dans la mesure où il a permis l'ouverture d'un espace d'échange et de concertation entre gérants de débits de boissons. Ces derniers, conscients des retards accumulés sur leur territoire, activent les différents leviers qui leur sont proposés : sur la scène locale, une nouvelle politique

⁹³⁷ CULTURE BAR-BARS, Communiqué de presse, <http://bar-bars.com/>, 01/02/2008.

⁹³⁸ AVANT-MARDI, *Courte étude sur les cafés-cultures de Toulouse et de la Région Midi-Pyrénées en 2008*, Centre Info-Ressource Avant-Mardi, 2008, 12p.

⁹³⁹ <http://www.ct2e.com/test/?p=2576>

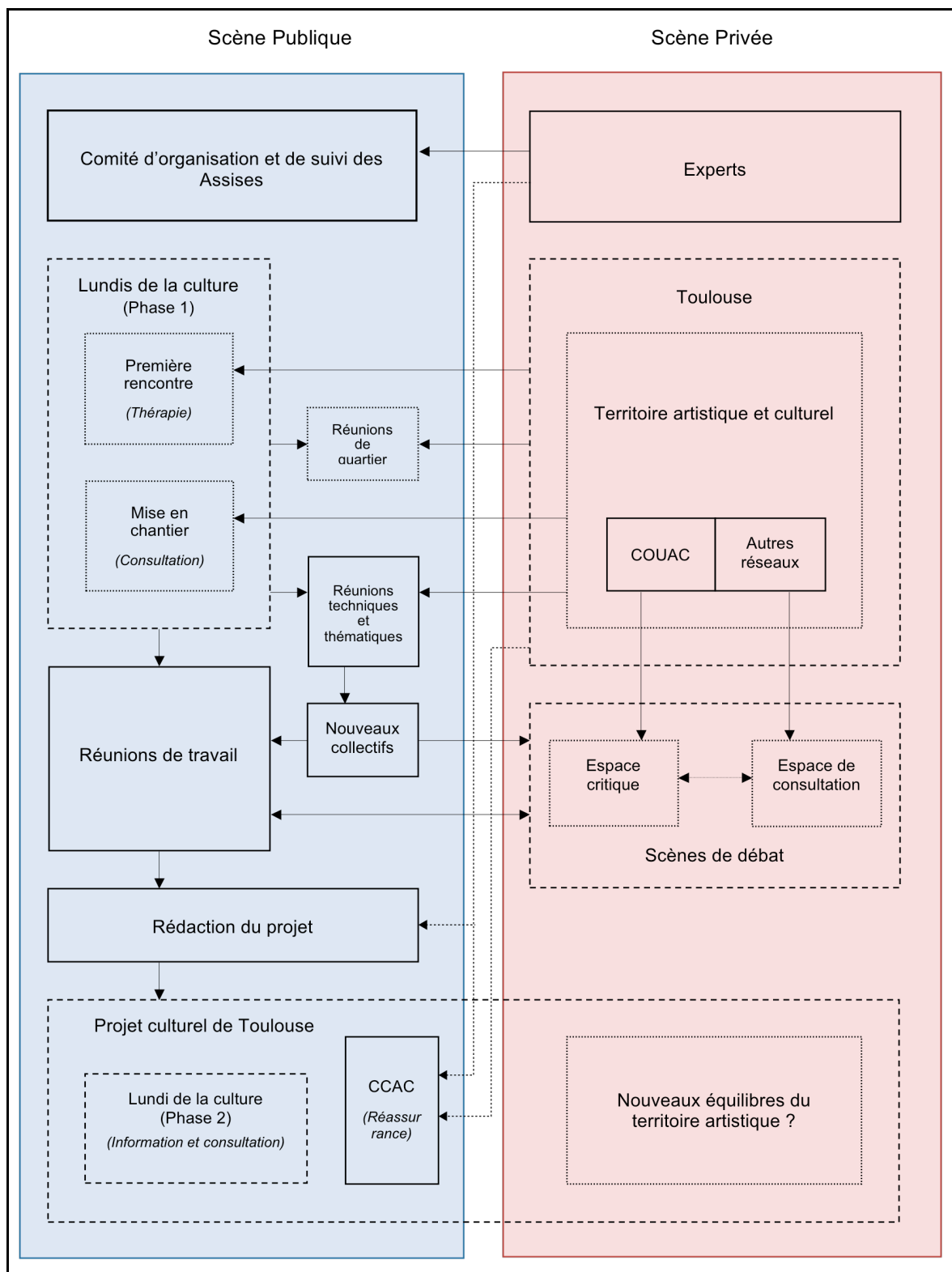
municipale en cours de constitution semble ouverte à l'échange et à la diversité des propositions artistiques ; sur la scène globale, des acteurs artistiques partagent leurs préoccupations et sont engagés dans une réflexion collective dont la dynamique observée à l'échelle nationale fait figure de locomotive.

L'impact des *Assises de la culture* sur la scène privée est donc bien réel avant même la restitution du projet culturel de Toulouse et l'affirmation des orientations portées par l'acteur public. Outre l'analyse des débats qui se sont tenus dans les différentes scènes de concertation (chapitre 8), il traduit un nouvel élan de l'action culturelle : des projets ont été réactivés, comme celui de construire une fédération de labels, certains ont été nouvellement initiés, autour par exemple de l'*Intercollectifs*, d'autres ont été accueillis et transposés sur le territoire toulousain avec la structuration du réseau national *Culture Bar-Bars*... Ces initiatives se sont constituées afin de fédérer les forces vives du territoire : il s'agit de structurer une réflexion, de se constituer comme force de proposition afin d'apporter des réponses collectives au débat que propose l'acteur public. Cette dynamique témoigne ainsi de la volonté d'acteurs privés d'exploiter un espace et de valoriser une nouvelle méthodologie de l'action culturelle axée sur la rencontre, la concertation et la mutualisation.

DEMULTIPLICATION DES INSTANCES DE DEBAT ET BROUILLAGE DES FRONTIERES PUBLIQUES/PRIVEES

Le processus enclenché par la Mairie de Toulouse a porté une réelle dynamique collective qui s'est affirmée au fil des mois, puis structurer, sur la scène publique comme sur la scène privée, autour d'une démultiplication d'instances de débats, de consultation, de réflexion ou de contre-pouvoir (figure n°18). Certaines sont ouvertes à l'ensemble du public – elles figurent en pointillé sur le schéma suivant : les *Lundis de la culture* et les réunions de quartiers sur la scène publique ou les débats organisés sur la scène privée – d'autres sont réservées à la participation de spécialistes ou d'habitants invités par la Mairie de Toulouse – elles figurent en trait plein : les réunions techniques et thématiques, les réunions de travail, le CCAC.

Figure n°18 : Une structuration de la scène artistique autour d'instances de débat



Réalisation : S. BALTI, 2012

Cette représentation montre la progressive structuration de l'action locale qui se traduit par le renforcement des interactions entre acteurs et le décloisonnement des sphères publique et privée. En tant qu'institution nouvelle sur le territoire culturel, la Mairie de Toulouse prépare les Assises en s'appuyant sur quelques experts afin d'écouter l'ensemble des habitants toulousains. Ces premières assemblées ont fait apparaître des besoins complémentaires : les réunions professionnelles et thématiques ont pour objectif d'éclairer le débat sur des points de technicité et octroient aux acteurs de terrain le statut de consultant. Des réunions de travail, menées après la phase de consultation, permettent de préciser ces réflexions en plus petit comité : au cas par cas, autour des équipes artistiques qui ont été identifiées lors des Assises. Ce sont également des scènes de négociation où se joue la construction de partenariats et se définissent de nouvelles lignes de partage du territoire. Dans le même temps, de nouveaux espaces vont éclore sur la scène privée : ils permettent de fédérer les forces vives, d'établir un bilan critique de cette première phase de consultation, de réaffirmer le statut de la scène privée en tant force de proposition et/ou du contre-pouvoir. Il s'agit notamment de maintenir une dynamique de pression durant cette phase où l'acteur public doit affirmer des priorités et des choix politiques. Enfin, la restitution du projet vient confirmer la volonté de prolonger une méthode tout au long de la mandature avec la décision de reconduire les *Lundis de la culture* et de se doter, avec le CCAC, d'un nouvel outil de consultation et d'évaluation.

En outre, si la Municipalité choisit de structurer son action autour de compétences et de nouveaux outils de consultation, le système de gouvernance qui s'étoffe progressivement s'apparente pour les acteurs privés à une perplexité diffuse au sein de laquelle « *la question de la place des acteurs continue de se poser pleinement*⁹⁴⁰ ». Ce propos vient notamment synthétiser quelques discussions d'un débat organisé par le *Couac* en 2010 et montre les limites d'une méthodologie, victime de son succès, qui suscite l'adhésion d'acteurs privés, et une demande croissante de participation, mais se confronte quelques mois après son démarrage à la nécessité de repréciser le rôle et la fonction attribuée à chacun des partenaires de l'action publique. Des échanges tenus la même année sur la scène publique viennent confirmer le besoin de clarifier des lignes de partage qui renvoient notamment aux questions de la limite à établir – préserver ? – entre la démocratie participative et représentative⁹⁴¹.

⁹⁴⁰ COUAC, 'La culture en mouvement' dans quel sens ?, Débat public à l'initiative du Couac, 2010, p.20.

⁹⁴¹ MAIRIE DE TOULOUSE, Séance du CCAC du 13 Décembre 2010, compte rendu réalisé par S. BALTI.

CHAPITRE VIII

UNE CONCERTATION POUR RECOMPOSER LE TERRITOIRE DES MUSIQUES AMPLIFIEES

Ce chapitre s'intéresse au contenu des débats, aux échanges qui se sont déroulés sur les différentes scènes publiques et privées. En quoi ont-ils effectivement permis d'enrichir la réflexion autour d'un projet de musiques amplifiées ? Quelles ont été les prises de position et les propositions formulées par les acteurs artistiques ? Dans quelle mesure la démocratie participative permet-elle d'identifier des problématiques propres au territoire des musiques amplifiées ? Dans quelle mesure révèle-t-elle des tensions liées à l'action collective et à la rencontre d'acteurs aux territorialités spécifiques ?

Le déroulement général des *Assises de la culture* renseigne sur les priorités des différents participants : organisateurs d'un côté et participants de l'autre (1). En l'occurrence, l'analyse des différentes interventions met en exergue une forte polarisation des échanges autour de thématiques récurrentes telles que l'offre de diffusion et le cloisonnement des acteurs de terrain. Ces échanges se structurent progressivement et révèlent une certaine forme de maturation de la réflexion collective autour de valeurs collectives (2). Les acteurs s'expriment, émettent des propositions, s'opposent ou se rejoignent sur certains points : ces rencontres entre milieux artistiques et politiques mettent en confrontation plusieurs territorialités...

En outre, ces six mois de concertation ont abouti à la rédaction d'un projet culturel à partir duquel est décliné un plan d'action pour les musiques amplifiées. L'analyse de ce dispositif permet de dresser le bilan de cette phase de consultation (3). Les orientations de ce document font-elles écho aux débats, revendications, enjeux, besoins et rebondissements qui ont émergés tout au long du processus ? Quelles nouvelles lignes de partage et de tensions ressortent de ce projet ? En quoi les résultats de cette concertation permettent-ils de nuancer ou de réaffirmer le rôle de l'acteur artistique sur la scène publique ?

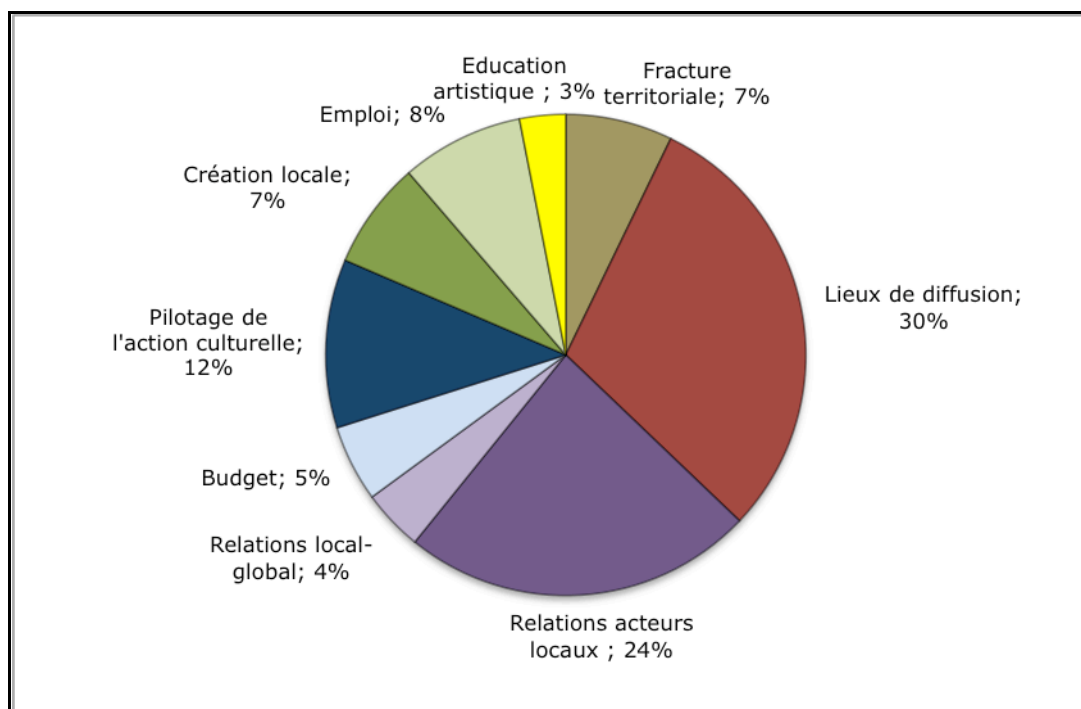
1. LES POLARITES DU DEBAT PUBLIC REVELATRICES DE PREOCCUPATIONS TERRITORIALES SPECIFIQUES

Certaines thématiques ont été largement débattues, d'autres au contraire sont restées largement plus en retrait. Ce constat vient préciser les modalités de la participation des acteurs artistiques au processus de co-construction. Dans le même temps, il souligne le rôle influant de la Municipalité de Toulouse, en tant qu'instance organisatrice des Assises de la culture, qui accompagne et oriente la réflexion autour de priorités qui s'inscrivent dans le cadre d'un projet « social » et « territorial », et au sein duquel la fracture urbaine apparaît comme l'un des principaux défis de la mandature à venir.

1.1 Analyse du contenu selon les thématiques en questions

L'analyse du débat repose sur une lecture attentive et méthodique des différentes interventions qui ont alimenté les échanges portant sur la discipline des musiques amplifiées⁹⁴². Il s'agit d'identifier pour chaque intervention la, ou les, thématique à laquelle renvoie la participation de l'acteur. A l'issue de cet examen, une dizaine de sujets et sources de questionnements ont été relevés : le budget municipal, la création locale, l'éducation artistique, l'emploi, le pilotage de l'action politique, les relations entre locaux et acteurs globaux, l'ouverture des lieux de diffusion, les lacunes de l'offre de diffusion, la fracture centre-périphérie. Les déséquilibres du débat sont détaillés ici au regard de l'inégale répartition des interventions des participants selon les thématiques : certaines sont récurrentes, d'autres demeurent beaucoup plus en retrait.

Figure n°19 : L'expression des acteurs de musiques amplifiées selon les thématiques



Réalisation : S. BALTI, 2012

⁹⁴² Elle tient compte de la participation systématique des acteurs musicaux, acteurs directement investis sur la scène locale des musiques amplifiées, mais également de celle d'acteurs non spécifiques dont le propos est explicitement formulés en faveur des musiques amplifiées – des habitants ou des acteurs artistiques représentant des lieux polyvalents, traditionnellement associés au milieu socioculturel et directement investis dans la discipline artistique concernée.

1.2 Un espace critique du territoire musiques amplifiées

Deux principaux sujets de conversation et de questionnement concentrent à eux seuls près de 60% des interventions portées par les participants : « l'offre de lieux de diffusion » représente 30% du débat, suivi d'une thématique plus générale formulée autour de questions qui traitent des relations entre acteurs locaux ou entre acteurs de la scène locale et acteurs de la scène globale (28%). Le premier thème met en exergue les lacunes de l'offre de lieux de diffusion, le deuxième celui du cloisonnement des acteurs de terrain et l'enclavement de Toulouse sur la scène internationale. Les deux traduisent les préoccupations exprimées à l'encontre d'un territoire artistique qui accuse un retard structurel.

1.2.1 Les lacunes de l'offre de diffusion : l'éternel débat...

Le débat autour de l'offre de diffusion met en exergue le ressenti des acteurs de terrain et des habitants autour du faible nombre de lieux disponibles pour accueillir les activités de musiques amplifiées. La critique est formulée à la fois par *des acteurs détachés d'un lieu fixe d'activité*, qui manquent de lieux pour accueillir leurs activités, et par les *acteurs associés à un lieu d'activité pérenne*, dont la réglementation et les contraintes financières remettent en cause leur présence ou contraignent leurs activités sur la scène locale. Dès les premiers échanges, le diagnostic critique des acteurs artistiques fait consensus : le traitement de l'offre apparaît comme une urgence et doit faire l'objet d'une intervention prioritaire de l'acteur public.

**Encadré n°12 : Diagnostic critique du territoire de la diffusion toulousaine
issu de la concertation**

*Un artiste : « Les petits lieux de diffusion [...] manquent de manière probante à
Toulouse ; ces manques risquent de tuer la culture populaire » ;*

*Un habitant : « Pour la musique, je me déplace régulièrement à Ramonville-Saint-
Agne pour me rendre à la salle du Bikini. Il n'y a pas beaucoup de choses à
Toulouse... » ;*

*Un artiste : « Entre la Halle Aux Grains et le TNT nous n'avons pas d'endroits où
aller, ça n'existe pas » ;*

*Un acteur associatif : « Nous essayons d'organiser des soirées pour faire tourner des
groupes de musiques alternatives. Aujourd'hui, la tâche n'est pas difficile, elle est
tout simplement impossible !».*

Source : Lundis de la culture, extrait ateliers n°3 et 5, 2008

Autour de cette problématique, la participation des acteurs artistiques s'élargit à des considérations d'ordre plus général qui interrogent directement la relation entre l'offre de diffusion et la vitalité de la scène locale. Le débat fait notamment écho à cette question polémique lancée par les représentants de débits de boissons – « *Toulouse ville morte : réalité, mythe ou risque ?* » – qui alimente jusqu'alors ces discussions passionnées d'acteurs de terrain ou d'habitants sur la scène privée.

Le propos n'est pas forcément plus nuancé : selon les acteurs qui se sont exprimés lors des premières rencontres, il n'est cependant pas question de remettre en cause le potentiel de la scène locale – et Toulouse n'est pas une ville morte. Mais son dynamisme est bien menacé si aucun effort – public – n'est engagé à court terme pour combler le manque de lieu disponible. Le propos recueilli auprès de l'habitant est d'ailleurs symptomatique du mode d'organisation de la scène *off*, décrit dans le chapitre 6 : autour de ces lieux qui n'ont pas de spécialisation musicale et dont la visibilité est faible. Dans un premier temps, la réflexion est posée en terme quantitatif alors que le diagnostic du territoire artistique, porté dans les chapitres précédents, montre que la problématique est davantage qualitative. Au regard d'une comparaison établie avec d'autres scènes locales, l'offre de lieux comptabilisés dans l'aire urbaine de Toulouse correspond en effet au rang qu'elle occupe dans la hiérarchie métropolitaine (chapitre 5). Il n'en demeure pas moins que les difficultés rencontrées par les *acteurs détachés d'un lieu* d'activité ou les *acteurs associés à un lieu fixe* sont bien réelles

compte tenu du turn-over des lieux de diffusion du centre-ville et des difficultés qu'éprouvent acteurs artistiques et artistes à exercer dans des conditions décentes (Chapitre 6).

De nombreuses critiques portées à l'encontre de l'offre de diffusion ont été formulées lors des premières rencontres. Elles méritent toutefois d'être pondérées au regard du diagnostic effectué dans le cadre de cette recherche. La teneur du propos reflète les frustrations accumulées durant plusieurs années par les acteurs de terrain et s'inscrit au début des Assises, au temps de la thérapie : le débat est davantage investi par les *opposants*, ceux qui portent un discours très critique envers la scène locale et dont la parole sans retenue entretient un jugement stigmatisant de la scène locale. Le débat très sensible porté autour de ces questions invite ainsi à préciser la première fonction de la démocratie participative qui représente moins une ressource permettant d'alimenter un regard objectif sur le territoire, et d'améliorer sa connaissance, que de prendre la mesure du contexte dans lequel va s'inscrire son action. Il n'en demeure pas moins que le propos général tendra à s'affiner au fil des rencontres. Il va se structurer progressivement autour des générations plus expérimentées et plus patientes : ce sont également celles qui ont souvent le plus souffert mais dont le vécu va contribuer à enrichir la réflexion collective (2).

1.2.2 Le cloisonnement des acteurs de terrain

Le deuxième axe qui structure le débat est identifié autour de plusieurs thématiques relativement proches ou complémentaires les unes des autres. Elles sont directement liées aux questions de gouvernances du territoire artistique : les « relations entre acteurs locaux », les « relations local-global », le « budget », le « pilotage de l'action culturelle ». Concentrant 45% de la parole des acteurs de musiques amplifiées, ces différents sujets occupent en effet une position centrale dans le débat public. Le terme de « gouvernances » est bien utilisé ici au pluriel car il renvoie à plusieurs interrogations portées par les acteurs de terrain et trois réalités à distinguer :

1. Les relations nouvelles à construire entre acteurs du territoire (28%) : *comment renforcer les liens et les complémentarités entre acteurs privés et publics ? Institutionnels et undergrounds ? Locaux et extérieurs ? Entre les professionnels, associatifs ou amateurs ? Entre les représentants des différentes branches d'activités ? Entre les musiques amplifiées et les autres disciplines artistiques ?*

2. L'organisation du futur budget culturel de la Ville de Toulouse (5%) : *quelle prise en compte d'une discipline artistique longtemps laissé-pour-compte ? Quel nouvel équilibre entre les activités traditionnelles et émergentes ? Entre la politique de rayonnement international de la ville et une politique de soutien à la création locale ?*
3. Enfin le prolongement des *Assises de la culture* et le pilotage de l'action culturelle durant la nouvelle mandature (12%) – *quels outils de concertation et d'évaluation mettre en place ? Comment associer de façon pérenne les artistes, les acteurs artistiques et les citoyens au projet porté par la nouvelle municipalité ?*

A nouveau, ces différentes questions reflètent les préoccupations directement vécues par les acteurs de terrain. Leurs contributions conduisent notamment à préciser les observations formulées autour de fracture du territoire artistique et culturel toulousain. Elles viennent également confirmer certains éléments de diagnostic qui caractérisent l'organisation de la scène locale : l'ancrage d'un hiatus entre la scène privée et publique, le fourmillement des initiatives associatives, l'opacité des institutions locales ou encore la frontière qui sépare le monde des musiques « amplifiées » et des musiques « classiques ». En outre, la réflexion menée en assemblée plénière est portée à l'échelle du territoire artistique et culturel : elle permet également d'élargir les problématiques identifiées sur le territoire des musiques amplifiées à d'autres disciplines, comme la danse ou du théâtre dont certains représentants dénoncent eux aussi une fracture très ancrée dans le milieu des compagnies indépendantes et des institutions.

En ce sens, le processus de concertation répond d'ores et déjà à l'un des objectifs recherchés par la nouvelle équipe municipale dans la mesure où il a permis de préciser les contours du territoire artistique avant d'affirmer les orientations d'un projet à construire.

Cette volonté de rupture et de décloisonnement des acteurs de la scène locale, annoncée par la Mairie de Toulouse, fait notamment directement écho aux besoins et revendications exprimés par les acteurs de terrain lors de leurs différentes interventions. Elle vient ici renforcer la légitimité d'une institution.

1.2.3 L'enclavement de Toulouse sur la scène globale

Un troisième ressenti qui s'est largement exprimé lors des Assises pointe l'enclavement de la métropole sur la scène nationale et internationale. Le propos général souligne le potentiel d'artistes et les atouts territoriaux indéniables de Toulouse mais déplore des richesses locales

qui restent très largement sous-exploitées. Tout au long du processus de concertation, des regrets alimentent le débat et ravivent des tensions récurrentes, parfois anciennes.

En volume, il existe par exemple assez peu d'artistes qui s'exportent hors de Toulouse et qui sont reconnus en dehors... Ce constat serait moins lié au manque de compétences des acteurs locaux qu'à une faible inscription de la métropole dans les réseaux nationaux ou internationaux (construction de partenariats entre collectivités territoriales pour l'échange de plateaux d'artistes, de tournées et de réseaux d'échanges avec des professionnels européens, etc.). Une nouvelle fois, des accusations fortes sont portées à l'encontre de l'ancienne équipe municipale pour sa faible capacité à construire des partenariats avec d'autres métropoles culturelles, nationales ou européennes (échange de plateaux d'artistes, etc.). Si ce constat semble faire consensus lors des Assises, la responsabilité de l'acteur public mérite néanmoins d'être relativisée dans le secteur des musiques amplifiées en comparaison avec d'autres disciplines comme le théâtre, la danse ou la musique classique. La circulation des artistes sur la scène globale est davantage tributaire d'initiatives privées que de commandes publiques : tourneurs et promoteurs locaux s'intéressent à un artiste. Ils décident alors d'engager, ou non, un partenariat selon des critères artistiques et économiques. Eux-mêmes conditionnent ainsi le rayonnement d'un artiste. Il n'en demeure pas moins que le manque de lieux restreint les possibilités de programmation et les possibilités de développement pour des groupes locaux dont la stratégie repose sur l'échange entre collectifs (chapitre 5). La surcharge des salles toulousaines est une réalité que les promoteurs dénoncent lors de la concertation et qui provoque un sentiment de découragement. Le risque étant alors également de provoquer le contournement de Toulouse lors de certaines tournées nationales ou internationales qui s'organisent autour d'acteurs associatifs et qui alimentent la scène off de Toulouse, celle du cœur historique.

Le cloisonnement et le manque de reconnaissance des acteurs artistiques à l'échelon local se traduisent ici sur la scène globale, par un ralentissement de l'activité et un rayonnement canalisé : des promoteurs contraints de décliner des propositions ou des artistes qui ne s'exportent pas, ou assez peu... dans certains cas, ces artistes fuient Toulouse ou se sentent parfois même chassés. Depuis une vingtaine d'années, ce discours est très largement répandu dans le milieu artistique local ; à une échelle plus large, il est également souvent appuyé par l'expérience de la compagnie de théâtre de rue *Royal De Luxe*, dont le passage malheureux à Toulouse a été maintes fois évoqué lors des débats. Arrivé à Toulouse au début des années 1980 pour s'y installer, puis contraint de quitter la ville une dizaine d'années plus

tard faute d'accueil, le collectif aujourd'hui localisé à Nantes est regretté par toute une région. Les *Assises* qui se sont tenues plusieurs années après ce départ montrent dans quelle mesure cette frustration reste vive dans l'esprit des acteurs de la culture locale. Désormais localisée à Nantes, son activité participe en effet aujourd'hui à la fierté d'une métropole culturelle affirmée sur le plan national et européen. En tant qu'observateur extérieur et partenaire impliqué dans l'organisation des Assises, un expert en politique culturelle associe finalement Toulouse à « *une belle endormie qui manque d'ambitions* » ; d'autres acteurs locaux comparent volontiers la métropole d'aujourd'hui au « *Nantes des années 1980* ».

1.3 Des sujets contournés : la structuration des filières artistiques et économiques

Certaines problématiques au contraire ont été occultées du débat mené en assemblées plénières ou ont figuré nettement plus en retrait. Ce sont celles qui renvoient en particulier aux questions de structuration des filières artistiques : l'emploi et l'insertion professionnelle des artistes, l'accompagnement de la création locale et des pratiques amateurs, l'enseignement et l'éducation artistique. Aussi centrales qu'elles puissent paraître dans l'organisation d'un secteur artistique, ces thématiques ne représentent ensemble qu'à peine 18% des interventions liées aux musiques amplifiées.

Elles ont été portées par des professionnels, au profil spécifique, qui mènent sur leur terrain une réflexion de fond sur ces sujets : le directeur d'une école de musique pour la « formation », le responsable d'un équipement polyvalent pour le soutien à la « création locale », un représentant de la CGT spectacle pour « l'insertion professionnelle », un représentant du pôle *Avant-Mardi* pour la « structuration des filières » et la création d'un *quartier musical*, etc. Nul doute que ces contributions ont permis le repérage de compétences sur lesquelles la municipalité pouvait s'appuyer. Ces spécialistes ont d'ailleurs largement investi les interstices de la coopération afin d'apporter un éclairage complémentaire au propos très généraliste tenu en assemblée plénière. Certains ont laissé une trace écrite sur le forum des Assises, d'autres ont pu préciser leur analyse par le biais de rendez-vous informels et consultatifs avec les équipes techniques de la Mairie. Ces éclairages très ponctuels n'ont toutefois pas réussi à enclencher de véritables échanges entre les participants. Sur des problématiques ciblées, telle que la structuration d'un secteur artistique, l'émiettement des propositions conduit en effet à affirmer le bilan d'un débat public dont le contenu, et l'évolution, n'a pas permis de nourrir la réflexion collective et d'impliquer les acteurs présents dans l'assemblée. De même, si les artistes semblent être les principaux concernés par

ces questions, l'analyse de la participation des acteurs selon les profils a montré leur très faible représentation dans le débat.

Et pourtant, certaines interrogations ont été clairement posées par les élus en introduction de certaines séances, en particulier celles portant sur « L'accompagnement à la création, la formation et la diffusion » (Atelier n°5 des *Lundis de la culture* »).

***Encadré n°13 : Ouverture et problématisation d'un atelier des Lundis de la culture :
« L'accompagnement à la création, la formation et la diffusion »***

Nous n'avons ce soir que deux petites heures pour aborder une thématique très vaste que ne concerne pas seulement les arts du spectacle. Nous nous intéresserons essentiellement aux questions suivantes :

- Quel type d'accompagnement aux artistes peut-on mettre en place ?
- Comment améliorer l'accès aux lieux ?
- Comment mettre à profit le peu de lieux consacrés à la formation ?
- Comment réinventer des lieux de représentation ?
- Comment inciter à davantage de partenariats entre institutions et petites structures ?
- Comment harmoniser les réseaux ?

Source : Mairie de Toulouse, Les Lundis de la culture, atelier n°5, 2009

Derrière une démarche innovante et une dynamique collective qui symbolise la volonté d'appropriation d'une nouvelle méthode de l'action publique (chapitre 7), l'analyse de fond pointe certaines limites à la participation de l'acteur artistique et plus largement du citoyen lambda. Ces dernières illustrent certaines problématiques qui sont fréquemment attribuées à la démocratie participative. Elles révèlent ici la faible propension des participants, non spécialistes des questions posées, à dépasser des éléments de diagnostic général du territoire artistique pour alimenter une réflexion plus en profondeur. Les questions qui sont contournées, ou peu débattues, traduisent également les difficultés de l'acteur artistique à dépasser un discours critique pour contribuer à une réflexion collective, c'est à dire dans la diversité des enjeux et des problématiques qu'elle sous-tend. Au regard de cet exemple, les *Assises* constituent moins un espace de concertation qui permet l'expression de l'acteur en tant que force de proposition, qu'une scène publique qui permet l'expression de tensions liées aux retards structurels d'un territoire artistique.

Le contexte local conduit bien évidemment à pondérer le bilan qui est porté ici autour de la participation. L'ampleur du retard accumulé dans la prise en compte d'un secteur artistique et le retrait des acteurs publics peuvent expliquer dans une certaine mesure pourquoi certains sujets ont été très largement privilégiés au détriment d'autres. De ce point de vue, les déséquilibres observés dans l'organisation du débat public traduisent moins l'incapacité des acteurs artistiques à intervenir autour de sujets spécifiques qu'une volonté de ces derniers d'intervenir autour de questions qui leur semblent devoir figurer en priorité dans l'agenda politique. Le manque de lieux de diffusion apparaît alors comme la base d'une réflexion à construire en faveur d'une politique rattrapage.

C'est notamment pour pallier aux lacunes du débat public que l'instance organisatrice a décidé de créer des scènes complémentaires avec les réunions thématiques et professionnelles. L'organisation du questionnaire, envoyé aux participants pour préparer ces rencontres, renseigne d'ailleurs en tant que tel sur cette volonté de corriger les déséquilibres du débat et de préciser certains points qui ont été occultés en assemblée plénière. A titre d'exemple, 33% des questions ont été posées autour de la « structuration des filières » alors que seulement 7% de la participation des acteurs musicaux en assemblée plénière a été portée autour de cette thématique.

Le bilan de cette réunion pour les musiques amplifiées conduit néanmoins à relativiser l'impact de cette concertation et aurait certainement mérité d'être reconduite pour qu'elle puisse d'aboutir à des propositions plus concrètes⁹⁴³. Pour certains participants, le bilan de cette réunion en comité plus restreint rappelle les tensions et frustrations observées lors des premiers temps de rencontre en assemblées plénières.

La question technique et artistique semble avoir finalement été davantage considérée en dehors de la démocratie participative, lors de réunions informelles conduites en petit comité auprès des équipes de terrain. Un bilan partiel de mi-parcours, exprimé en introduction d'un *Lundi de la culture*, témoigne de satisfactions réelles engagées dans ce sens – « *Nous avons déjà rencontré nombreux d'entre vous et nous commençons à avoir une idée précise des problématiques que rencontrent les compagnies et les artistes régionaux*⁹⁴⁴ ». Ces réunions de travail s'inscrivent bien dans la continuité d'une démarche de concertation d'un projet culturel mais sortent du cadre de la démocratie participative.

⁹⁴³ Enquête 2009.

⁹⁴⁴ De COMMARMOND V., élue en charge du théâtre, puis de la culture, propos extrait des *Assises de la culture*, atelier n°5, « L'accompagnement à la création, la formation et à la diffusion ».

1.4 Une priorité pour les organisateurs : la fracture territoriale

Un deuxième argument est avancé ici pour expliquer le retrait des problématiques artistiques et techniques. Il met en avant le rôle de la Municipalité en tant qu'instance organisatrice. Celle-ci décide des sujets à traiter, définit les ateliers, cherche ainsi à accompagner la parole du citoyen tout au long des Assises et la conduite du débat. En l'occurrence, l'analyse de la répartition des *Lundis de la culture* selon leur thématique (figure n°20) renseigne sur les priorités de l'action publique.

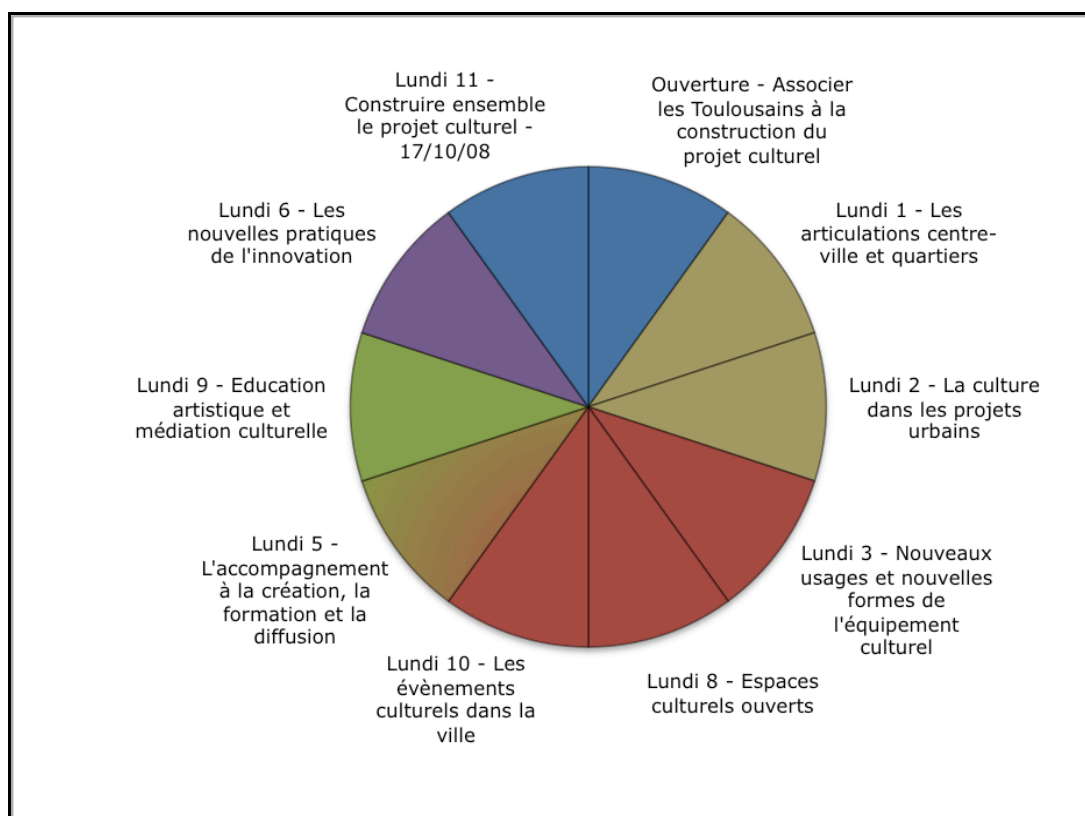
- Deux ateliers sont explicitement formulés autour de problématiques urbaines : « Les articulations centre-ville et quartiers » et « La culture dans les projets urbains » ;
- Trois ateliers se réfèrent expressément à la problématique du lieu et/ou de la diffusion : « *Nouveaux usages et nouvelles formes de l'équipement culturel* », « *L'accompagnement à la création, la formation et la diffusion* », « *Espaces culturels ouverts* » ;
- Deux ateliers posent les cadres d'une réflexion en faveur d'une nouvelle gouvernance à construire – la séance d'ouverture, « *Associer les Toulousains à la construction du projet culturel de la ville* » et celle de clôture « *Construire ensemble le projet culturel* » ;

Autrement dit, plusieurs ateliers font directement écho aux préoccupations qui ont été portées lors du projet de campagne de la nouvelle équipe municipale : le traitement des déséquilibres territoriaux de Toulouse, le décroisement des habitants et la construction d'une politique culturelle comme nouveau levier de l'action urbaine. Pour l'acteur public, la culture s'impose comme un levier d'action permettant d'atténuer les effets de la fracture toulousaine (chapitre 1).

De même, la moitié des ateliers est formulée autour des thématiques qui polarisent le débat et qui représentent 75% des discussions (figure n°20)⁹⁴⁵.

⁹⁴⁵ Deux séances des *Lundis de la culture* sont exclus de cette analyse : ce sont des ateliers qui concernent des thématiques spécifiques relativement éloignées des musiques amplifiées, « *Patrimoine, mémoire et diversité culturelle* » et « *Culture scientifique et technique* », durant lesquels aucune intervention en faveur des musiques amplifiées n'a été relevée.

Figure n°20 : Organisation thématique des différents ateliers des Lundis de la culture



Réalisation : S. BALTI, 2012 ; source : Marie de Toulouse, 2009

A contrario, les espaces de concertation prévus pour débattre de questions de fond liées à la structuration d'un secteur sont beaucoup plus restreints : si une séance a été spécialement prévue pour traiter les questions *d'éducation artistique et de médiation culturelle*, la *création locale* et la *formation* ont été traitées de façon complémentaire en étant notamment associées à la problématique de l'accompagnement de la diffusion. De même, cette programmation des séances n'évoque pas expressément certaines questions liées à l'emploi ou à l'accompagnement des structures de production ce qui limite par la même les possibilités de débat sur ces sujets. Les interventions portées par les spécialistes autour de ces préoccupations apparaissent souvent de façon spontanée : elles sont subsidiaires à la thématique initiale du débat, ou du moins sont-elles motivées par le souci de faire apparaître des enjeux complémentaires. Les discussions portant sur la construction d'un nouvel équipement de musiques amplifiées ont été par exemple l'occasion pour certains de rappeler la nécessité de penser la gestion d'un lieu propice à la rémunération des artistes et d'adapter le

cadre légal aux réalités et contraintes d'un secteur artistique en proie à d'importantes contraintes économiques⁹⁴⁶.

Le propos des acteurs artistiques se trouve ainsi logiquement influencé par l'intitulé du débat qui est porté à l'ordre du jour et dont les orientations ont été précisées en ouverture des séances par les organisateurs. Ce diagnostic conduit à mettre en exergue la rencontre de deux logiques spécifiques de l'action publique en faveur de la culture – et cette tension qui découle de l'articulation des priorités portées derrière la notion de co-construction d'un projet culturel. Pour les organisateurs, la question territoriale et urbaine semble devoir figurer au cœur de la concertation. Deux ateliers sont explicitement formulés dans ces termes⁹⁴⁷, quatre autres séances permettent de compléter cette réflexion en se référant aux lieux culturels et artistiques comme vecteur de recomposition⁹⁴⁸. Les questions portées autour de l'offre de diffusion et de la redéfinition des relations entre acteurs artistiques et culturels sont ainsi largement débattues tout au long des *Assises de la culture*. Et pour cause, elles représentent pour la Municipalité un enjeu lié au rééquilibrage du territoire. Ces orientations confirment l'engagement d'une politique qui défend son projet de campagne en faisant de la culture un nouveau levier de l'action dans le traitement de la fracture territoriale... mais qui oriente un débat au détriment de la prise en compte d'enjeux liés à la structuration des filières ? « *Deux petites heures [seulement] pour traiter de questions aussi larges* » (encadré n°12). Aussi, les déséquilibres observés dans la conduite du débat viennent-ils préciser les objectifs de l'acteur public autour de cette nouvelle méthodologie de l'action locale qui repose sur la participation de l'acteur artistique et de l'habitant-citoyen. Au regard du contenu des échanges, les *Assises de la culture* à Toulouse constituent moins une scène de concertation d'un projet culturel et artistique qu'une scène de concertation visant à fédérer ses habitants autour d'un projet global : culturel, social, territorial et urbain.

Face au retrait de certaines problématiques, d'ordre « technique », « artistique » ou « économique », la responsabilité de l'équipe municipale ne peut être néanmoins que partiellement engagée. La critique ne signifie pas non plus que l'acteur public ait négligé ou sous-estimé l'importance de ces questions. En outre, si le soutien à la création locale ne représente que 7% des discussions, la « fracture territoriale », problématique urbaine dont la formulation se détache d'enjeux purement artistiques et culturels, en représente finalement

⁹⁴⁶ Atelier n°8 des *Lundis de la culture*, « Espaces culturels ouverts », 29/09/08.

⁹⁴⁷ « *Les articulations centre-ville et quartier* », « *la culture dans les projets urbains* ».

⁹⁴⁸ « Nouveaux usages et nouvelles formes de l'équipement culturel », *Espaces culturels ouverts*, Les événements culturels dans la ville », L'accompagnement à la création, la formation et la diffusion ».

autant (figure n°20). Questions artistiques et questions urbaines sont placées ici au même niveau d'égalité : ces observations renseignent également sur le contenu général d'un débat public qui n'est pas trop spécialisé, ni trop éloigné de préoccupations artistiques... Autrement dit, si l'acteur public pose les cadres de la démocratie participative, en délimitant des ateliers thématiques afin d'orienter la réflexion collective selon certaines priorités, les déséquilibres de la participation rappellent également dans quelle mesure le contenu du débat est tributaire de l'adhésion des citoyens.

2. DES ACTEURS ARTISTIQUES EN FORCE DE PROPOSITIONS

Les lacunes du territoire des musiques amplifiées, et les priorités annoncées dans le projet municipal, font donc de l'offre de diffusion une thématique largement discutée. En particulier, l'atelier thématique n°3, *Nouveaux usages et nouvelles formes de l'équipement culturel*, a été très investi par les acteurs de musiques amplifiées et constitue une scène de débat particulièrement prolifique. L'évolution du débat observée tout au long du processus vient néanmoins montrer dans quelle mesure la réflexion collective a progressivement gagné en maturité, pour s'élargir vers des notions d'intérêt général qui soulignent la diversité des enjeux et des acteurs à laquelle doit répondre la co-construction d'un projet urbain.

2.1 La structuration du territoire artistique : un débat éternel mais complexe...

Absence d'enseignes musiques amplifiées, de lieux fédérateurs, spécialisés et clairement identifiés en tant que tels. Absence d'équipements ouverts aux acteurs locaux ou à la pratique amateur. Absence de petits lieux de diffusion localisés en centre-ville destinés à satisfaire une programmation associative et un public de proximité... Devant l'étendue des lacunes qui ont été exprimées de vive voix par les acteurs locaux dès les premières rencontres, la municipalité mesure l'ampleur du chantier et du retard à rattraper. Pour l'acteur public, le diagnostic critique qui est formulé à l'encontre de cette offre se croise avec les préoccupations qui sont portées envers le traitement des fractures territoriales. Provoquer la mobilité des habitants et des artistes, décroquer les quartiers de la ville, accroître la centralité des espaces enclavés : le meilleur maillage des lieux et des équipements culturels sur l'ensemble du territoire est présenté comme un levier d'action contre la fragmentation. Ces enjeux d'ordre spatial figurent logiquement au centre des discussions et permettent d'analyser les propositions qui ont été formulées par les acteurs artistiques. Aussi, la problématique est-elle posée dans ces termes par les organisateurs : comment combler un besoin structurel de lieux sachant que les

budgets municipaux nécessitent d'opérer des choix et d'établir des priorités ? Faut-il créer ex-nihilo de nouveaux équipements ? Des lieux fédérateurs localisés en périphérie afin de créer des « passerelles » entre le centre et les quartiers de la ville ?

2.1.1 Créer de nouveaux lieux ou soutenir l'existant ?

Les réponses sont loin de faire consensus, y compris pour les acteurs du monde des musiques amplifiées. Entre des besoins de création ou de diffusion, entre les différentes influences artistiques qui doivent être considérées, entre les différents enjeux auxquels l'art et la culture doivent répondre : les attentes formulées sont variées et la question de la localisation du lieu peut paraître même secondaire face à l'ampleur des besoins qui sont exprimés par les acteurs de terrain.

Pour certains, il y a bien urgence à agir et les solutions proposées s'imposent comme une évidence. Dès les premières réunions, N. MECKEL est intervenu, en tant que spécialiste des politiques culturelles, pour rappeler les préconisations qui ont été formulées quelques années plus tôt lors d'une étude qu'il avait réalisée pour la Région⁹⁴⁹ : une réflexion doit être engagée prioritairement en faveur de l'ouverture de plusieurs nouvelles salles de quartier, de petite capacité et clairement spécialisées dans ce type d'activité. D'autres contributions d'acteurs rejoignent cet argument tout en précisant la fonction à laquelle doivent répondre ces nouveaux lieux. Pour certains acteurs de la diffusion, la dimension qualitative apparaît fondamentale. Des exigences en terme d'infrastructure, d'acoustique ou d'accueil sont revendiquées par les programmeurs. En filigrane, cette attente exprime une lassitude envers une offre de lieux *off* et des conditions d'exercice contraignantes, peu adaptées. Pour d'autres, les priorités sont moins portées sur les conditions techniques ou logistiques que sur les objectifs auxquels doivent répondre ces nouveaux lieux : valoriser les initiatives locales et la culture de proximité – « *de nouveaux lieux qui ne servent pas uniquement à produire des têtes d'affiche* », « *des petits lieux vecteurs de lien social comme il en existe déjà avec le Bijou ou la Cave Poésie*⁹⁵⁰ ».

A l'ouverture de nouveaux lieux, une alternative est néanmoins défendue par d'autres acteurs : ne faut-il pas plutôt soutenir l'existant, c'est à dire transformer l'offre existante en

⁹⁴⁹ MECKEL N., *Musiques Actuelles en Midi-Pyrénées de Mars à Juin 2005, Etat des lieux réalisé à l'attention de la Région Midi-Pyrénées*, Toulouse, 2005, 99p.

⁹⁵⁰ Extrait de débats tenus lors de l'atelier n°3 des *Lundis de la culture* « Nouveaux usages et nouvelles formes de l'équipements culturels », 30/06/08, synthèse réalisée par S. BALTI.

véritables lieux de vie dans lesquels pourront émerger des dynamiques artistiques, culturelles et sociales ?

L'argumentation s'oppose ici clairement à celle développée jusqu'alors : « *ce serait une erreur de construire une multitude d'équipements culturels sous prétexte que le territoire toulousain est désertique*⁹⁵¹ ». Pour certains, en effet, cette orientation traduirait une décision politique prise dans la précipitation. Elle serait inadaptée aux attentes locales et largement insuffisante pour combler les lacunes d'un territoire et les besoins qui ont été exprimés jusqu'alors – « *l'enjeu premier consiste à organiser les échanges autour de ces lieux*⁹⁵² ». Autrement dit, ce n'est pas en agissant sur l'offre que seront automatiquement comblés les besoins revendiqués par les artistes ou les acteurs artistiques impliqués dans des activités de programmation. L'enjeu consiste davantage à créer une dynamique collective autour du lieu. Cet argument est notamment approfondi par un acteur associatif, sans lieux fixe, qui programme des concerts à Toulouse et considère la problématique de l'offre comme une réflexion visant d'abord à susciter l'envie du public : « *contrairement à ce que nombreux pensent, il se passe beaucoup de choses dans le centre-ville [...]. Il faut garder à l'esprit la volonté de susciter la curiosité des gens. Un lieu sans public n'a aucun d'intérêt. Au final, c'est l'affluence du public aux événements culturels qui permet de juger si la politique culturelle a été réussie ou non. On aura beau créer de nouveaux lieux, s'ils restent vides ils ne serviront à rien*⁹⁵³ ».

De ce point de vue, la démultiplication de lieux ne constituerait donc pas un levier d'action efficace. Elle risquerait même au contraire de reproduire une situation de sous-utilisation de l'offre existante. Dans un contexte de concurrence et de précarité, cet argument est notamment repris par plusieurs représentants de lieux musicaux de la scène privée et marchande – salles de concerts ou bars musicaux. Ph. PAGES, directeur du *Bijou*, souligne à ce titre l'intérêt de préserver une marge de manœuvre et des espaces au sein de la ville où peuvent germer les initiatives privées : « *il ne faut pas oublier de laisser du vide et de la place afin que puisse s'exprimer ces jolies choses...*⁹⁵⁴ ». Cet argument rejoint les recommandations formulées par le *Couac* quelques années plus tôt. En particulier, l'étude prospective pointe la

⁹⁵¹ *Ibid.*

⁹⁵² Ph. PAGES, directeur du *Bijou*, extrait des débats de l'atelier n°1 des *Lundis de la culture* « Les articulations centre-ville et quartiers », 16/06/08, synthèse réalisée par S. BALTI.

⁹⁵³ Extrait de débats tenus lors de l'atelier n°3 des *Lundis de la culture*, *Op. Cit.*

⁹⁵⁴ Ph. PAGES, directeur du *Bijou*, in « La culture partout (territoires partagés, projets et équipements, articulation centre-ville, quartiers, ville, aggro... », journée d'ouverture des *Assises de la culture*, 07/06/08, synthèse réalisée par S. BALTI.

nécessité de s'appuyer sur l'existant pour assurer le maillage d'une offre sur le territoire et répondre aux besoins exprimés par les acteurs de la scène locale⁹⁵⁵. Les représentants du collectif n'ont d'ailleurs pas manqué de saisir cet évènement public pour rappeler tout au long les préconisations formulées dans ce sens – « *Faisons confiance aux lieux et aux acteurs qui existent sur le territoire toulousain*⁹⁵⁶ ». Ce sont des lieux qui éprouvent de grandes difficultés à survivre et qui ont été identifiés par le *Couac* pour leur vocation à assumer cette mission de pôle structurant (chapitre 4) – des lieux polyvalents ancrés depuis plusieurs années sur le territoire.

Cette position est également défendue par plusieurs représentants de « débits de boisson » ou de lieux informels dont la pérennité sur le territoire n'est pas assurée. Ces profils d'acteurs revendiquent une meilleure reconnaissance de leur activité sur la scène artistique ainsi que le droit d'exercer dans la légalité et dans de meilleures conditions. Un représentant du collectif *Bar-Bars* est d'ailleurs intervenu pour déplorer une éventuelle politique de rattrapage en terme d'équipement. Ce plan d'action reposerait selon lui sur un mauvais diagnostic du territoire. Il risquerait à terme d'accentuer la concurrence entre les initiatives existantes et de détériorer les conditions de l'offre. Cette orientation fait également écho aux propos de certains acteurs associatifs sans lieux fixe qui, malgré leur difficulté à trouver des salles de concerts disponibles, reconnaissent le potentiel d'une offre largement sous exploitée à cause de réglementations qui contraignent l'activité des bars. Enfin, le propos développé par les acteurs de la scène privée, non marchande, conduit à préciser ce point de vue en le spécifiant d'une lecture complémentaire. La problématique de l'offre renvoie à la nécessité de préserver des espaces d'autonomie au sein desquels peuvent émerger des projets originaux, dont les valeurs – solidarité, écologie, mutualisation et pluridisciplinarité – se détachent de logiques commerciales ou institutionnelles. L'argumentation est relayée ici par les représentants de lieux « undergrounds », comme les *Pavillons Sauvages* ou la *Chapelle*, qui se sont constitués depuis plusieurs années autour de plusieurs initiatives spontanées, autogérées, informelles. Durant les Assises, leur ancrage au territoire est alors encore fortement compromis.

En l'occurrence, le propos développé autour de cette deuxième alternative, soutenir les lieux existants, rejoint le diagnostic qui a été formulé dans les chapitres 5 et 6 de cette recherche. Les lacunes de l'offre de diffusion sont davantage qualitatives que quantitatives et

⁹⁵⁵ COUAC, *Etude prospective*, Deuxième phase de travail de la commission musiques actuelles, 2005, 109p.

⁹⁵⁶ Propos extrait des *Assises de la culture*.

la comparaison des lieux de petite capacité d'accueil a montré que l'offre toulousaine se situait dans la moyenne des métropoles françaises. La critique du territoire artistique renvoie ici au manque de visibilité des lieux ainsi qu'aux conditions d'exercice qui n'ont cessé de se dégrader : précarités financières, forte réglementation du cadre légal, faible accompagnement des pouvoirs publics en faveur des travaux nécessaires à la mise aux normes des locaux, menaces d'expulsions, etc.

2.1.2 Un consensus autour de la structuration d'un territoire polycentrique

Dans ce débat, les propositions formulées de part et d'autre tendent néanmoins à se rejoindre. Quelques lignes de consensus prennent forme au fur et à mesure des discussions : privilégier une organisation polycentrique de la scène locale qui s'appuierait sur la mise en réseau de plusieurs lieux et non pas sur l'accompagnement d'un lieu unique – ou encore redéfinir la relation du lieu au territoire et ainsi entamer une réflexion en faveur d'une meilleure accessibilité des lieux de diffusion à l'ensemble des acteurs de la scène locale.

Pour les partisans d'un soutien envers l'offre existante, « *il serait judicieux d'injecter les sommes économisées [... et réalisées grâce au choix de ne pas investir dans un nouvel équipement] aux structures existantes qui ne demandent qu'à mieux vivre. Créons du réseau autour...*⁹⁵⁷ ». Pour ceux qui préconisent le renouvellement de l'offre, il ne s'agit pas de créer un pôle unique de diffusion, qui exercerait une fonction de centralité au sein de la scène locale, mais plutôt de soutenir plusieurs nouveaux petits lieux connectés les uns aux autres en intégrant notamment les initiatives existantes. Ces deux cas de figure semblent privilégier un projet porté à la faveur d'une organisation du territoire en réseau au détriment d'un autre qui consacrerait un lieu polyvalent. Ils rejoignent à nouveau le diagnostic de la scène locale qui peut compter sur une capacité totale d'accueil relativement importante alors que le nombre de lieux disponibles est quant à lui plus limité. L'autre alternative, celle portée autour d'un lieu unique et clairement identifié, présenterait pourtant l'intérêt d'accroître la visibilité d'une scène artistique et de doter la commune de Toulouse de sa première salle de concert pour les musiques amplifiées.

Les coûts imposés par ce dernier risquerait cependant d'accaparer le budget culturel, de restreindre les possibilités d'extension de l'offre et les marges de manœuvre dans les autres secteurs d'activité – « *Faut-il soutenir des lieux conventionnés de type SMAC, dont le*

⁹⁵⁷ P. METZ, directeur de *Music'Halle*, extrait des débats de l'atelier n°2 des *Lundis de la culture* « La culture dans les projets urbains », 23/06/08, synthèse réalisée par S. BALTI.

fonctionnement coûte très cher à la collectivité ou plutôt trouver d'autres systèmes qui permettent de faire vivre des petits lieux comme les bars ? Comment valoriser la culture de proximité ?⁹⁵⁸ ». La mise en garde d'*Avant-Mardi*, institution favorable à l'ouverture d'un nouvel équipement mais sous certaines conditions, a notamment permis d'éclairer les enjeux posés autour d'un tel débat. En l'occurrence, la création d'un lieu conventionné, de type SMAC, ne permettrait pas de répondre au besoin d'accompagner la création locale dans sa juste mesure. Le mode de gestion de ce type d'équipement répond en effet aux injonctions d'une activité professionnelle qui doit être encadrée sous la forme de contrats de travail. Les artistes amateurs, en développement ou ceux dont les logiques reposent sur d'autres modes de rémunération en seraient donc exclus.

Bien que des divergences incombent aux modalités de mise en œuvre d'une politique de structuration de l'offre, un impératif s'affirme au fil des discussions et vient à nouveau témoigner ces frustrations liées au contexte passé. Il s'agit de construire un projet qui réponde d'abord aux besoins des acteurs locaux – ceux des artistes et des programmeurs sans lieux fixes – et non pas d'ajouter une ou plusieurs salles de concerts destinées à accueillir la programmation des têtes d'affiches et qui viendrait compléter une offre déjà existante sur la scène publique – salle *Nougaro*, *Halle aux Grains*, *Zénith* etc. – ou privée – *Bikini*, *Phare*.

2.1.3 Des débats révélateurs de la diversité des profils et des logiques d'acteurs

Les réponses qui sont apportées par les différents acteurs de terrain autour de ce débat permettent de mettre en exergue la diversité des enjeux et des besoins à laquelle renvoie la problématique de l'offre, mais également des tensions et des contradictions qui découlent d'une réflexion collective. Qu'ils soient artistes, acteurs associatifs, représentants de salles de concerts ou habitants, un constat de départ fait bien l'unanimité pour l'ensemble des acteurs présents dans l'assemblée : la scène locale souffre des lacunes liées à son offre de diffusion. Mais l'analyse du débat et des échanges révèle néanmoins des points de vue divergents dans le traitement de cette problématique qui mettent en perspective la pluralité des logiques d'acteurs impliqués sur la scène locale.

Le tableau suivant propose d'identifier les nuances portées dans chacune de ces revendications en fonction des profils d'acteurs qui ont mis en perspective lors de l'analyse des activités de diffusion.

⁹⁵⁸ Extrait de débats engagés lors de l'ouverture des *Assises de la culture*, « Associer les toulousains à la construction du projet culturel de la ville », 07/06/08, synthèse réalisée par S. BALTI.

**Tableau n°17 : Débat sur l'offre de diffusion :
des positions différenciées selon les profils d'acteur**

	Profils d'acteurs de la diffusion	Priorités exprimées dans le débat
1	Acteurs polyvalents associés à un lieu fixe d'activité	Soutenir les initiatives existantes et reconnaître leur compétence en tant que pôle structurant
2	Acteurs spécialisés associés à un lieu fixe d'activité	Accompagner les initiatives existantes et leur donner davantage de visibilité
3	Débits de boisson	Constituer un cadre légal qui leur permet d'exercer dans la continuité et d'offrir une rémunération aux artistes
4	Producteurs sans lieu fixe d'activité	Créer de nouveaux équipements qui leur permettent d'organiser des concerts dans des conditions décentes et dans un cadre légal, avec rémunération
5	Acteurs associatifs, détachés d'un lieu fixe d'activité	Créer plusieurs petits lieux spécialisés qui leur permettent d'accueillir les artistes dans des conditions décentes, avec ou sans rémunération
6	Collectifs d'artistes locaux professionnels ou en voie de professionnalisation	Créer des équipements ouverts à la création locale qui leur permettent d'organiser des concerts dans des conditions décentes, dans un cadre légal avec rémunération
7	Collectifs d'artistes amateurs	Accompagner les lieux existants, créer un nouvel équipement qui ouvre une partie de sa programmation aux artistes locaux (sous la forme de scène tremplin ou découverte)
8	Acteurs associatifs « indie »	Accompagner les initiatives existantes – des petits lieux spécialisés ou polyvalents
9	Acteurs informels et autogérés	Accorder davantage de marges de liberté aux initiatives qui revendiquent une autre façon de concevoir la création

Réalisation : S. BALTI, 2012

Pour les profils d'acteurs qui s'inscrivent dans une logique de *professionnalisation* et d'accompagnement des artistes, la priorité est de renforcer l'offre autour d'équipements qui puissent répondre aux conditions requises – une rémunération des artistes dans un cadre légal, des infrastructures acoustiques et logistiques conformes aux exigences d'une activité artistique, une configuration adaptée aux normes de sécurité, une équipe de direction compétente, des horaires d'ouverture flexibles, etc. Parmi ces profils professionnalisant, les *acteurs détachés d'un lieux fixe* d'activité expriment leurs difficultés à trouver une offre disponible en fonction des dates qui leur sont proposées. Ils militent ainsi plutôt en faveur de la création de nouveaux lieux : ces derniers doivent être ouverts à la création locale pour les *collectifs d'artistes* (6), ouverts à la programmation locale ou internationale pour les *programmeurs associatifs* (5) ou pour les *producteurs locaux et tourneurs extérieurs* (4).

Les *acteurs attachés à un lieu* spécialisé ou polyvalent attendent quant à eux davantage de reconnaissance en faveur de leurs compétences sur la scène publique. En tant qu'*acteur polyvalent* de la scène musicale et durablement ancré dans le paysage local, certains revendiquent leur légitimité en tant que « pôles structurants » du territoire artistique (1). Les représentants de *débats de boissons* revendiquent un statut « d'acteur artistique » à part entière et une prise de distance vis-à-vis de représentations encore très fortes au sein de la cité – « *Comment faire pour que nous ne soyons plus considérés systématiquement comme des 'faiseurs de troubles'* » (3). Enfin les *acteurs associés à des lieux spécialisés* expriment davantage le poids de contraintes quotidiennes liées à des conditions de survie, à la précarité financière, à l'isolement, au manque de visibilité et au sentiment de laissés-pour-compte. Ils militent plus largement en faveur d'une reconnaissance des activités de musiques amplifiées en tant que « qu'activité artistique et culturelle », au même titre que les « musiques classiques », tout en manifestant leurs craintes vis-à-vis d'une scène publique en construction qui viendrait étouffer les initiatives existantes sur la scène privée (2).

Pour les profils d'acteurs dont les pratiques se distinguent par la rémunération *d'artistes non déclarés*, il s'agit plutôt de laisser vivre les petits lieux undergrounds et relativement faciles d'accès. Il existe sur le territoire une offre, constituée de débits de boissons ou de lieux polyvalents, qui mérite d'être accompagnée dans des proportions plus significatives compte tenu de la multitude d'initiatives existantes : peu importe leur configuration, adaptée ou non. Les *acteurs associatifs* qui programment des artistes, de la *scène indie* (8) ou de la scène *Do It Yourself* (9), s'affranchissent généralement de considérations d'ordre matériel – pour certains artistes plus le lieu de diffusion sera original, et improbable, plus la soirée sera réussie. Ces profils d'acteurs revendiquent la nécessité de préserver une offre underground ou alternative au sein de la métropole. Il s'agit moins de créer de nouveaux lieux institutionnels que d'accorder aux initiatives existantes des marges de manœuvre et de liberté supplémentaire au sein du territoire musical : en réduisant notamment les injonctions législatives autour des lieux existants (8), en diminuant les pressions liées aux menaces d'expulsion ou en reconnaissant la légitimité d'un lieu dont le projet est construit sur le principe de l'autogestion (9). Leur réglementation représente une contrainte pour les acteurs locaux, qui résident dans ces lieux, ou pour les artistes de passage à Toulouse. Les pratiques artistiques reposent sur des arrangements tacites : hébergement gratuit, rémunération non précisée et fluctuante selon les entrées, paiement des artistes en liquidité, etc.

De telles initiatives naissent dans les interstices de la ville et les modes de réappropriation octroient à ces résidences artistiques un statut spécifique, entre la figure de la marginalité et de la créativité. Leurs représentants se sont néanmoins largement exprimés tout au long des Assises de la culture, sur la scène privée principalement. Ils revendiquent la reconnaissance de leur activité non pas au titre d'une redistribution de subventions – synonyme pour eux de subversion – mais de l'assurance que soit garantie la pérennité de leur engagement sur la scène locale, au nom de l'expression d'une métropole dans sa diversité. Le débat permet ici de préciser les modalités de concertation d'un projet urbain qui traduit une volonté de rapprochement entre milieux artistiques et politiques mais dont la dynamique de partenariat doit également considérer des profils d'acteurs dont la position singulière se réclame d'une certaine forme d'indépendance vis-à-vis de la scène publique. Rencontré quelques temps après la clôture des *Assises*, le coordinateur des *Pavillons Sauvages* a également souligné les inquiétudes que pouvaient ressentir l'acteur public vis-à-vis d'un lieu ouvert sur la ville dont le projet se veut apolitique et échappe à toute logique de catégorisation ou de spécialisation. Selon lui, les différentes fonctions sociales, citoyennes et artistiques attribuées à ce lieu ont eu tendance dans un premier temps à déstabiliser l'acteur public. Ce dernier serait peu habitué à considérer un profil d'acteur dont la position, difficile à déterminer – ou à stabiliser – dans le système local des musiques amplifiées, viendrait en quelque sorte brouiller les représentations traditionnelles d'un territoire artistique.

Enfin, dans une toute autre perspective, les acteurs impliqués dans l'accompagnement d'artistes amateurs rechercheront quant à eux une offre disponible quelles que soient les conditions qui leur sont proposées. Pour ces derniers, la construction d'un équipement pour les musiques amplifiées n'est pas non plus forcément une priorité – si ce n'est qu'elle offre des possibilités occasionnelles pour effectuer une première scène dans des lieux *on* (7).

Privilégier le soutien de l'existant ou la création de nouveaux lieux spécialisés... La problématique de l'offre de diffusion est donc d'abord débattue dans ces termes. Des propositions sensiblement différentes s'opposent dans la façon de structurer le territoire des musiques amplifiées et d'orienter les priorités d'une action publique. Cette analyse conduit ainsi à mettre en perspective un certain nombre d'enjeux à laquelle est confrontée la démocratie participative : faire correspondre des attentes et des besoins très différents autour de questions relatives à l'aménagement d'une offre sur le territoire. *A priori*, les réponses pourraient paraître évidentes étant donné les lacunes structurelles identifiées depuis plusieurs années. Mais la question de l'offre de diffusion fait émerger ici la complexité d'une

concertation qui doit répondre à une double injonction : considérer une scène artistique dans la diversité de ses pratiques et aboutir à un projet qui se veut fédérateur – *Faire unité dans la diversité ?* (chapitre 2). Une contribution écrite proposée par *Avant-Mardi* permet d'illustrer les enjeux autour de ce projet spécifique, aussi controversé soit-il (encadré n°13).

***Encadré n°14 : Préconisations d'Avant-Mardi
au sujet du projet de la SMAC de Toulouse***

Il faut tenir compte des us et usages du secteur d'activité concerné.
Il faut absolument éviter, d'une part que nous aillions encore un lieu non adapté au paysage local, ou un lieu qui rentre en concurrence avec les acteurs locaux et les lieux déjà existants.
Il faut qu'une concertation se fasse avec les autres lieux, pour que les structures aient des vocations différentes et complémentaires.

Source : Avant-Mardi, 2008

Ainsi, les *Assises de la culture* représentent une scène publique qui permet de décrypter les territorialités de chacun des participants au regard des propositions qui ont été formulées dans le débat. La démocratie participative offre un levier d'observation privilégié pour illustrer les différentes relations que peuvent entretenir les acteurs artistiques au territoire et les enjeux qui incombent à la construction d'une action collective. Les attentes formulées autour de la question de l'offre font directement écho aux observations portées dans le chapitre 5 car elles mettent en exergue différents parcours et différentes façons de concevoir la diffusion – des activités constituées autour d'une multiplicité d'initiatives micro et d'un système d'acteurs aux profils très hétérogènes. De cette diversité, naissent des besoins, des préoccupations spécifiques... et des conflits se cristallisent sur la scène publique quand il s'agit de définir les priorités et les modalités d'une politique territoriale.

2.2 Des valeurs collectives : la solidarité comme référentiel porté par les acteurs artistiques

Ce deuxième point montre comment la concertation, qui se construit autour d'une volonté de « mise en réseau » et de « mutualisation », vient poser les cadres d'une réflexion qui pointe des insuffisances latentes dans le mode de fonctionnement, de gestion et de gouvernance des lieux existant. La problématique vient progressivement se formuler dans ces termes et conduit les acteurs de terrain à s'engager dans des réflexions plus profondes, en s'interrogeant notamment sur la fonction d'un lieu de diffusion... et plus largement sur le rôle de l'acteur

artistique au sein de la Cité. Le référentiel des acteurs artistiques s'affirme progressivement autour de valeurs collectives et de solidarité.

2.2.1 Stimuler l'ouverture des lieux et la circulation des acteurs sur le territoire

Derrière cette volonté de penser la scène locale autour d'une organisation en réseau, la fracture territoriale, et plus particulièrement le cloisonnement des scènes musicales – publiques vs privées, marchandes vs associatives, classiques vs amplifiées, officielles vs alternatives –, s'initie au cœur du débat.

Les *Assises de la culture* ont été l'occasion pour les acteurs de musiques amplifiées de s'exprimer très largement sur le cloisonnement de la sphère publique et la faible accessibilité de ses différents lieux pour des acteurs privés. Ce constat met autant en cause les institutions toulousaines – *Halle aux Grains, Salle Nougaro*, etc. – que les équipements de proximité à vocation socioculturelle – MJC, Maisons de quartiers, etc. « *Ce que l'on critique beaucoup dans les centres culturels c'est qu'ils sont relativement fermés c'est à dire que si tu n'es pas un acteur reconnu, coopté, tu ne rentres pas, tu n'as pas accès aux locaux*⁹⁵⁹ ». Le temps de la première rencontre passée, certains acteurs développent l'argumentation. Elle s'appuie sur l'exemple de nombreuses salles de la ville qui ne sont pas utilisées ou suffisamment exploitées « *c'est surtout une question d'organisation, de répartition et de mutualisation* ». Plusieurs expériences partagées par les acteurs de terrain lors des *Assises* permettent de réaffirmer le constat d'une sous-utilisation de certaines salles municipales, alors même que ces derniers éprouvent de grandes difficultés à trouver un lieu.

N. BORDES, responsable de l'association des *Musicophages*, souligne une situation paradoxale liée aux difficultés d'établir un dialogue entre les acteurs institutionnels et ceux qui composent le tissu associatif : « *il y a pourtant de nombreux équipements [municipaux] à Toulouse qui servent trop peu, ou qui pourraient être utilisés de manières différentes. Nous n'y avons pas accès car nous ne sommes pas dans les bons réseaux... Même si les choses sont en train de changer, il y a ce poids historique, une rigidité des acteurs institutionnels vis-à-vis de l'éducation populaire, qui est difficile à faire bouger* ». Ce manque de coordination et de connexion entre les sphères culturelles et socioculturelles donne parfois l'impression aux acteurs associatifs de se sentir concurrencé par des réseaux institutionnels anciennement constitués et aujourd'hui cloisonnés. Leur fonctionnement et leur manière très différente de percevoir la culture rendent le dialogue difficile. L'acteur cité précédemment regrette

⁹⁵⁹ Enquête 2009.

également l'orientation de l'ancienne équipe municipale dont certains équipements, comme le centre Bellegarde, se sont mis à organiser des concerts pour venir finalement concurrencer les initiatives privées qui existaient avec peu de moyen.

Ce point de vue illustre cette déconnexion entre l'acteur de terrain et l'équipement, et cette fracture qui existe jusqu'alors entre les sphères publique et privée (chapitre 6). Au fil des débats, des pistes de réflexion prennent forme et sont mises en relief lors des synthèses présentées par l'adjointe à la culture : « *rouvrir les lieux sur la ville* », « *décloisonner les réseaux existants* », « *créer des passerelles entre les territoires, les lieux et les acteurs* », « *retravailler le cahier des charges des équipements* », « *favoriser une meilleure mutualisation de l'existant* ».

L'une des préconisations initiales portées par l'équipe municipale – travailler sur de la transversalité et moins dans le sectoriel – prend sur ce thème une dimension plus concrète : penser des lieux ouverts pour faire se rencontrer des publics, croiser les disciplines et les territoires, les artistes et les habitants. A la clôture des *Assises*, certains acteurs culturels manifestent néanmoins quelques réserves quant au déroulement des prochaines étapes et la mise en application de principes qui se veulent en apparence consensuels.

« On est tous d'accord sur le fond : personne ne va dire qu'il ne faut pas ouvrir les lieux à l'ensemble des citoyens ! Mais je ne vois pas pourquoi les institutions ou les équipements iraient partager le peu de moyens qu'elles ont si elles n'y sont pas obligées... »

La directrice d'une MJC, enquête 2008

Ces propos pointent un défi majeur que la nouvelle équipe municipale devra traiter : le passage d'une démocratie participative à sa mise en application. Celle-ci passe par l'affirmation de choix politiques notamment dans la constitution du futur budget culturel pour la ville de Toulouse.

Si, de leur côté, les institutions sont restées relativement en retrait des discussions menées tout au long de la concertation, certains représentants d'équipements de musiques amplifiées se sont néanmoins distingués par leur volonté de changer cette opposition très marquée – et parfois perçue de façon un peu caricaturale – entre la « musique institutionnelle » et la « musique alternative ». Un acteur de la salle *Nougaro* s'est par exemple prononcé en faveur d'une meilleure reconnaissance de ces petits lieux *off* : ces derniers qui sont engagés dans « *une démarche de survie* », dont la disparition représenterait

un dommage préjudiciable pour l'ensemble de la scène locale et la préservation de la diversité des expressions⁹⁶⁰. Cette prise de position s'inscrit dans le prolongement des observations qui ont été portées dans un cadre plus général, à l'échelle de l'ensemble de la scène artistique et culturelle. Il témoigne des premiers effets d'une méthodologie de l'action publique qui repose sur le principe de la concertation et qui se traduit ici par de premières ouvertures sur la scène institutionnelle ou du moins la volonté réaffirmée en public d'engager une réflexion en faveur d'une redéfinition des relations entre les différents acteurs de la scène musiques amplifiées. Il est également révélateur d'une période de transition au sein de laquelle les institutions toulousaines qui occupaient jadis une situation privilégiée voient dans cette nouvelle orientation de l'acteur public la nécessité d'adapter un discours en fonction des prérogatives et des nouveaux objectifs qui sont formulés sur la scène publique.

Ces réflexions relatives à la structuration d'une offre en réseau traduisent également sur la scène privée une tendance à la réconciliation et au renforcement des liens entre acteurs associés à un lieu d'activité pérenne. Dans un premier temps, les *Assises de la culture* ont permis l'expression de vieilles rivalités entre acteurs au profil différent. Chacun revendique sa légitimité dans le savoir-faire ou dans la façon de concevoir son activité de diffusion – marchande ou non lucrative, déclarée ou informelle, *on* et *off*, etc. Les enquêtes de terrain complémentaires ont permis par exemple de préciser les tensions pouvant exister entre un lieu à vocation commerciale, de type débit de boisson, et un lieu autogérée de type squat : « *Cela fait plusieurs années que l'on bosse dans des salles undergrounds qui sont squattées : pendant longtemps les gens qui tenaient des salles officielles ou même des bars nous voyaient comme des gens qui choisissent la facilité, qui ne se prenaient pas la tête, qui squattaient, qui organisaient des concerts et qui allaient être en compétition avec eux... c'est à dire qui allaient leur faire perdre des clients*⁹⁶¹ ».

En d'autres termes, deux logiques de diffusion se sont longtemps affrontées sur le territoire artistique et semblent éprouver des difficultés à cohabiter ensemble : l'une, à vocation informelle, se démarque de toute contrainte marchande et législative en affirmant une démarche qui prône le *Do It Yourself* au cœur de son projet artistique, tandis que l'autre, à vocation commerciale, doit se confronter à des exigences supplémentaires – la rémunération des artistes, la déclaration d'une activité, le paiement de frais subsidiaires, le respect du voisinage et des normes de voisinages, etc. – et dénoncent une concurrence déséquilibrée.

⁹⁶⁰ Extrait de débats tenus lors de l'atelier n°3 des *Lundis de la culture* « Nouveaux usages et nouvelles formes de l'équipements culturels », 30/06/08, synthèse réalisée par S. BALTI.

⁹⁶¹ Propos recueillis après d'un acteurs associatif associé à un lieu fixe, enquête 2009.

La rencontre des Assises a permis de faire évoluer les représentations en faveur de synergies nouvelles et d'un consensus : la nécessité pour une métropole musicale de conserver deux scènes qui tendent ainsi à devenir moins concurrentielles que complémentaires et interdépendantes. « *Maintenant ce sont les bars qui nous prêtent les sonos* » reconnaît par exemple le coordinateur du projet des *Pavillons Sauvages* qui salue par la même occasion un changement d'état d'esprit et la pérennisation des discussions. Celles-ci permettent une meilleure compréhension des objectifs et des enjeux défendus par chacun. De telles avancées découlent également d'échanges qui se sont tenus sur la scène privée, à l'occasion des 'Assises des cultures rock indépendantes, alternatives et undergrounds'. C'est notamment lors de cette réunion, organisée dans un squat autogéré, que le gérant d'un débit de boisson, coordinateur du réseau *Bar-Bars Midi-Pyrénées*, a proposé de mettre son matériel de sonorisation à disposition de l'ensemble des acteurs de la programmation toulousaine - acteurs sans lieu d'activité fixe et acteurs associés à un lieu pérenne – dans l'intérêt que puisse continuer d'exister à Toulouse un « réseau alternatif » – « *Quand on bouge, on peut bouger ensemble... Il y a trois ans, j'ai acheté du son : je le prête contre un bon contrat d'assurance à des organisateurs identifiés. [...]. Nous pouvons voir ensemble comment constituer un cahier des charges. Ce matériel est dans mon garage, vous êtes les bienvenus : je demande juste un camion pour le transport et des réparations pour d'éventuels dégâts*⁹⁶² ».

2.2.2 Adapter la gestion des lieux aux réalités d'un secteur artistique

Lorsqu'elle demeure accessible aux initiatives privées, l'offre proposée sur la scène publique apparaît souvent peu adaptée aux exigences d'un secteur artistique – et de fait peu en adéquation avec l'ambition d'un projet qui se veut fédérateur et transversal. Les expériences vécues et partagées par plusieurs interlocuteurs lors des *Assises* témoignent d'incompatibilités entre deux façons de concevoir la pratique artistique – celle proposée par des acteurs privés et celle qui est observée dans les lieux publics.

De façon générale, les dispositions offertes par les équipements existants ne sont pas adaptées aux exigences des pratiques musicales, telles qu'elles ont pu être observées sur la scène privée. La configuration généralement assise de ces équipements semble d'abord peu appropriée aux mouvements du public qui sont générés lors de certains types de concerts « amplifiés ». Plusieurs acteurs artistiques regrettent également la rigidité de fonctionnement de l'équipement public, et la faible ouverture de leurs équipes de direction aux pratiques qui

⁹⁶² Extraits de propos tenus lors des « Assises des cultures rock et alternatives ».

sont couramment répandues sur la scène privée. Des lieux de type centre socioculturel ne sont pas utilisables, tout simplement en raison de leurs plannings et des plages horaires qui sont proposées : « *on estime qu'un centre culturel doit presque être ouvert vingt-quatre heures sur vingt-quatre. On a déjà frappé à la porte de certains : ils sont fermés le samedi soir ou le dimanche après-midi. La semaine, les gens sont au travail, ils font des études, etc. C'est durant le week-end que ces lieux devraient fonctionner à fond et c'est pourtant à cette même période de la semaine qu'ils sont le moins ouvert*⁹⁶³ ». Ces tensions identifiées entre des logiques administratives et des logiques artistiques représentent un défi pour la nouvelle équipe municipale : adapter l'organisation d'un lieu aux injonctions qui sont posées de part et d'autre afin d'éviter certains écueils, notamment la sous-exploitation de l'offre existante – ou de celle qui viendra éventuellement la compléter dans les prochaines années.

Des propositions émises par plusieurs acteurs artistiques pointent alors la nécessité d'orienter le mode de gestion des lieux existants vers davantage de flexibilité, afin d'assurer la meilleure convergence des intérêts portés par l'ensemble des acteurs de la scène locale et de garantir la mutualisation des outils existants sur le territoire. Face aux besoins des acteurs locaux, un représentant de *Music'Halle*, membre actif du *Couac*, évoque dès l'ouverture des *Assises* la nécessité de changer le discours autour de la gouvernance des lieux, d'engager pour cela une véritable réflexion en invitant les principaux représentants concernés, privés et publics, à se réunir autour d'une table afin de discuter d'une redéfinition du cahier des charges : « *il faut qu'il y ait davantage de réactivité dans les équipes qui existent déjà. Il faut créer de nouveaux dispositifs d'aide à la diffusion et à l'accompagnement. Pour cela, un travail de diagnostic des besoins des artistes doit être entrepris*⁹⁶⁴ ».

L'enjeu consiste également à proposer des lieux spécialisés qui puissent répondre aux besoins de la scène locale en étant adaptés à la pratique d'amateurs ou d'artistes qui ne s'inscrivent pas dans les circuits professionnels ou professionnalisant. Certains représentants de lieux qui fonctionnent sur le principe de l'autogestion font partager leur expérience et proposent d'étendre un modèle qui se distingue des logiques organisationnelles traditionnelles – en particulier vis-à-vis de celles qui sont proposées sur la scène publique, avec des équipes artistiques très hiérarchisées, qui assurent l'ouverture et la fermeture de l'équipement ou l'accompagnement technique de l'événement. Pour ces acteurs de la scène

⁹⁶³ Propos recueilli auprès du coordinateur d'un squat, enquête 2009.

⁹⁶⁴ Extrait de débats tenus lors de l'atelier n°3 des *Lundis de la culture* « Nouveaux usages et nouvelles formes de l'équipements culturels », 30/06/08, synthèse réalisée par S. BALTI.

privée, ce sont « *des gens qui font leur boulot et après rentrent chez eux*⁹⁶⁵ » – et la rigidité des modes de fonctionnement contraint les possibilités de partenariat. Il s’agirait alors de préconiser une utilisation dite plus « passionnelle » de ces lieux, « *c’est à dire avec moins de salariés mais avec des espaces plus libérés et plus accessibles*⁹⁶⁶ ». Les propositions émises par un représentant de *Samba Résille*, lieu polyvalent, membre du *Couac*, vont également dans le sens d’un fonctionnement plus souple de ces équipements. Selon lui, il faudrait accorder davantage de marges de manœuvre aux équipes artistiques résidentes ou de passage dans ces lieux – « *des espaces intermédiaires dans lesquels on se donne le droit de ne pas essayer absolument de faire aboutir les choses mais d’être juste sur le bon chemin* ».

Cette problématique renvoie directement aux questions relatives à la gestion d’un éventuel futur équipement public construit en faveur des musiques amplifiées – et à la nécessité de penser un mode de fonctionnement qui soit adapté à la flexibilité d’un secteur artistique et à la diversité des pratiques observées. Des propositions formulées par *Avant-Mardi* mettent en exergue plusieurs enjeux à laquelle est confrontée la réflexion préalable à la construction d’un projet « d’enseigne musicale » censée tenir compte des besoins exprimés par les acteurs de la scène locale (encadré n°14). En se référant notamment à plusieurs expériences observées par ailleurs, le pôle régional préconise une gouvernance innovante. Celle-ci s’inscrirait dans le prolongement des objectifs annoncés par la Municipalité de Toulouse autour d’une nouvelle méthodologie de l’action culturelle locale. Tendre vers une gestion plus souple du nouvel équipement qui permette son partage sur la scène publique : la responsabilisation des acteurs de terrain et la définition d’un cahier des charges pourraient alors permettre d’impliquer directement, et à tour de rôle, le vivier artistique local.

⁹⁶⁵ Enquête 2009.

⁹⁶⁶ *Ibid.*

Encadré n°15 : Contribution d'Avant-Mardi au projet de la SMAC de Toulouse

Les cadres de gestion d'équipements comme nous l'avons vu sur les nouvelles salles sont très divers, la collectivité dispose d'un éventail de solutions.

Au vu de la dimension du projet et du contexte, nous sommes plutôt favorables à une délégation de service public.

Le Cadre dans cette figuration devra être précis pour répondre aux besoins (cf. encadré précédent).

Il est souhaitable qu'un cahier des charges (intégré dans la Délégation de service public) soit élaboré d'une part par la Mairie et les représentants du secteur soit par le biais d'une commission consultative, soit un comité de suivi, soit un comité de pilotage.

Ce cahier des charges doit préciser le besoin d'intégrer le paysage culturel existant, il peut fixer un certain nombre de concerts de la scène locale sur l'année, un certain nombre de mises à dispositions ou location de la salle aux associations Toulousaines ou collectives d'artistes.

Afin de permettre une articulation forte avec le vivier artistique et associatif local, une ou des commissions composées d'acteurs sont souvent associées ou même intégrées à la gestion du projet.

Source : Avant-Mardi, 2008

2.2.3 Changer les représentations autour de la place de l'acteur artistique dans la cité

La problématique de l'ouverture d'un lieu et de la définition d'un modèle de gestion adaptée, renvoie plus généralement à la nécessité de changer certaines représentations, en faveur notamment d'une reconnaissance plus systématique de certaines initiatives privées et, plus largement, du rôle que peut représenter ces dernières au sein de la cité... Elargir le cercle des acteurs et des connaisseurs. L'idée se formule progressivement : le traitement de la fracture artistique, culturelle, territoriale et urbaine n'est pas uniquement l'apanage du secteur public ou de lieux à vocation socioculturelle. Il concerne également des acteurs artistiques privés qui sont associés à des lieux de musiques amplifiées mais engagés toute à la fois dans une démarche citoyenne, une volonté d'ouverture et d'échange avec les habitants du quartier. Ce sont des lieux de diffusion de type bar musical – *The Petit London* ou *L'Autan* –, des lieux polyvalents – *Samba Résille*, *Music'Halle*, *Médiathèque associatives* – ou des lieux autogérés encore mal identifiés par les acteurs publics – la *Chapelle*, les *Pavillons Sauvages*. Les *Assises* ont été largement investies par ces différents acteurs : elles ont ainsi permis de rendre compte de l'investissement d'une scène privée auprès des populations locales, mais également d'exprimer des préoccupations spécifiques auxquelles renvoie cet engagement. Selon eux, le manque de reconnaissance des acteurs publics se traduit parfois jusqu'à la menace d'expulsion, la permanence de certains conflits d'intérêt opposant différentes strates de la

société urbaine, et des tensions qui, de façon paradoxale, opposent parfois ces acteurs artistiques aux habitants.

« Il y a des moments où ça se passe bien, d'autres où ça ne se passe pas très bien parce que nous faisons trop de bruit... Les nuisances sonores et les mises aux normes sont des questions d'infrastructure essentielles. La programmation qui est proposée peut également ne pas plaire à tout le monde, il faudrait s'adapter et être un peu plus souple à ce niveau-là »

Un acteur artistique associé à un lieu fixe d'activité, Lundis de la culture,
Atelier n°8 : « Espaces culturels ouverts »

Ce propos est extrait d'une discussion tenue lors d'un débat thématique, relatif à la question des lieux ouverts. Il révèle le besoin pour les acteurs artistiques que soit posé un cadre qui leur permette de travailler dans la continuité et avec davantage de sérénité. Il s'agit notamment de clarifier les conditions et modalités d'exercice de l'acteur artistique mais également d'aborder dans le débat certaines questions de front, relatives au partage de l'espace public... affirmer pour cela le rôle et la responsabilité d'un secteur privé, l'intérêt public que représente ces initiatives pour une métropole, pérenniser ainsi une démarche de co-construction et de structuration du territoire autour de projets encore trop souvent mal compris.

Aussi, *l'ouverture* des équipements existants, publics ou privés, sur la ville est-elle bien une problématique qui dépasse le cadre purement artistique ou technique. Selon plusieurs acteurs impliqués dans le débat, elle doit être pensée en amont : autour d'une réflexion *citoyenne*, c'est à dire une réflexion qui doit penser de nouvelles synergies possibles entre les acteurs artistiques et les habitants, entre des activités artistiques et les pratiques habitantes. Présent tout au long du processus de concertation, le représentant de *Samba Résille* est intervenu à plusieurs reprises pour rappeler la complexité des enjeux auxquels renvoient ces questions de gouvernance et l'intérêt de chercher des dispositifs innovants sur le terrain de *l'expérimentation* – « *il ne suffit pas d'imposer dans le cahier des charges la convivialité et l'ouverture d'un lieu aux habitants pour atteindre les objectifs initialement recherchés* ». La problématique renvoie à ces nouveaux espaces qui pourraient être créés ou renforcés dans un esprit *d'ouverture*. Cette dernière notion reste néanmoins ambiguë car difficile à évaluer, d'autant qu'elle s'étend au-delà de préoccupations purement artistiques : « *Qu'est-ce que l'on entend par exemple par 'convivialité' et 'ouverture' d'un lieu aux habitants* » ? Aussi, selon cet interlocuteur, la réflexion gagnerait-elle d'abord à s'enrichir par la mise en place de

dispositifs et par la définition de curseurs d'évaluation qui donneraient du sens aux objectifs qui ont été initialement posés autour de ces questions.

En tant qu'acteur concerné par ces questions, un représentant des *Pavillons Sauvages* est également venu rappeler l'impact d'une initiative qui s'est cristallisée dans un lieu informel et autour duquel des liens forts se sont progressivement constitués avec le quartier. « *De nombreux habitants se sont appropriés ce lieu pour y développer des initiatives personnelles. Il faudrait créer des lieux similaires dans tous les quartiers de Toulouse*⁹⁶⁷ ». Ce propos montre l'intérêt pour une ville de structurer son territoire autour de ces lieux et, pour l'acteur public, d'encourager ce type d'initiatives – en situation d'illégalité, le site reste pourtant menacé d'expulsion en 2009. Lors d'un entretien réalisé quelques mois après ce premier cycle de concertation, le coordinateur du lieu est venu confirmer cette position tenue dans le débat autour de la réaction ambivalente du politique vis-à-vis de ce type d'initiatives, dites hybrides et expérimentales. Leur polyvalence et le croisement des champs d'investigation suscitent chez le politique un curieux mélange entre méfiance, perplexité, curiosité, enthousiasme.

De façon générale, les *Assises de la culture* révèlent ainsi une forte capacité des *acteurs associés à un lieu fixe d'activité* à s'impliquer tout au long de la concertation. Elle est notamment liée au besoin pour ces derniers de légitimer leur présence sur le territoire. L'analyse des débats conduit à préciser le positionnement de ce profil d'acteur dont l'investissement s'inscrit au croisement d'enjeux artistiques et urbains, et qui ici fait effectivement l'écho aux nouvelles prérogatives de l'action publique. Leur engagement au sein de ces nouveaux espaces de gouvernance répond d'une volonté de responsabilisation et d'élargissement de leur compétence au-delà du domaine artistique. Ce bilan partiel témoigne néanmoins de l'ampleur du chantier qui reste à réaliser face au poids de certaines représentations et au discours encore parfois très stéréotypé de la scène publique. Encore une fois, les *Assises de la culture* conduisent à préciser un certain nombre de défis à laquelle est confrontée la nouvelle équipe municipale dans la réflexion, puis la conception, d'un projet culturel pour son territoire :

- Construire une scène dans la diversité de ses représentations en créant des passerelles entre ses différents projets – *artistiques, citoyens, écologiques, sociaux* ;

⁹⁶⁷ Extrait des débats de l'atelier n°2 des *Lundis de la culture* « La culture dans les projets urbains », 23/06/08, synthèse réalisée par S. BALTI.

- Ecrire de nouvelles lignes de rencontre et de coopération entre une scène *privée*, parfois *informelle*, qui revendique une légitimité sur la scène urbaine et citoyenne, et une scène *publique* qui préconise l'ouverture et la transversalité mais dont les injonctions spécifiques et les modes de fonctionnement traduisent encore des hésitations dans la compréhension de certains projets *hybrides* ;
- Concevoir un projet artistique et un projet urbain de façon interdépendante et non pas comme deux axes de l'action publique souvent clairement répartis et différenciés dans le système d'organisation des administrations publiques ;
- Définir les nouveaux équilibres au sein de ce partenariat : affirmer les priorités de l'action publique et les choix budgétaires qui en découlent.

2.3 L'expression du dilemme culturel des métropoles

La parole des acteurs artistiques renvoie bien au dilemme culturel des métropoles et rappelle aux acteurs publics les tensions qui incombent à la difficile articulation entre plusieurs logiques de l'action (chapitre 2). Celles-ci tiennent notamment aux valeurs d'usage traditionnellement associées à la culture et qui nécessitent des arbitrages faisant directement écho aux préoccupations des acteurs investis dans l'assemblée.

2.3.1 Quelles échelles pour le projet culturel : du quartier à la ville... et au-delà ?

Une approche spatiale révélée par le contenu des débats concerne d'abord le rôle que ces lieux peuvent assurer dans la fabrique de la ville, avec les notions récurrentes de proximité et de territoire d'appartenance. Les interventions portées dans ce sens sont toutefois moins l'œuvre d'acteurs musicaux que de responsables associatifs. Impliqués dans des missions de valorisation du lien social, et davantage sensibles aux préoccupations urbaines, ces derniers permettent de nourrir cette réflexion et de porter un regard complémentaire qui vient élargir la réflexion autour de la fonction d'un lieu musical au sein de la ville.

A ce sujet, certains d'entre eux ont souligné la nécessité d'approfondir le débat sur la dynamique qui doit être impulsée autour de l'offre existante. Celle-ci doit s'appuyer davantage sur un travail de proximité afin de changer les représentations socio-territoriales, de briser les frontières entre les quartiers et de favoriser l'intégration du lieu dans la ville. Selon un acteur associatif, il ne suffit pas de construire, soutenir ou partager un lieu mais de créer autour un véritable projet créant le lien avec les habitants, « *recréer de l'appartenance, c'est l'objectif prioritaire et ça vient par la parole, par le dialogue, c'est dur... parce que pendant*

des années on [l'ancienne municipalité de Toulouse et son réseau d'équipement] a fait à notre place ». La méthodologie participative employée par l'équipe municipale trouve ici un écho dans la parole des acteurs culturels qui demandent sa mise en application sur le terrain et dans les pratiques au quotidien. Pour une réelle appropriation des lieux par l'habitant. Le projet culturel se situe ici davantage dans la dynamique civique que l'on va parvenir à créer autour d'un lieu. A ce stade de la concertation, le projet de construction d'un nouveau lieu de musiques amplifiées dans un quartier de Toulouse est sujet à de nombreuses propositions d'acteurs impliqués.

« Pourquoi ne pas faire un chantier d'insertion pour les jeunes ? Pour le coup, on lie le culturel et le social. Si les habitants pensent le projet dans sa construction [...] il y aura, à la base, ce sentiment d'appartenance »

Un acteur artistique associé à un lieu fixe, enquête 2009

Par ailleurs, si le contenu des débats a permis d'avancer des pistes de travail pour une meilleure articulation entre les différents territoires de la commune, la question de l'ouverture de Toulouse sur le reste de l'agglomération n'a été que très peu abordée. Plusieurs acteurs artistiques n'hésitent pas dès lors à formuler des regrets et des inquiétudes quant à la pertinence d'une réflexion limitée à une échelle aussi restreinte, alors même que la vie culturelle rayonne sur l'ensemble de l'agglomération, voire même de la région. Sur ce terrain les attentes sont nombreuses. À terme, comment traiter la question du maillage des territoires dans une agglomération qui se caractérise par un développement périurbain très prononcé ? En outre, quelle doit être la dynamique impulsée par une ville-centre qui concentre près de la moitié des habitants de l'aire urbaine et qui dispose par ailleurs du leadership sur la Communauté urbaine et l'Interscot ? Quelles sont également les passerelles qui peuvent se dessiner entre des quartiers de Toulouse, qui manquent de lieux, et certaines communes limitrophes qui disposent de véritables équipements à vocation métropolitaine ?

La réflexion qui se cantonne jusqu'ici au strict périmètre de la commune centre n'est certainement qu'une première étape traduisant encore une fois le besoin d'apprentissage de la nouvelle équipe municipale : repérer en interne des problématiques, tester une nouvelle façon de gouverner, dégager les grandes orientations d'une politique pour élargir dans un deuxième temps le périmètre de la concertation, de l'action et de la politique culturelle. La création récente de la Communauté urbaine, en janvier 2009, laisse entrevoir de nouvelles perspectives dans ce domaine même si, comme l'atteste le propos de D. BUYS, siégeant au sein de la Communauté urbaine, et adjointe à la culture d'une commune de banlieue très investie,

l'ordre du jour semble encore davantage porté vers la temporisation : « *on se donne le temps de la réflexion, pour éventuellement s'en saisir dans deux ou trois ans ; cela va permettre de voir ce qui se passe dans d'autres communautés urbaines* ⁹⁶⁸ ».

2.3.2 Quel partage du territoire artistique : entre logiques de solidarité et de compétition ?

Pour la plupart des acteurs artistiques investis dans les assemblées, la définition du nouveau budget est une étape qui viendra sanctionner le bien-fondé d'une démarche qui prétend s'appuyer sur une redéfinition des relations entre milieux publics et privés. Cette question du budget est discutée lors d'un dernier lundi de la culture. Une nouvelle fois, elle vient illustrer ici les questions liées au partage du territoire artistique et les enjeux liés aux arbitrages que nécessite le passage de la démocratie participative à la phase d'opérationnelle de l'action publique.

La constitution du nouveau budget culturel et la place accordée aux initiatives locales sont des thèmes qui ont prêté à de nombreuses polémiques. Les discussions très animées tenues lors des débats consacrés aux festivals le prouvent. Le milieu associatif n'a pas manqué d'arguments pour disqualifier les principaux événements toulousains, accusés « *d'accaparer les ressources financières de la ville* », d'organiser « *des manifestations élitistes* », « *à la mode* », « *déconnectées de la ville et de son tissu d'acteurs* » et qui « *s'apparentent plus au registre de la consommation qu'à celui de la culture* » (enquête 2009). Cette hostilité manifestée envers les festivals traduit en filigrane des oppositions fortes : soutien à la création locale ou au rayonnement international de la ville, reconnaissance de la diversité ou de l'excellence artistique... Local ou international ?

Dans les débats, deux échelles territoriales et deux priorités s'affrontent sans parvenir dans les premiers temps à trouver des complémentarités, et renvoyant chacune à une conception très manichéenne du festival. Le refus de l'événementiel, tel qu'il est perçu par l'ancienne municipalité, s'explique par des frustrations profondes d'acteurs associatifs qui se sentent laissés-pour-compte face à des choix politiques accordant très peu de crédits aux initiatives locales alors que certaines manifestations comme le *Marathon des mots* ou *Rio Loco* semblent privilégiées. C'est dans ce contexte que s'est constitué durant les Assises un collectif d'opposition, *Rio Sans Locaux*, afin de rappeler aux acteurs publics la nécessité de changer certaines lignes de partage. Le festival est pris pour cible et des revendications

⁹⁶⁸ D. BUYS, in « La nouvelle municipalité veut favoriser la culture vivante », *Le Monde*, n°19992, 06/05/09, pp.19-20.

dénoncent les pratiques d'un comité d'organisation qui sont jusqu'alors déconnectées de la création locale – absence d'artistes toulousains dans la programmation du festival, de synergie avec les événements existants, de contenu le reste de la saison artistique, etc. Ce mouvement symbolise la volonté de maintenir la pression sur la scène publique, et de réaffirmer la fonction de contre-pouvoir de certains acteurs militants alors que la tendance générale, de dialogue et d'ouverture, tend plutôt vers un apaisement des tensions entre la sphère publique et privée. R. PAULIN dénonce les dégâts d'une logique politique privilégiant l'achat de « *plantes en pot* », l'aménagement d'une ville par des artistes qui vivent hors-sol, au détriment des « *arbres en terre* », les artistes issus du terreau local. Cette position conduit, selon lui, à l'assèchement du territoire culturel. De même, l'hostilité à l'égard des grands événements s'explique par le fait que Toulouse n'est que très faiblement inscrit dans les circuits d'échanges internationaux. Pour l'artiste local, ce retrait est vécu comme un rapport de force en sa défaveur : la ville projetterait d'accueillir des compétences venues d'ailleurs pour de gros festivals, alors même qu'elle ne parvient pas ou très peu à exporter ses richesses locales, et que des artistes toulousains vivent dans des conditions très précaires. Un échange qui s'est tenu lors des *Lundis* est très révélateur. Au propos d'un artiste témoignant de son expérience très enrichissante menée avec des artistes new-yorkais, plusieurs acteurs présents dans l'assemblée ont manifesté leur désarroi, en prétextant qu'il fallait d'abord que les artistes locaux puissent vivre à Toulouse avant de parler d'ailleurs. Le contexte historique et géographique attribue également à la ville une posture spécifique. Outre le régionalisme très présent localement, Toulouse reste pour certains enclavée « *parce que les Toulousains ont toujours pensé qu'ils avaient tout à portée de main et qu'il n'était pas nécessaire de développer des réseaux et des liaisons de transmission*⁹⁶⁹ ».

L'espace de dialogue créé par les *Assises* a permis aux acteurs toulousains de mettre en confrontation deux approches du territoire culturel et de son ouverture internationale. Lors du *Lundi de la culture* très virulent consacré aux événements dans la ville, une question est d'ailleurs posée à l'assemblée telle quelle : « *que doit-on faire aujourd'hui des festivals soutenus auparavant par la municipalité ?* ». Plusieurs questions sont abordées au cours du débat : quels festivals soutenir ? Avec quelle prise en compte des réalités locales et internationales ? Comment faire interagir des acteurs locaux et des manifestations à vocation internationale ? Quelle identité de Toulouse doit être portée à l'échelle régionale et

⁹⁶⁹ Propos recueilli auprès d'E. FOURREAU, enquête 2009.

internationale ? Dans le même temps, un paradoxe est rappelé aux Toulousains : la ville ne dispose d'aucun festival d'écho international.

A la clôture des Assises, certains acteurs associatifs reconnaissent la sincérité d'une écoute mais maintiennent leurs craintes quant aux projets à venir.

« La nouvelle municipalité reste quand même dans une logique de festivalisation de la ville pour développer de l'économie, de l'image, du tourisme à l'échelle européenne. De fait, si on se coupe du local, on perd son identité. C'est paradoxal parce que, ici, on est quand même sur une ville d'une richesse d'acteurs culturels incroyable ».

Un acteur artistique, enquête 2009

Au fil des rendez-vous, des thématiques abordées et des rencontres, une conscience collective s'est renforcée autour de problématiques communes liées notamment à la défense de la création locale. Pour certains acteurs de terrain, les *Lundis de la culture* ont donné l'envie de prolonger la discussion en dehors des murs institutionnels. Des mouvements collectifs se sont constitués afin de médiatiser ces revendications locales et de rappeler à la municipalité certains engagements pris en faveur du rééquilibrage des territoires. Se regrouper pour être entendu et pouvoir enfin discuter avec les acteurs institutionnels. Pour certains acteurs culturels très engagés dans cette mobilisation, « local » et « international » ne sont pas incompatibles dans la mesure où plusieurs initiatives municipales travaillent déjà sur les deux échelles et ne demandent qu'à être valorisées. Plusieurs équipes de terrain ont été ainsi reçues par la municipalité afin de prolonger cette réflexion et de travailler sur une redéfinition des relations entre les principaux événements culturels de la ville et les acteurs locaux. Pour la première fois, les organisateurs de festivals toulousains se sont par exemple réunis autour d'une table pour essayer de penser une organisation globale sur le territoire : mettre en place des partenariats, trouver des articulations entre acteurs et planifier les dates de la prochaine saison artistique de manière à ce qu'il n'y ait plus de chevauchements dans la programmation. Un acteur associatif insiste sur la responsabilisation des acteurs de terrain afin de libérer la parole qu'il perçoit comme un outil de réconciliation entre le local et le global : *« plus on fera appartenir les gens au festival, plus ils vont pouvoir se l'approprier, plus il pourra y avoir des choses intéressantes... un rayonnement national et international ».*

Les revendications portées par les acteurs de terrain ont ainsi révélé à la municipalité la complexité d'un apprentissage qui ne doit pas manquer certaines étapes sous prétexte d'un rattrapage culturel et d'un alignement sur des métropoles culturelles déjà positionnées dans la

hiérarchie internationale depuis plusieurs années. Témoin du passé et acteurs du renouveau, les artistes toulousains ont largement investi la scène publique afin d'afficher leur position : l'ouverture de la métropole ne peut s'effectuer, selon eux, au détriment de la reconnaissance locale, elle-même restée longtemps à l'ombre des grands événements. L'équipe municipale est ici confrontée à un double enjeu : d'une part, affirmer le rang de Toulouse à l'échelle nationale et internationale, d'autre part, tenir compte des préoccupations locales... Comment parvenir alors à articuler des priorités politiques marquées jusqu'alors par de profonds déséquilibres ? Un expert en politique culturelle souligne à ce sujet l'adresse et la méthode d'une municipalité qui a su lors de cette expérience prendre le meilleur parti de la concertation, s'appuyer sur les richesses culturelles du territoire, tout en se prévenant du risque d'affaiblir un « projet politique » dans lequel on pouvait craindre des ambitions revues à la baisse sous prétexte de vouloir faire plaisir au plus grand nombre.

« L'équipe municipale a su susciter le dialogue, le conflit et la confrontation, tout en le faisant dans la transformation. Au départ, on ne parlait que de la « ville », je pense que c'est insuffisant pour parler du développement de territoires contemporains. Oser évoquer la « métropole » est déjà une façon signifiante de marquer une ambition et de configurer le territoire dans une compétition. Pour moi, une métropole parie sur la convergence et l'intelligence territoriale donc elle repose à un niveau au moins européen. C'est sur ce point qu'ils ont entendu la dimension internationale. Ce n'est pas simple à faire entendre aux acteurs locaux ».

Un expert en politique culturelle, enquête 2009

3. L'inscription du dispositif musiques amplifiées dans un projet culturel, social et territorial

Et aux acteurs publics donc, de concrétiser – valoriser – cette réflexion collective en rédigeant le projet culturel de la ville de Toulouse : texte fondateur et inédit au sein duquel vont être définis les principaux axes structurants l'action pour la mandature en cours. Le texte, intitulé « *La culture en mouvement, le projet culturel pour Toulouse 2009-2014*⁹⁷⁰ », est présenté publiquement en mars 2009 à l'occasion d'un *Lundi de la Culture* qui lui est spécialement consacré et qui, par la même, marque l'ouverture d'une deuxième phase de consultation avec les habitants. Les grandes orientations qui sont définies dans ce projet traduisent les priorités

⁹⁷⁰ MAIRIE DE TOULOUSE, *La culture en mouvement, le projet culturel pour Toulouse 2009-2014*, Toulouse, 2009, 87p.

d'une intervention municipale et l'affirmation de choix politiques qui sanctionnent six mois de consultation.

Cette restitution marque également l'entrée de l'action publique dans une phase opérationnelle ; pour les acteurs artistiques, elle symbolise tout autant le passage de la phase de concertation à celle de la critique.

La Municipalité réaffirme alors son engagement en faveur des pratiques artistiques émergentes et plus particulièrement celles qui intéressent cette recherche : « *La Ville de Toulouse souhaite donner toute leur place aux musiques actuelles : d'une part parce qu'elles ont écrit l'histoire culturelle de la cité à travers la reconnaissance nationale de plusieurs artistes toulousains ; d'autres part parce qu'elles concernent souvent la première pratique culturelle des jeunes et un public vaste*⁹⁷¹ ». Le texte consacre un volet spécifique aux musiques amplifiées où sont identifiées plusieurs pistes et enjeux autour desquels la collectivité souhaite poursuivre la réflexion.

3.1 Les priorités affirmées de l'action publique en faveur des musiques amplifiées

Celle-ci s'annonce particulièrement intéressante à décrypter dans la mesure où elle concerne un secteur artistique jusqu'à présent peu affirmé sur la scène publique : il s'agit de préciser un projet inédit pour une discipline qui accuse des retards structurels importants.

3.1.1 Des axes de réflexion et des lignes de tension...

L'objectif clairement annoncé par la Municipalité est de « *mieux structurer la filière* ». Pour y parvenir, plusieurs pistes ont été déclinées dans le projet culturel et conduisent à mettre en exergue des lignes de tensions qui opposent plusieurs logiques d'acteurs – politiques, territoriales, urbaines, sociales et artistiques – alors que le débat public ne semble avoir permis de répondre que partiellement à certaines problématiques qui sont posées ici.

1. « *Structurer la filière en matière d'équipements* ». En tant que principal levier de l'intervention publique pour le traitement de la fracture territoriale, la problématique est confrontée à un dilemme dans l'articulation des priorités et des enjeux à laquelle doit répondre une politique de structuration du territoire musiques amplifiées – *Faut-il pour cela créer de nouveaux lieux ou soutenir l'existant ?* A moyen terme, la Municipalité semble clairement prendre position en faveur de la construction d'un nouvel équipement

⁹⁷¹ MAIRIE DE TOULOUSE, *La culture en mouvement, le projet culturel pour Toulouse 2009-2014*, Toulouse, 2009, p.44.

de type SMAC, qui représenterait le projet phare de la future mandature et un nouveau pôle structurant la scène locale ;

2. « *Structurer la filière en matière de formation et d'accompagnement des pratiques* » : ce champ d'intervention doit tenir compte de la diversité des besoins et des attentes – des pratiques amateurs aux pratiques professionnelles, en passant par la prise en compte de la diversité des esthétiques représentées sur le territoire. Les débats sporadiques qui ont été engagés lors de la concertation interrogent la connaissance réelle de ce secteur d'activité même si les réunions informelles menées avec quelques équipes artistiques spécialistes ont permis de préciser les enjeux autour d'une intervention publique ;
3. « *Structurer la filière en matière de création et de diffusion* » : l'équipement de type SMAC, pôle multifonctionnel, est présenté comme une première réponse, transversale, devant permettre de combler les besoins dans le secteur de la diffusion et auquel seraient intégrés des studios de répétition. La Ville souhaite également apporter un soutien complémentaire aux petits lieux de diffusion, renforcer le cadre légal autour de ces initiatives privées et, ainsi, faciliter « *l'expression de la scène en émergence tout en contribuant à créer du lien social*⁹⁷² ». En outre, cette problématique est également confrontée aux lacunes d'un débat public polarisé autour des activités de diffusion, et d'une réflexion collective principalement posée en terme d'équipement et de lieux de diffusion. Le propos d'acteurs artistiques montre que « l'équipement » n'est pas une réponse satisfaisante, ou suffisante, pour répondre aux enjeux liés à la structuration des filières. Et pourtant, la « création locale », au sens large du terme, est repositionnée dans le même temps au cœur d'un projet urbain.
4. « *Structurer la filière en matière de mutualisation et de ressources* » : ce dernier champ de réflexion pose un certain nombre de questions relatives à l'amélioration de la circulation des artistes sur l'ensemble du territoire artistique, en particulier autour de cette offre de lieux qu'il faut mettre en réseaux, adapter, mutualiser, ouvrir à la création locale... La Municipalité semble contourner le dilemme qui a été posé lors des Assises en affirmant la volonté de créer de nouveaux lieux tout en renforçant l'offre existante. Les priorités de l'intervention publique se dessinent néanmoins progressivement en faveur de la création de ce nouvel équipement. Celui-ci représente un coût pour la collectivité qui pose la question de l'articulation et de la prise en compte possible des différents objectifs

⁹⁷² MAIRIE DE TOULOUSE, *Op.cit.* p.44.

déclinés dans le cadre de ce projet – un projet dont la contribution technique et opérationnelle demeure alors encore au stade embryonnaire.

Ce premier texte pose donc les orientations d'une réflexion à poursuivre en faveur de la co-construction d'une politique spécifique aux musiques amplifiées et révèle par la même un certain nombre de défis à laquelle la Municipalité reste confrontée.

3.1.2 ...au nécessaire prolongement de la consultation

C'est dans ce contexte qu'est confiée à un bureau d'étude⁹⁷³ la réalisation d'un diagnostic complémentaire censé apporter un éclairage plus précis autour de ces différentes questions qui ont été soulignées depuis la concertation. A l'échelle de Toulouse, cette étude représente en soi le premier engagement public en faveur des musiques amplifiées. Elle doit préciser les directions d'une politique à mener dans ce secteur, ses échéances et ses priorités⁹⁷⁴. La sollicitation d'un expert illustre à nouveau la complexité d'une réflexion à conduire dans ce secteur artistique et les limites de la démocratie participative en tant que ressource suffisante permettant de connaître le territoire artistique et de construire un projet spécifique.

Cette étude s'appuie sur la mobilisation de travaux antérieurs, sur le contenu des débats qui se sont tenus lors des *Assises de la culture* et sur un travail empirique complémentaire, de rencontres auprès des principaux acteurs concernés. Celui-ci reprend la démarche proposée par l'acteur public en faisant de la consultation des acteurs de terrain la principale ressource d'un projet de co-construction du territoire musiques amplifiées. De nouvelles scènes de concertation ont été organisées : ce sont des tables rondes accueillant des acteurs artistiques en petit comité, entre huit à quinze participants par séance, qui permettent de poursuivre et d'enrichir la réflexion entamée lors des Assises et de dégager des lignes de partage autour d'enjeux liés à la structuration d'une filière artistique – afin que soit mieux pris en compte la diversité des forces en présence sur un territoire, et pour renforcer les complémentarités possibles entre acteurs. Ces différentes réunions ont d'ailleurs été intitulées « *Diversité et convergence des nouveaux projets musiques actuelles pour Toulouse*⁹⁷⁵ ».

Les résultats de cette enquête ont été validés par la Mairie de Toulouse et les principaux axes structurant l'action municipale en faveur des musiques amplifiées ont été

⁹⁷³ Il s'agit du cabinet toulousain *Viaculture*, spécialiste des politiques culturelles, représenté par N. MECKEL qui a déjà réalisé quelques années plus tôt un diagnostic régional de la scène musicale.

⁹⁷⁴ MECKEL N., *Musiques actuelles à Toulouse : un dispositif pour la ville*, Viaculture, Ville de Toulouse, Toulouse, 2010, 65p.

⁹⁷⁵ MECKEL N., *Op. Cit.*, p.14.

présentés publiquement lors d'un *Lundi de la culture* organisé en mars 2010 – soit près d'un an jour pour jour après la présentation officielle du Projet culturel pour Toulouse 2009-2014⁹⁷⁶. L'analyse de son contenu permet de préciser les priorités de l'intervention municipale dans ce secteur, qui prennent forme autour de ce projet d'équipement principal.

3.1.3 La création d'une « enseigne » comme figure de la politique musiques actuelles

Le terme « d'enseigne musiques actuelles » est utilisé à titre provisoire afin de définir le « *futur dispositif toulousain pour les musiques actuelles* » et une nouvelle organisation de l'action publique censée renforcer la visibilité du territoire artistique. Ce dispositif est censé faire de la discipline artistique « *une composante à part entière de ce paysage culturel toulousain* ». Projeté sur un territoire artistique en construction, le statut de cette enseigne est évolutif car il s'inscrit dans deux temporalités successives de l'action publique et renvoie à deux réalités bien distinctes.

Dans un premier temps, il désigne un nouveau service, intégré à la direction des Affaires Culturelles qui devra se structurer autour du recrutement d'un chef de projet spécialement missionné dans le secteur des musiques amplifiées. Cette enseigne constitue une nouvelle entité en matière de gouvernance et de pilotage de l'action publique. Elle doit également représenter une scène d'interface entre les différents partenaires du monde public et privé – « *L'enseigne sera donc l'outil technique de la ville, mais aussi le partenaire de différentes collectivités en région pour la mise en œuvre d'une politique originale et cohérente des musiques actuelles sur le territoire*⁹⁷⁷ ». L'enseigne est censée se cristalliser dans un deuxième temps autour de la création d'un équipement principal de type multifonctionnel. Ce dernier est présenté comme le projet emblématique, structurel et fédérateur, de l'action publique en faveur des musiques amplifiées. Sa gestion doit reposer sur une régie personnalisée. La Ville reste majoritaire mais sera associée à une collégiale tournante incluant un échantillon des principaux porteurs de projets identifiés sur la scène locale. Des acteurs potentiellement concernés par la gestion de cet équipement sont cités et mentionnés à titre non exhaustif dans ce rapport : ce sont des acteurs associés à un lieu fixe d'activité – *Music Halle, Samba Résille, Pavillons Sauvages* –, des acteurs associatifs sans lieux fixes – *Antistatic, KMK, La Petite, Sant Carles* – mais également des représentants du

⁹⁷⁶ Le rapport qui rend compte de cette étude est également disponible et consultable en libre accès sur Internet. http://www.viaculture-etudes.fr/vt09_livrables/vt09_-_rapport_d27etude.3.pdf

⁹⁷⁷ MECKEL N., *Op. Cit.*, p.37.

pôle *Avant-Mardi* et du *Couac*, ou encore des services de l'animation socioculturelle et des syndicats professionnels.

Dans une première mesure, la structuration de cette politique sectorielle autour de « l'enseigne musiques actuelles » traduit la prise en compte de préoccupations exprimées par les acteurs de terrain tout au long de la concertation et la volonté de réaffirmer aux artistes la place nouvelle qu'ils vont occuper dans ce projet. Celui-ci est en effet d'abord présenté comme un « dispositif humain » au sein duquel la Municipalité garantit son engagement durable sur la scène locale en se constituant autour d'une équipe spécialisée qui se positionnera comme un « interlocuteur privilégié des milieux musicaux toulousains⁹⁷⁸ ». Ce projet doit se concrétiser par la création d'un nouvel outil répondant aux besoins de la création locale, c'est à dire ouvert aux acteurs locaux et dont la gestion implique une participation directe de leur part. Il s'agit ainsi d'éviter certains écueils liés à la rigidité des modes de fonctionnement de l'équipement municipal. Le mode de gouvernance qui est proposé autour de cet équipement est également le moyen d'assurer aux acteurs artistiques leur implication pérenne sur la scène publique. Il est un outil qui permet de décloisonner les scènes artistiques, avec une gestion tournante et représentative de la diversité des expressions, et de se démarquer une fois pour toute des vieilles représentations et querelles qui ont été entretenues autour de la figure locale de l'institution culturelle municipale.

Dans une autre mesure, les propositions formulées par l'acteur public autour de ce projet « d'enseigne musiques actuelles » répondent directement aux orientations générales de la politique municipale. Celles qui ont été annoncées en amont des Assises dans le traitement de la fracture territoriale. Ces mêmes qui ont été perçues dans l'organisation du débat public et dans l'intitulé des séances. Enfin, ces mêmes qui ont été confirmées autour de ce troisième axe du projet culturel « *Toulouse, métropole équilibrée* ». En l'occurrence, les différents chapitres du dispositif musiques actuelles mettent en perspective l'architecture d'un projet musiques amplifiées principalement orientée autour de la thématique de l'offre et de celle liée à la redéfinition des relations entre acteurs du territoire. En tant que levier de l'action publique, l'équipement musical, ainsi que les questions de gestion et de gouvernances auxquelles elles renvoient, apparaît au cœur de ce projet, comme l'entrée privilégiée de l'action publique en faveur de la structuration de ce secteur artistique. Ce sont des problématiques qui ont été largement considérées lors des débats : elles répondent à des questions qui ont été clairement posées par la Ville et à des besoins clairement identifiés sur le

⁹⁷⁸ MECKEL N., *Op. Cit.*, p.6.

territoire. Autrement dit, la municipalité apporte des réponses aux préoccupations qui ont été effectivement exprimées par les acteurs de terrain lors d'un débat dont elle a fixé elle-même les cadres. Elles sont l'expression de préoccupations spécifiques liées au rééquilibrage du territoire. Des questions urbaines ont été posées par l'acteur public, des préoccupations artistiques ont été formulées par les acteurs de terrain, et des réponses au croisement d'enjeux urbains et artistiques sont formulées dans ce dispositif. Dans le sens de ce cheminement, le projet d'enseigne représente une réponse habile qui permet de conjuguer la diversité des intérêts exprimés lors des Assises, ceux qui relèvent de préoccupations artistiques et ceux qui relèvent de préoccupations urbaines, territoriales, sociales.

Encadré n°16 : Les éléments du dispositif musiques actuelles

1. Inventer l'après SMAC ; 2. Nommer un chef de projet 3. Créer une Enseigne musiques actuelles ; 4. Réhabiliter des salles existantes ; 5. L'équipement principal ; 6. Des projets associatifs partenaires ; 7. Estimation de l'investissement principal ; 8. Estimation du budget de fonctionnement

Sources : N. MECKEL, Mairie de Toulouse, 2010

3.2 Pour une organisation satellitaire du territoire... à moyen terme

Bien que le dispositif privilégie la construction d'un nouvel équipement, plusieurs acteurs locaux ont été mentionnés dans ce rapport en tant que partenaires potentiels autour desquels pourra se projeter à terme l'aménagement satellitaire du territoire des musiques amplifiées. Certes, la réflexion menée dans cette direction demeure encore peu avancée, mais elle permet néanmoins à la Municipalité de réaffirmer son engagement en faveur de la création locale et d'une meilleure prise en compte des dynamiques existantes. L'analyse conduit ici à préciser dans quelle mesure la démocratie participative a permis le repérage des acteurs du territoire, en particulier de préciser le lien entre la participation des acteurs aux instances de débat et le contenu d'un projet formulé en faveur de l'accompagnement de la création locale.

3.2.1 Des acteurs identifiés : permanence de certains profils

Le tableau suivant propose pour cela d'identifier les différents acteurs qui ont été mentionnés dans le dispositif en tant que partenaires potentiels sur lesquels peut s'appuyer la co-construction de cette *Enseigne*. Ils sont distingués selon leur profil et leur champ d'implication sur la scène locale.

**Tableau n°18 : Initiatives privées et projets associatifs mentionnés dans le dispositif
Musiques Actuelle de la Mairie de Toulouse**

NOM DE L'ACTEUR OU DU PROJET	RELATION AU TERRITOIRE	TYPE D'ACTIVITE	RESEAUX D'ACTEURS LOCAUX
Avant-Mardi Pépinière	Attaché à un lieu fixe (projet)	Divers	Avant-Mardi
Sant-Carles	Attaché à un lieu fixe (projet)	Création et diffusion	Couac (associé)
Lo Festival / Chèvrefeuille	Attaché à un lieu fixe	Diffusion, divers	Aucun
Music'Halle	Attaché à un lieu fixe	Enseignement, divers	Couac
Musicophages	Attaché à un lieu fixe	Médiathèque, divers	Couac
Pavillons Sauvages	Attaché à un lieu fixe	Diffusion, divers	Couac, IntercollectifS
Samba Résille	Attaché à un lieu fixe	Enseignement, diffusion, divers	Couac

Réalisation : S. BALTI, 2012 ; Source : N. MECKEL, Mairie de Toulouse, 2010

Un certain nombre de traits communs permet ainsi de caractériser le profil de ces acteurs.

Ce sont d'abord des *acteurs associés à un lieu d'activité pérenne* – ou dont le projet défendu est de construire un équipement nouveau permettant d'accueillir les équipes artistiques. Leur implication au sein de la scène locale montre également que ce sont des *acteurs polyvalents*. La plupart d'entre eux a déjà été identifiée lors de l'étude prospective⁹⁷⁹ comme des pôles potentiels sur lesquels doit s'appuyer la structuration du territoire des musiques amplifiées. En d'autres termes, ce sont des acteurs qui ont déjà été repérés sur la scène publique par l'ancienne Municipalité : pour leur ancrage à la scène locale et leur capacité à diversifier leur implication sur la scène locale (*Music'Halle, Musicophages, Samba Résille, Tactikollectif*). Membres actifs du réseau *Couac*, ces derniers correspondent à un profil d'acteurs investis sur la scène locale dans une démarche militante : de co-construction du territoire artistique, de dialogue avec l'institution politique et de formulation d'un contre-pouvoir.

⁹⁷⁹ COUAC, *Etude prospective*, Deuxième phase de travail de la commission musiques actuelles, 2005, 109p

L'analyse a montré que ces différents acteurs ont été très impliqués tout au long de la concertation :

- Sur la *scène publique*, les débats ont été largement polarisés autour de ces personnalités déjà habituées à s'exprimer : leurs discours souvent préparés en amont des débats font partie intégrante d'une démarche artistique et militante – *Avant-Mardi, Music'Halle, Musicophages, Samba Résille, Sant Carl* (chapitre 7) ;
- Sur la *scène privée*, certains profils d'acteurs undergrounds, associatifs ou moins habitués à s'exprimer en public ont initié ces nouveaux espaces d'expression et les ont largement investis : c'est notamment dans ce contexte que les *Pavillons Sauvages* se sont affirmés en tant que polarité émergente de la scène locale (chapitre 7) ;
- Au sein des nouveaux outils d'évaluation de la politique culturelle, certains ont été conviés (*Samba Résille, Chèvrefeuille*) pour représenter le collège « opérateurs culturels » au sein du CCAC : leur participation tout au long de la concertation a montré une réelle capacité de leur part à s'inscrire dans un processus de co-construction et de réflexion collective.

L'analyse du dispositif musiques actuelles montre ainsi dans quelle mesure son contenu tient directement compte de la participation des acteurs lors de sa concertation préalable. Il interroge *a contrario* la représentation d'acteurs restés relativement discrets tout au long des *Assises*. Certains profils apparaissent très en retrait, en particulier celui des *acteurs sans lieux d'activité fixe* qui représentent les scènes invisibles – une myriade de microstructures, souvent polyvalentes mais fortement spécialisées selon les esthétiques, dont les préoccupations premières les projettent davantage sur la scène globale que sur la scène locale. Egalement, le sort des *acteurs associés à un équipement privé* de type studio d'enregistrement et/ou de répétition n'est que très peu évoqué alors que l'étude réalisée par *Avant-Mardi* au début des années 2000⁹⁸⁰, puis confirmée tout au long de la décennie, a montré les difficultés importantes auxquels ces derniers sont confrontés – vétusté du parc, normes de sécurité plus contraignantes, faible rentabilité de ce type d'activité, etc. (chapitre 6).

Derrière ces constats qui pointent une représentation déséquilibrée de l'acteur artistique selon son profil, il ne se s'agit pas pour autant de remettre en cause la légitimité de ceux qui ont été identifiés et dont le repérage s'appuie sur certains critères : ancrage local,

⁹⁸⁰ AVANT-MARDI, *Les locaux de répétition en Haute-Garonne*, Etude commanditée par l'ADDA 31 service musique et danse du Conseil général de la Haute-Garonne, Toulouse, 2000, 52p.

expérience, polyvalence, capacité à construire une réflexion et un dialogue avec l'institution... De toutes évidences, la Municipalité doit affirmer des choix dans la sélection des acteurs et des projets à retenir pour construire une organisation satellitaire du territoire. Il semble alors prioritaire de considérer dans un premier temps un profil d'acteurs structurants dont les compétences témoignent d'une aptitude à considérer différents secteurs de l'activité musicale (création, diffusion, médiation, information, etc.). Ces différentes observations conduisent néanmoins à questionner encore une fois la capacité d'une politique publique à considérer la diversité des enjeux d'un territoire artistique quand bien même la démocratie participative, principale ressource de la Municipalité, semble finalement peiner à identifier de nouveaux acteurs des musiques amplifiées. Elles posent également la question du prolongement de la co-construction, non plus seulement entre acteurs publics-privés mais également entre acteurs privés-privés. En particulier, cette organisation satellitaire interroge la capacité des acteurs identifiés à s'ouvrir réellement aux initiatives émergentes et à se positionner effectivement comme un intermédiaire de l'action publique, un relais auprès des acteurs privés détachés de lieux fixes d'activité.

3.2.2 Les projets associatifs partenaires

L'analyse des projets qui ont été retenus dans le dispositif Musiques Actuelles de la Mairie de Toulouse permet d'ores et déjà d'apporter des premiers éléments de réponse. Ces derniers ont été mentionnés dans ce dispositif pour leur « *adéquation évidente avec le format de l'enseigne* ⁹⁸¹ ». Ce sont des initiatives d'acteurs privés dont les objectifs initiaux ont été néanmoins pensés en dehors du cadre de cette réflexion publique et dont leur concrétisation est conditionnée au soutien financier d'une collectivité territoriale. Au sein de ce dispositif, il a été demandé aux porteurs de projet d'adapter leur cahier des charges en y conservant une « page blanche », celle devant préciser la « *forme d'un échange de bon procédés entre le projet de la structure en tant que tel et les intérêts qu'aura l'Enseigne à divers collaborations* ». Cette méthode traduit la volonté de construire de nouvelles relations entre la scène privée et la scène publique, de penser la co-construction du territoire des musiques amplifiées par la responsabilisation de chacun. Il s'agit en particulier de clarifier le partenariat entre acteurs en précisant dès le départ les modalités de convergences possibles autour de plusieurs critères préalablement définis, et en définissant l'intérêt que représente cet échange pour chacune des parties représentées. Parmi les projets mentionnés dans le cadre de ce

⁹⁸¹ MECKEL N., *Op. Cit.*, p.44.

dispositif, trois ont été considérés avec plus d'attention car leur niveau d'avancement a été jugé suffisamment avancé pour s'insérer dans l'architecture même du dispositif, tel qu'il est présenté à son stade actuel d'ébauche.

L'école *Music'Halle* est positionnée comme un maillon structurant cette nouvelle organisation satellitaire. C'est d'abord un acteur identifié pour son ancrage à la scène locale, son implication dans différents secteurs d'activités et auprès de différentes partenaires – dans le secteur de la diffusion (*Mandala*, *Bijou*) ou de la production depuis qu'une partie de ses activités a été délocalisée dans le studio de la friche *Ernest Renan*. *Music'Halle* représente également un acteur du paysage local en pleine restructuration dans la mesure où il a rejoint à la rentrée de 2011 son nouvel espace de travail localisé sur le site des anciennes usines *Job*, dans le quartier des *Sept-Deniers*. Fort de ce nouvel outil, ses compétences principales identifiées dans le secteur de la formation artistique répondent directement aux besoins du futur équipement, notamment pour assurer le coaching d'artistes en résidence. Outre son personnel qualifié, *Music'Halle* dispose également d'un équipement de sonorisation pouvant être mis à disposition de l'*Enseigne* et s'inscrit de fait dans une démarche de mutualisation des moyens humains et matériels, et de convergence des intérêts entre la scène publique et la scène privée.

Le deuxième projet identifié par la Mairie de Toulouse, *Sant-Carle*, concerne l'ouverture d'un nouveau lieu de création et de diffusion. Ce dernier est clairement associé à la valorisation d'une identité locale et se définit comme un projet à double ancrage :

- celui « d'un courant musical » associé à un son toulousain et à des professionnels locaux qui sont reconnus nationalement dans le milieu artistique – *Fabulous Trobadors*, *Zebda*, le directeur de *Bleu Citron* ;
- celui « d'un quartier », *Arnaud Bernard*, populaire tout en étant au centre-ville, qui symbolise l'expression d'un métissage culturel au croisement de plusieurs influences. Ce quartier accueille des associations, notamment *Escambiar* dans le secteur de la musique, qui depuis de nombreuses années mènent une action militante en faveur de la promotion de la culture occitane et de la diversité des expressions qui peuvent être déclinées.

Pour ces différentes caractéristiques, le projet de construction d'un nouvel espace de diffusion est identifié comme un atout pour la Ville, à la fois en tant que lieu de brassage social et culturel, et lieu de valorisation du patrimoine toulousain. Il représente en terme

d'aménagement et d'offre sur le territoire : « *une opportunité très favorable dans ce paysage toulousain qui manque aussi cruellement de structures de diffusion, en particulier sur le plein centre !*⁹⁸² ». Si ce dernier commentaire a le mérite de préciser un besoin latent en matière de structuration de l'offre, on peut néanmoins s'interroger sur l'impact qu'un équipement aussi spécialisé pourra avoir sur la diffusion locale, sur la prise en compte des différents profils d'acteurs, de leur logique d'action et de leur esthétique...

Enfin, le dernier projet détaillé dans le cadre de ce dispositif est celui défendu par *Avant-Mardi*. Le pôle régional milite depuis plusieurs années pour la construction d'une pépinière musicale dont la concrétisation a été reportée à cause de lacunes identifiées sur la scène publique en matière de co-construction (chapitre 5). Le pôle régional semble ainsi trouver en la nouvelle municipalité un partenaire public nécessaire à la réalisation d'un projet qui s'inscrit dans les prérogatives de l'action locale, en tant que « *plate-forme de mutualisation de moyens et d'optimisation des ressources humaines*⁹⁸³ ». Plusieurs associations locales sont parties prenantes de ce projet. Ce sont des membres actifs du réseau *Avant-Mardi*, acteurs détachés d'un lieu fixe d'activité : des agences de booking – *Jerkov, Klakson, La Petite, Vitavic* – des organisateurs de concerts – *Antistatic, Alternateuf, Progès-Son, Regarts, Rotation, Telza* – un label – *Cinq Cinq Productions* – une salle de concert – *le Mandala* – une agence de presse – *Petite Cuisine*. Pour la plupart, ces acteurs représentent la jeune génération : ils se sont très peu impliqués lors de la concertation mais sont représentés ici par leur tête de réseau. La pépinière se positionne ainsi comme un outil transversal, intégrant l'ensemble de la filière musicale et dont la vocation est également d'apporter des réponses aux enjeux liés à la structuration d'un secteur économique : « *ce noyau commun se donne l'objectif de définir et de pérenniser son propre format économique sur le principe d'un SPL (système productif local)*⁹⁸⁴. Le principe structurant de ce projet, axé sur la mutualisation des moyens entre acteurs, fait à nouveau écho aux priorités de l'action publique qui ont été portées autour de ce dispositif pour les musiques actuelles. Il conduit dans le même temps à renforcer l'ancrage au territoire d'acteurs détachés d'un lieu fixe d'activité, et la visibilité d'initiatives artistiques sur la scène publique.

Ces trois projets s'inscrivent en adéquation avec les priorités de l'action publique et témoignent d'une volonté effective de s'ouvrir à l'ensemble des initiatives privées. Dans ce sens, ils révèlent la capacité d'adaptation des acteurs artistiques et des compétences

⁹⁸² MECKEL N. *Op. cit.*, p.46.

⁹⁸³ *Ibid.*

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p.48.

spécifiques dans ce domaine : construire une réflexion préalable, préciser une démarche d'intérêt collectif et la formuler clairement sur la scène publique. Encore une fois la question de la représentativité des acteurs du territoire est posée – en particulier face aux constats de l'absence de certains profils d'acteurs : ceux qui ne font partie d'aucun collectif, dont les capacités en ingénierie culturelle limitent certainement les possibilités d'échange et de concertation avec le politique et dont les capacités d'innovation, et de renouvellement des propositions artistiques, demeurent certainement sous-exploitées au regard des projets qui ont été jusqu'à présent sélectionnés dans ce dispositif.

3.2.3 Nouvelle gouvernance du territoire musiques amplifiées et desserrement des activités

La localisation des différents projets en cours révèle une tendance au desserrement progressif des activités de musiques amplifiées (carte n°22). Seulement un projet apparaît dans l'hyper-centre – *Sant-Carles*⁹⁸⁵. Ce mouvement observé à l'échelle de la commune de Toulouse illustre les orientations générales d'une politique municipale axée sur le traitement de la fracture territoriale : l'intervention dans le secteur culturel doit contribuer au rééquilibrage de l'offre et accompagner l'émergence de nouvelles polarités en périphérie. En l'occurrence, le processus de concertation engagé par la Municipalité, dont les termes ont été posés autour d'enjeux spécifiques, revêt une traduction territoriale et une dynamique urbaine spécifique avec ce déplacement des activités de musiques amplifiées du centre vers la périphérie. Pour certains projets, la (probable) future localisation représente également une opportunité : en terme de coût, l'option *Borderouge* représente par exemple une économie estimée à environ à 5.5 millions d'euros⁹⁸⁶, ou en terme de stratégie urbaine, *Samba Résille* et les *Musicophages* pourraient investir des espaces de la *Cartoucherie*, site en pleine réhabilitation, désormais connecté à une ligne de tramway et qui doit accueillir à l'horizon 2020 le plus vaste éco-quartier de la ville.

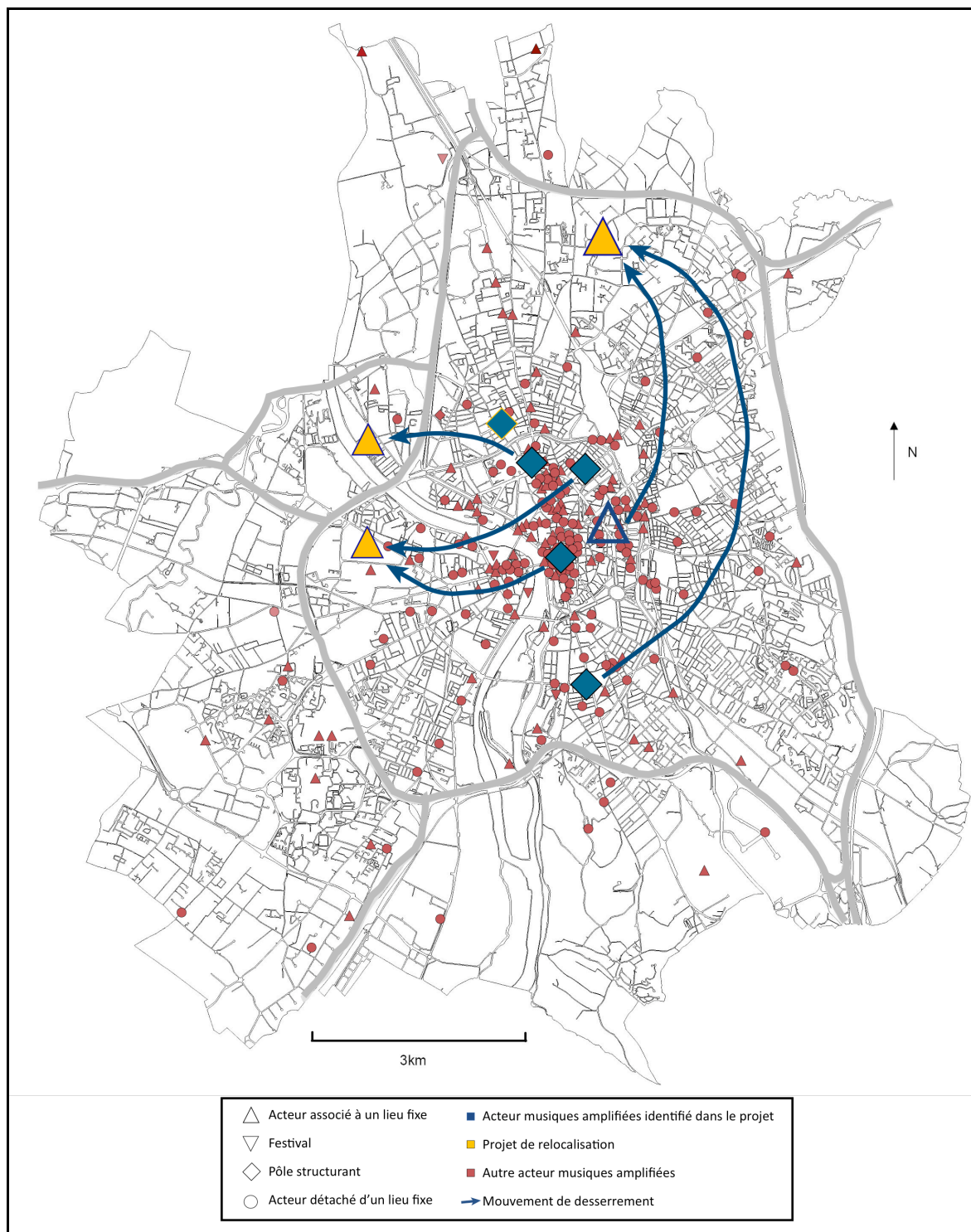
D'après l'analyse du territoire musiques amplifiées (partie 2), on peut néanmoins se demander si, du point de vue des acteurs artistiques, cette relocalisation en périphérie représente une solution pleinement satisfaisante ou si elle n'est qu'un compromis obtenu à l'issue de la concertation. Celui-ci leur offrirait des locaux et des conditions d'exercice améliorées mais risquerait à terme de dénaturer le projet artistique originel. *Samba Résille* et

⁹⁸⁵ Ce dernier représente néanmoins une esthétique musicale et une démarche spécifique, de promotion de la culture occitane et du patrimoine toulousain. Pour ces raisons, il se distingue de certaines pratiques artistiques étudiées dans le cadre de cette recherche et occupe une place singulière sur la scène musicale locale.

⁹⁸⁶ N. MECKEL, *Op. cit.*, p.52.

Musicophages sont par exemple deux initiatives fortement liées à leur territoire actuel de localisation, en tant que lieu de proximité, de passage, de sociabilité et d'appropriation pour les citoyens du centre-ville (chapitre 5). Une nouvelle fois, l'analyse met en exergue des lignes de tension entre les deux partenaires de la concertation, politique et artistique : deux profils dont les préoccupations réciproques engagent une relation spécifique à la ville et interrogent la convergence réelle des intérêts formulés autour d'un projet axé sur la méthode participative.

Carte n°22 : Localisation et délocalisation des projets en cours : le desserrement des activités de musiques amplifiées



Réalisation : S. BALTI, 2012

3.3 La polarisation du territoire autour d'un projet d'équipement

L'« enseigne musiques actuelles » marque en effet une prise de position de la Municipalité autour du dilemme relatif à l'offre de diffusion – *Créer de nouveaux lieux ou soutenir l'existant ?* La construction d'un équipement principal apparaît comme l'axe structurant de ce projet même si ce dernier semble entrevoir à moyen terme une organisation satellitaire du territoire autour d'un projet de réhabilitation de plusieurs lieux – des salles municipales de quartiers et un ensemble d'initiatives privés sous gestion associative. Il n'en demeure pas moins que la réflexion proposée autour de cette deuxième alternative, l'accompagnement de l'offre existante sur le territoire, demeure à un stade moins avancé et se limite au repérage d'initiatives sur lequel peut potentiellement s'appuyer l'acteur public.

Une large part de ce dispositif est en effet consacrée à définir les modalités de construction de ce nouvel équipement et à délimiter les différentes fonctions qui doivent lui être attribuées. Selon le rapport présenté, cet équipement devra se constituer autour de cinq unités spatiales : « *1. Une salle de concerts de 450 à 500 places et ses espaces techniques attenants ; 2. Un vaste espace déambulatoire d'accueil dédié aux performances artistiques et au 'vivre ensemble' ; 3. Un ensemble de studios de répétition et de travail en pré-production scénique ; 4. Un ensemble de bureaux ; 5. Un étage indépendant destiné à l'hébergement d'une association porteuse d'un projet partenaire du dispositif* ».

La réponse apportée par l'acteur public au problème de structuration du territoire artistique est donc de construire un équipement principal et polyvalent : clairement identifié sur la scène des musiques amplifiées, son mode de gestion et son cahier des charges doivent veiller à s'ouvrir au plus grand nombre des acteurs artistiques et des artistes – groupes amateurs, groupes émergents, groupes en développement, groupes signés et produits. Dans ce sens, il répond à des besoins qui ont été clairement formulés lors du diagnostic de la scène locale (chapitre 5) et confirmés lors des Assises par les acteurs de terrain. Le large éventail de fonctions, permet en effet de préciser la fonction de ce nouvel outil dont la vocation est bien de rayonner au sein du territoire et d'accueillir différentes initiatives en tant que « pôle structurant et fédérateur ». Les priorités de l'action publique formulées autour de ce texte fondateur traduisent ainsi le besoin d'une municipalité de structurer le territoire par étape et donc, dans un premier temps, de privilégier une organisation monocentrique afin de combler certains retards structurels identifiés lors du diagnostic partagé lors de la concertation.

Si toutefois le projet se veut « évolutif », et doit à terme tendre vers une organisation satellitaire du territoire musiques amplifiées, il révèle dans son contenu actuel des lignes de

tensions mettant en confrontation les priorités formulées par les acteurs artistiques d'une part, et celles qui sont affirmées par l'acteur public au regard du calendrier proposé d'autre part. Pour bon nombre des acteurs consultés, l'équipement principal engage une opération relativement lourde dans le budget municipal alors que la prise en compte de l'existant aurait permis dans un premier temps de soulager une scène confrontée à la précarité et à l'urgence. De même, comme l'indique l'enquête complémentaire réalisée par N. MECKEL lors des tables rondes (encadré n°16), la mise en réseaux de plusieurs lieux existants fait davantage l'unanimité auprès des acteurs interrogés et semble devoir figurer au-devant de l'agenda politique.

Encadré n°17 : Des contributions pour un nouveau dispositif (extrait)

- Une quasi-unanimité se prononce pour la mise en œuvre de petites salles de diffusion et/ou pour une mise à disposition autrement plus conséquente des salles existantes, sous gestion de l'Animation Socioculturelle ;
- Une majorité se dit favorable au principe d'ouverture d'un équipement phare pour les musiques actuelles, dont la salle comprise entre 400 et 500 places.

Source : N. MECKEL, Mairie de Toulouse, 2010

Autrement dit, le projet de création d'un nouvel équipement semble bien légitime au regard de la démocratie participative et des résultats de cette consultation, car il reçoit une majorité d'avis favorable. Mais la priorité exprimée par les acteurs de terrain est davantage formulée en faveur du soutien de l'existant – puisqu'il semble recouvrir davantage d'avis favorables. Pour autant, la Municipalité choisit de construire sa politique autour d'une enseigne et d'un nouvel équipement. Ce dernier est privilégié pour combler un besoin structurel important – Toulouse, quatrième ville de France, et aucune salle publique spécialisée – mais également pour donner de la visibilité et du contenu à un champ de l'intervention publique encore vierge – et ainsi renforcer la légitimité d'une institution encore nouvelle sur ce territoire.

Si ce projet ne semble pas négliger la volonté de développer une organisation multipolaire du territoire musiques amplifiées, il propose un échéancier révélateur de nouvelles lignes de tensions qui opposent la *temporalité* de l'acteur politique à celle de l'acteur artistique. Les projections qui sont établies par l'acteur public contrastent ici avec les réalités observées sur le terrain des musiques amplifiées : celles de l'urgence, de la débrouille, de la précarité, de l'incertitude.

En l'occurrence, cette tension vient conforter le positionnement de certains acteurs artistiques, les moins expérimentés, dont le désengagement sur la scène de la concertation est expliqué par le manque de patience.

« Le temps du politique c'est ça : quatre ans que l'on parle d'un projet de construction d'une pépinière pour les musiques actuelle. On croyait que ça allait aboutir et finalement un audit est demandé. C'est déjà la 3ème consultation. Pour moi, c'est absolument frustrant... Je ne pourrais pas faire [s'impliquer sur la scène publique pour contribuer à la réflexion collective]. Ça m'irrite dans le sens où les projets mettent un temps extrême à se concrétiser. Après, je dirais aussi que c'est le temps du politique dans la culture parce que quand il faut rénover le Stadium pour accueillir les matchs de l'Euro 2016 les grues sont déjà prêtes dès le lendemain de la candidature de Toulouse ! »

Un tourneur, un artiste et adhérent du réseau Avant-Mardi ; enquête 2009

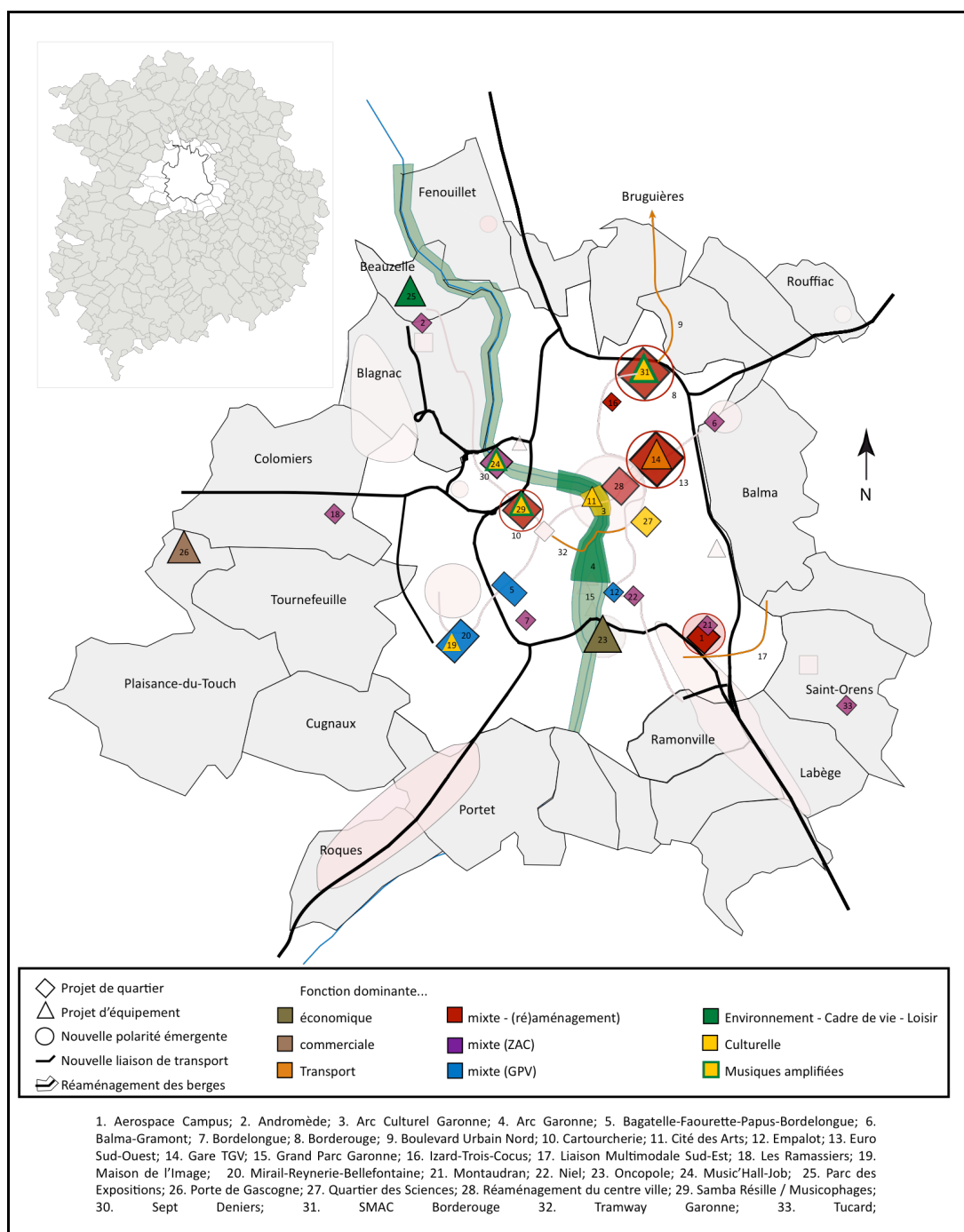
En outre, ce témoignage recueilli auprès d'un acteur local vient rappeler dans quelle mesure les priorités de l'action culturelle doivent se fondre dans les arbitrages d'une politique plus générale... et des rapports de forces qui invitent à relativiser la place de la culture dans les stratégies de développement métropolitain face au poids de certaines activités. Si la participation de Toulouse à une manifestation internationale n'apparaît pas dans le projet de campagne, mais implique des coûts de rénovation du stade dix fois supérieur à celui de la construction d'un équipement de musiques amplifiées, la mise à l'écart de Toulouse représenterait un manque à gagner – en terme de retombées économiques, d'emploi, de rayonnement... – et une forme de déclassement dans la hiérarchie des métropoles françaises qui serait perceptible à court terme.

UN PROJET DE MUSIQUES AMPLIFIÉES EN FAVEUR DU REEQUILIBRAGE URBAIN

Six mois de concertation et de réflexion collective se sont donc concrétisés par la restitution d'un plan d'action pour les musiques amplifiées. Aussi, les projets qui ont été retenus s'inscrivent-ils dans le cadre général d'une politique culturelle et urbaine visant à atténuer les effets de la fragmentation, en particulier les déséquilibres centre-périphérie, par le redéploiement des activités. Ces orientations confirment les priorités annoncées dès l'ouverture des Assises et les engagements tenus lors de la campagne électorale – « *Une politique culturelle territoriale et transversale* ». En outre, les musiques amplifiées se sont affirmées ainsi comme un nouveau levier de l'action publique dont l'objectif est d'assurer le repositionnement de territoires périphériques au sein d'une organisation multipolaire : encore très incomplète au regard de la répartition des principales fonctions urbaines, mais dont il convient de renforcer compte tenu du diagnostic porté autour des nombreuses fractures territoriales et de la pression démographique qui s'exerce sur Toulouse et l'ensemble de la métropole (chapitre 1).

La cartographie proposée ci-après montre bien dans quelle mesure les musiques amplifiées contribuent à cet objectif.

Carte n°23 : Un projet de musiques amplifiées pour un projet urbain



Réalisation : S. BALTI, 2012.

Deux projets de musiques amplifiées sont donc localisés dans des quartiers en construction : l'un dans une frange encore faiblement urbanisée de la commune – *Borderouge* – l'autre dans des espaces en reconversion – la *Cartoucherie*. La localisation de ces lieux répond d'une politique générale qui vise à accompagner l'urbanisation du territoire autour de nouvelles centralités, par un développement équilibré de nouvelles zones d'habitat, d'activités et de lieux de sociabilité.

CONCLUSION TROISIEME PARTIE

TERRITORIALITES ARTISTIQUES VS TERRITORIALITES URBANISTIQUES : UNE GEOPOLITIQUE DE L'AMENAGEMENT REVELATRICE DE NOUVELLES FRAGMENTATIONS

Les choix réalisés par l'acteur public nécessitent des arbitrages qui doivent tenir compte de la diversité des préoccupations, et des enjeux, à laquelle doit répondre l'action publique. Dans ce sens, le projet musiques amplifiées qui repose sur la concertation peut illustrer les tensions *géopolitiques* qui incombent à la mise en place d'une action collective et à la difficile rencontre entre des acteurs aux territorialités spécifiques⁹⁸⁷. La question de l'offre et du choix de localisation de l'équipement principal a permis de l'illustrer.

Lors de la consultation deux options ont été étudiées. Le projet de lieu en centre-ville viendrait renforcer le déséquilibre centre-périphérie identifié au regard de la localisation des principales fonctions métropolitaine, mais accroître la visibilité d'une nouvelle enseigne politique et combler un manque important de l'offre sur ce territoire. La deuxième alternative propose une délocalisation de ce nouvel équipement dans un quartier résidentiel de Toulouse, celui de *Borderouge* – quartier périphérique en plein expansion mais encore peu doté en équipement. Cette deuxième option, qui a été finalement retenue, contribue ainsi à l'essor de nouvelles polarités en périphérie, à combler en partie les manques de l'offre culturelle dans les quartiers, et répond aux objectifs d'une politique municipale visant à atténuer certains déséquilibres au sein de la ville.

L'option *Borderouge* conduit néanmoins à s'interroger sur la complémentarité entre des logiques politiques et artistiques : sur la prise en compte réelle de besoins qui ont été exprimés par les acteurs artistiques lors de la concertation ou encore plus généralement sur la

⁹⁸⁷ SUBRA P., *Op. Cit.*

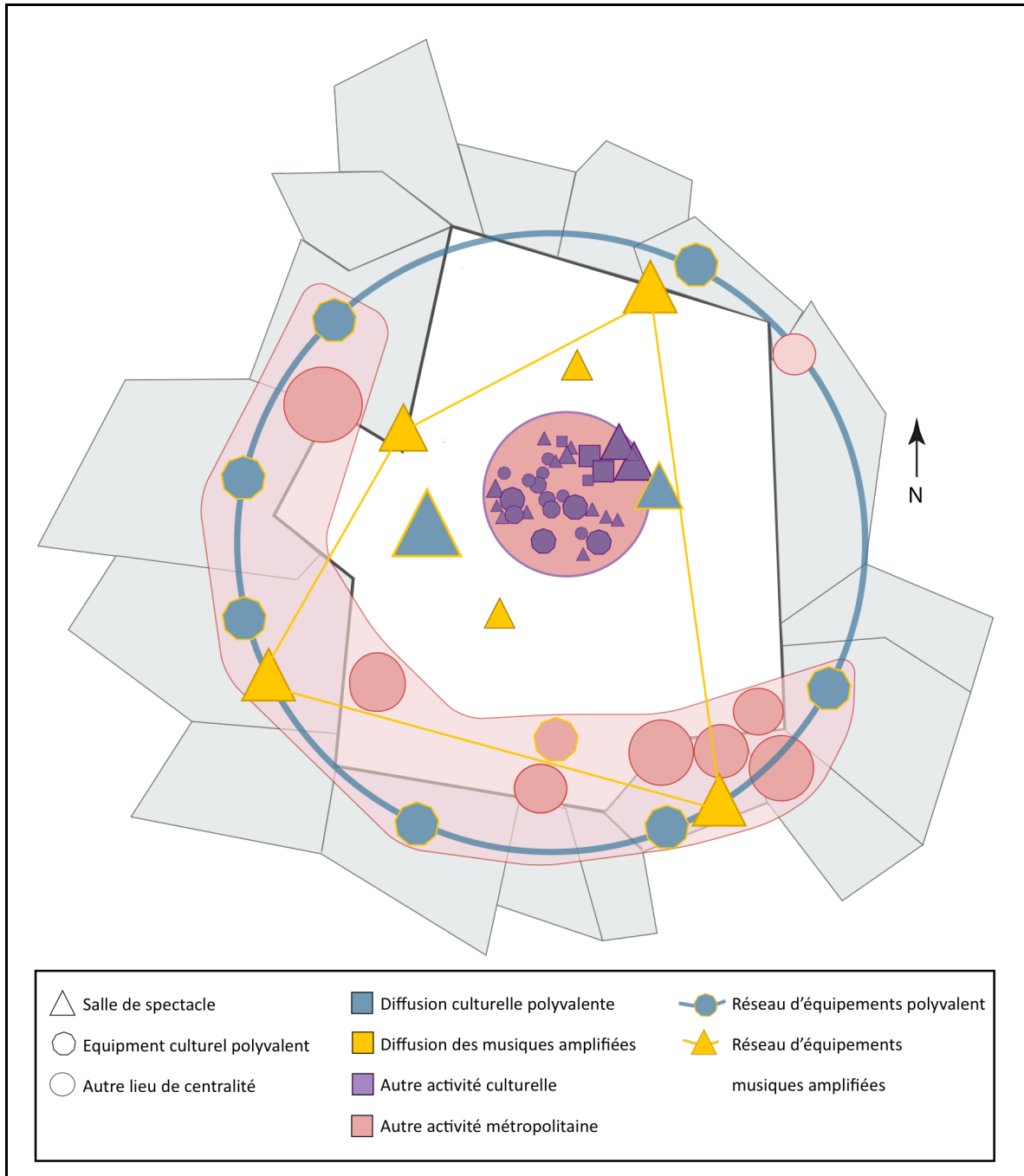
capacité de la démocratie participative à construire une représentation objective du territoire artistique et à identifier les besoins qui en découlent.

En particulier, les enquêtes qui ont été réalisées dans le cadre de cette thèse auprès des diffuseurs, *acteurs sans lieu fixe*, ont pointé les lacunes de l'offre au centre-ville – un manque en équipement spécialisé, des contraintes liées aux conditions d'exercice dans des lieux polyvalents, et des difficultés rencontrées par les débits de boisson, etc. Un équipement en centre-ville est clairement attendu pour combler les besoins d'une scène spécifique, c'est à dire celle qui est constituée à partir d'un fourmillement de pratiques associatives et dont la relation au centre-ville fait partie intégrante du projet artistique. Ce sont ces pratiques de proximité, parfois spontanées, qui constituent ces *scènes invisibles*. Elles réunissent généralement un public d'habitues qui s'identifie autour de personnalités influentes⁹⁸⁸: des mélomanes reconnus pour la qualité de leur programmation dont les pratiques, qui répondent à des logiques de centralité, représentent en soi un nouveau vecteur de citoyenneté au sein de la métropole (chapitre 5). En outre, si la politique musiques actuelles souligne bien la nécessité d'accompagner les initiatives existantes sur le territoire, les projets qui ont été identifiés par la municipalité sont presque tous localisés en périphérie... ce qui semble omettre la prise en compte d'une scène locale dans la diversité de ses pratiques et de ses logiques d'acteurs, en particulier celles des scènes invisibles en centre-ville.

La stratégie de délocalisation de l'équipement principal repose sur un diagnostic du territoire urbain et culturel qui fait état d'une forte concentration des activités (chapitre 1). L'organisation de la diffusion des musiques amplifiées a pourtant révélé une configuration singulière au sein de ce système métropolitaine (chapitres 5 et 6).

⁹⁸⁸ GUIBERT G., *Op. Cit.*

**Figure n°21 : Rééquilibrer le territoire urbain...
au détriment du territoire musiques amplifiées ?**



Réalisation : S. BALTI, 2012

L'activité de la scène *on* se structure autour de plusieurs lieux, spécialisés ou polyvalents, qui sont localisés en périphérie de Toulouse (figure n°21). Ramonville-Saint-Agne et Tournefeuille représentent, avec le *Bikini* et le *Phare*, deux pôles structurants alors que les programmeurs sans lieux fixe peuvent également s'appuyer sur des salles polyvalentes mises à disposition par quelques communes de première couronne. Le

choix porté vers *Borderouge* participe d'une certaine manière à renforcer les déséquilibres d'un territoire artistique qui se caractérise par l'éclatement de son offre d'équipements en périphérie de Toulouse. Dans le même temps, la localisation d'un lieu *on* au centre-ville, censé s'ouvrir aux initiatives locales, aurait sans doute permis de renforcer les passerelles avec la scène *off*, d'améliorer les conditions d'exercice et de répondre aux besoins d'une activité dont la relation à la ville est fortement déterminée par le lien de centralité. Le chapitre 5 a effectivement permis de décrypter le mode de fonctionnement des scènes invisibles et des logiques d'acteurs qui s'appuient sur la proximité et l'accessibilité de l'offre. Certes, les réflexions préalables au choix de localisation du futur équipement étaient adossées à une condition : que soit située, non loin, une bouche de métro permettant la connexion directe avec le centre. On peut néanmoins s'interroger : cette volonté d'accompagner les activités de musiques amplifiées en périphérie, afin d'accompagner le développement d'un nouveau quartier, sera-t-elle suivie et appropriée par les acteurs artistiques ou publics de la scène habitués jusqu'alors à fréquenter des lieux en centre-ville ?

CONCLUSION

En observant Toulouse à une échelle micro, celle de l'acteur artistique, l'aire urbaine de la métropole s'efface au profit d'un territoire plus resserré, celui du cœur historique de la ville. Pour les acteurs de *la scène invisible* toulousaine, le centre-ville représente une multitude de lieux *off*. Certes, ces espaces sont très peu adaptés aux exigences des musiques amplifiées, mais ils dépannent bien ! Et, en l'absence de pôle ressource clairement identifié sur le territoire des musiques amplifiées, ils sont aussi des endroits qui offrent du lien social. Dans les bars musicaux, chez les disquaires, etc. des artistes, des connaisseurs, des mélomanes et des habitants se rencontrent et échangent. C'est dans ce cadre informel que se développent des projets et des partenariats entre acteurs. La « débrouille » est une réalité du milieu artistique ; l'étude des musiques amplifiées révèle une ville, Toulouse, qui se « *vit dans et par les chemins du quotidien, au fil de leurs sinuosités*⁹⁸⁹ ». Dans le même temps, le *turn-over* de ces lieux démontre de réelles tensions liées au partage de l'espace urbain. Pour l'acteur de musiques amplifiées, il n'est pas toujours facile de se faire une place dans la ville. Afin d'éviter les conflits avec le voisinage ou l'autorité publique, les acteurs artistiques doivent donc développer différentes stratégies d'ancrage au territoire.

Mais la diffusion toulousaine est également structurée autour de salles de spectacles polyvalentes qui sont localisées dans les marges ou dans les communes de première couronne. Le *Bikini*, à Ramonville-Saint-Agne et le *Phare*, à Tournefeuille, – lieux *on* – sont, à l'échelle de la métropole, les deux seuls équipements spécialisés pour les musiques amplifiées. Ici, la cartographie des lieux utilisés pour les activités de diffusion confirme donc un contraste entre des communes périurbaines qui représentent un vide sur la scène locale, et celles de la première couronne – Ramonville-Saint-Agne et Tournefeuille tout particulièrement – dont la centralité s'est clairement affirmée. Cette structuration du territoire fait voir des tensions liées cette fois à la fragmentation institutionnelle de la métropole toulousaine. Il est clair qu'un jeu de concurrence oppose notamment les territoires centraux et périphériques. Par exemple, à l'échelle du Grand Toulouse, les inquiétudes recueillies auprès des élus de communes déjà

⁹⁸⁹ DI MEO G., *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998, p 177.

investies sur la scène des musiques amplifiées sont symptomatiques de la difficulté à établir les bases d'une coopération pérenne entre les partenaires de l'action publique, alors que les musiques amplifiées ne sont pas clairement associées au champ des compétences communautaires.

En 2008, la nouvelle équipe municipale de Toulouse a porté un discours optimiste autour de la culture, un discours qui traduisait l'envie de replacer la culture et les acteurs artistiques au cœur de la cité. Les musiques amplifiées entrent alors dans le cadre d'une politique générale visant à atténuer les effets de la fracture territoriale. En mai 2008, soit deux mois après les élections, les *Assises de la Culture* sont inaugurées. Une étape inédite dans la construction d'une politique culturelle s'ouvre alors. Suite à cette phase de consultation, la mairie décide de proposer un équipement localisé à *Borderouge* (quartier péricentral). Bien sûr, cet espace de diffusion dédié à la création locale ne doit pas concurrencer les salles de périphérie, dont la programmation est essentiellement tournée vers les scènes globales. Pourtant, les modalités de son insertion au sein du territoire musiques amplifiées sont relativement mal précisées : « *une extension structurelle de ce dispositif est envisageable et souhaitable à l'échelle du Grand Toulouse, communauté urbaine : elle dépendra de la capacité des communes affiliées à rendre des lieux dont elles seraient gestionnaire régulièrement accessibles et techniquement adaptées aux concerts et répétitions de musiques amplifiées*⁹⁹⁰ ». Ainsi, le débat engagé lors des *Assises de la culture*, et les premières orientations de la politique musiques amplifiées, centré sur « Toulouse », éclaire : la fragmentation institutionnelle de Toulouse rend impossible le traitement de la fracture territoriale, à l'échelle métropolitaine.

Toutefois, avec les *Assises de la culture* une nouvelle ère s'amorce. Après des années d'indifférence, les milieux artistiques et politiques acceptent désormais le dialogue. Même si le débat porté autour de la localisation du futur équipement de *Borderouge* est un exemple qui met en évidence les différentes territorialités du monde des acteurs de l'urbain. D'une part, des acteurs artistiques attachés à la centralité ; et d'autre part, des acteurs politiques dont le lien à la périphérie représente un enjeu essentiel en terme de recomposition des territoires. Il ne faut pas perdre de vue que l'année 2008 a été un tournant, le moment d'une prise de conscience puisque « l'action collective » semble désormais une évidence.

⁹⁹⁰ MECKEL N., *Musiques actuelles à Toulouse : un dispositif pour la ville*, Toulouse, Viaculture, Ville de Toulouse, 2010, p.5.

2006-2012 : que de mouvements sur la scène toulousaine des musiques amplifiées ! En choisissant d'analyser les recompositions métropolitaines au regard des musiques amplifiées, il est certain que nous ne nous attendions pas à rencontrer autant d'agitation ! La scène toulousaine pourrait se définir ainsi : un flux permanent de propositions, une puissance de renouvellement remarquable. Ainsi, au-delà de la description des relations spécifiques des acteurs de musiques au territoire, ce travail a mis en évidence l'autre visage d'une métropole régionale ; une « métropole musicale » dont l'essence serait le renouvellement⁹⁹¹.

⁹⁹¹ GRESILLON B., *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002, p.55.

BIBLIOGRAPHIE

ARLAUD S., JEAN Y., ROYOUX D. (dir.), *Rural-urbain. Nouveaux liens, nouvelles frontières*, PUR, 2005.

ARNAUD L., *Réinventer la ville : artistes, minorités ethniques et militants au service des politiques de développement urbain : une comparaison franco-britannique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008

ARNOULD P., BONERANDI E., GILLETTE C., « Rural/Urbain » in STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

ARNSTEIN S., « A Ladder of Citizen Participation », in *Journal of the American Institute of Planners*, vol. 35, n°4, juillet 1969, pp.216-224.

ASCHER F., *Métapolis ou l'avenir des villes*, Paris, Odile Jacob, 1995.

AUAT, *Territoires et emploi, Aire urbaine de Toulouse, Les relations domicile-travail*, Toulouse, 2009.

AUAT, « Evolution démographique 1999-2007, l'aire urbaine de Toulouse, un territoire attractif » *Perspectives villes*, 2010.

AUDUBERT P., DANIEL L., *Profession entrepreneur de spectacle*, Paris, IRMA, Métiers de la Musique, 2001.

AUGUSTIN J-P., LATOUCHE D. (dir.), *Lieux culturels et contextes de villes*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1998.

AUGUSTIN J-P., LEFEBVRE A., *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, Maison de l'Homme d'Aquitaine, 2004.

AVANT-MARDI, *Les locaux de répétition en Haute-Garonne*, Toulouse, ADDA 31, 2000.

BACACHE M., BOURREAU M., GENSOLLEN M., MOREAU F., *Les Musiciens dans la révolution numérique*, Paris, Irma, 2009.

BACCAÏNI B., SEMECURBE F., « La croissance périurbaine depuis 45 ans, extension et densification », INSEE Première, 2009, n°1240.

BACHELET F., MENERAULT Ph., PARIS D., (dir.), *Action publique et projet métropolitain*, Paris, L'Harmattan, 2006.

BACQUE M-H., REY H. SINTOMER Y. (dir.), *Gestion de proximité et démocratie participative*, La Découverte, 2005.

BACQUE M-H., « Action collective, institutionnalisation et contre-pouvoir : action associative et communautaire à Paris et à Montréal » in *Espaces et Sociétés*, 2005.

BACQUE M-H., SINTOMER Y. (dir.), *La démocratie participative : histoire et généalogie*, Paris, La Découverte, 2011.

BADIE B., BRUNHES B., CAUQUELIN A. (dir.), *La France au-delà du siècle*, La Tour d'aigues, l'aube, 1994.

BALLAIN R., GLASMAN D., RAYMOND R. (dir.), *Entre protection et compassion. Des politiques publiques travaillées par la question sociale (1980-2005)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2005.

BALME R., CHABANET D., WRIGHT V., (dir.), *L'action collective en Europe, Collective action in Europe*, Presses de Sciences Po, 2002.

BALTI S., *La diffusion des musiques actuelles au sein du pôle urbain toulousain* (dir. F. LERICHE et M. SIBERTIN-BLANC), Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005.

BALTI S., SIBERTIN-BLANC M., *La territorialisation de la politique culturelle régionale dans les communautés d'agglomérations de Midi-Pyrénées*, Toulouse, Région Midi-Pyrénées, LISST-Cieu, 2008.

BALTI S., SIBERTIN-BLANC M., « Les musiques amplifiées et leurs impacts dans la structuration des territoires métropolitains : l'exemple des activités de diffusion dans l'agglomération toulousaine », *Cultures et projets de territoire, Sud-Ouest Européen*, n°27, 2009, p. 67-82.

BARBIER R. WAECHTER V., « La participation paradoxale : geste 'citoyen' et parole 'citoyenne' dans la gestion de l'environnement », *Espaces et sociétés*, n°112, 2003.

BARTHON C., GARAT I., GRAVARI-BARBAS M., VESCHAMBRE V., « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs », *Géocarrefour*, n°82, 2007.

- BASSAND M. (dir.), *Enjeux de la sociologie urbaine*, Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2007.
- BASSAND M., LERESCHE J-P., *Les faces cachées de l'urbain*, Bern, Peter Lang Verlag, 1994.
- BAUDIN G, GENESTIER P. (dir.), *Banlieues à problèmes : la construction d'un problème social et d'un thème d'action publique*, Paris, La Documentation Française, 2002.
- BAUER G., ROUX J-M., *La rurbanisation ou la ville éparpillée*, Paris, Seuil, 1976.
- BEAUD S., WEBER F., *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, Le Découverte, 1998.
- BEAUCIRE F., « La forme des villes et le développement durable » in *La forme des villes*, Lyon, Publication du CERTU, Ministère de l'Équipement, du transport et du logement, 2000, pp.88-106.
- BECKER H. S., « Mondes de l'art et types sociaux », *Sociologie du travail*, n°4, 1983.
- BERNIÉ-BOISSARD C., *Des mots qui font la ville*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BERTHELEU H., BOURDARIAS F. (coord.), *Les constructions locales du politique*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2008.
- BERTHELEU H., NEVEU C., « Des petits lieux du politique : individus et collectifs dans des instances de « débat public » à Tours » in *Espaces et Sociétés*, 2005.
- BERQUE A., BONNIN P., GHORRA-GOBIN C. (dir.), *La ville insoutenable*, Paris, Belin, 2006.
- BIANCHINI F., PARKINSON M., *Cultural policy and urban régénération. The West European expérience*, Manchester, Presses de l'Université de Manchester, 1993.
- BICKEL J-F., « Significations, histoire et renouvellement de la citoyenneté », *Gérontologie et Société*, n°120, 2007.
- BLANC N., LOLIVE J., CHOUQUER G. (coord.), *Aimons la ville !*, Paris, Cosmopolitiques, 2004.
- BLOUET C., « L'Agenda 21 de la culture en France : quelle valeur ajoutée pour les politiques culturelles ? », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, 2008, n°34, pp.55-58.

- BONNIN J-L., CARO O., « Le 'quartier de la création' : un cluster en émergence », *Observatoire des politiques culturelles*, Grenoble, 2009-2010, n°36, pp.63-67.
- BOURDIN A., *La question locale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- BOURDIN A., *La métropole des individus*, La Tour d'Aigues, l'aube, 2005.
- BOURDIN A. (dir.), *Mobilité et écologie urbaine*, Paris, Descartes et Cie, 2007.
- BOURREAU M., LBARTHE-PIOL B., *Un point sur la musique et Internet*, Paris, 2003.
- BOUSSAGUET L., JACQUOT S., RAVINET P., *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 2006
- BOYER J-C., *Les villes européennes*, Paris, Hachette, 2003.
- BRANDL E., *L'Ambivalence du Rock, entre Subversion et subvention : une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- BRUNET R., FERRAS R., THÉRY H., *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*, Paris, La Documentation Française, 2009.
- BRUSTON A. (dir.), *Des cultures et des villes, mémoires au futur*, La Tour d'Aigues, l'Aube, 2005.
- BUREAU M-C., PERRENOUD M., SHAPIRO R., *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- CADIOU S., « Vers une action urbaine « moderniste » : les effets du discours des experts savants » in ARNAUD L., LE BART C., PASQUIER R. (coord.), *Les idéologies émergentes des politiques territoriales*, Toulouse, Sciences de la société, n°65, 2005.
- CALLEDE J-P., *Métamorphoses de la culture : pratiques & politiques en périphéries*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2002.
- CALLON M., LASCOUMES P., BARTHE Y., *Agir dans un monde. Essai sur la démocratie technique*, Paris, Seuil, 2001.
- CALENGE P., « Les territoires de l'innovation : les réseaux de l'industrie de la musique en recomposition », *Géographie, Economie, Société*, n°24, 2002
- CAMPAGNAC E., « Partenariats public-privé : le bouleversement des organisations de projet » in BIAU V., TAPIE G., *La fabrication de la ville, Métiers et organisations*, Marseille, Parenthèses, 2009.

- CARDONA J., LACROIX C., *Statistiques de la culture, chiffres clés 2002-2003*, Paris, DEPS., 2003.
- CARNEY G.O. (dir.), *The Sounds of people and places : a geography of american music from country to classical and blues to bop*, University Press Of America, 2002.
- CHALINE C., *La régénération urbaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- CHALINE C., *Les nouvelles politiques urbaines*, Paris, Ellipses, 2007.
- CHARMES E., *La ville émietlée, Essai sur la clubbisation de la vie urbaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- CHAUDOIR P., DE MAILLARD J., « Dynamique culturelle et développement urbain », *Synthèse du séminaire de recherche et débat*, Grenoble, L'Observatoire des politiques culturelles, 2003.
- CHAUDOIR P., DE MAILLARD J. (dir.), *Culture et politique de la ville : une évaluation*, La Tour d'Aigues, Observatoire des politiques culturelles, l'Aube, 2004.
- CHEVALIER D., « Des politiques culturelles orchestrées *con brio*... ? L'exemple montpelliérain », in *Sud-Ouest Européen*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009, pp.53-66.
- CIEU, *Y a-t-il un pilote dans l'agglo ? Les modes de régulations du système urbain dans l'agglomération toulousaine*, Toulouse, Cieu, 1987.
- CITES ET GOUVERNEMENTS LOCAUX UNIS, *Agenda 21 de la culture, Groupe de Travail sur la Culture*, Barcelone, Institut de Cultura, 2004
- CNV, *Chiffres de la diffusion 2008*, Centre National de la Chanson des variétés et du jazz, 2009.
- COCQUEBERT A., *Le financement de l'industrie du disque*, Paris, Ministère de la Culture, 2004.
- COLLECTIF CULTURE BAR-BARS & LE POLE, *Premières rencontres nationales des cafés-cultures, les synthèses*, 16 et 17 janvier 2008
- COMMISSARIAT GENERAL DU PLAN, *L'impératif culturel*, Paris, La Documentation Française, 1983.

COMMUNAUTE URBAINE DE BORDEAUX, *Ville créative. La ville de demain : une affaire culturelle ?* Colloque du 7 Octobre 2010 organisé à Cenon par la CUB dans le cadre du Projet métropolitain Bordeaux Métropole.

CORDELLIER S. (dir.), *La mondialisation au-delà des mythes*, Paris, La Découverte, 2000

COUAC, *Etude prospective*, Deuxième phase de travail de la commission musiques actuelles, 2005.

CRESPIN J, *Deux projets culturels en banlieue toulousaine : l'exemple des salles de diffusion musicale à Ramonville et Tournefeuille*, (dir. M. SIBERTIN-BLANC), Toulouse, mémoire de Master I, 2007.

CROZIER M., FRIEDBERG E., *L'acteur et le Système : les contraintes de l'action collective*, Paris, Seuil, 1992.

D'ANGELO M., *Socio-économie de la musique en France, diagnostic d'un système vulnérable*, La Documentation Française, 1997

DARRE A., *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 1996

DHOMONT F. (dir.), *L'espace du son II*, Ohain, Musiques et Recherches, 1991.

DEP, *Les musiciens interprètes*, Paris, Culture et Communication, n°140, 2003.

DEPS, *Chiffres clés 2011, Statistiques de la culture*, Paris, La Documentation Française, 2012.

DELALANDE F., *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, INA, 1984

DESSE R-P, « Les centres commerciaux français, futurs pôles de loisirs », *Flux*, n°50, 2002.

DEVISME L. (dir.), *Nantes, petite et grande fabrique urbaine*, Marseille, Parenthèses, 2009.

DI MEO G., *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998.

DODIER R., ROUYER A., SECHET R. (coord.) *Territoires en action et dans l'action*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

DOLEZ B., PARIS D. (dir.), *Métropoles en construction : territoires, politiques et processus*, Paris, L'Harmattan, 2004.

DONNAT O., *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Ministère de Culture/DEP, La Documentation Française, Paris, 1997.

- DONNAT O. (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation Française, Ministère de la Culture et de la Communication/DEPS, 2003.
- DONNAT O., *Pratiques culturelles, 1973-2008, Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales*, Paris, DEPS, 2011.
- DONZELOT J., *L'Etat animateur : essai sur la politique de la ville*, Paris, Ville et Société, 1994.
- DONZELOT J. JAILLET M-C. (dir.), *La nouvelle question urbaine – Actes du séminaire*, Paris, PUCA, 2001.
- DONZELOT J., *La ville à trois vitesses*, Paris, Editions de la Villette, 2009.
- DUARTE P., *Polarisation, différenciation, hiérarchisation dans les espaces de périphérie*, CIEU, CIVIL, CERAT, Etude pour le ministère de l'équipement, du logement et des transports, 1998.
- DUBOIS V., *La politique culturelle*, Paris, Belin, 1999.
- DUBOIS V., « Pouvoirs publics et politique culturelle, une politique pour quelle(s) culture(s) ? » *Cahiers Français*, « Culture, Etat et marché », 2003
- DUBOIS-TAINE G., CHALAIS Y. (dir.), *La ville émergente*, La Tour-d'Aigues, l'Aube, 1997.
- DUCROT J., *Entre local et global, l'implication des collectivités territoriales dans l'industrie culturelle : l'exemple des musiques amplifiées en Aquitaine*, Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005
- ELKIN S., SOLTAN K. E. (dir.), *Citizen Competence and Democratic Institutions*, Pennsylvania State University Press, 1999.
- EPSTEIN R., « Les leçons paradoxales de l'évaluation de la politique de la ville : villes et logements », *Recherches et prévisions*, Paris, 2000, pp. 33-41.
- ESTEBE Ph., JAILLET M-C., « L'agglomération Toulousaine a-t-elle jamais été moderne ? » in *Sud-Ouest Européen*, Toulouse, n°4, 1999.
- FAURE A., NEGRIER E., *La politique culturelle des agglomérations*, Paris, La Documentation Française, 2001.
- FAURE A., GLASSEY O., LERESCHE J-P. « Démocratie participative et démocratie différentielle » in *Métropoles, La nouvelle critique urbaine*, n°7, 2010.

- FINNEGAN R. *The hidden musicians*, Middletown, Wesleyan University Press, 2007.
- FLORIDA R., *The rise of creative class... and how it's transforming work, leisure and everyday life*, New York, Basic Books, 2002.
- FORD L., « Geographic factors in the origin, évolution and diffusion of rock'n'roll music », *Journal Of Geography*, 1971.
- FOURNIER L. S., BERNIE-BOISSARD C., CROZAT D., CHASTAGNER C. (dir.), *Développement culturel et territoires*, Paris, l'Harmattan, 2010.
- FRABOULET D., RIVIERE D., *La ville sans bornes, la ville et ses bornes : actes du colloque de Villetaneuse, 17 et 18 mars 2005*, Paris, Nolin.
- FRANCOIS-PONCET M-T., WALLACH J-C, *Rapport général de la commission Musiques Amplifiées*, Paris, Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture, 2002
- FREIDSON E., « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, n°3, 1986.
- FREMONT A., *Géographie sociale*, Paris, Sint-Just-la-Pendue, 1984.
- GAUDIN J-P., « Politiques urbaines et négociations territoriales, quelle légitimité pour les réseaux de politiques publiques ? », *Revue Française de Science Politique*, 1996, volume 45, pp.31-56.
- GAUDIN J-P., *Les nouvelles politiques urbaines*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- GEMA (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997.
- GHORRA-GOBIN C., *Villes et sociétés urbaines aux Etats-Unis*, Paris, Armand Colin, 2003.
- GHORRA-GOBIN C., VELUT S., « Les rapports public-privé, enjeu de la régulation des territoires locaux », in *Géocarrefour*, n°81, 2006.
- GIROUX S., TREMBLAY G., *Méthodologie des sciences humaines : la recherche en action*, Saint-Laurent, Deuxième édition, 2002.
- GRAFMEYER Y., JOSEPH I., *L'école de Chicago – Naissance de l'écologie urbaine*, Aubier, 1984.
- GRAWITZ M., *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 1996.
- GREFFE X., *Economie des politiques publiques*, Paris, Dalloz, 1984.

- GREFFE X., *Artistes et marchés*, Paris, La Documentation Française, 2007.
- GREFFE X., PFLIEGER S., *La politique culturelle en France*, Paris, La Documentation Française, 2009.
- GRESILLON B., *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002.
- GRESILLON B., « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle » in *Annales de la Géographie*, Armand colin, n°660-661, 2008, pp.179-198.
- GROSSETTI M. (dir.), *Université et territoire : un système local d'enseignement supérieur, Toulouse et Midi-Pyrénées*, Toulouse, PUM, n°6, 1994.
- GUIBERT G., « L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme », in *Mouvements*, n°11, 2000.
- GUIBERT G., *Le développement des musiques amplifiées au XX^e, quelques éléments concernant technologie, industries et phénomènes sociaux*, 2002.
- GUIBERT G., *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France, genèse structurations, industries alternatives*, Paris, IRMA, 2006.
- GUIBERT G., « Les musiques amplifiées en France, Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, 2007, pp.299-324.
- GUILLOT X., *Habiter la modernité*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2006.
- GUMUCHIAN H., MAROIS C., *Initiation à la recherche en géographie : aménagement, développement territorial, environnement*, Paris, Anthropos, 2000.
- GUMUCHIAN H., GRASSET E., LAJARGE R., *Les acteurs, ces oubliés du territoire*, Paris, Anthropos, 2003.
- HAROUEL J-L., *Culture et contre-cultures*, Paris, Quadrige/PUF, 2002.
- HEIN F., *Le monde du rock : ethnographie du réel*, Nantes, IRMA, 2006.
- HEINICH N., *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005,
- IRMA, « Les trois étapes du disque », *Tout savoir de la scène au disque*, Paris, www.irma.asso.fr, 2003.
- IRMA, *L'officiel de la musique, 25 000 Contact, guide annuaires des musiques actuelles*, Paris, IRMA, 2007.

- ION J., « Militant » in *Dictionnaire de sociologie Le Robert*, Paris, Seuil, 1999.
- JAILLET M-C., « Peut-on parler de sécession urbaine à propos des villes européennes ? », *Esprit*, 1999, n°258.
- JAILLET M-C., ZENDJEBIL M., « Le Mirail : un projet de « quasi-ville nouvelle » au destin de grand ensemble », *Histoire urbaines*, 2006, n°17, pp.85-98.
- JAILLET M-C., DESBORDES F., NAVEREAU B., « Les nouveaux arrivants dans l'aire urbaine de Toulouse », *Conseil de développement de l'agglomération toulousaine*, Toulouse, SMEAT/AUAT.
- JALABERT G., *Toulouse : métropole incomplète*, Paris, Anthropos, 1995.
- JALABERT G., *Mémoires de Toulouse, ville d'hier, ville d'aujourd'hui*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009.
- JALABERT G., ZULIANI J-M., *Toulouse, l'avion et la ville*, Toulouse, Privat, 2009, 349p.
- JOUVE B., LEFEVRE C. (dir.), *Villes, métropoles : les nouveaux territoires du politique*, Paris, Anthropos, 1999.
- JOUVE B., LEFEVRE C., « Les nouveaux enjeux de la métropolisation » in *Horizons Métropolitains*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2004.
- JOUVE B., « La démocratie en métropoles : gouvernance, participation et citoyenneté », *Revue Française de Science Politique*, 2005.
- JOUVE B., GAGNON A-G (dir.), *Les métropoles au défi de la diversité culturelle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006.
- LABORIE J-P., *Analyse de l'agglomération de Toulouse*, Paris, Plan Urbain Ministère de l'Équipement, 1996.
- LABORIE J-P., SIBERTIN-BLANC M., ALBERT P., *Étalement urbain et nouvelle répartition des ressources des collectivités territoriales, Quatre agglomérations du sud-ouest français : Bordeaux, Clermont-Ferrand, Montpellier et Toulouse*, rapport d'étude pour le SGAR-Préfecture de Région Midi-Pyrénées, 2005.
- LACAZE J-P., *La transformation des villes et les politiques urbaines, 1945-2005*, Paris, Presses de l'École nationale des ponts et chaussées, 2006.
- LACROIX C., « Les dépenses de consommation des ménages en biens et services culturels et télécommunications », Paris, *Culture chiffres*, DEPS, 2009.

- LAFFANOUR A. (dir.), *Territoires de musiques et cultures urbaines. Rock, rap, techno... l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*, Paris, l'Harmattan, 2003.
- LAMIZET B., *La médiation culturelle*, l'Harmattan, Paris, 1999.
- LANDRY C., BIANCHINI F., *The creative city*, Londres, Comedia, 1995.
- LANDRY C., *Culture et régénération urbaine. Activités culturelles et industries créatives, moteur du renouvellement urbain. Approche intégrée : le rôle de la culture et de la créativité dans le (re)développement des villes*, Rapport pour le Réseau URBACT CULTURE, Agence de développement et d'urbanisme de Lille Métropole, 2006.
- LECHAUME A., « Chanter le pays : sur les chemins de la chanson québécoise contemporaine », *Géographie et Cultures*, n°21, 1997.
- LEFEBVRE H., *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1979.
- LE GALES P., « Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine », *Revue Française de Science Politique*, n°1, 1995.
- LE GALES P., « Gouvernance » in BOUSSAGUET L., JACQUOT S., RAVINET P., *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 2006
- LERICHE F., « Acteurs publics, localisation des activités et polynucléarisation des espaces urbains : l'exemple de Toulouse » in *Sud-Ouest Européen*, n°2, 1998, pp.7-17p.
- LERICHE F., DAVIET S., SIBERTIN-BLANC M., *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- LEVY J., LUSSAULT M., *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Mappemonde, 2000.
- LEVY J., LUSSAULT M., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.
- LEXTRAIT F., *Une nouvelle époque de l'action culturelle, rapport à Michel Duffour*, Paris, La Documentation Française, 2001.
- LIDOU M., « Musiques... actuelles, une histoire très personnelle tant partagée », *Territoires de musiques et cultures urbaines, Rock, rap, techno... l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LIEFOOGHE C., « Economie créative et développement des territoires : enjeux et perspectives de recherche », *Innovations*, n°31, 2010, pp.181-197.

- LIOT F., *Le métier d'artiste*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- LOUBET L., *Les maires confrontés à l'apprentissage de l'intercommunalité : l'exemple de l'agglomération toulousaine* (dir. JAILLET M-C. et EVENO E.), Toulouse, thèse de Doctorat, 2011.
- LOUBON P., VANHAMME M, *Usines désaffectées : fabriques d'imaginaires*, Paris, Editions Alternatives, 2001.
- LUCCHINI F., *La culture au service des villes*, Paris, Anthropos, 2002.
- MAIRIE DE TOULOUSE, *Un laboratoire de démocratie culturelle participative est né !* Toulouse, communiqué, 2008.
- MAIRIE DE TOULOUSE, *La culture en mouvement, le projet culturel pour Toulouse 2009-2014*, Toulouse, 2009.
- MANGIN D. *Infrastructures et forme de la ville contemporaine, La ville franchisée*, la Villette, Paris, 2004.
- MARCONIS R., *Midi-Pyrénées XIX^e-XX^e siècles : transports-espace-société*, Lille, Milan Presses de l'université, 1986.
- MARCONIS R., « Le métro et la réorganisation des transports collectifs dans l'agglomération de Toulouse », *Sud-Ouest Européen, Bordeaux/Toulouse, Approches métropolitaines*, n°4, mars 1999, pp.15-26.
- MARCONIS R., *Urbanisation et urbanisme : les métropoles de province*, Paris, La Documentation Française, 2002.
- MARKUSEN A., KING D., *The artistic dividend : the arts' hidden contributions to regional development*, Minneapolis, Project on Regional and Industrial Economics, 2003.
- MARKUSEN A., *Artists' Centers, evolution and impact on carrées, neighborhoods and economies*, University of Minnesota, 2006
- MAUGER G., FERREY D., JOUVENET M., *L'accès à la vie d'artiste : sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2006.
- MAY N., VELTZ P., LANDRIEU J., SPECTOR T. (dir.), *La ville éclatée*, La Tour d'Aigues, l'Aube, 1998.
- MECKEL N., *Musiques Actuelles en Midi-Pyrénées de Mars à Juin 2005, Etat des lieux réalisé à l'attention de la Région Midi-Pyrénées*, Toulouse, 2005.

- MECKEL N., *Musiques actuelles à Toulouse : un dispositif pour la ville*, Toulouse, Viaculture, Ville de Toulouse, 2010.
- MENGER P. M., « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'année sociologique*, n°39, 1989.
- MERLIN P., *L'Urbanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- MERLIN P., CHOAY F. (dir.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *La pratique musicale amateur*, n°65, 2000.
- MIROUSE S., HASCHAR-NOE N., « Ethnographie d'un changement municipal : l'exemple d'une politique culturelle », in *Congrès AFSP*, Grenoble, 2009.
- MOMMASS H., « Cultural clusters and the Post-industrial City : towards the Remapping of Urban Cultrual Policy », *Urban Studies*, 2004, vol.41, n°3, pp.507-532.
- MONGIN O., *La condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2007.
- MOTTE A. (coord.), *Les agglomérations françaises face aux défis métropolitains*, Paris, Anthropos-Economica, coll. « Villes », 2007.
- MOULIN R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- MULLER P., HALL P., BOUSSAGUET L., JACQUOT S., RAVINET P. (dir.), *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010.
- NANTES METROPOLE, *Quartier de la création, Art and living style district*, Dossier de presse du 11 mai 2009.
- NAVEREAU B. (dir. de R. MARCONIS), *Le commerce alimentaire de proximité dans le centre-ville des grandes agglomérations. L'exemple de Toulouse et de Saragosse*, Toulouse, thèse de Doctorat, 2011.
- NEGRIER E., *La question métropolitaine, les politiques à l'épreuve du changement d'échelle territoriale*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2005.
- NEGRIER E., TEILLET Ph., PREAU J. (dir.), *Intercommunalités : le temps de la culture*, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, 2008.

NEVERS J-Y., « Metropolitan government in Toulouse : from fragmentation to federalism » in *GéoJournal*, 2003.

NICOLAS A., *Les marchés de la musique enregistrée, 1^{er} semestre 2008*, Cité de la musique, Observatoire de la musique, 2008.

NICOLAS J., *Les territoires de la création et de la production dans les musiques amplifiées, l'expérience toulousaine*, (dir. M. SIBERTIN-BLANC et J-M. ZULIANI), Toulouse, mémoire de Maîtrise, 2005.

NOVARINA G., « Les réseaux de politique urbaine – Concurrences et coopérations entre acteurs » in GODARD F., *Le gouvernement des villes – Territoire et pouvoir*, Paris, Descartes & Cie, 1997

OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES, « Dynamique culturelle et développement urbain », Grenoble, séminaire de recherche organisé en partenariat avec la DIV, la DDAT, et l'association des DAC des grandes villes, 2003.

OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES, *Ville attractive, ville créative : le rôle de la culture dans le développement métropolitain*, Caen, Colloque organisé en partenariat avec la Ville de Caen, le CG du Calvados, la Région Basse-Normandie et la DRAC, 2009.

OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES, *Quelle place pour l'artiste dans la cité ?*, Rennes, Colloque organisé en partenariat avec Rennes Métropole, la Ville de Rennes et le Conseil régional de Bretagne, 2009.

OFFNER J-M., « Les territoires de l'action publique locale, fausses pertinences et jeux d'écarts », *Revue Française de Science Politique*, vol.56, n°1, Février 2006.

PALARD J., « stratégie politique, action culturelle et intégration socio-spatiale », *Science de la Société*, Les Cahiers de Lerass, 1994, n°31, pp.5-17.

PAQUOT T., *Le monde des villes, panorama urbain de la planète*, Bruxelles, Complexe, 1996.

PAQUOT T., LUSSAULT M., BODY-GENDROT S. (dir.), *La ville et l'urbain : l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000.

PAQUOT T. (dir.), *Banlieues : une anthologie*, Lausannes, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.

PERRENOUD M., *Les musicos, enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.

PILATI T., TREMBLAY D-G., « Cité créative et District culturel ; une analyse des thèses en présence », *Géographie, économie, société*, vol.9, 2007, p.381-401.

PINOL J-L. (dir.), *Histoire de l'Europe urbaine (2), de l'Ancien Régime à nos jours : expansion et limite d'un modèle*, Paris, Ed. Du Seuil (L'Univers Historique), 2003.

PINSON D. (dir.), *Métropoles au Canada et en France, Dynamiques, politiques et cultures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

PEILLON P., *Utopie et désordre urbain : essai sur les grands ensembles d'habitation*, La Tour d'Aigues, l'Aube, 2001.

PILATI T., TREMBLAY D-G., « Cité créative et District culturel ; une analyse des thèses en présence », *Géographie, économie, société*, vol.9, 2007, pp.381-401.

PLAZA B., « The return on investment of the Guggenheim muséum Bilbao », in *International Journal Of Urban ans Régional Research*, 2006.

POIRRIER P., RIOUX J-P., *Affaires culturelles et territoires (1959-1999)*, Paris, La Documentation Française, 2000.

POIRRIER P., *Les politiques culturelles en France*, La Documentation française, Paris, 2002.

POIRRIER P., *L'Etat et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2009.

POLESE A., TREMBLAY R., « L'économie du savoir et la manie des 'rankings ' : une analyse intégrées des villes canadiennes et américaines » in *Géographe canadien, Canadian Géographe*, vol. 49, n°2, 2005, pp.126-150.

PROGRAMME DES NATIONS UNIES POUR LE DEVELOPPEMENT, *Rapport mondial sur le développement humain. Approfondir la démocratie dans un monde fragmenté*, Bruxelles, 2002.

RAFFIN F. *Les ritournelles de la culture. De la critique sociale à la participation citoyenne, entre mobilités et ancrages urbains* (dir. de A. TARRIUS), Perpignan, thèse de Doctorat.

RAIBAUD Y., *Territoires musicaux en régions, l'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2005

- RAIBAUD Y. (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2009.
- RAIBAUD Y., *Géographie socioculturelle*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- RENCONTRE SAMBA RESILLE, *Médiation culturelle et commande publique : les acteurs culturels et associatifs, des agents régulateurs ?*, Toulouse, 8 juin 2010.
- REYNOLDS S., *Rip it up and start again : Post-Punk 1978-1984*, Paris, Allia, 2007.
- RIPOLL F., « Espaces et stratégies de résistance : répertoires d'action collective dans la France contemporaine », *Espaces et Sociétés*, 2008.
- RIZZARDO R., *La décentralisation culturelle*, Paris, Rapport au ministère de la Culture et de la Communication, 1990,
- ROMAGNAN J-M., « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », *Géographie et Cultures*, 2000, n36, pp.107-126.
- ROSEMBERG M., *Le marketing urbain en question : production d'espace et de discours dans quatre projets de villes*, Paris, Anthropos, 2000.
- ROUGE L., *Accession à la propriété et modes de vie en maison individuelle des familles modestes installées en périurbain toulousain : les captifs du périurbain* (dir. de JAILLET M-C. et de LABORIE J-P.), Toulouse, thèse de Doctorat, 2005, 381p.
- SAEZ G., « Ville et culture : un gouvernement par la coopération », *Pouvoir*, n°73, 1995
- SAEZ G., PERRET J. (dir.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La Documentation Française, 1996.
- SAEZ J-P., « Diversité culturelle et développement urbain dans les villes d'Europe : essai de problématisation », *Banlieues d'Europe*, Observatoire des politiques culturelles, Séminaire de Strasbourg, 2001.
- SAEZ J-P., « Nouvelle donne ? » in *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, n°32, 2007.
- SAEZ J-P. (dir.), *Culture & société, un lien à recomposer*, Toulouse, l'Attribut, 2008.
- SAEZ J-P., « Les grandes villes et la culture : des enjeux croisés », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, n°34, 2008, pp.16-20.

SAGOT-DUVAUROUX J-L., « Agenda 21 de la culture : les « autorités locales » championnes de la diversité culturelle ? » in *Mouvements*, 2005, n°37.

SCHNAPPER D. (avec la collaboration de BACHELIER C.), *Qu'est-ce que la citoyenneté ?* Gallimard, 2000.

SCOTT A. J., « L'économie culturelle des villes », *Géographie, Economie, Société*, 1999, n°1, pp.25-47.

SCOTT A. J., LERICHE F., « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle : du local au mondial », *l'Espace Géographique*, 2005, pp.207-222.

SHEARMUR R., « L'aristocratie mobile du savoir : quelques réflexions sur les thèses de Richard Florida », Montréal, *Urbanisation, Culture et Société*, 2005.

SIBERTIN-BLANC M., *Les initiatives culturelles municipales dans la recomposition des espaces métropolitains* (dir. J-P. LABORIE et A. LEFEBVRE), Toulouse, thèse de Doctorat, 2001.

SIBERTIN-BLANC M., « Diffusion des musiques amplifiées et recompositions urbaines, l'agglomération toulousaine après l'explosion de l'usine AZF », *Espace et Société*, 2004, n°118, pp.206-222.

SIBERTIN-BLANC M., « Place aux artistes dans les politiques d'aménagement métropolitain : l'exemple de Toulouse », in *Arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle ?* Québec, Actes du Colloque : *Arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle ?* 2008.

SIBERTIN-BLANC M., « Une politique culturelle territoriale en Région : l'exemple des territoires de projet en Midi-Pyrénées », in *Sud-Ouest Européen*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, n°27, 2009.

SIINO C., « Evolutions du marché du travail et modalités de la métropolisation de l'agglomération toulousaine », *Sud-Ouest Européen*, n°2, 1998.

SIINO C., LAUMIERE F., LERICHE, F. (coord.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004.

STEBE J-M., MARCHAL H. (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

SUBRA P., « Ce que le débat public nous dit du territoire et de son aménagement » in *Géocarrefour*, n°81, 2006

SUBRA P., *Géopolitique de l'aménagement du territoire*, Paris, Armand Colin, 2007.

SUZANNE G., *Les Glaneurs de sons et le cheminement des musiques : constitution des genres musicaux et emprises urbaines des mondes de la musique* (dir. J-S. BORDREUIL), Aix-en-Provence, thèse de Doctorat, 2005.

SUZANNE G., « L'économie urbaine des mondes de la musique ; le district rap marseillais », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°1001, 2006.

TALIANO-DES GARETS F., « Les politiques culturelles des métropoles régionales françaises de 1945 à 1995 » in CALLEDE J-P., *Métamorphoses de la culture : pratiques & politiques en périphéries*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2002, pp.369-379.

TALIANO-DES GARETS F., *Les métropoles régionales et la culture, 1945-2000*, Paris, La Documentation Française, 2007.

TEILLET Ph. (dir.), *Actes des rencontres nationales politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, 28-29 octobre 1998, La Scène, 1998.

TEILLET Ph., *Publics et politiques des musiques actuelles*, Angers, 2003.

TEILLET Ph., « L'artiste et le politique : je t'aime moi non plus ! », *Observatoire des politiques culturelles*, Paris, 2004.

TEILLET Ph., « Les projets urbains au prisme de la métropolisation » in *L'observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, OPC, 2008, n°34.

TEILLET Ph., « La dimension idéologique de la recomposition des territoires, le cas du modèle 'angevin' » in ARNAUD L., LE BART C., PASQUIER R. (coord.), *Les idéologies émergentes des politiques territoriales*, Toulouse, Sciences de la société, n°65, 2005, pp.69-85.

TOUCHE M., « Les lieux de répétition des musiques amplifiées, défauts d'équipements et malentendus sociaux », *Les Annales de la recherche urbaine*, 1996, n°70, pp.58-67.

TREMBLAY D-G., TREMBLAY R., (dir.), *La compétitivité urbaine à l'ère de la nouvelle économie : enjeux et défis*, Sainte-Foy, Presses Universitaires du Québec, 2006.

VELTZ P., *Mondialisation, villes et territoires : l'économie d'archipel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

VIBERT S., « Le pluralisme culturel comme réponse politique au fait de la diversité culturelle » in *Mouvements*, 2005, n°37.

VIDAL ROJAS R., *Fragmentation de la ville et nouveaux modes de composition urbaine*, Paris, l'Harmattan, 2002.

VION A., LE GALES P., « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Politiques et management public*, Paris, volume 16, 1998, pp.1-33.

VIVANT E., *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines* (dir. ASCHER F.), Paris, thèse de Doctorat, 2008.

VIVANT E., *Qu'est-ce que la ville créative ?* Vendôme, Presses Universitaires de France, 2009.

WIEL M., *Ville et automobile*, Paris, Descartes & Cie, 2002.

YOUNES C., « La culture matière de la ville et de la citoyenneté » in *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, 2008, n°34.

ZUKIN S., *The Cultures of Cities*, Blackwell Publishers, 1995.

Sites Internet

<http://www.adda31.fr/fr/presentation.html>

www.assisesdelaculture.toulouse.fr

<http://www.avant-mardi.com>

<http://bar-bars.com>

<http://www.cityvox.fr>

<http://www.concertandco.com>

<http://www.cnv.fr/nav:cnv>

<http://www.couac.org>

www.culture.gouv.fr

<http://www.fntav.com>

<http://www.iledenantes.com>

<http://www.infoconcert.com>

<http://www.irma.asso.fr>

<http://www.linternaute.com/agenda/ville>

<http://www.loizorare.com>

www.mixart-myrys.org

<http://fr.myspace.com>

<http://www.olibanum.org>

www.pinkpong.fr

<http://www.planconcert.com>

<http://www.prodiss.org>

<http://www.sacem.fr>

<http://www.toulouseblog.fr/agenda>

www.toulouse.fr/cultures

<http://www.toulouseweb.com>

<http://www.truc.abri31.org/Toulouse-ville-morte>

ANNEXES

Annexe n°1 : Liste des acteurs rencontrés

Phase 1 : Exploration du terrain toulousain – exploration du terrain : 2005-2006

	INTERLOCUTEUR	FONCTION	STRUCTURE REPRESENTEE
1	Myriam ABADIE	Directrice du service culture	Mairie de Muret
2	Carine ADSUAR	Artiste - Claviériste	Bubblies
3	David ALONSO	Acteur associatif (organisation de concerts)	La Chatte à la Voisine
4	Eric BARRERE	Chargé d'animation, coordinateur espace jeune	MJC de l'Union
5	William BLOCH	Directeur du pôle régional musiques actuelles	Avant-Mardi
6	François BRY	Directeur d'une école de musique	Le 57
7	Bénédicte DACHICOURT	Directrices des affaires culturelles	Mairie de Saint-Orens-de-Gameville
8	Pierre ECHENNE	Artiste - Chanteur	Sitcomx
9	François FIGUET	Chargé de la musique	Conseil Régional de Midi-Pyrénées
10	Alain GRAILLE	Responsable de lieu de diffusion	Le Chapeau Rouge
11	Christian GRENET	Responsable de lieu de diffusion	La Mounède
12	Isabelle GRIMAL	Responsable de programmation	Zénith de Toulouse
13	Gilles JUMAIRE	Tourneur	Bleu Citron
14	François LAJUZAN	Directeur des affaires culturelles	Mairie de Tournefeuille
15	Ludovic LARBODIE	Directeur artistique	Première Pression
16	Sydney MARTINS	Artiste - Guitariste	Artiste solo
17	Sylvie MOLLEREAU	Directrice des affaires culturelles	Mairie de Ramonville-Saint-Agne
18	Philippe PAGES	Responsable de lieu de diffusion	Le Bijou
19	André PAULHIAC	Maire adjoint	Mairie de l'Union
20	Roland POUSSE	Chargé de musique	Mairie de Colomiers
21	Jean-Louis PUYOT	Artiste - Bassiste	Bubblies
22	Brice SANSONETTO	Artiste - Batteur	Psykup, Manimal, Simone Choule
23	Hervé SANSONETTO	Responsable de lieu de diffusion	Le Bikini
24	Danièle SOULE	Responsable de la Direction des cultures urbaines	Mairie de Toulouse
25	Alain VEAU	Régisseur	La Halle Aux Grains

Phase 2 : Enquêtes 2008 : acteurs des scènes locales

	INTERLOCUTEUR	FONCTION	STRUCTURE REPRESENTEE
26	Alexandre BARTHES	Acteur institutionnel	Avant-Mardi
27	Steve BONET	Artiste – Chanteur, guitariste	Samsara
28	Nicolas BORDES	Responsable associatif	Musicophages
29	Danièle BUYS	Maire adjointe en charge de la culture	Mairie de Tournefeuille
30	Julien CASSARINO	Artiste – chanteur, guitariste	Psykup, Manimal, Antistatic
31	Yannick CORBERES	Gérant de bar musical	Petit London, Culture Bar-Bars
32	Sébastien FARCY	Acteur associatif	Friend Of P
33	Benoît JOYEUX	Chef de publicité	Lets Motiv
34	Hamza MEDKOURI	Acteur associatif	Samba Résille
35	Cyril MOYA	Acteur associatif	What A Mess Reccord
36	Matthieu NARBONNE	Acteur associatif	Friend Of P
37	Fred ORTUNO	Acteur associatif	Couac
38	Vincent POLIANI	Acteur associatif	To Loose Punker
39	Manuel POMAR	Acteur associatif, lieu de diffusion	Lieu Commun
40	Gabriel POVERT	Artiste – chanteur, guitariste	Mesryne
41	Guilhem PUECH	Artiste - Batteur	Samsara
42	Henning SPECHT	Artiste – chanteur, claviériste	Henning, Hypnolove
43	Jacques TSCHIEMBER	Acteur associatif	La Chatte A La Voisine
44	Axel	Acteur associatif	Entreprise, La chatte A La Voisine
45	Matthieu	Acteur associatif	Progrès Son
46	Echo	Artiste – guitariste	Minimal

Phase 3 : Enquêtes 2008 : acteurs des scènes globales

	INTERLOCUTEUR	FONCTION	STRUCTURE REPRESENTEE
47	Michael LERNER (Etats-Unis – Seattle)	Artiste – Chanteur et Batteur ; ingénieur du son	Telekinesis !
48	Jérémie BLAISE (Rennes)	Artiste - Booker	In My Bed, Formica
49	Matthieu BUCHHOLTZ (Lauzerte)	Gérant et programmeur d'un bar musical	Puits du Jour, Collectif Bar-Bars
50	Jim FAIRCHILD (Etats-Unis - Portland et San Francisco)	Artiste – Chanteur et guitariste	All Smiles, Modest Mouse, Grandaddy
51	Matthieu COZANET (Rennes)	Artiste - guitariste	In My Bed
52	Jean-Marc GOUAUX (Bordeaux)	Agent d'artistes	ex-Noir Désir
53	Philippe LORREYTE (Brest)	Programmeur, service culturel de la ville de Brest	La Carène
54	Benoît MICHAUD (Vannes)	Gérant et programmeur d'un bar musical	Le Bruit Qui Court
55	Eric PASQUEREAU (Nantes)	Artiste - Chanteur et guitariste	Papier Tigre, The Patriotic Sunday
56	Julien PRAS (Bordeaux)	Artiste - chanteur et guitariste	Calc et Projet Solo
57	Damien PRIOU (Rennes)	Artiste – responsable associatif	Formica ; Hip-hop concert
58	Francis VIDAL (Bordeaux)	responsable associatif, programmation	Allez Les Filles !

Phase 4 : Enquêtes 2008 : Les Assises de la culture

	NOM DE L'ACTEUR	FONCTION - DISCIPLINE ARTISTIQUE	STRUCTURE REPRESENTEE
59	Den DAUBRESSE	Coordinateur d'un lieu à projet culturel, écologique et social – musiques amplifiées, divers	Pavillons Sauvages
60	Jamal EL AARSH	Responsable associatif - Socioculturel	<i>Echanges et Savoirs, Mémoire Active - ESMA</i>
61	Philippe BRZEZANSKI	Directeur d'une agence de communication culturelle	Le Hub
62	Arno FABRE	Artiste plasticien	Résidence à l'Imprimerie – Frichette Culturelle
63	Eric FOURREAU	Rédacteur du projet culturel de Toulouse – Cabinet du Maire	Mairie de Toulouse
64	George MARTINEZ	Directeur de l'un lieu culturel - Arts du cirque	La Grainerie
65	Matthieu MIEGEVILLE	Tourneur, agent d'artistes, artiste – Musiques amplifiées	Jerkov, ex-Psykup, Agora Fidelio, My Own Private Alaska
66	Roland PAULIN	Danseur chorégraphe	Les Orchidées
67	Christine TORRENT	Directrice d'un lieu socioculturel	<i>MJC Empalot</i>
68	Nicky TREMBLAY	Responsable associatif – danse et musique	<i>Dell'Arte - Rencontres Toucouleurs</i>

Annexe n°2 : Grille d'entretiens : rencontre des acteurs de la scène locale (phases 1 et 2)

1. Présentation de l'acteur

- Origine du projet artistique : date de création, choix de localisation des activités, motivations initiales ;
- Présentation de la structure porteuse du projet : statut, nombre acteurs impliqués, objectifs recherchés, champ d'implication et type d'activités ?
- Quels lieux fréquentés à Toulouse ? Quel rayonnement au-delà de Toulouse ?
- Quelle implication en dehors de la sphère artistique ? Quelle dimension citoyenne ?
- Quelle prise en compte des problématiques urbaines contemporaines (maillage et rééquilibrage des territoires, cohésion sociale, etc.) ?

2. Construction de partenariats

- Quel accueil de cette initiative au sein de la sphère artistique toulousaine ?
- Quelles relations engagées avec les acteurs de la scène locale : artistes, acteurs associatifs, acteurs culturels et socioculturels, acteurs institutionnels, politiques ?
- Quelles relations engagées avec les acteurs localisés à l'extérieur de la scène locale : scènes régionales, nationales et internationales ?
- Quel type d'activités : création, production ou diffusion ? Quels profils d'interlocuteur privilégiés : programmeurs, promoteurs, équipements spécialisés, lieux polyvalents, autres lieux, etc. ?
- Quels objectifs recherchés par la construction de tels partenariats ? Quelles compétences recherchées ?
- Dans quelle mesure de tels partenariats sont-ils possibles ? Comment se faire connaître ? Comment identifier des partenaires potentiels ? Quelles sont les modalités de construction et de mise en œuvre de ces partenariats ? Quelles sont les problématiques rencontrées ?
- Quelle implication personnelle au sein de la scène associative locale ? Au sein de projets urbains, citoyens, socioculturels, extra-artistiques ?

3. Diagnostic porté sur la scène locale

- Quelles forces et faiblesses de la scène toulousaine ? Quelle réputation de la scène locale ?
- Quels sont les acteurs clés et les pointures identifiées de la scène locale : associations, lieux de diffusion, de création et de production, artistes, collectivités territoriales ?
- Quelle implication des acteurs publics ? Quelle évolution des acteurs publics dans la prise en compte des problématiques liées à la structuration des musiques amplifiées ? Quelles relations entre acteurs privés et publics ? Quelle concertation et quel dialogue possibles ?
- Existe-il une scène locale structurée autour de réseau(x) associatifs ? Si oui, pourquoi fonctionner en réseau ? Ces réseaux s'arrêtent-ils aux limites de la ville ?
- Quelles sont les tensions qui peuvent exister au sein de la scène artistique locale ? Existe-il des clans, des rapports de force récurrents... entre des profils d'acteurs spécifiques ? Entre disciplines artistiques ? Entre acteurs associatifs ?

Annexe n° 3 : Grille d'entretiens : rencontre des acteurs de la scène globale (phase 3)

1. Activité de l'acteur, ancrage à sa scène locale

- Présentation de l'acteur : date de création de la structure porteuse du projet, objectif du projet artistique, type d'activité, champs d'implication ?
- Quelle insertion de l'acteur au sein de sa scène locale ? Difficultés rencontrées ? Comment le projet a-t-il été accueilli à son origine ?
- Quelles relations avec les partenaires locaux : artistes, acteurs artistiques et politiques publiques ?
- Quelles difficultés rencontrées ?
- Quelle implication auprès des habitants ? Quelle(s) attente(s) des habitants ?

2. Diagnostic porté sur leur scène locale

- Quelles forces et faiblesses ?
- Quelles sont les problématiques spécifiques ?
- Quelle est l'implication des institutions ? Quelles sont les relations possibles entre l'artiste et le politique ?
- Quelle visibilité des acteurs artistiques ?
- Quelles porosités entre les différentes scènes artistiques ?
- Quelles synergies entre acteurs ? Concurrences ? Conflits ?
- Quels partenariats avec les scènes voisines, nationales, internationales ?

3. Inscription de l'acteur sur la scène globale

- Quelles sont les relations engagées avec les acteurs extérieurs à la scène locale ?
- Quels sont les objectifs recherchés ?
- Quelles modalités de construction de tels partenariats ?
- Quels liens avec les acteurs de la scène toulousaine ?

4. Diagnostic porté sur la scène toulousaine

- Quelle représentation de la scène toulousaine ? Atouts et lacunes identifiés ?
- Quel rayonnement ?
- Quel dynamisme des artistes toulousains sur la scène locale et globale ?

Annexe n° 4 : Grille d'entretiens Assises de la culture (phase 4)

1. Avant les Assises... diagnostic de la scène musicale et culturelle toulousaine

- Quels atouts et faiblesses de la scène locale ?
- Quels sont les enjeux auxquels devaient répondre les Assises en priorité ?
- Quels sujets doivent figurer en priorité dans les débats ?
- Quelles attentes personnelles vis-à-vis de cette manifestation ?

2. Pendant les Assises... implication personnelle

- Quel mode de communication privilégié? Prise de parole en tribune ? Prise de parole dans l'assemblée ? Contributions Internet?
- Quels ont été les thèmes abordés ? Quelles propositions ?
- Quelle implication pour quelle(s) motivation(s) ?

3. Pendant les Assises... observation de son déroulement

- La mobilisation des acteurs a-t-elle satisfaisante ?
- Des profils d'acteur ou des disciplines artistiques ont-ils été plus représentés que d'autres ? Quelle équité dans le partage de la parole ? Quelle représentativité de la scène locale ?
- Quelles ont été les propositions les plus convaincantes ?
- Le contenu des débats a-t-il permis de répondre aux questions posées ? De faire avancer la réflexion sur certains sujets ? Lesquels ?
- Certains thèmes abordés ont-ils permis de faire « consensus » ? D'autres ont-ils été particulièrement conflictuels ?
- Dans quelle mesure les sujets abordés révèlent-ils des problématiques typiquement toulousaines ? Des enjeux liés à la structuration d'un secteur ?
- Quels ont été les manques ? Pourquoi ?
- Comment expliquer la faible participation des habitants ?

4. Après les Assises... quel bilan de cette expérience ?

- Le bilan répond-il aux attentes initiales ? Quels regrets ? Quelles déceptions ?
- Quelles ont été les principales avancées impulsées par ces rencontres ? Les solutions apportées lors des débats ?
- Les débats et les propositions qui se sont tenues lors des Assises ont-ils permis de faire avancer la réflexion ?
- Quelle satisfaction vis-à-vis des propositions émises par la Mairie de Toulouse ? Vis-à-vis de la participation des autres acteurs présents dans l'assemblée?
- Des initiatives privées ont-elles découlées de cette manifestation publique?
- Les débats ont-ils conduit à dessiner/renforcer des tensions entre plusieurs types d'acteurs ?

5. Après les Assises... quels impacts attendus sur la vie culturelle et artistique locale

- Cette expérience collective a-t-elle permis de changer la représentation du territoire artistique toulousain ? De découvrir de nouveaux acteurs de la scène toulousaine ? De tisser ou renforcer des liens entre acteurs ? De révéler des enjeux et des problématiques nouvelles ? De responsabiliser l'artiste en tant qu'acteur intégré dans la co-construction d'un territoire de projet?
- Quelles conséquences cette manifestation peut-elle avoir pour la scène toulousaine à court ou moyen terme?
- Cette manifestation promet-elle un changement à venir dans les relations entre sphères publiques et privées?

6. Après les Assises... quel prolongement ?

- Comment valoriser cette expérience collective dans la construction d'une nouvelle gouvernance locale ?
- Cette expérience a-t-elle permis d'intégrer de nouveaux acteurs, auparavant peu impliqués ?
- Comment expliquer le retrait de certains profils d'acteurs?
- Finalement, pourquoi associer les acteurs artistiques et les habitants à la décision publique ? Selon quelles modalités ? Quels outils institutionnels mettre en place ?

Annexe n° 5 : Les différentes activités menées pour l'organisation de concerts

1. En amont, un premier contact est établi avec le tourneur de l'artiste. Celui-ci propose le montant d'un cachet à garantir quel que soit le chiffre d'affaire de la soirée et, éventuellement, un pourcentage de recettes attribué en fonction du nombre d'entrées. Cette activité a notamment permis de porter le regard au-delà de la scène locale, auprès des tourneurs et agences de booking en circulation sur le marché de la diffusion, et de mieux comprendre les modalités de partenariat entre acteurs de la diffusion.

2. Il s'agit ensuite de rechercher un lieu adapté au profil de l'artiste selon capacité et configuration de la jauge, disponibilité de la salle selon la date proposée ou encore réputation du lieu en fonction du style musical, etc. Plusieurs gérants de bars et de programmeurs associés à ces lieux ont été rencontrés conduisant notamment à préciser les logiques de fonctionnement et les modes d'organisation de l'activité dans des lieux qui ne sont pas toujours prévus pour accueillir un concert de musiques amplifiées.

3. Une fois la date et le lieu fixé, la promotion de l'événement est assurée auprès des agendas culturels, webzines, forums spécialisés ou par le biais d'un affichage mural et d'une distribution de flyers dans les principaux lieux de consommation musicale (bars, disquaires, médiathèques, clubs).

4. Un artiste local est également sélectionné puis contacté pour assurer la première partie de l'événement.

5. Le jour du concert, la priorité est d'assurer l'accueil de l'artiste dans des conditions optimales notamment en répondant aux demandes qui ont été formulées dans le *rider* – il s'agit d'un document envoyé par le tourneur à destination du promoteur local qui fixe les conditions requises pour l'accueil des artistes : sont notamment précisées les modalités d'hébergement et de restauration, de même que les prestations techniques et matériels à fournir pour répondre aux besoins de l'artiste sur scène.

6. L'implication consiste également à veiller au bon déroulement technique et logistique de la soirée – préparation du catering, aide à l'installation du matériel, gestion de la billetterie, rangement du matériel, accompagnement de l'artiste vers son lieu d'hébergement, etc.

Réalisation : S. BALTI, 2012

**Annexe n° 6 : Les Assises de la culture : organisation des différentes séances plénières
(première phase de consultation)**

THEMATIQUES	ATELIERS	SUJET DE L'ATELIER	LOCALISATION
Ouverture des Assises de la culture	Candidature Toulouse 2013 06/06/08	Associer les acteurs autour de <i>Toulouse 2013</i>	TNT
	Lancement des Assises de la culture 07/06/08	Associer les Toulousains à la construction du projet culturel de la ville	Université Toulouse II
L'art et la culture dans le projet urbain	Lundi 1 16/06/08	Les articulations centre-ville et quartiers	TNT
	Lundi 2 23/06/08	La culture dans les projets urbains	Centre Culturel des Mazades
	Lundi 3 30/06/08	Nouveaux usages et nouvelles formes de l'équipement culturel	Médiathèque J. Cabanis
La valorisation et la transmission de la mémoire	Lundi 4 07/07/08	Patrimoine, mémoire et diversité culturelle	Salle Osète
La présence artistique dans la cité	Lundi 5 08/09/08	L'accompagnement à la création, la formation et la diffusion	Auditorium St-Pierre des Cuisines
	Lundi 6 15/09/08	Les nouvelles pratiques de l'innovation	Centre Culturel H. Desbals
	Lundi 7 22/09/08	Culture scientifique et technique	Muséum d'Histoire Naturel
La culture, vecteur de lien social	Lundi 8 29/09/08	Espaces culturels ouverts	Lido
	Lundi 9 06/10/08	Education artistique et médiation culturelle	Cinémathèque
	Lundi 10 13/10/08	Les évènements culturels dans la ville	Espace Bonnefoy
La gouvernance culturelle	Lundi 11 17/10/08	Construire ensemble le projet culturel	Auditorium St-Pierre des Cuisines
Clôture des Assises de la culture	Séance de clôture 29/11/08	Restitution des premiers axes du projet culturel	Université Toulouse I
Présentation publique du projet culturel	Ouverture deuxième phase de consultation 18/03/09	La culture en mouvement, le projet culturel pour Toulouse 2009-2014	Théâtre Garonne

Source : Mairie de Toulouse, 2008 ; réalisation : S. BALTI, 2012

Annexe n° 7 : Les acteurs de la création et de la production toulousaine en 2007

	Lieu identifié	Répétition	Enreg.	Label	Pressage	Autres
1	4 Ninabis			X		X
2	2000 Records			X		X
3	Acropole Records				X	
4	Active Sound			X		
5	Agence Ramdam			X		X
6	Aljama			X		
7	Ame Du Rock Productions			X		
8	Amplitude Studio		X			
9	Annexia			X		X
10	Armonik Asso			X		X
11	Art Scenik	X				
12	Assaut Musical			X		X
13	Azul productions			X		
14	Bande Noire Records			X		X
15	Better Rock Than Roll Records			X		X
16	Bluestream			X		
17	Boudoir Moderne			X		X
18	Brother d.			X		
19	Caramel Blanc			X		
20	Casa Studio		X			
21	C'Dieg Production			X		X
22	CDM Studio		X			
23	Césame	X	X			X
24	Chic Duplication		X		X	
25	Cinq Cinq Prod			X		X
26	Ciro Costabile Management			X		
27	CML			X		
28	Colorsound			X		
29	Condorcet Studio		X			
30	Cour des Miracles		X			
31	Créart'Son		X			
32	Culture Artpatride			X		X
33	Dancefloor Killers			X		
34	Dead Bees Records			X		
35	DG Diffusion			X	X	
36	D-Noise		X			
37	Eddima Prod		X			
38	Edition Celia			X	X	
39	Elixir Studio		X			
40	Elp!		X	X		

41	Esperanto	X	X			
42	Expériences	X	X			
43	Extraordinaire			X		
44	Fibule		X			
45	FJEP de l'Hers	X	X	X		X
46	FLIM			X		
47	Format-Son	X	X			X
48	Freddy Morezon			X		X
49	Fred's Guitar Part					X
50	Galloway Studio	X	X			
51	Graal		X			
52	Id Phones		X			
53	Imprimerie - Frichette	X	X			X
54	Indestructible Records			X		
55	International Spectacle 2000			X		
56	Jazz Friend Productions			X		
57	Jerkov Musiques			X		X
58	Kartier Libre			X		X
59	Khilim Musiques			X		X
60	Kicking Records			X		X
61	Kobayashi Recording			X		
62	Labomatic				X	
63	Lackrymal Records			X		X
64	La Petite	X				X
65	La Vache Sous Les Marronniers		X			
66	Ma Case			X		X
67	Madrigal Records		X			
68	Magenta Productions			X		
69	Mêlmack Recording			X		
70	Mix'Art Myrys	X				X
71	MJC Empalot	X				X
72	MJC L'Union	X				X
73	Moumouutt'Production			X		
74	Mounède	X				X
75	Mosaïc Music Distribution			X	X	
76	Music Action - Colomiers	X				X
77	Musicolégal			X		
78	Musique Alliance		X			
79	New Médias				X	
80	No Larsen			X		
81	Olivier Productions			X		
82	Oméga Arpèges	X				
83	Panx Records			X		X

84	Passage	X				
85	Pavillons Sauvages	X	X			X
86	PCR				X	
87	Phare	X				X
88	Pilgrim	X	X			
89	Polygone		X			
90	Production 31	X	X			
91	Produc Son		X			
92	Rebel Production			X		
93	Rem-i			X		X
94	Réverbération					X
95	Reynerie Musique Art Production	X	X			X
96	Sam		X			
97	Samba Résille	X				X
98	Solstice		X	X		
99	Step Forward		X			
100	Strict Studio		X			
101	Studio 52		X			
102	Studio Eden		X			
103	Studio de la Manne		X			
104	Studio de la Trappe		X			
105	Studiozine		X			
106	Sude Communication		X	X		X
107	Suds Flamenco Production			X		
108	Tatoo Music			X		
109	Telza Booking			X		X
110	Toulouse En Scène			X		X
111	Toxic Music			X		
112	Travelling Music			X		
113	Trib Records			X		
114	Un Rêve Nu			X		
115	Valley And Blues					X
116	Vegas Records			X		
117	Vinilkosmo			X		X
118	VIP Millenium					X
119	Warpath Record			X		
120	We Are Unique! Records			X		
121	What A Mess! Reccord			X		X
122	Willing Productions			X		X
123	Wonderlouf			X		
124	Woodie	X	X			
125	Zen Multimédia		X			
126	Zero Studio		X			

127	Zetwal			X		
-----	--------	--	--	---	--	--

Annexes n° 8 : Lieux accueillant des activités de diffusion au sein de l'aire urbaine en 2007

	Lieu identifié	Type de lieu	Statut
1	57	Autre lieu culturel	Privé
2	62 ^{ème} Avenue	Bar – café - restaurant	Privé
3	141 Edmond's Street	Bar - café - restaurant	Privé
4	Abattoirs	Autre lieu culturel	Public (Toulouse, CR)
5	Alizée	Salle de spectacles	Public (Muret)
6	Altigone	Salle de spectacles	Public (Saint-Orens-De-Gameville)
7	Ambassade	Bar – café - restaurant	Privé
8	Anti Dote	Bar – café - restaurant	Privé
9	Aposia	Club – Discothèque	Privé
10	Au chalet	Bar – café - restaurant	Privé
11	Audit. St-Pierre-des-cuisines	Salle de spectacles	Public (Toulouse)
12	Australian Café	Bar – café - restaurant	Privé
13	Autan	Bar – café - restaurant	Privé
14	Autre Monde	Bar – café - restaurant	Privé
15	Aux 3 Petits Cochons	Bar – café - restaurant	Privé
16	Avalon	Bar – café - restaurant	Privé
17	Bahamas Café	Bar – café - restaurant	Privé
18	Baratin	Bar – café - restaurant	Privé
19	Barrio Latino	Bar – café - restaurant	Privé
20	Bar Ouf	Bar – café - restaurant	Privé
21	Barnim	Bar – café - restaurant	Privé
22	Bazacle	Place publique – Espace vert	Public (Toulouse)
23	Beaucoup	Bar – café - restaurant	Privé
24	Bicoq	Bar – café - restaurant	Privé
25	Bijou	Salle de concerts	Privé
26	Bikini	Lieu en projet	Privé
27	Bodéga Bodéga	Bar – café - restaurant	Privé
28	Bois Et charbon	Bar – café - restaurant	Privé
29	Brasserie Pierre	Bar – café - restaurant	Privé
30	Breughel	Bar – café - restaurant	Privé
31	Brown Café	Bar – café - restaurant	Privé
32	Cactus	Bar – café - restaurant	Privé
33	CA d'Amauroux	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
34	CA Des Chamois – Ernest	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
35	CA Montaudran	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
36	CA de la Reynerie	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
37	CA de Saint-Simon	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)

38	CA de la Terrasse	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
39	Café du Commerce	Bar – café - restaurant	Privé
40	Café Populaire	Bar – café - restaurant	Privé
41	Café Soluble	Bar – café - restaurant	Privé
42	Cap	Lieu universitaire	Public (UT3)
43	Capitole	Place publique – Espace vert	Public (Toulouse)
44	Caravan Sérail	Bar – café - restaurant	Privé
45	Caribe Café	Bar – café - restaurant	Privé
46	Carrefour A. Bernard	Centre culturel – MJC	Privé
47	Carson City	Bar – café - restaurant	Privé
48	Casino Barrière	Complexe loisir	Privé
49	Cave Poésie	Théâtre	Privé
50	CC Alban Minville	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
51	CC Henri Desbals	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
52	CC Labarthe-Sur-Lèze	Centre culturel – MJC	Public (Labarthe-Sur-Lèze)
53	CC Minimés	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
54	CC Ramonville	Centre culturel – MJC	Public (Ramonville-Saint-Agne)
55	CC Soupetard	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
56	CC Vigoulet-Auzil	Centre culturel – MJC	Public (Vigoulet-Auzil)
57	Centre Hermès	Salle municipale	Public
58	Champagne	Bar – café - restaurant	Privé
59	Chanmax Café	Bar – café - restaurant	Privé
60	Chapelle	Autre lieu	Privé
61	Chapiteau Mirail	Lieu universitaire	Public (UT2)
62	Chapou Cité U	Lieu universitaire	Public (CROUS)
63	Chat d’Oc	Bar – café - restaurant	Privé
64	Cherche Ardeur	Bar – café - restaurant	Privé
65	Chèvrefeuille	Bar – café - restaurant	Privé
66	Chic	Bar – café - restaurant	Privé
67	Citron Bleu	Bar – café - restaurant	Privé
68	Communard	Bar – café - restaurant	Privé
69	Confluent	Salle de spectacles	Mixte
70	Country Blues Café	Bar – café - restaurant	Privé
71	Cri de la Mouette	Bar – café - restaurant	Privé
72	Cube	Bar – café - restaurant	Privé
73	Cultura	Enceinte Commerciale	Privé
74	Dan’s Club	Bar – café - restaurant	Privé
75	Dauphin	Bar – café - restaurant	Privé
76	DB7 Café	Bar – café - restaurant	Privé
77	Deseo Café	Bar – café - restaurant	Privé
78	Diagora	Salle municipale	Public (Labège)
79	Dollar	Bar – café - restaurant	Privé
80	Don Huevon	Bar – café - restaurant	Privé

81	Dubliner	Bar – café - restaurant	Privé
82	Dune	Club – Discothèque	Privé
83	Eclipse	Bar – café - restaurant	Privé
84	Enseeiht	Lieu universitaire	Public
85	Ensica	Lieu universitaire	Public
86	Entrepot	Autre lieu	Privé
87	Envie	Bar – café - restaurant	Privé
88	Espace	Bar – café - restaurant	Privé
89	Espace Bonnefoy	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
90	Espace Croix Baragnon	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
91	Espace Gravette	Salle municipale	Public
92	Espace P. de Coubertin	Salle municipale	Public (Cornebarrieu)
93	Espace Saint-Cyrien	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
94	Espace Yves Montand	Salle municipale	Public (Saint-Alban)
95	Esquille	Bar – café - restaurant	Privé
96	Esquinade	Bar – café - restaurant	Privé
97	Factory	Club – Discothèque	Privé
98	Fair Play	Bar – café - restaurant	Privé
99	Fairfield	Bar – café - restaurant	Privé
100	Fantômas	Bar – café - restaurant	Privé
101	Fat Kat	Bar – café - restaurant	Privé
102	Fil A Plomb	Théâtre	Privé
103	Filochard	Bar – café - restaurant	Privé
104	Folles Saisons	Bar – café - restaurant	Privé
105	La Ferme	Bar – café - restaurant	Privé
106	Forum Fnac	Enceinte Commerciale	Privé
107	Foyer R. Panouse	Salle municipale	Public (Tournefeuille)
108	Foyer rural L. Falgarde	Salle municipale	Public (Lacroix Falgarde)
109	Frog And Rosbif	Bar – café - restaurant	Privé
110	Gare O Morilles	Bar – café - restaurant	Privé
111	Gate	Bar – café - restaurant	Privé
112	G. Brassens	Salle municipale	Public (Aucamville)
113	Gibert Joseph	Enceinte Commerciale	Privé
114	Glouglo Café	Bar – café - restaurant	Privé
115	Gouaille	Bar – café - restaurant	Privé
116	Grande Halle	Salle de spectacles	Public (L'Union)
117	Griot	Bar – café - restaurant	Privé
118	Hall Comminges	Salle de spectacles	Public (Colomiers)
119	Halle Aux Grains	Salle de concerts	Public (Toulouse)
120	Havana Café	Club – Discothèque	Privé
121	Icam	Lieu universitaire	Public
122	Impro	Bar – café - restaurant	Privé

123	Indépendant	Bar – café - restaurant	Privé
124	Inox	Club – Discothèque	Privé
125	Inp	Lieu universitaire	Public
126	Insa	Lieu universitaire	Public
127	Jacques Brel	Salle municipale	Public (Castanet-Tolosan)
128	Jardin Raymond IV	Place publique – Espace vert	Public (Toulouse)
129	Kléo	Club – Discothèque	Privé
130	Larsen Lupin	Bar – café - restaurant	Privé
131	Latino Palace	Club – Discothèque	Privé
132	Lieu Commun	Autre lieu culturel	Privé
133	Loupiote	Bar – café - restaurant	Privé
134	Losy café	Bar – café - restaurant	Privé
135	Luna Loca	Bar – café - restaurant	Privé
136	Mandala	Bar – café - restaurant	Privé
137	Mange-disque	Lieu en projet	Privé
138	Marin D'Eau Douce	Bar – café - restaurant	Privé
139	Maximo	Club – Discothèque	Privé
140	Médiathèque J. Prévert	Autre lieu culturel	Public
141	Mix'Art Myrys	Autre lieu culturel	Privé
142	MJC Amidonniers	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
143	MJC Ancely	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
144	MJC Auzielle	Centre culturel – MJC	Public (Auzielle)
145	MJC Croix Daurade	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
146	MJC Castanet	Centre culturel – MJC	Public (Castanet-Tolosan)
147	MJC Castelginest	Centre culturel – MJC	Public (Castelginest)
148	MJC Empalot	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
149	MJC J. Prévert	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
150	MJC Pont Des Demoiselles	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
151	MJC Roguet	Centre culturel – MJC	Public (Toulouse)
152	MJC L'Union	Centre culturel – MJC	Public (L'Union)
153	Molière	Salle municipale	Public
154	Mounède	Salle de concerts	Privé
155	Mulligan's	Bar – café - restaurant	Privé
156	Musée des Augustins	Autre lieu culturel	Public (Toulouse)
157	Musicophages	Autre lieu culturel	Privé
158	Myris	Bar – café - restaurant	Privé
159	Nain Jaune	Bar – café - restaurant	Privé
160	Nougaro	Salle de concerts	Mixte
161	Odyssud	Salle de spectacles	Public (Blagnac)
162	Ouverture	Bar – café - restaurant	Privé
163	Pagnol	Salle municipale	Public (Villeneuve Tolosane)
164	Parc Des Expositions	Salle municipale	Public (Toulouse)
165	Patacou	Bar – café - restaurant	Privé

166	Par Ci Par Là	Bar – café - restaurant	Privé
167	Pavillons Sauvages	Autre lieu	Privé
168	Péniche Toolhouse	Bar – café - restaurant	Privé
169	Père Peinard	Bar – café - restaurant	Privé
170	Petit Diable	Bar – café - restaurant	Privé
171	Petit Voisin	Bar – café - restaurant	Privé
172	Phare	Lieu en projet	Public (Tournefeuille)
173	Pigeonnier Des Arts	Bar – café – restaurant	Privé
174	Prairie Des Filtres	Place publique – Espace vert	Public (Toulouse)
175	Prévert	Bar – café - restaurant	Privé
176	Puerto Habana	Bar – café - restaurant	Privé
177	P'Tit Bouchon	Bar – café - restaurant	Privé
178	Ragtime	Bar – café - restaurant	Privé
179	Ramier	Club – Discothèque	Privé
180	Refllet Des Iles	Bar – café - restaurant	Privé
181	Resto Jazz	Bar – café - restaurant	Privé
182	Rex Café	Bar – café - restaurant	Privé
183	Rhumerie	Bar – café - restaurant	Privé
184	Ring – Théâtre 2 l'Acte	Théâtre	Privé
185	Rose Noire	Bar – café - restaurant	Privé
186	Saint Des Seins	Bar – café - restaurant	Privé
187	Salle des Fêtes Esqualquens	Salle municipale	Public (Esqualquens)
188	Salle des Fêtes Garossos	Salle municipale	Public (Garossos)
189	Salle des Fêtes Labarthe-sur-Lèze	Salle municipale	Public (Labarthe-sur-Lèze)
190	Salle des Fêtes Launaguet	Salle municipale	Public (Launaguet)
191	Salle des Fêtes Montgiscard	Salle municipale	Public (Montgiscard)
192	Salle des Fêtes Pins-Justaret	Salle municipale	Public (Pins-Justaret)
193	Salle des Fêtes Pompertuzat	Salle municipale	Public (Pompertuzat)
194	Salle des Fêtes Ramonville-Saint-Agne	Salle municipale	Public (Ramonville-Saint-Agne)
195	Salle Polyvalente Balma	Salle municipale	Public (Balma)
196	Salle Polyvalente (Quint)	Salle municipale	Public (Quint)
197	Samba Résille	Autre lieu culturel	Privé
198	Salon Bocal	Bar – café - restaurant	Privé
199	Sando	Bar – café - restaurant	Privé
200	Saoule	Bar – café - restaurant	Privé
201	Siècle	Bar – café - restaurant	Privé
202	Table Ronde	Bar – café - restaurant	Privé
203	Taxi Brousse	Bar – café - restaurant	Privé
204	Tennessee Café	Bar – café - restaurant	Privé
205	The Petit London	Bar – café - restaurant	Privé
206	The Syndicate	Bar – café - restaurant	Privé
207	Théâtre de la Cité	Théâtre	Public (Toulouse)
208	Théâtre Garonne	Théâtre	Public (Toulouse)

209	Théâtre de Poche	Théâtre	Privé
210	Théâtre des Mazades	Théâtre	Public (Toulouse)
211	Théâtre Musical	Théâtre	Public (Pibrac)
212	Théâtre Pagnol	Théâtre	Public (Villeneuve-Tolosane)
213	Théâtre du Pavé	Théâtre	Privé
214	Théâtre du Pont Neuf	Théâtre	Privé
215	Théâtre Rive Droite	Théâtre	Privé
216	Théâtre Sorano	Théâtre	Privé
217	Tilleuls	Bar – café - restaurant	Privé
218	Tribal Way	Bar – café - restaurant	Privé
219	Txus	Bar – café - restaurant	Privé
220	Vents Du Sud	Club – Discothèque	Privé
221	Virgin Megastore	Enceinte Commerciale	Privé
222	VKS	Bar – café - restaurant	Privé
223	Voleur De Poule	Bar – café - restaurant	Privé
224	Vulcain	Bar – café - restaurant	Privé
225	Why Not Café	Bar – café - restaurant	Privé
226	Yatus Café	Bar – café - restaurant	Privé
227	Zénith	Salle de spectacles	Mixte (SEM – Toulouse)

Annexe n° 9 : Programmateurs et promoteurs locaux toulousains référencés en 2007

	Acteur identifié	Statut	Activité principale	Activité(s) complémentaire(s)
1	4 Ninabis	Privé (association)	Concert (programmation)	Média - label
2	2000 Records	Privé (association)	Concert (programmation)	Label
3	A Fleur de Rock	Privé (association)	Concert (programmation)	Collectif
4	Annexia	Privé (association)	Concert (programmation)	Label
5	Anti-Rock	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
6	Antistatic	Privé (association)	Concert et festival (programmation)	Collectif - Enseignement
7	AOC Booking	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
8	Armonik Asso	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Label
9	Artivity	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
10	Artscenica	Privé (association)	Concert (programmation)	Collectif – Booking – Ressource
11	Assaut Musical	Privé (association)	Concert (programmation)	Label
12	Asso Mabool	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
13	At Rock - @ Rock Music	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
14	Avant Mardi	Public (association)	Festival (programmation)	Ressource, enseignement
15	Avis d'Ordure	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Collectif
16	Bagunça Coletiva	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
17	Balai Mécanique	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Booking
18	Bande Noire Records	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Label
19	Better Rock Than Roll	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Label
20	Bijou	Privé (association)	Concert (lieu + programmation)	Non
21	Bikini	Privé (ASRL)	Concert (lieu + programmation)	Non
22	Bleu Citron	Privé (SAS)	Concert (production)	Booking
23	Boudoir Moderne	Privé (association)	Concert (programmation)	Booking, Label
24	Brancaleone	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
25	Cabane des Pirates	Privé (association)	Concert (programmation)	Collectif
26	Caïman Productions	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
27	Cath'Art	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
28	Cav' A Jazz	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
29	Cave Poésie	Privé (association)	Concert (lieu + programmation)	Non
30	C'Dieg Production	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
31	Chainon Manquant	Privé (association)	Festival (programmation)	Ressource
32	Chapeau Rouge	Public (Toulouse)	Concert (lieu + programmation)	Non
33	Chapelle	Privé (non renseigné)	Concert (programmation + lieu)	Non
34	Chatte A La Voisine	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
35	Chèvrefeuille	Privé (association)	Concert et festival (lieu + programmation)	Non
36	Cinq Cinq Prod	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Label

37	Culture Artpatride	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Label - Collectif
38	Culture Bar-Bars MP	Privé (association)	Concert et festival (lieu + programmation)	Ressource
39	Da Crew	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Collectif
40	Dell'Arte – Toucouleur	Privé (association)	Festival (programmation)	Ressource
41	Détours de chant!	Privé (association)	Festival (programmation)	Non
42	Domestik Records	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
43	Douche Froide	Privé (association)	Concert (programmation)	Média
44	Earplug	Privé (association)	Concert (programmation)	Média
45	Eden Factory	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
46	Electrik Shower	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
47	ENAC – Rock Turbulences	Privé (association)	Festival (programmation)	Non
48	Entreshok	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Collectif
49	Escale Studio	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
50	Escambar	Privé (association)	Concert (programmation)	Collectif - Ressource
51	Espace Croix Baragnon	Public (Toulouse)	Concert (lieu + programmation)	Non
52	Festival de Guitare	Public (Aucamville)	Festival (lieu + programmation)	Non
53	Festival Inox	Privé (non renseigné)	Festival (programmation)	Non
54	Festival Métalucine	Privé (non renseigné)	Festival (programmation)	Non
55	FJEP de l'Hers	Public (association)	Concert (programmation)	Studio - Label
56	Fla-Kultur	Privé (association)	Concert (programmation)	Média - Ressource
57	Foutraque	Privé (association)	Concert (programmation)	Média
58	Friend Of P	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
59	Frontal	Privé (association)	Concert (programmation)	Booking – Collectif – Ressource
60	Ghost Rider	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
61	Havana Café	Privé (ASRL)	Concert (lieu + programmation)	Non
62	Intercollectifs	Privé (association)	Concert (programmation)	Collectif - Ressource
63	Jazz Sur Son 31	Public (CG)	Festival (programmation)	Non
64	Kalakuta Productions	Privé (association)	Concert (programmation)	Média
65	Karavan – Les RDV du 38	Privé (association)	Concert et festival (programmation)	Non
66	Kariboo Krew	Privé (association)	Concert (programmation)	Média - Collectif
67	Kartier Libre	Privé (association)	Concert (programmation)	Média – Label - Collectif
68	Fif Noise	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
69	KMK Production	Privé (association)	Concert (programmation)	Collectif - Ressource
70	Kumpania Tzigane	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
71	Label Brasseur	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
72	Lackrymal Records	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Label - Booking
73	La Petite	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Booking – Média - Studio - Ressource
74	Ladyfest	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
75	Le Jazz Pour Tous	Public (association)	Concert (programmation)	Non

76	Lieu Commun	Privé (non renseigné)	Concert (lieu + programmation)	Collectif
77	Long Age Productions	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
78	Mandala	Privé (association)	Concert (lieu + programmation)	Non
79	Mentalism	Privé (association)	Concert (programmation)	Collectif
80	Mix'Art Myrys	Privé (association)	Concert (lieu + programmation)	Collectif - Studio
81	Mounède	Privé (association)	Concert (lieu + programmation)	Studio
82	Mr Moustache Production	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
83	Music Action	Privé (association)	Festival (programmation)	Collectif
84	Musicophages	Privé (association)	Concert (lieu + programmation)	Disque - Ressource
85	Multimusique	Privé (association)	Concert (programmation)	Ressource - Enseignement
86	Musiques Actuelles de Pibrac	Public (Pibrac)	Concert (programmation)	Non
87	Nothing Toulouse	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
88	Nougaro	Mixte	Concert (lieu + programmation)	Non
89	Odyssud	Public (Blagnac)	Concert (lieu + programmation)	Non
90	Pandémie Alternative	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
91	Pas D'Gueule	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Collectif
92	Passerelles	Public (association)	Concert (programmation)	Non
93	Passons Au Salon	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
94	Pavillon Noir	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
95	Pavillons Sauvages	Privé (non renseigné)	Concert (lieu + programmation)	Studio – Collectif – Ressource – Enseignement
96	Pleas' Wait	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
97	Première Pression	Privé (association)	Concert et festival (programmation)	Non
98	Productions du Baron	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
99	Progrès Son	Privé (association)	Concert (programmation)	Collectif
100	Regarts	Privé (association)	Concert (programmation)	Booking
101	Rem-i	Privé (association)	Concert (programmation)	Média – Label – Collectif - ressource
102	Rio Loco	Public (association)	Festival (programmation)	Non
103	Rock At Home	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
104	Rock Machine	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
105	Rock Me I'm A Nerd	Privé (association)	Concert (programmation)	Collectif
106	Rotation - Siestes Electroniques	Privé (association)	Festival (programmation)	Non
107	Samba Résille	Privé (association)	Concert (lieu + programmation)	Studio - Enseignement
108	Say Watt?!	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
109	Sex Beat Esperience	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
110	Sonophages	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Ressource
111	Stagger Records	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
112	Takticollectif - Origines Contrôlées	Privé (association)	Festival (programmation)	Collectif

113	The Petit London	Privé (ASRL)	Concert (lieu + programmation)	Non
114	Telza Booking	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Booking – Média – Label
115	To Loose Punkers	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Collectif
116	Toulouse En Scène	Privé (Association)	Concert (programmation)	Label
117	Toulouse d'Eté	Public	Festival (programmation)	Non
118	Toulouse Hardcore Shows	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Non
119	Un Pavé Dans Le Jazz	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
120	Vita Vic	Privé (association)	Concert (programmation)	Booking - ressource
121	Volksystem	Privé (association)	Concert (programmation)	Non
122	What A Mess! Reccord	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Booking - Label
123	Zomai	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Booking

Annexes n° 10 : Agents d'artistes, booking, impresario toulousains référencés en 2007

	Nom de l'acteur	Statut	Activité principale	Activité(s) complémentaire(s)
1	Artscenica	Privé (association)	Concert (programmation)	Collectif – Booking – Ressource
2	Balai Mécanique	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Booking
3	Bleu Citron	Privé (SAS)	Concert (programmation)	Booking
4	Boudoir Moderne	Privé (association)	Concert (programmation)	Booking, Label
5	Entreprise	SARL	Booking	Non
6	Freddy Morezon	Privée (association)	Booking	Label
7	Frontal	Privé (association)	Concert (programmation)	Booking – Collectif – Ressource
8	Jerkov Musiques	Privée (association)	Booking	Disque / Mershandising
9	Klakson	Privé (association)	Booking	Non
10	Lackrymal Records	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Label - Booking
11	La Petite	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Booking – Média - Studio - Ressource
12	Ma Case	Privé (association)	Booking	Label
13	Regarts	Privé (association)	Concert (programmation)	Booking
14	Shabaz	Privé (association)	Booking	Média
15	Starshop Recordz	Privé (non renseigné)	Booking	Non
16	Telza Booking	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Booking – Média – Label
17	Vita Vic	Privé (association)	Concert (programmation)	Booking - ressource
18	What A Mess! Reccord	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Booking - Label
19	Willing Productions	Privé (ASRL)	Booking	Edition – Label - Conseil
20	Zomai	Privé (non renseigné)	Concert (programmation)	Booking

Annexe n°11 : Show-business. Bleu Citron dans l'Arrière boutique

Le producteur de concerts toulousains et sept de ses confrères s'unissent pour mieux promouvoir leurs artistes.

Durs durs, les métiers de la musique aujourd'hui. Surtout pour les maisons de disques qui, après avoir fait des fortunes colossales, voient aujourd'hui, avec moins 15 % de ventes en 2007, s'effondrer le marché... Et pendant ce temps, les producteurs de concerts s'organisent. Tellement bien d'ailleurs que huit d'entre eux (1), sur une idée du Toulousain Gilles Jumaire (le boss de la société Bleu Citron) et de son vieil ami le Lotois Christian Bourgaut (Blue Line), viennent de s'associer au sein d'une SARL baptisée *L'Arrière Boutique*, pour faire briller bien mieux encore tous leurs artistes. « L'idée, confie Gilles Jumaire, était de profiter de toutes les possibilités qu'offre aujourd'hui Internet pour mettre en commun non seulement notre propre expérience mais aussi et surtout pouvoir présenter nos artistes sur un même portail ».

Vecteur de développement et de visibilité de pas moins de 150 artistes de scène, le site de *L'Arrière Boutique*, est, quelques semaines à peine après sa création, déjà visité, quotidiennement, par pas moins de 1 500 internautes en quête d'infos, qu'ils soient professionnels ou privés. Outil de promotion, *L'Arrière Boutique* ne se contentera pas de fournir des informations. Grâce à un accord de partenariat qu'elle vient de signer avec la Fnac, elle est aussi fournisseur de billets de concerts et deux personnes - un informaticien et une chargée de développement - se penchent sur de nouveaux enjeux comme la captation de concerts, le merchandising, voire la vente de musique en ligne. Autre projet enfin, cher à chacun des producteurs, comme le souligne encore Gilles Jumaire : « Nous envisageons aussi l'acquisition d'une salle de concert de quelque 1 000 places à Paris qui reste encore pour les artistes une vitrine incontournable ».

(1) À Bleu Citron et Blue Line se sont associés Azimuth, Caramba, PBox, Pyrprod, Yapucca et Zamora. Deux autres gros producteurs, Olympic et Mad Minute, devraient bientôt les rejoindre.

Bernard LESCUR

Article publié le 31/01/2008

Source : La Dépêche, 2008

TABLE DES CARTES

Carte n°1 : Evolution de la population des communes de moins de 10 000 habitants entre 1999 et 2004-2006.....	37
Carte n°2 : Evolution du périmètre de l'aire urbaine de Toulouse entre 1962 et 1999.....	38
Carte n°3 : Typologie de la répartition des classes socioprofessionnelles en 2006 – population résidente de plus de 15 ans.....	42
Carte n°4 : Continuités et discontinuités dans Toulouse et sa proche banlieue.....	63
Carte n°5 : Une représentation de la fracture toulousaine.....	68
Carte n°6 : Localisation des principaux équipements culturels au sein de l'aire urbaine toulousaine.....	98
Carte n°7 : Les EPCI à fiscalité propre de l'aire urbaine toulousaine en 2008.....	129
Cartes n°8 et 9 : Localisation des acteurs des musiques amplifiées au sein de la métropole toulousaine.....	301
Carte n°10 : Localisation des lieux de diffusion dans le cœur historique de Toulouse.....	306
Carte n°11 : Concentration des disquaires au sein du cœur historique de Toulouse.....	308
Carte n°12 : Concentration des acteurs associés à un lieu fixe et déconcentration des acteurs détachés d'un lieu fixe.....	312
Carte n°13 : Localisation des studios de répétition et d'enregistrement au sein du territoire communal toulousain.....	314
Carte n°14 : L'éparpillement des lieux de diffusion dans les quartiers péricentraux de Toulouse.....	316
Carte n°15 : Représentation de la scène musicale toulousaine autour de ses « pôles structurants ».....	322
Carte n°16 : Localisation des lieux de diffusion et de création dans les communes de la première couronne toulousaine.....	327
Carte n°17 : La localisation des principales salles de spectacle de l'agglomération toulousaine utilisées pour la diffusion des musiques amplifiées.....	331
Cartes n°18 et 19 : Répartition des lieux de diffusion on et off.....	336

Carte n°20 : Localisation des lieux dédiés aux activités de répétition.....	341
Carte n°21 : La localisation des activités du Bikini et de Première Pression entre 2001 et 2007.....	351
Carte n°22 : Localisation et délocalisation des projets en cours : le desserrement des activités de musiques amplifiées.....	523
Carte n°23 : Un projet de musiques amplifiées pour un projet urbain.....	528

TABLE DES ENCADRES

Encadré n°1 : Origines du Couac.....	225
Encadré n°2 : Les centres d'informations de l'IRMA.....	240
Encadré n°3 : Critères déterminants des profils d'acteurs de la création et de la production toulousaine.....	280
Encadré n°4 : Critères déterminants des profils d'acteurs de la diffusion toulousaine.....	297
Encadré n°5 : Débat autour de fermeture du Mange-disque.....	319
Encadré n°6 : Opinions d'acteurs locaux sur la situation de l'offre de diffusion entre 2006 et 2008.....	347
Encadré n°7 : Des activités de diffusion structurées autour de microcosmes.....	393
Encadré n°8 : Expression d'acteurs artistiques autour du déséquilibre de la répartition du temps de parole.....	435
Encadré n°9 : Concertation autour de la constitution d'un conseil consultatif et d'évaluation de la politique culturelle.....	455
Encadré n°10 : Rôle et compétence du CCAC.....	456
Encadré n°11 : Critiques formulées par des représentants CCAC après la première année de fonctionnement.....	458
Encadré n°12 : Diagnostic critique du territoire de la diffusion toulousaine issu de la concertation.....	475
Encadré n°13 : Ouverture et problématisation d'un atelier des Lundis de la culture : « L'accompagnement à la création, la formation et la diffusion ».....	480
Encadré n°14 : Préconisations d'Avant-Mardi au sujet du projet de la SMAC de Toulouse.....	494
Encadré n°15 : Contribution d'Avant-Mardi au projet de la SMAC de Toulouse.....	501
Encadré n°16 : Les éléments du dispositif musiques actuelles.....	515
Encadré n°17 : Des contributions pour un nouveau dispositif (extrait).....	525

TABLE DES FIGURES

Figure n°1 : Structure de la population de l'aire urbaine de Toulouse en 2006 selon les catégories socioprofessionnelles.....	41
Figure n°2 : Les huit échelons sur l'échelle de la participation.....	170
Figure n°3 : Evolution des pratiques musicales entre 1973 et 2008.....	179
Figure n°4 : Le secteur des musiques amplifiées. Topographie socio-économique.....	201
Figure n°5 : Des profils d'acteurs sous-représentés par la ressource officielle.....	243
Figure n°6 : Répartition des profils d'acteurs identifiés par l'IRMA au sein du secteur « spectacle ».....	244
Figure n°7 : Analyse comparée des acteurs recensés.....	269
Figure n°8 : Répartition des profils d'acteurs selon leur territoire de localisation.....	305
Figure n°9 : Répartition des acteurs impliqués dans des fonctions de logistique et de technique selon leur localisation.....	329
Figure n°10 : Analyse comparée de l'offre de diffusion toulousaine avec dix métropoles françaises en 2007.....	345
Figure n°11 : Toulouse et les autres métropoles françaises : une comparaison de l'offre de lieux de moins de 400 places en 2007.....	348
Figure n°12 : Le financement d'Avant-Mardi.....	370
Figure n°13 : Représentation de la scène institutionnelle en 2007.....	384
Figure n°14 : Représentation des acteurs impliqués dans l'assemblée selon leur profil.....	420
Figure n°15 : La participation des acteurs présents dans les assemblées selon leur discipline artistique.....	422
Figure n°16 : Représentation des acteurs de musiques amplifiées impliqués dans l'assemblée selon leur profil.....	425
Figure n°17 : Evolution de la participation des acteurs de musiques amplifiées selon les ateliers.....	437
Figure n°18 : Une structuration de la scène artistique autour d'instances de débat.....	469
Figure n°19 : L'expression des acteurs de musiques amplifiées selon les thématiques..	473

Figure n°20 : Organisation thématique des différents ateliers des Lundis de la culture.....	483
Figure n°21 : Rééquilibrer le territoire urbain... au détriment du territoire musiques amplifiées ?.....	531

TABLE DES TABLEAUX

Tableau n°1 : Diversité des profils d'acteurs locaux interrogés.....	257
Tableau n°2 : Les étapes de l'investigation sur le terrain.....	266
Tableau n°3 : Activités développées par les structures de la création et de production..	270
Tableau n°4 : Les structures musicales dans le secteur de la création et de la production : activité unique et activité multiple.....	272
Tableau n°5 : Offre potentielle de lieux de diffusion repéré au sein de l'aire urbaine toulousaine.....	282
Tableau n°6 : Lieux de diffusion retenus : programmation significative.....	285
Tableau n°7 : Répartition de l'offre de lieux de diffusion selon la distinction on/off et leur attractivité.....	287
Tableau n°8 : Les structures musicales : activité unique et activité multiple.....	291
Tableau n°9 : Présentation des tourneurs toulousains.....	295
Tableau n°10 : Répartition des acteurs selon leur territoire d'appartenance.....	302
Tableau n°11 : Organisation du budget culturel 2007 et faible visibilité des « musiques amplifiées ».....	361
Tableau n°12 : Opérations régionales engagées dans les communautés d'agglomération depuis 1998.....	367
Tableau n°13 : Les acteurs de l'agglomération toulousaine membres du réseau Avant-Mardi en 2005.....	372
Tableau n°14 : Initiatives municipales portées par les communes membres de la CAGT dans le secteur des musiques amplifiées en 2003.....	379
Tableau n°15 : Les personnalités influentes du débat.....	423
Tableau n°16 : Typologie de la participation des acteurs selon leur profil.....	428
Tableau n°17 : Débat sur l'offre de diffusion : des positions différenciées selon les profils d'acteur.....	491
Tableau n°18 : Initiatives privées et projets associatifs mentionnés dans le dispositif Musiques Actuelle de la Mairie de Toulouse.....	516

TABLE DES ANNEXES

Annexe n°1 : Liste des acteurs rencontrés.....	559
Annexe n°2 : Grille d’entretiens : rencontre des acteurs de la scène locale (phases 1 et 2).....	563
Annexe n°3 : Grille d’entretiens : rencontre des acteurs de la scène globale (phase 3).....	564
Annexe n°4 : Grille d’entretiens Assises de la culture (phase 4).....	565
Annexe n°5 : Les différentes activités menées pour l’organisation de concerts.....	566
Annexe n°6 : Les Assises de la culture : organisation des différentes séances plénières (première phase de consultation).....	567
Annexe n°7 : Les acteurs de la création et de la production toulousaine en 2007.....	568
Annexe n°8 : Lieux accueillant des activités de diffusion au sein de l’aire urbaine en 2007.....	571
Annexe n°9 : Programmateurs et promoteurs locaux toulousains référencés en 2007...	577
Annexes n°10 : Agents d’artistes, booking, impresario toulousains référencés en 2007.....	581
Annexe n°11 : Show-business. Bleu Citron dans l’Arrière boutique.....	582

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE.....	003
INTRODUCTION.....	007
PARTIE 1 : MUSIQUES AMPLIFIEES ET RECOMPOSITIONS METROPOLITAINES.....	021
CHAPITRE I : Les mutations de la métropole contemporaine.....	023
1. La fragmentation.....	024
1.1 L'extension accélérée des territoires urbanisés.....	025
1.2 La métropole comme territoires discontinus.....	031
1.3 L'exemple toulousain.....	035
2. Politiques urbaines et recompositions territoriales.....	044
2.1 L'action publique entre logiques de concurrence et de solidarité.....	044
2.1.1 Attractivité et rayonnement économique : la ville projetée dans un univers mondialisé.....	045
2.1.2 Equilibres socio-spatiaux, mixité sociale et fonctionnelle.....	047
2.1.3 Le concept de 'développement local' comme leitmotiv des politiques urbaines.....	050
2.2 Recomposer la ville ou la continuité des tissus urbanisés.....	051
2.2.1 La revitalisation des espaces centraux.....	051
2.2.2 La régénération des quartiers péricentraux.....	052
2.2.3 Le réaménagement de l'espace métropolitain.....	055
2.3 La multipolarisation toulousaine facteur d'éclatement territorial.....	059
2.3.1 Spécialisations économiques et polarisation sociale.....	060
2.3.2 Déconcentration commerciale et recomposition des liens centre/périphérie.....	065
2.3.3 La fracture toulousaine.....	067
3. La culture au service des métropoles.....	069
3.1 Le contexte historique et institutionnel.....	070
3.1.1 De la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle.....	071
3.1.2 L'affirmation d'une politique culturelle pluraliste.....	075
3.1.3 Des musiques amplifiées en quête de légitimité.....	077
3.2 L'action publique au croisement des préoccupations urbaines.....	079
3.2.1 Recréer du lien social et de l'identité collective.....	079
3.2.2 Redéployer l'offre métropolitaine.....	084
3.2.3 Requalifier le territoire.....	088
3.3 Lieux culturels et reconfigurations territoriales.....	093
3.3.1 Concentration des équipements culturels dans le cœur historique des métropoles.....	093
3.3.2 Diversification de l'offre culturelle en périphérie.....	095
3.3.3 La culture au cœur de la fracture toulousaine.....	097
Conclusion du chapitre 1 : La structuration du territoire musiques amplifiées : l'émergence de nouvelles centralités urbaines ?.....	101

CHAPITRE II : Le dilemme culturel des métropoles.....	105
1. Des enjeux croisés et des tensions contournées.....	106
1.1 Action socioculturelle vs action culturelle ?.....	107
1.2 Enjeux sociaux vs enjeux économiques ?.....	109
1.3 Se différencier dans l'uniformité ?.....	111
1.4 Faire unité dans la diversité ?.....	112
1.5 La 'ville créative' nouveau modèle des politiques culturelles, nouvelle utopie du développement urbain?.....	114
2. Fragmentations institutionnelles et gouvernances urbaines.....	117
2.1 La territorialisation des politiques publiques et culturelles.....	117
2.1.1 Décentralisation et recomposition du jeu d'acteurs à l'échelle métropolitaine.....	118
2.1.2 La démultiplication des acteurs de la culture.....	121
2.1.3 L'action culturelle confrontée au fractionnement des territoires.....	123
2.2 La configuration toulousaine.....	128
2.2.1 La fragmentation institutionnelle de l'espace métropolitain.....	128
2.2.2 La fracture culturelle ou l'expression de tensions entre acteurs de la scène publique.....	135
2.2.3 Le paradoxe de politiques contractuelles.....	139
2.3 L'art de gouverner.....	140
2.3.1 Entre complexité et complication.....	142
2.3.2 Au brouillage des frontières publiques/privées.....	145
2.3.3 Vers une standardisation de l'action publique ?	147
2.3.4 Des citoyens à l'écart des recompositions ?.....	148
3. La métropole culturelle au défi du renouvellement des solidarités territoriales.....	151
3.1 La démocratie participative comme nouveau référentiel de l'action culturelle.....	152
3.1.1 Inclure le citoyen aux processus de gouvernance.....	152
3.1.2 Redonner du sens au territoire local.....	154
3.1.3 Apaiser les tensions locale/globale.....	157
3.2 L'affirmation de méthodes sur la scène internationale.....	159
3.2.1 Un cadre pour l'expression d'une citoyenneté renouvelée.....	159
3.2.2 Le paradigme de la diversité culturelle comme référentiel des politiques publiques.....	160
3.2.3 L'Agenda 21 de la culture comme texte référence.....	161
3.3 Vers une redéfinition du lien entre l'acteur public, l'habitant et l'acteur de la culture ?...	163
3.3.1 La culture comme enjeu de co-construction des politiques urbaines.....	164
3.3.2 Quelle participation des citoyens et des acteurs de la culture ?.....	166
3.3.3 Pour quelle prise en compte de l'acteur public ?.....	168
3.4 Les Assises de la culture à Toulouse.....	171
Conclusion du chapitre 2 : La métropole comme territoire d'action multiple.....	174

CHAPITRE III : « acteurs artistiques » : nouvelles figures des recompositions ?.....	177
1. La musicalisation de la société urbaine.....	178
2. Le monde des musiques amplifiées comme représentation des enjeux artistiques et urbains.....	182
2.1 La sphère artistique.....	183
2.1.1 Un potentiel d'acteurs sous évalué.....	183
2.1.2 La définition controversée du statut d'artiste.....	187
2.1.3 Typologie de l'artiste sur la scène musicale.....	190
2.2 La musique enregistrée.....	191
2.2.1 Les acteurs de la production.....	192
2.2.2 La nébuleuse associative.....	193
2.2.3 La crise du disque ou la mise à l'épreuve des structures artisanales.....	194
2.3 Le spectacle vivant.....	195
2.3.1 Les acteurs de la diffusion.....	195
2.3.2 Entre professionnalisation, restriction et débrouille.....	197
2.3.3 Des scènes invisibles.....	200
2.4 Des acteurs artistiques au cœur du système métropolitain.....	202
2.4.1 La définition d'un acteur pluriel.....	202
2.4.2 Des interdépendances artistiques.....	204
2.4.3 Des interactions urbaines ?.....	205
3. Des dynamiques territoriales singulières ?.....	208
3.1 Des relations atypiques au territoire.....	208
3.1.1 Les lieux artistiques : espaces ouverts, espaces fermés sur la ville.....	208
3.1.2 Eclatement des trajectoires artistiques et vulnérabilité sociale.....	211
3.1.3 Des scènes « alternatives » comme mode d'intégration et d'ancrage à l'urbain.....	212
3.1.4 L'exemple du collectif toulousain <i>Mix'Art Myriss</i>	215
3.2 Des initiatives projetées à l'échelle locale.....	216
3.2.1 Les figures d'un urbain mondialisé.....	216
3.2.2 Des parcours artistiques affranchis de la distance géographique.....	217
3.2.3 Scènes locales et scènes globales.....	218
3.3 La participation ou le dilemme des acteurs artistiques.....	220
3.3.1 Un engagement artistique au profit de l'action urbaine ?.....	220
3.3.2 Du besoin de reconnaissance au désir d'indépendance.....	222
3.3.3 De la dépolitisation à la repolitisation du débat public.....	223
3.3.4 Le Couac : collectif d'urgence pour légitimer la présence des artistes toulousains.....	225
Conclusion chapitre 3 : Pour une géopolitique de l'aménagement urbain.....	228
CONCLUSION PARTIE 1 : L'action artistique révélatrice de territorialités urbaines renouvelées ?.....	231

PARTIE 2 : LA SCENE TOULOUSAINE DES MUSIQUES AMPLIFIEES.....	235
CHAPITRE IV : Méthodologie.....	237
1. Considérer la diversité d'un territoire artistique : le recensement des acteurs toulousains.....	238
1.1 Les sources disponibles ou les limites d'une première représentation de la scène locale.....	238
1.2 Le repérage des scènes invisibles.....	245
1.3 Validation des résultats auprès d'acteurs ressources.....	249
2. Décrypter les territorialités du monde artistique : pour une analyse qualitative des recompositions urbaines.....	249
2.1 Pauvreté de la ressource documentaire.....	249
2.2 L'investigation d'une scène artistique.....	253
2.3 L'immersion en tant qu'observateur-acteur.....	257
3. Analyser la participation des acteurs artistique à la construction d'un projet culturel : les Assises de la culture à Toulouse.....	259
3.1 Le processus participatif.....	259
3.2 Précisions méthodologiques autour d'une observation participative.....	261
Conclusion du chapitre 4 : Construire une représentation du territoire artistique.....	265
CHAPITRE V : La territorialisation des musiques amplifiées au sein de l'espace métropolitain.....	267
1. Typologies des forces en présence : une grande diversité de profils.....	268
1.1 Les acteurs de la création et de la production.....	270
1.1.1 Lieux de répétition.....	273
1.1.2 Lieux d'enregistrement et de pressage.....	275
1.1.3 Labels.....	277
1.2 Les acteurs de la diffusion.....	281
1.2.1 Lieux de concerts.....	281
1.2.2 Producteurs, programmeurs et organisateurs de concerts.....	288
1.2.3 Agents d'artistes, impresarios, tourneurs.....	294
1.3 Polyvalence et ancrage territorial : critères déterminant les profils d'acteurs 'structurants'.....	298
2. Les spécialisations fonctionnelles de la métropole.....	299
2.1 Des déséquilibres centre/périphérie très prononcés.....	300
2.2 L'hyperconcentration du cœur historique.....	305
2.2.1 Un fourmillement de bars et de lieux de sortie.....	305
2.2.2 Un appareil commercial structuré autour de disquaires spécialisés.....	308
2.2.3 Des lieux de proximité : figures d'une centralité ancienne renouvelée.....	309
2.3 Le desserrement des activités dans les quartiers péricentraux.....	311
2.3.1 La nébuleuse associative ou la fonction résidentielle des espaces péricentraux.....	311
2.3.2 Polyvalence et éparpillement des lieux d'activités.....	313
2.3.3 Déconcentration des pôles structurants et déplacement des fonctions de centralités.....	321

2.4 L'éclatement dans les communes périphériques.....	325
2.4.1 L'émiettement de lieux musicaux dans les communes de première couronne.....	325
2.4.2 Les spécialisations logistiques et techniques des communes de deuxième et troisième couronne.....	328
2.4.3 Le vide des territoires périurbains comme expression de la fragmentation.....	329
2.5 L'affirmation de nouvelles centralités en périphérie : des lieux de diffusion.....	330
Conclusion du chapitre 5 : Les rouages de l'organisation métropolitaine : une distinction on/off.....	334
CHAPITRE VI : Tensions et faible visibilité de la scène locale.....	337
1. Une réalité partagée : la « débrouille ».....	338
1.1 Les lacunes d'un territoire : l'offre de lieux.....	338
1.1.1 Précarité des lieux de répétition.....	338
1.1.2 Faible ancrage des lieux de diffusion.....	343
1.2 Des acteurs en mouvement.....	349
1.2.1 La mobilité des producteurs.....	350
1.2.2 Le turn-over de la scène <i>off</i>	353
1.3 La précarité économique d'un secteur d'activité.....	355
2. La responsabilité engagée des acteurs publics ?.....	358
2.1 Des initiatives à la marge de certaines préoccupations d'acteurs artistiques.....	358
2.1.1 Une politique municipale 'd'équipement et d'événement'.....	359
2.1.2 Une action départementale pour l'enseignement et les pratiques amateurs.....	364
2.1.3 Une politique régionale en réflexion.....	365
2.2 <i>Avant-Mardi</i> , une institution régionale fragilisée par le manque de coopération.....	369
2.2.1 Un pôle pour la structuration des musiques actuelles en Région.....	372
2.2.2 Vers une fédération d'acteurs régionaux ?.....	371
2.2.3 Difficultés rencontrées : permanence de lacunes autour de la « co-construction ».....	373
2.3 Une scène métropolitaine fragmentée.....	375
2.3.1 Quelle coopération en faveur des musiques amplifiées ?.....	376
2.3.2 Une réflexion en cours de construction ?.....	378
2.3.3 Des problématiques révélatrices d'enjeux liés à la construction d'une gouvernance urbaine.....	380
3. Un territoire artistique fragilisé ?.....	385
3.1 La restructuration du territoire autour de nouveaux équipements spécialisés.....	386
3.1.1 Le Bikini à Ramonville-Saint-Agne.....	386
3.1.2 Le Phare à Tournefeuille.....	387
3.1.3 Des tensions apaisées ?.....	388
3.2. Les territorialités éclatées du monde des musiques amplifiées.....	389
3.2.1 Promoteurs locaux et tourneurs : des interdépendances locales.....	390
3.2.2 Des dynamiques associatives projetées sur la scène globale.....	395
3.2.3 Bottom-Up et Top Down : deux logiques de développement artistique.....	397
3.3 Le dynamisme de la scène locale : un débat passionné... controversée.....	402
Conclusion chapitre 6 : L'expression de territorialités multiples.....	408

Conclusion partie 2 : De la difficile concertation entre acteurs sur la scène privée... et publique ?.....	411
---	------------

PARTIE 3 : LES ASSISES DE LA CULTURE : SCENES DE CONFRONTATION ENTRE PLUSIEURS TERRITORIALITES URBAINES.....	415
---	------------

CHAPITRE VII : Une approche renouvelée de l'action culturelle locale.....	417
--	------------

1. Un espace inédit de rencontre entre acteurs de la culture.....	418
--	------------

1.1 Le monde « privilégié » des musiques amplifiées.....	418
1.1.1 Une concertation ouverte à tous les profils d'acteurs.....	419
1.1.2 ...mais inégalement investie.....	420
1.1.3 La surreprésentation des musiques amplifiées et de certaines personnalités.....	421
1.2 Les figures de l'acteur musical sur la scène publique.....	424
1.2.1 Une typologie de la participation des acteurs selon leur profil.....	424
1.2.2 L'ancrage de l'acteur au territoire comme variable déterminante.....	427
1.2.3 Une cristallisation des scènes générationnelles.....	432
1.3 Les déséquilibres de la participation ou les limites d'un processus participatif.....	434
1.3.1 Des frustrations ravivées entre acteurs privés.....	434
1.3.2 Le retrait des acteurs institutionnels : un débat contourné.....	435
1.3.3 La participation sélective des acteurs de terrain : une réflexion fragmentée.....	437

2. Une dynamique de co-production.....	440
---	------------

2.1 Un temps d'apprentissage de l'action collective.....	440
2.1.1 La préparation des Assises : autour de l'expert, s'inspirer du modèle nantais.....	441
2.1.2 La première rencontre : expression singulière et déversoir.....	444
2.1.3 La mise en chantier : vers l'expression de l'intérêt général.....	445
2.1.4 L'écriture du projet culturel : l'attente des acteurs de terrain.....	447
2.2 Les interstices de la concertation sur la scène publique.....	449
2.2.1 Des réunions thématiques pour recentrer la réflexion sur des questions techniques.....	449
2.2.2 Des scènes de rencontre, de réflexion et de négociation informelles.....	452
2.2.3 Prolonger la concertation pour ancrer l'artiste au cœur de la gouvernance.....	453
2.2.4 Le CCAC, nouvel outil de consultation.....	455
2.2.5 Investigations du Couac, permanence d'un espace critique de l'action publique.....	458
2.3 L'appropriation d'une méthodologie de l'action publique sur la scène privée.....	460
2.3.1 Un nouveau collectif et des 'Assises des cultures rock indépendantes, alternatives et underground'.....	460
2.3.2 Une fédération des labels indépendants réactivée : le 'FLIM'.....	462
2.3.3 Intronisation du réseau 'Culture Bar-Bars' sur la scène locale.....	464

Conclusion du Chapitre VII : Démultiplication des instances de débat et brouillage des frontières publiques/privées.....	467
---	------------

CHAPITRE VIII : Une concertation pour recomposer le territoire des musiques amplifiées.....	471
1. Les polarités du débat public révélatrices de préoccupations territoriales spécifiques.....	472
1.1 Analyse du contenu selon les thématiques en questions.....	473
1.2 Un espace critique du territoire des musiques amplifiées.....	474
1.2.1 Les lacunes de l'offre de diffusion : l'éternel débat.....	474
1.2.2 Le cloisonnement des acteurs de terrain.....	476
1.2.3 L'enclavement de Toulouse sur la scène globale.....	477
1.3 Des sujets contournés : la structuration des filières artistiques et économiques.....	479
1.4 Une priorité pour les organisateurs : la fracture territoriale.....	482
2. Des acteurs artistiques en force de propositions.....	485
2.1 La structuration du territoire artistique : un débat éternel mais complexe.....	485
2.1.1 Créer de nouveaux lieux ou soutenir l'existant ?.....	486
2.1.2 Un consensus autour de la structuration d'un territoire polycentrique.....	489
2.1.3 Des débats révélateurs de la diversité des profils et des logiques d'acteurs.....	490
2.2 Des valeurs collectives : la solidarité comme référentiel de la scène privée.....	494
2.2.1 Stimuler l'ouverture des lieux et la circulation des acteurs sur le territoire.....	495
2.2.2 Adapter la gestion des lieux aux réalités d'un secteur artistique.....	498
2.2.3 Changer les représentations autour de la place de l'acteur artistique dans la cité.....	501
2.3 L'expression du dilemme culturel de l'action publique.....	504
2.3.1 Quelles échelles pour le projet culturel : du quartier à la ville... et au-delà ?.....	504
2.3.2 Quel partage du territoire artistique : entre logiques de solidarité et de compétition ?	506
3. L'inscription du dispositif musiques amplifiées dans un projet culturel, social et territorial.....	509
3.1 Les priorités affirmées de l'action publique en faveur des musiques amplifiées.....	510
3.1.1 Des axes de réflexion et des lignes de tension.....	510
3.1.2 ...au nécessaire prolongement de la consultation.....	512
3.1.3 La création d'une « enseigne » comme figure de la politique musiques actuelles.....	513
3.2 Pour une organisation satellitaire du territoire... à moyen terme.....	515
3.2.1 Des acteurs identifiés : permanence de certains profils.....	515
3.2.2 Les projets associatifs partenaires.....	518
3.2.3 Nouvelle gouvernance du territoire musiques amplifiées et desserrement des activités.....	521
3.3 La polarisation du territoire autour d'un projet d'équipement.....	524
Conclusion du chapitre VIII : Un projet de musiques amplifiées en faveur du rééquilibrage urbain.....	527
CONCLUSION DE LA PARTIE 3 : Territorialités artistiques vs territorialités urbanistiques : une géopolitique de l'aménagement révélatrice de nouvelles fragmentations.....	527
CONCLUSION.....	533

BIBLIOGRAPHIE.....	537
ANNEXES.....	559
TABLE DES CARTES.....	583
TABLE DES ENCADRES.....	585
TABLE DES FIGURES.....	586
TABLE DES TABLEAUX.....	588
TABLE DES ANNEXES.....	589
TABLE DES MATIERES.....	590

La territorialisation des musiques amplifiées à Toulouse
Lecture renouvelée des dynamiques urbaines

Ville et musiques amplifiées sont intimement liées, ainsi l'étude d'une scène artistique peut éclairer le fonctionnement d'un système métropolitain et les enjeux liés aux recompositions des territoires. Cette thèse a pour objectif de le montrer au regard de l'exemple toulousain.

Toulouse représente une scène riche et diversifiée, constituée d'un fourmillement d'initiatives associatives, dont les activités révèlent des logiques multiples d'ancrage au territoire, sans cesse renouvelées. L'exploitation d'une série de plusieurs enquêtes de terrain menées auprès des acteurs de la scène locale conduit à décrypter les rouages du territoire des musiques amplifiées. Ces acteurs investissent des lieux, se structurent en réseaux, impulsent des dynamiques territoriales spécifiques... Ils offrent une entrée originale pour aider à comprendre les mutations socio-spatiales et engager une réflexion sur l'implication citoyenne dans la vie de la cité.

Mots clés : métropole, musiques amplifiées, scène locale, acteurs artistiques, dynamiques urbaines, recompositions territoriales, Toulouse

Territorialization of Amplified Music in Toulouse
New Interpretation of Urban Dynamics

City and amplified music are closely intertwined, thereby the study of an artistic scene can shed light on the working of a metropolitan system and the issues related to territorial recomposition. This thesis aims to show it under the example of Toulouse.

Toulouse is a rich and diverse scene, consisting of a swarm of association initiatives that reveal multiple logical territorial ties, constantly renewed. The use of several field surveys conducted with actors from the local scene allows us to decipher the workings of the amplified music's domain. These actors gather into places, are structured in networks, spurring specific territorial dynamics. They offer an innovative input to help understand the socio-spatial transformation and reflect on citizen involvement in civic life.

keywords : metropolis, amplified music, local scene, artistic actors, urban dynamics, territorial recomposition, Toulouse