Professionnels *versus* amateurs

par Dana Hilliot

Table des matières

1. Explorations sémantiques....4
1.1 Une distinction sociale 4
1.2. Une distinction morale....5
2. L' amateur, cet inconnu....7
2.1. Accompagner vers la professionnalisation :....7
2.2. L'impossible expertise des pratiques amateurs :....8
2.3. bilan provisoire :....10
3. Du conservatisme culturel....12
3.1. les pratiques amateurs : une aberration économique ?....12
3.1.1. un exemple : la scène des musiques actuelles....12
3.1.2 les resquilleurs : les licences de libre diffusion et la loi DADSVI....14
3.1.3. le conservatisme des professionnels....18
3.2. Un exemple de domestication des créateurs : le projet d'aménagement du décret de 1953....21
3.2.1. Le décret de 1953....21
3.2.2 L'avant projet de loi relatif à la participation des amateurs à des spectacles (15 mars 2006)....24
3.2.3. Administrer les amateurs pour renforcer la profession....29
3.2.4 « Éduquer » les amateurs ? Ou bien... les « domestiquer » ?....32
4. Le sujet créateur....34
4.1. Le concept d' « amateur » ou le forçage de la réalité....34
4.2. Une histoire américaine....36
4.2. La création sans l'Etat....40
conclusion : annonce d'une guerre probable....46
Bibliographie 47
Remerciements :....49
Licence :....49

Dans le monde de la culture, il semble que les amateurs et les professionnels aient vécu en paix la plupart du temps. Brandir la menace, comme je m'y emploie dans le texte qui suit, d'une guerre possible entre les uns et les autres, c'est évidemment une provocation, une méchante idée. J'aime attiser les braises afin que le feu prenne et que de larges flammes soient visibles, plutôt que de laisser le feu couver discrètement sous les cendres - et quand l'incendie éclate, il est trop tard pour s'en prémunir. Une guerre larvée n'en reste pas moins une guerre, n'est-ce pas ?

Je voudrais dans les pages qui suivent décrire comment une situation particulière, le déploiement de vastes réseaux de pratiques artistiques en marge des circuits traditionnels de l'art (institutionnels et professionnels), a contribué à éroder le socle sur lequel reposait la culture autrefois dominante, à tel point que certains acteurs professionnels de la culture s'en inquiète, percevant à tort ou à raison, ces artistes alternatifs comme des concurrents potentiels[1].

J'essaierai de lire à travers les lignes des discours et des textes produits au sujet des pratiques amateurs, l'ébauche d'une réaction face à ces menaces supposées : réaction incarnée notamment par le politique, sous l'égide du Ministère de la Culture. Nous verrons comment le concept, hautement discutable, d'« amateur », vient servir les intérêts conservateurs de la profession et devient une arme en vue de la domestication, de l'institutionnalisation, et, en définitive, du contrôle de pratiques qui, jusqu'à présent échappent aux pouvoirs institutionnels.

Enfin, nous nous efforcerons de sortir de l'opposition conceptuelle et administrative entre l'amateur et le professionnel, en proposant une vision pluraliste de la création et des créateurs.

1 La vérité oblige à dire que le nombre de musiciens professionnels a été multiplié par 4 depuis les années 80, et on pourrait en dire autant de la plupart des pratiques artistiques (source : Philippe Coulangeon, DEP, juin 2003, étude réalisée sur un échantillon de 1500 musiciens) : la première cause des difficultés rencontrées par les professionnels n'est pas l'augmentation du nombre de pratiquants amateurs, mais l'augmentation du nombre des professionnels.

1. Explorations sémantiques

1.1 Une distinction sociale

A priori, rien n'oppose les amateurs et les professionnels. Les amateurs sont ceux qui aiment ce qu'ils font - et on suppose qu'un artiste amateur crée pour son plaisir d'abord, parce qu'il aime ce qu'il fait, et ensuite éventuellement, pour d'autres raisons. Rien n'empêche de ce point de vue l'amateur d'art d'en faire aussi son métier. C'est là mettre l'accent sur ce qui se joue au niveau du cœur - et le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas.

Qu'il y ait des artistes amateurs, je crois qu'on devrait toujours s'en étonner et même s'en réjouir : c'est la preuve que l'existence de l'homme ne se réduit pas à gagner sa pitance à force de travail, que l'homme n'est pas seulement une machine intéressée à accroître ses gains ou à garantir sa survie matérielle. Que nos lointains ancêtres aient su trouver la disponibilité d'esprit suffisante pour peindre des animaux sur les murs des grottes, que de tout temps et en toute société humaine, des hommes et des femmes consacrent une partie de leur vie à la création, malgré la précarité et les vicissitudes de l'existence, voilà qui devrait nous faire réfléchir à la pertinence des théories qui montrent l'homme comme une machine à produire et consommer pour l'amélioration de son bien-être. S'il fallait fonder à nouveau l'humanisme, on pourrait peut-être avec bonheur partir de là.

Les professionnels sont ceux qui ont fait *profession publique de leur foi*. L'étymologie est un jeu parfois amusant, et ce n'est pas sans arrière-pensée que je m'y réfère ici : la profession est d'abord une affaire de foi - mais la foi en tant qu'elle fait l'objet d'une déclaration publique, d'une exposition au su et au vu de tous. De ce point de vue, la différence entre l'amateur et le professionnel se joue sur la manière d'apparaître sur la place publique, c'est-à-dire qu'elle est déjà une différence de position sociale. D'une certaine manière, le sentiment qui pousse l'amateur à faire ce qu'il fait demeure une affaire privée, son jardin secret, tandis que celui du professionnel fait l'objet d'un positionnement social assumé publiquement. On pourrait donc distinguer ici une foi privée d'une foi publique. Quand bien même on évacuerait l'arrière plan religieux du champ sémantique du mot « professionnel », l'idée de vocation assumée, de *choix rendu publique*, n'en reste pas moins présente.

Dans la langue courante, et ce, dès Montaigne, *profession* désigne déjà ce qu'on pourrait appeler la condition, l'état social d'une personne, et plus précisément encore, le métier, la spécialité :

« *Et à ce propos, à la lecture des histoires, qui est le subjet de toutes gens, j'ay accoustumé de considerer qui en sont les escrivains : Si ce sont personnes, qui ne facent autre profession que de lettres, j'en apren principalement le stile et le langage : si ce sont Medecins, je les croy plus volontiers en ce qu'ils nous disent de la*

temperature de l'air, de la santé et complexion des Princes, des blessures et maladies »[2]

Pour acquérir l'art poétique, on devrait donc, selon Montaigne, faire plutôt confiance au professionnel, celui dont c'est l'occupation principale, plutôt qu'à l'amateur - par exemple ici le médecin qui se pique de littérature. On suppose en effet qu'un professionnel, parce qu'il se consacre, dans une perspective quasi-religieuse, à son art, en acquiert une connaissance plus fiable, et devient une sorte d'expert en la matière. C'est là un aspect qu'on retrouve sans peine dans la signification contemporaine du mot profession : l'artiste professionnel s'avance non seulement comme celui qui a fait le choix de se consacrer à l'art mais aussi comme celui qui possède un certain savoir – ou qui l'acquiert justement en conséquence de sa pratique professionnelle.

Certes, peu d'artistes envisagent les choses d'une manière aussi solennelle. Toutefois, quand on choisit de faire de la pratique artistique un métier, on sent bien que ce n'est pas un choix anodin : s'y joue là quelque chose de grave, car la profession d'artiste ne garantit pas, c'est le moins qu'on puisse dire, une vie confortable et des revenus réguliers, et si l'on n'est pas porté par une véritable vocation, on peut s'attendre à souffrir des aléas de la précarité.

En déroulant, comme je le fais ici, le fil des significations, la distinction de l'amateur et du professionnel nous paraît consister surtout en une démarcation sociale : le professionnel fait un choix que l'amateur ne fait pas - celui de consacrer la part la plus importante de sa vie à sa passion, et de s'avancer ainsi dans le champ social. L'amateur, de ce point de vue, est un *dilettante*, c'est-à-dire celui qui se délecte, qui prend plaisir - et notons au passage qu'à l'origine le *dilettante* est sous la plume de Charles de Brosses (heureux dilettante lui-même) (1740) celui qui se délecte de musique italienne, musique légère et gaie. La connotation péjorative ne s'attache au mot *dilettantisme* que plus tard, dans l'ambiance moralisante du XIXième siècle, fustigeant les dandys qui ne s'adonnent qu'au jouir et ne font rien sérieusement. Sa jouissance s'inscrit dans le champ de ce qu'on appellera bien plus tard « les loisirs ».

1.2. Une distinction morale

Ce qui nous conduit naturellement à mettre à jour un autre aspect, disons : *moral*, de la distinction de l'amateur et du professionnel : les premiers se délectent, prennent plaisir, ne font ce qu'ils font que pour autant qu'ils en jouissent, les seconds incarnent l'esprit de sérieux et de gravité, ils travaillent et prennent de la peine à ce qu'ils font. Dans le cadre de la société bourgeoise bien pensante de la fin du XIXième siècle, l'artiste, de manière générale, n'était pas sans susciter le soupçon des honnêtes gens : Gustave Flaubert, dans l'article "*artistes*" du *Dictionnaire des idées reçues* indique : « C*e qu'ils font ne peut s'appeler travailler*. » Certes, et c'est aussi bien la raison pour laquelle on pouvait « *vanter leur désintéressement* »[3].

2 Montaigne, *Essais*, I, 17.

3 Sur la manière dont l'artiste est perçu dans la société bourgeoise du XIXième siècle, on lira l'étude récente

En effet, la différence amateur/professionnel dépend du rapport qu'entretiennent dans l'idéologie dominante les figures de l'artiste et du travailleur. Dans une société pour laquelle la valeur *travail* constitue un socle moral, comme la France contemporaine, la pratique artistique n'est prise au sérieux que si elle peut être assimilée à un travail - sous-entendu un travail « salarié ». Tout se passe comme si la dimension subversive (au sens de : productrice d'une *altérité*, d'un autre social) de l'art avait été parfaitement annulée par l'assimilation de l'activité artistique à un travail. Adorno l'avait déjà prévu dès les années 30, en décrivant l'aliénation de l'art véritable dans le marché et les institutions[4]. Les avant-gardes, de ce point de vue, n'ont fait qu'accélérer la sécularisation du champ de l'art (qui culmine paradoxalement dans le fait que des chanteurs de Karaoké, produits par l'industrie du disque, sont décrits et reconnus par une partie du public et des médias comme des « artistes »).

L'idéologie qui repose sur l'idée que le travail salarié constitue non seulement la voie royale de l'intégration sociale ou de l'autonomie individuelle, mais aussi le destin nécessaire et souhaitable de l'homme[5], d'un point de vue moral, conduit forcément à dévaluer les pratiques amateurs au profit des activités professionnelles. L'amateur suscite alors au mieux la sympathie, au pire le mépris et l'indifférence. Il compte pour du beurre. Évalué à l'aune du professionnel, l'amateur n'est qu'une ébauche, un brouillon : il ne s'est pas encore décidé à exercer son art sérieusement, il ne travaille pas vraiment, mais considère l'art comme une « occupation du temps »[6], un loisir, relatif à ses jouissances privées. Il ne se confronte pas à la réalité du marché, au jugement critique, ne prend pas autant de risques que le professionnel, ne se donne pas les moyens de viser à l'excellence. De ce fait il demeure la plupart du temps invisible - invisible parce que muet. Ce n'est que dans un contexte de crise du marché de la culture qu'il en vient à représenter une menace pour les professionnels - comme je le montrerai à l'occasion de cet essai.

---

de Nathalie Heinch, *L'Elite Artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard 2005.

4 Toutefois, les critiques post-modernes du champ de l'art sont souvent eux-mêmes victimes d'une vision réductrice de l'activité artistique : ce qu'ils sont incapables de voir, ou de prendre au sérieux, c'est la pluralité extraordinaire des champs de la création, qui se déploient à côté des systèmes de l'art dominant. Un des premiers à avoir véritablement pris au sérieux cette réalité foisonnante est Howard Becker dans son ouvrage : *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988 [1982].

5 L'essai de Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Seuil 2002 décrit avec brio les transformations du statut et des stratégies des artistes professionnels, considérant qu'elles fournissent le modèle du futur travailleur dans le capitalisme contemporain. La limite de cette étude est qu'elle ne tient pas compte de la pluralité des pratiques artistiques, et notamment de tous ceux qui pratiquent leur art sans viser une professionalisation.

6 J'emprunte cette expression à Michel Houellebecq, dans son poème *Paris-Dourdan* : « *Une jeune fille fait des mots croisés / C'est une occupation du temps.* »

2. L' amateur, cet inconnu

Il serait très intéressant d'étudier la manière dont les institutions en charge de la culture dans un pays comme la France *parlent* des pratiques amateurs. A vrai dire le concept même de pratiques amateurs, initié dans les années 80, fixe déjà un cadre de pensée surdéterminé : l'idée d'une pratique artistique amateur ne prend sens que dans une culture où des artistes se revendiquent comme professionnels et où les institutions les reconnaissent comme tels. Notez au passage qu'on ne parle jamais de *pratiques professionnelles*, et rarement d'*artistes amateurs*.

2.1. Accompagner vers la professionnalisation :

Le concept de *pratiques amateurs* a d'abord un contenu négatif : l'amateur c'est celui qui n'est pas professionnel, ou du moins, *qui ne l'est pas encore* - et on suppose donc qu'il aspire à le devenir. Le mot « *pratique* », sous une apparente neutralité (on peut aussi bien *pratiquer un sport*), évoque plutôt ici un ensemble d'activités non salariées. L'amateur est donc avant tout un bénévole, et, comme tel, il suscite de temps à autres un surcroît d'intérêt et de sympathie de la part des pouvoirs publics ou de l'opinion : si du point de vue sociologique, on mesure assez bien l'importance dans la vie humaine occidentale de ces pratiques non salariées, du point de vue économique, par contre, le bénévolat ne compte pas (on trouvera évidemment quelques économistes, dans la mouvance d'Amartya Sen par exemple, pour prendre ces pratiques au sérieux, mais la plupart des pays occidentaux n'en tire pas les conséquences politiques qu'on serait en droit d'espérer).

Quand le ministère de la culture s'intéresse aux pratiques amateurs, ce qui arrive bon an mal an à chaque fois qu'un nouveau ministre s'installe à son poste, le dossier des pratiques amateurs suscite immanquablement les mêmes réponses.

L'amateur n'intéresse l'institution que dans la mesure où il est tenu pour un professionnel en puissance. Il s'agit alors de l'aider à actualiser cette puissance, d'où le concept inévitable d' « *artiste en voie de professionnalisation* ». Autour de ce concept sont mis en place de multiples dispositifs visant à accompagner l'amateur vers le métier. Il est à chaque fois question de *développement* et de *carrières* d'artistes, lexique tout à fait identique à celui utilisé par l'industrie artistique. C'est particulièrement frappant dans le domaine des musiques dites « *actuelles* » – manière encore une fois politiquement correcte de désigner les musiques populaires, grand public, par opposition aux musiques savantes, nobles et bourgeoises[7]. Les actions en faveur des musiciens amateurs constituent en quelques sorte des passerelles vers le marché du disque. Je cite ici quelques extraits d'un document publié par le ministère de la culture en octobre 2004 : il

7 Florent Verschelde me fait remarquer que ces musiques dites « actuelles » appartiennent à des genres qui commencent à prendre de l'âge : dans les 60 ans pour le rock et le rhythm 'n blues, plus encore pour la chanson française.

est question de propositions visant à améliorer l'action de l'Etat en faveur des musiques actuelles.

« *Développer l'activité artistique : Accroître le développement des actions du Centre National des Variétés en direction des producteurs qui portent les carrières des artistes dont ils ont la responsabilité dans tous les domaines de la scène. Renforcement des réseaux d'insertion professionnelle : FAIR, Réseau Printemps, Studio des Variétés, IRMA (observation). L'action de chacune de ces structures se révèle pertinente car elle contribue à l'entrée dans la profession, elle propose un mode singulier d'accompagnement des artistes dans leur structuration professionnelle et des formations artistiques ou administratives.* »[8]

L'industrie du disque, est considérée non seulement comme l'horizon naturel de l'activité créatrice, mais aussi comme devant être intégrée dans les processus d'accompagnement proposés, souvent à titre d'expert. L'action culturelle vise donc à produire les futurs salariés de l'industrie du disque, des artistes travailleurs aptes à prendre place sur le marché. Sont ainsi formés des bataillons d'artistes capables de négocier des contrats en vue d'entrer sur le marché, forts de compétences juridiques, administratives, commerciales. Des organismes tels que la Sacem sont omniprésents, par exemple dans les jurys qui distribuent les aides au développement, ou bien à titre de conseiller juridique (l'inscription à la Sacem conditionne souvent l'inscription à un concours, tel que le FAIR ou les découvertes du Printemps de Bourges). Les experts sont recrutés ou formatés selon les exigences du marché, y compris sur le plan artistique. Bref, la musique populaire, c'est un métier qui s'apprend, et les institutions se posent comme des éducateurs et des formateurs d'artistes.

Le désir de tout artiste amateur serait donc de sortir de cet état de brouillon qu'est l'amateurisme afin de rejoindre le monde des professionnels. C'est évidemment là préjuger gravement des désirs d'artistes - lesquels sont pluriels et ne se limite pas, loin de là, à devenir des artistes-travailleurs pour reprendre l'expression de Pierre-Michel Menger[9].

2.2. L'impossible expertise des pratiques amateurs :

En réalité, l'institution sait bien que la phénomène qu'elle désigne sous le nom de *pratiques amateurs* est bien plus complexe : nombre d'amateurs ne sont pas du tout en voie de professionnalisation, et n'en manifestent aucunement le désir. C'est la raison pour laquelle, là aussi immanquablement, une des tâches premières de tout nouveau ministre consiste à initier de nouvelles enquêtes en vue de mieux connaître ce phénomène intrigant.

Pour reprendre l'exemple des musiques actuelles, cette tâche donne lieu à des

8 *Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant*, Ministère de la culture et de la communication, octobre 2004, fiche 7, p. 21.

9 *op. cit.*

littératures dans le style qui suit :

« *(...) produire de l'analyse et des préconisations partagées, qui aident à la décision et à la définition de politiques publiques, tant sur le plan national que local, en s'appuyant sur des outils d'observation, de ressources et d'information, et notamment dans l'appui et l'accompagnement des Concertations territoriales. Il semble indispensable qu'un travail commun permanent d'analyse, d'évaluation et mise en commun des problématiques puisse être institué, accompagné et garanti par l'Etat entre les acteurs des musiques actuelles et les décideurs publics ; favoriser le développement des outils nécessaires à une meilleure connaissance et compréhension du secteur pour les décideurs politiques*[10]. »

Alors, afin de produire ces *analyses*, on crée des *observatoires*, on organise des colloques, on missionne des experts – et je me demande combien de centaines de milliers d'euros ont été dépensées ces dernières décennies pour financer cela.

Mais pourquoi consacrer tant d'efforts, d'énergie et de financements, pour l'étude des pratiques amateurs ? Et pour quels résultats ?

La raison profonde tient peut-être à la nature même des pratiques amateur : elles sont avant tout des pratiques privées, qui échappent à l'administration, qui ne laissent pas de trace, ou alors de manière occasionnelle, dans l'espace public, et dont les modes de médiatisation sont indépendants des mondes de l'art dominants. L'artiste amateur, contrairement, nous l'avons dit, au professionnel, ne se déclare pas publiquement et administrativement, il n'est pas inscrit en tant qu'artiste à la chambre des métiers ou à la maison des artistes. Il constitue pour l'État une énigme.

Or l'Etat français n'apprécie manifestement pas que les pratiques de ses administrés échappent à son regard. On parle souvent d'un désir de reconnaissance de la part des artistes, mais on le confond souvent, à mon sens, avec l'intérêt de l'Etat envers ces pratiques - prélude à la surveillance statistique et au contrôle juridique.

Les amateurs ne sont toutefois pas toujours des monades isolées les unes des autres. Deux types d'organisation prédominent, qui font parfois l'objet d'une certaine attention de la part des pouvoirs publics : les associations et les réseaux internet. La fameuse loi 1901, qui autorise la libre association des personnes en vue de la réalisation d'un projet commun, bien qu'elle suppose une inscription au Bulletin Officiel, demeure toutefois suffisamment souple : tant qu'on ne demande pas de subventions, l'association peut faire à peu près ce qu'elle veut, et n'a pas de compte à rendre aux pouvoirs publics. Les réseaux d'internautes constituent un phénomène encore plus difficile à appréhender, même pour le plus compétent des experts. Des dizaines d'initiatives individuelles sont prises chaque jour, des réseaux se constituent au gré des rencontres et des intérêts communs, certaines communautés d'artistes comptent des milliers d'acteurs, voire même beaucoup plus. Je présenterai dans la dernière partie de cette étude deux exemples particulièrement impressionnants : les photographes regroupés

10 *Plan pour une politique nationale et territoriale des musiques actuelles,* 11 janvier 2006

au sein du site Flickr, et la communauté de musiciens particulièrement active de Musique-Libre.org.

Deux aspects m'intéressent ici : premièrement, ces créateurs s'auto-organisent sans tenir compte des circuits traditionnels de diffusion des œuvres (marché de l'art, marché du disque, arts subventionnés) - les outils d'expertise habituels des mondes de l'art ne sont donc pas en mesure d'en appréhender l'importance ni d'en mesurer la vitalité ; et secondement, les processus de reconnaissance, qui existent au sein de ces communautés, ne doivent rien aux médiateurs traditionnels de l'art (les médias de manière générale) ni aux jugements de l'institution : ces processus se déploient sur un plan horizontal,et non pas vertical. C'est l'affaire de chacun de défendre et promouvoir l'artiste qu'il apprécie - et à vrai dire, la distinction créateur/public y est souvent dissoute, chacun étant à la fois créateur et amateur d'art.

Produire une analyse de ces pratiques amateurs, particulièrement à l'ère de l'explosion d'internet dans les pays riches et émergents, suppose à mon avis qu'on s'engage en tant qu'acteur au niveau même de ces communautés. On ne peut pas ici se contenter d'interroger les bases de données statistiques des grandes galeries d'art, ou des disquaires les plus importants : il n'existe pas d'instance supérieure qui tienne lieu de baromètre des activités. Les processus de légitimation ne fonctionnent pas verticalement, car les rencontres entre l'amateur d'art et l'œuvre se font sans qu'il y ait besoin de validation médiatique. On pourrait pour illustrer cela multiplier les exemples d'artistes qui, sans avoir été d'aucune manière parrainés par les mondes de l'art, touchent cependant des centaines de mélomanes dans le monde entier, et même, dans certains cas, ayant noués des rencontres fructueuses, en viennent à publier leur œuvre. De la multiplication des rencontres privées, ce qu'on appelait autrefois "le bouche à oreilles", peut naître une véritable reconnaissance publique[11].

La sociologie des pratiques amateurs mène à une impasse si elle s'obstine à garder comme critère de l'activité créatrice le modèle professionnel. Le concept même de *pratiques amateurs*, comme je me suis efforcé de le montrer n'a de sens que dans un monde de l'art organisé symboliquement par la figure du professionnel. Il faut donc, si on veut s'essayer à une telle entreprise, abandonner ce concept et parler par exemple d'artistes *indépendants* (dans une certaine mesure) – indépendants des circuits de diffusion traditionnels, indépendants des marchés de l'art, indépendants des routes tracées par les institutions.

2.3. bilan provisoire :

Les pratiques non-professionnelles, caractérisées par les institutions comme pratiques amateurs, font donc l'objet d'une double sollicitation : d'une part, d'une attitude paternaliste de l'Etat et des collectivités locales à leur égard – inspirée par le modèle de l'artiste rémunéré et qui se traduit sous la forme d'un accompagnement social –, et d'autre part, d'un souci d'enquête et de

11 Je reprendrais ces descriptions de manière plus détaillée dans ma quatrième partie.

surveillance.

Gravitent ainsi, autour des dits « amateurs », de nombreux professionnels : artistes formateurs, managers culturels, sociologues, experts à des titres divers. D'une manière somme toute assez paradoxale, une série d'emplois ont ainsi été créés au nom d'individus qui ne sont pas, eux, rémunérés. Nous devrons, dans les pages qui suivent, garder cette réalité à l'esprit.

3. Du conservatisme culturel

3.1. les pratiques amateurs : une aberration économique ?

En vérité, les pratiques artistiques non rémunérées ne font pas toujours l'objet d'attentions aussi paternalistes.

Dans le milieu professionnel, et notamment au sein du marché de l'art, on ne leur accorde habituellement que peu d'intérêt. A vrai dire, rares sont les occasions de rencontre entre les artistes non rémunérés et les professionnels, les uns et les autres ne jouent en général pas dans la même cour : ceci explique cela. A *contrario*, s'il arrive à l'amateur de jouer dans la cour des professionnels - et cela arrive parfois - la situation peut dégénérer en conflit, ce qui nous voudrions expliciter maintenant.

3.1.1. un exemple : la scène des musiques actuelles

Il y a quelques années, j'avais organisé dans un bar une programmation sur 6 mois, avec des musiques assez pointues, difficiles d'accès. Les musiciens que j'invitais à cette occasion pouvaient être considérés comme des *praticiens amateurs*, bien qu'ils aient déjà pour la plupart publié un ou plusieurs disques, et bénéficiaient d'une certaine notoriété dans les milieux spécialisés. J'avais mis à contribution mon propre matériel de sonorisation, complété par celui de mes amis. La salle de concert était assez petite, ne pouvait accueillir au plus qu'une cinquantaine de personnes : en conséquence, les recettes des soirées demeuraient modestes (on comptait quelques entrées payantes et un prélèvement sur les consommations). Les musiciens n'étaient donc pas rémunérés (leur statut ne les autorisait de toutes façons pas à percevoir un cachet), et nous nous contentions de rembourser leurs frais de déplacement, et de leur offrir le gîte et le couvert (chez moi ou chez des amis).

Un soir, un duo vient à se présenter au bar afin de proposer leur spectacle pour une programmation future. Je commence à leur décrire les conditions financières du concert, mais ils m'interrompent :

« Nous sommes intermittents du spectacle. Nous ne pouvons pas jouer sans cachet. »

(Le montant de ce cachet devait représenter environ dix fois ce que nous versions en moyenne aux artistes invités jusqu'à présent)

Et d'ajouter :

« Ce que vous faîtes (ne pas rémunérer les artistes) est irresponsable : vous cassez le marché. »

J'essayais alors de leur expliquer que de toutes manières, le bar et moi-même n'avions pas les moyens de rémunérer des artistes à ce tarif et que j'avais pour

ma part l'habitude de jouer *gratuitement* (pour peu qu'on rembourse mes frais de route et qu'on m'offre le gîte et le couvert)

« Gratuitement ! »

Quel mot avais-je prononcé là ! Et mes interlocuteurs de se draper fièrement dans les habits solennels des professionnels, qui ne pouvaient pas se permettre de jouer gratuitement, qui, eux, prenaient la musique au sérieux, etc.

Ce à quoi je dus répondre quelque chose comme :

« *Si vous êtes aussi bons que vous le dîtes : alors pourquoi n'iriez vous pas proposer vos services dans une grande salle subventionnée, plutôt que de venir vous plaindre dans notre petit bar ?* »

Il n'avaient pourtant pas tort sur un point : il arrive que les praticiens dits amateurs cassent le marché. Tel n'est évidemment pas leur objectif. Pour la plupart des musiciens, la scène représente une voie privilégiée pour se faire connaître : il ne leur vient pas à l'idée qu'ils pourraient marcher sur les plates-bandes d'autres musiciens.

Pour qu'il y ait une situation concurrentielle, il faut toutefois que certaines conditions soient réunies. Dans le cas des musiques actuelles, on peut repérer quelques uns de ces facteurs :

- la diminution du nombre de lieux susceptibles d'organiser des concerts : le durcissement de la législation sur le bruit et les nuisances sonores en milieu urbain a entraîné l'abandon par de nombreux tenanciers de bars de leur activité dédiée aux concerts – laquelle est de toutes façons rarement rentable en tant que telle[12]. La multiplication des contrôles de l'URSAFF joue également un rôle dissuasif pour ces bars-concerts, qui constituent souvent les seuls lieux scéniques susceptibles d'accueillir les groupes amateurs[13].

– les programmations des salles subventionnées n'accueillent plus que rarement les spectacles amateurs, lesquels ne permettent pas de remplir la salle, et mettent en péril le budget de la structure (les salles, soumises à des contrôles de gestion plus sévères depuis le début des années 90, ne peuvent plus se permettre de prendre trop de risques dans leur programmation)

– le nombre d'artistes inscrits en tant que professionnels a explosé en quelques générations, de même que le nombre de pratiquants dits « amateurs ».

– le public n'est sans doute plus aussi curieux qu'auparavant : si les têtes d'affiche attirent encore un large public, les artistes moins connus ne suscitent l'intérêt que d'une poignée de mélomanes, souvent les mêmes d'un concert à l'autre. Les populations les plus jeunes, autrefois friandes de concerts, ont

12 La plupart des bars qui s'ouvrent à une programmation le font ou bien pour séduire une certaine clientèle, ou bien parce qu'ils sont des passionnés et qu'ils aiment la musique. Comme me le confiait un patron de bar qui monte une cinquantaine de concerts par an : « *Le concert ne change rien à mon chiffre d'affaires : le gain que je fais sur une soirée concert, je le perds en frais d'organisation. Mais j'ai toujours rêvé d'organiser des concerts, donc je fais plaisir aux gens, mais je me fais aussi plaisir.*»

13 Voir la tribune à ce sujet de Bruno Massi publiée dans Libération du 28 février 2002 : « *La loi qui interdit de rémunérer des musiciens amateurs pousse de nombreux bars à stopper leur programmation*. »

modifié leurs pratiques culturelles : leur profil est plus casanier que dans les années 80[14].

Trouver des opportunités de concerts, pour des musiciens, qu'ils soient professionnels ou amateurs, voilà qui est devenu un véritable chemin de croix. Les programmateurs croulent sous les disques qu'on leur envoie, et, coincés par les nécessités financières, tendent à ne prendre aucun risque, en privilégiant des artistes renommés. Le marché est saturé et, à l'arrivée, comme me le confiait un responsable de label indépendant avec dépit : « *Ce sont toujours les mêmes qui jouent* ».

Pour les musiciens qui ont fait le choix de la professionnalisation, la situation est évidemment bien plus critique. Les sources de revenus diminuent ainsi que le montant des cachets. Pour beaucoup d'intermittents du spectacle, l'arrivée sur le marché de milliers d'artistes amateurs, qui jouent sans exiger de cachet, constitue, certes, un élément à prendre en compte. Surtout, d'une part, quand certains de ces amateurs sont plébiscités par le public, et d'autre part, quand ces professionnels ne bénéficient pas d'une notoriété suffisante pour entrer dans la programmation des salles subventionnées. La conjugaison de ces facteurs accentue la difficulté pour un certain nombre d'intermittents du spectacle de se produire sur scène.

Certains musiciens professionnels subissent donc ce que d'autres professions ont subi, à la suite d'une avancée technologique ou d'une modification des règles du marché. Il n'a certes jamais été facile de réussir professionnellement dans la musique. Aujourd'hui, on peut se demander si c'est encore tout simplement possible. A l'évidence, seuls ceux qui bénéficient d'un soutien massif de la part de maisons de disques puissantes et des institutions peuvent espérer toucher un revenu équivalent à un salaire en pratiquant la musique.

Nous reviendrons sur ce sujet en examinant plus loin dans ce texte le projet d'aménagement du décret de 1953 portant sur les pratiques amateurs. Nous verrons comment les institutions prennent dans ce conflit latent le parti des professionnels au détriment des amateurs.

3.1.2 les resquilleurs : les licences de libre diffusion et la loi DADVSI

Les mondes de l'art, et notamment ceux de la musique et du cinéma, ont été fortement secoués à la fin de l'année 2005 et au premier semestre 2006 par les débats à l'Assemblée Nationale puis au Sénat portant sur la révision du droit des auteurs.

Il ne nous appartient pas ici d'entrer dans les détails de cette affaire. Nous voudrions simplement souligner un aspect de ces débats, en montrant comment les pratiques non-rémunérées, bien qu'elles n'aient quasiment pas été évoquées

14 Voir les chiffres des études publiées par le Département Études et Prospectives du ministère de la culture.

par les députés, on pourtant joué un rôle important[15].

Sous la pression des lobbies de l'industrie du divertissement, les ministres de la culture successifs avaient cru bon d'initier une révision du Droit de la propriété Intellectuelle, au prétexte que les textes actuels ne permettaient pas de garantir le respect des droits des auteurs. On sait comment une véritable propagande orchestrée par le ministère et les majors du disque, notamment, se mit en place afin de culpabiliser les internautes coupables de téléchargements prétendument illicites, en les stigmatisant sous le nom de pirates, et de promouvoir les plates formes de téléchargement payant, en les assimilant à des plates-formes « *légales* » (sous entendu : les autres sites diffusant de la musique étant illégaux).

On a moins parlé des artistes qui diffusent leur musique et leur film sans en attendre de rémunération, et pour cause : la majorité des discours tenaient pour acquis que les seules pratiques créatrices devant faire l'objet de la loi - et donc être prises au sérieux – étaient les pratiques rémunérées.

Il y a là, à bien y réfléchir, un sacré paradoxe. L'aménagement de la loi a été rendu nécessaire, à en croire les acteurs du marché, par la difficulté de faire respecter les droits des auteurs du fait de l'existence d'une nouvelle technologie - cela s'est déjà produit quand sont apparus les K7 audio ou les graveurs de cd. Mais en présentant cette nouvelle technologie uniquement sous la figure d'un moyen de contourner le droit, on oublie sciemment de dire qu'elle a aussi constitué pour de très nombreux artistes le moyen d'exister ailleurs que sur le marché du disque, dans une plus grande indépendance vis-à-vis des circuits traditionnels de promotion. En devenant des internautes, les artistes non-rémunérés et les mélomanes ont créé un modèle alternatif de diffusion de la musique, se dotant de réseaux de circulation des œuvres extrêmement efficaces et souvent gratuits, et enfin, pour certains d'entre eux, d'un cadre juridique spécifique. En réduisant les internautes à des consommateurs forcément tentés de transgresser la loi, en les maintenant dans une opposition frontale vis-à-vis des artistes et des producteurs, en faisant au bout du compte d'internet une simple plate-forme de diffusion payante, une vaste boutique online, en privilégiant les intérêts de quelques (gros) commerçants, le législateur a totalement manqué la révolution des pratiques artistiques qui s'est opéré ces dernières années.

Ce modèle alternatif a été complètement passé sous silence à l'occasion des débats sur le droit d'auteur. L'existence de licences de libre diffusion[16] (par exemple les *Creative Commons*), qui fixent un cadre juridique précis à la diffusion des œuvres sur internet, en facilitant leur circulation tout en limitant leur exploitation, n'a quasiment pas été évoquée sur les bancs de l'Assemblée Nationale[17]. La vitalité de sites présentant des milliers d'artistes non-rémunérés,

15 Pour mesurer les enjeux des débats, consulter les nombreux articles publiés sur le site Framasoft (http://www.framasoft.com)

16 J'emprunte cette expression à Florent Verschelde, *Une histoire de mots : culture libre et libre diffusion*, 2006, publié sur son site web : http://www.covertprestige.info/

17 On a parlé des logiciels libres, mais pas à ma connaissance des œuvres artistiques sous licence de libre diffusion. Alors même que dans les interventions de certains députés, on retrouvait tels quels certains

proposant leurs œuvres gratuitement au téléchargement, tels que Jamendo ou Musique-libre.org, n'a pas été prise en compte dans les débats. L'exemple des centaines de labels tissant leurs liens sur la toile jusqu'à l'autre bout du monde, contribuant à faire connaître ainsi des milliers de projets artistiques, a été balayé d'un revers de la main. Le conservatisme du législateur, son absence complète d'ouverture d'esprit, le clientélisme dont les débats furent imprégnés, ont contribué à agrandir le fossé entre le monde des artistes dits amateurs et des mélomanes qui les soutiennent, et le monde des artistes rémunérés et d'un public réduit au rang de simple machine à consommer.

Dans cette affaire, au bout du compte, tout en prétendant défendre les intérêts des artistes et de la création, on s'est en fait focalisé sur le seul artiste professionnel en considérant, conformément à la rhétorique institutionnelle, que tout artiste « sérieux » devait un jour ou l'autre s'inscrire dans les voies de la professionnalisation.

« J'ai en face de moi un ennemi redoutable : le rêve de la gratuité. Il faut du courage pour s'y opposer » disait à l'occasion d'une tribune Renaud Donnadieu de Vabres : il faut du courage, en effet, pour s'opposer à ce qui n'est déjà plus un rêve, mais, dans une large mesure, une réalité. Le déni, non seulement de la valeur, mais, plus radicalement, de l'existence de pratiques alternatives, est ici à son comble.

Pour s'opposer au "rêve de la gratuité", les membres de la *Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs* prennent moins de gants :

« Le magazine américain Forbes remarque que « Lessig [l'inventeur des licences Creative Commons] n'est pas vraiment un ami des créateurs. Ses attaques contre le droit d'auteur sont surtout bénéfiques à une bande de resquilleurs qui prétend que copier c'est créer parce qu'ils ne savent rien créer sans réutiliser telles quelles des œuvres protégées par le droit d'auteur.[18] »

On assimile ici les créateurs qui ont choisi des licences de libre diffusion à des pirates, comparables aux internautes qui téléchargent illicitement de la musique. C'est évidemment faux : la plupart des auteurs créent des œuvres originales, et c'est oublier que l'industrie du divertissement, au contraire, s'est signalée ces dernières années par un usage systématique de samples ou, carrément, de reprises. Mais cette assimilation permet de mettre au rencart en quelques mots, et même de stigmatiser, des dizaines de milliers de créateurs, dans tous les arts, qui ont choisi une voie différente de celle prônée par l'industrie du divertissement.

Et plus loin :

« Comme le souligne E. Pike, les partisans de ces licences sont en général soit des amateurs qui ne souhaitent pas à long terme vivre de leur création soit des artistes mondialement connus qui font cadeau de leur travail au public. Pour l'immense

argumentaires publiés sur les sites consacrés aux musiques sous licence de libre diffusion.

18 extrait d'un article publié sur le site du CISAC, *Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs*.

majorité des créateurs, les licences proposées par Creative Commons, bien que séduisantes en apparence n'ont aucun intérêt et ne sont en fin de compte qu'une menace pour leurs droits fondamentaux à une protection, à une diffusion et à une rémunération convenables de leurs œuvres.[19] »

La présidente du *British Music Rights* reprend ici un argument entendu ailleurs, selon lequel si les partisans des licences de libre diffusion sacrifient une partie de leurs droits d'auteur, c'est parce qu'ils n'ont pas besoin de revenus : ou bien parce qu'ils sont déjà très riches, comme Gilberto Gil ou David Byrne, artistes mondialement connus et adeptes des Creative Commons, ou bien parce qu'ils « *ne souhaitent pas à long terme vivre de leur création* », c'est-à-dire qu'ils ne sont que des *amateurs*, le terme étant ici connoté de manière fortement péjorative. S'ils se tirent ainsi une balle dans le pied, c'est ou bien parce qu'ils peuvent financièrement se le permettre, ou bien parce qu'ils n'ont pas suffisamment d'ambition[20].

La professionnalisation et la commercialisation, semblent constituer les critères de l'art véritable ; les efforts financiers que font l'artiste et les structures qui le soutiennent témoignent de leur réel engagement dans la vie créatrice. Comme le dit le livre blanc de la SNAC sur le P2P :

« *Il est important de garder a l'esprit qu'écrire est un métier, pas un passe-temps réservé a qui a les moyens de ce luxe, et qu'en toute hypothèse, c'est dans le cadre de leurs propres sociétés, gérées par et pour eux, que les ayants droit trouveront les moyens de répondre a leurs besoins et de défendre au mieux leurs intérêts.*[21] »

On retrouve très nettement ici la distinction du professionnel et de l'amateur, du métier et du passe temps, de l'esprit de sérieux et du dilettantisme.

On pourrait multiplier ici les citations : on y verrait certainement se dessiner une étrange histoire. Alors même que l'arrivée d'internet et la diminution des coûts de production des enregistrements musicaux ont contribué non seulement à l'explosion du nombre de créateurs dans de multiples domaines, mais également à instaurer de nouveaux types de relations, plus directes, et parfois même solidaires, entre le créateur et le dit « public », le législateur, désireux de servir au mieux les intérêts du marché, invente une loi qui légitime une infime partie des créateurs au dépends de tous les autres, et creuse encore plus l'abîme entre l'artiste professionnel et son public, réduit à l'état de machine à consommer[22].

---

19 L'article d'Emma Pike a été publié dans le numéro de printemps 2005 du magazine *M*, consultable sur www.bmr.org.

20 Voir mes remarques à ce sujet *infra*. chapitre IV, note 73, sur la vision réductrice et bornée qui soutient ce genre de perspective : celle de l'agent économique comme « idiot rationnel ».

21 Téléchargeable sur le site du Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs : http://www.snac.fr/. Ce livre blanc ne doit pas être confondu avec celui publié quelques mois auparavant par plusieurs associations dont L'UFC Que Choisir, la Spedidam, l'Aful et l'APP et Musique-Libre.org. Les positions des deux livres blancs sont en opposition complète sur la question de la gestion des droits d'auteur sur internet.

22 Comme le dit le Docteur Kasimir Bisou, « La métamorphose du « citoyen » en « public » est le paradis de l'artiste, mais c'est aussi une illusion dangereuse sur laquelle vivent trop d'acteurs de la politique culturelle. ». Voir son essai : *La critique des politiques culturelles à l'aune de la « diversité culturelle*, p. 10.

"*Tu devras payer pour jouir*", telle semble être la devise inaltérable du législateur, et sous-entendu, l'art est une affaire trop sérieuse pour être abandonnée aux mains de simples amateurs.

3.1.3. le conservatisme des professionnels

On pourrait s'étonner que l'amateur soit aujourd'hui si mal considéré. La création de la fameuse fête de la musique en 1982 par Jack Lang, au départ dédiée spécifiquement aux amateurs, avait permis d'espérer une meilleure reconnaissance de ces pratiques. Sous l'impulsion du programme du Parti Socialiste de 1981, l'Etat et les collectivités locales sont invités à élargir leur soutien à la création, au-delà de l'académisme et de la culture des élites, et à reconnaître des formes d'art autrefois considérées comme mineurs. Des projets associatifs retiennent l'attention, des salles de concert subventionnées font la part belle aux musiques actuelles, des compagnies de théâtre amateur sont invitées à participer aux grands festivals, la danse contemporaine prend son essor en France.

Ce souci de valorisation des pratiques amateurs n'a toutefois pas réellement d'impact sur les mondes de l'art professionnels. Il ne va pas jusqu'à remettre en question l'autonomie des castes artistiques traditionnelles. Les sociologues Raymonde Moulin et Nathalie Heinich ont bien montré comment, dans le monde de l'art contemporain, le système de valorisation met en jeu des relations de pouvoirs mêlant inextricablement les acteurs du marché de l'art et les acteurs institutionnels - les amateurs n'y ont évidemment aucune place, pas plus que le public. On pourrait également rappeler comment le petit monde de la musique dite « contemporaine » a été tenu à bout de bras par l'Etat depuis Malraux, privilégiant une poignée de compositeurs et de mélomanes, au nom du concept de « recherche musicale » - comme si cette recherche ne pouvait être réellement prise au sérieux que dans le cadre d'un institut comme l'IRCAM, et pas ailleurs. Dans le même ordre d'idée, l'institutionnalisation des orchestres, tradition française depuis l'invention du ministère de la culture, illustre de manière exemplaire la préférence du pouvoir public pour une forme d'art dite « majeure »[23].

Cette césure quasiment ontologique entre les compagnies professionnelles et amateurs, n'a absolument pas été réduite dans le domaine du spectacle vivant. En conclusion d'un mémoire de Maîtrise de Sociologie, Fabien Bergès pouvait écrire :

« L'articulation des pratiques amateurs et professionnelles est un problème encore largement ininterrogé. Mises à part les passerelles qu'inventent certaines

23 Sur ces questions cf. le débat entre MENGER, P.-M. (1983), *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, et VEITL, A. (1997), *Politiques de la musique contemporaine : Le compositeur, la « recherche musicale » et l'État en France de 1958 à 1991*, Paris, Éditions L'Harmattan.

compagnies en fonction d'affinités locales, les amateurs et les professionnels se positionnent chacun de leur côté, sans savoir ce que font ceux d'en face. Les pouvoirs publics ont validé cette existence hétérogène et de ce fait renforcé l'ignorance mutuelle. »[24]

Les musiques actuelles, qui constituent le vivier le plus fourni des productions amateurs, ont certes bénéficié d'une attention particulière de la part des différents ministères : toutefois, la tendance est aujourd'hui, comme je l'ai rappelé, à la défense des professionnels, contre les créateurs non-rémunérés. Des sociétés comme la SACEM, pour les compositeurs, des syndicats comme la SNAC, pour les auteurs, des groupements comme le GEPAM, pour les entrepreneurs de spectacle, des associations comme la Maison des Artistes, qui gère les cotisations sociales des artistes plasticiens et des graphistes professionnels, sont particulièrement virulents quand il s'agit de défendre les intérêts de leurs membres.

Chacun de ces différents mondes de l'art professionnel possède certes ses propres règles internes de fonctionnement, ses médias spécialisés, ses experts, ses relais politiques et commerciaux, ses associations agréées, mais ils ont aussi en commun un fort conservatisme. On comptait 31 000 intermittents déclarés en 1985. En 2002, ils étaient 113 000, soit un chiffre multiplié par quatre en dix-sept ans[25]. En 2003 l'enquête de l'INSEE sur l'emploi dans le spectacle vivant chiffrait à plus de 400 000 les actifs dans ce domaine[26]. Il faudrait ajouter les professionnels dont l'activité est liée d'une manière ou d'une autre à la promotion notamment dans le secteur privé (journalistes spécialisés, experts du domaine culturel). Tous ceux là auraient évidemment beaucoup à perdre, à commencer par leur emploi, si le public s'intéressait soudain en masse aux productions des amateurs. Or, tant que les circuits de diffusion des œuvres étaient contrôlés par les instances professionnelles ou institutionnelles, l'accès à ces productions amateurs demeuraient difficile : le marché et les institutions imposaient sans peine leurs œuvres au public, ou, pour le dire autrement, saturaient quasiment l'offre culturelle. Avec l'invention d'internet, notamment, les amateurs bénéficient d'une exposition quasi-illimitée, pour un coût extrêmement faible (dans la mesure où les intermédiaires ne sont pas sollicités). Le phénomène est particulièrement flagrant dans la musique et les arts de l'image – j'en décrirais plus loin quelques exemples notables[27].

Si les professionnels pouvaient être assurés que le public ne se trompe pas, fait le « bon choix », en privilégiant les productions de leur cru, si, en quelque sorte, la qualité intrinsèque de leurs œuvres se manifestaient de manière indubitable, alors, ils n'auraient rien à craindre de la concurrence de ces « *musiciens du dimanche* », comme les appelait Laurent Petitgirard, administrateur de la Sacem,

24 Le texte de ce mémoire est lisible sur le site de l'association des oranges bleues, pour le théâtre amateur : http://assoc.orange.fr/les.oranges.bleues/memoireFB.htm

25 *Les métiers artistiques*, Rapport d'information déposé par la Commission des affaires culturelles, familiales et sociales de l'Assemblée Nationale, par Christian Kert, 2004.

26 Statistiques consultables en ligne sur le site de l'INSEE http://www.insee.fr/fr/ffc/Ipweb/2004/ip978/page01.htm

27 Voir 4.2. l'horizon des pratiques amateurs.

sur un forum consacré aux licences de libres diffusion. Mais il faut croire que certains de ces musiciens ou ces photographes du dimanche constituent malgré tout une menace pour la pérennité des castes artistiques dominantes. Il faut croire que la propagande des marchés et des institutions n'a pas été suffisamment efficace, que, parmi la masse des consommateurs culturels, certains s'obstinent à rechercher des artistes rares et peu médiatisés, et même deviennent à leur tour créateurs, sans pour autant rejoindre les rangs des professionnels, sans emprunter les voies tracées par la profession. On aura beau rappeler que les professionnels ont pour eux la compétence, l'esprit de sérieux, la qualité, on aura beau stigmatiser l'inconséquence des amateurs, leur dilettantisme, il semble bien que le fameux public – qui aurait tant besoin d'être éduqué, voire rééduqué[28] – n'y croit plus, et qu'une partie tout au moins de ce public, fait ses propres choix avec un certain esprit d'indépendance.

Au final, on peut prévoir un dénouement assez ironique : les politiques culturelles successives, qui se sont tant occupés de la démocratisation des arts, peuvent constater leur échec : non seulement le projet de rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres de qualité constitue un échec patent, malgré les actions mises en place, mais les arts se sont, si j'ose dire, démocratisés tout seul, sans rien attendre de l'institution ni du marché[29].

Devant cette situation quasiment inédite, on comprend que les acteurs professionnels, et ceux qui les soutiennent, adoptent d'emblée, comme on l'a vu, une position conservatrice, puis, dans un second temps, tentent de renforcer leurs positions : nous avons décrit brièvement comment, au prétexte d'un aménagement des lois sur le droit des auteurs à l'ère numérique, on n'hésitait pas, non seulement à critiquer la viabilité d'une création non rémunérée, mais carrément à dénier son existence-même, voire même à la condamner. Nous allons montrer maintenant comment les projets du législateur pourraient bien aller bien au-delà.

---

28 Lire à ce sujet l'essai magistral d'un ancien responsable de l'action culturelle qui publie sous le pseudonyme de Doc. Kasimir Bisou : *La critique des politiques culturelles à l'aune de la « diversité culturelle » : « Il n'y a donc plus de place pour le citoyen : son destin est d'être soit consommateur libre sur le marché, soit « public fidèle » adoptant sans discussion les codes, valeurs et choix de compétences artistiques des acteurs spécialisés, soit « population d'individus » à rééduquer pour venir partager la culture des acteurs » (p. 11)*

29 Il y a évidemment de multiples manières de comprendre le projet d'une « démocratisation culturelle », cher à Malraux. Si on vise par là quelque chose comme : « *Rendre accessible au plus grand nombre les oeuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France* » (décret de constitution du ministère de la culture mai 2002), on conviendra sans peine que « le plus grand nombre » ne semble pas très sensible aux efforts faits pour les éduquer par les experts – ceux là mêmes qui déterminent ce qui est « *capital* » ou non. Le plus grand nombre, si l'on en croit les chiffres continue de préférer Lorie à Pierre Boulez. Ce qui se défend je trouve. Si par contre on considère que la démocratisation culturelle consiste d'abord à laisser aux gens la possibilité de se constituer leur propre culture, hé bien !, nous y sommes déjà, et depuis toujours en vérité. On peut trouver dommage que le plus grand nombre ne fréquente pas l'opéra, mais ce sentiment ne devrait pas permettre de mépriser les cultures de chacun des sujets qui compose ce plus grand nombre. On devrait même d'abord, avant de porter le moindre jugement et se poser en donneur de leçon, prescrire ce qui devrait être apprécié ou non, s'y intéresser.

3.2. Un exemple de domestication des créateurs : le projet d'aménagement du décret de 1953

3.2.1. Le décret de 1953

Nous prendrons ici l'exemple des menaces qui pèsent sur le spectacle dit « vivant »[30] dès lors qu'il est pratiqué par des artistes non-rémunérés. Ces menaces s'articulent autour du projet d'abrogation du décret de 1953 régissant les spectacles auxquels participent des amateurs.

Les artistes l'ignorent souvent, mais l'organisation de spectacle en France est réglementée de manière assez précise. Cette réglementation est fondée sur le fait que le code du commerce assimile le spectacle vivant à un acte commercial. Dès lors, si l'on suit le code du travail, il suppose un contrat passé entre l'organisateur et l'artiste, et par suite, un devoir de déclaration fiscale de la part des contractants.

« Tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité, objet de ce contrat, dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce.

Cette présomption subsiste quels que soient le mode et le montant de la rémunération, ainsi que la qualification donnée au contrat par les parties. Elle n'est pas non plus détruite par la preuve que l'artiste conserve la liberté d'expression de son art, qu'il est propriétaire de tout ou partie du matériel utilisé ou qu'il emploie lui-même une ou plusieurs personnes pour le seconder, dès lors qu'il participe personnellement au spectacle[31]. »

Mais notre fameux décret de 1953 vient en quelque sorte faire une exception à ce principe en considérant le cas des artistes amateurs, lesquels peuvent effectivement déroger aux devoirs fiscaux auxquels sont soumis les professionnels, à la condition qu'ils soient bel et bien « *amateurs* ».

Le texte proposait une définition de l'amateur, ou plutôt du groupement d'amateurs :

« *Est dénommé « groupement d'amateurs » tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés etc..., ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle.*[32] »

30 Je me suis toujours demandé ce à quoi pourrait bien ressembler un spectacle mort, mais passons...

31 Code du travail : Article L762-1 (inséré par Loi n° 73-4 du 2 janvier 1973 Journal Officiel du 3 janvier 1973)

32 Décret du 19 décembre 1953 relatifs à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec des

On ne s'étonnera pas du caractère purement négatif de cette définition : l'amateur est tout simplement celui qui n'est pas professionnel – on n'en sort pas. Une circulaire en date du 23 mars 2001 vient préciser un peu les choses en énumérant les conditions nécessaires pour qu'une représentation soit définie comme spectacle amateur. Il faudrait donc :

« qu'elle soit pratiquée par des personnes qui tirent leurs moyens d'existence d'activités étrangères à celles du spectacle,

– *que les groupements soient constitués en associations loi 1901, qu'ils soient agréés par une commission spécifique et que leurs statuts et règlements intérieurs fassent apparaître le caractère désintéressé et non concurrentiel de l'activité,*

– *que les spectacles soient exclusivement présentés dans l'académie où est fixée l'association,que les groupements ne produisent pas plus de 3 spectacles par an (avec 10 représentations maximum dans les agglomérations fréquentées par des groupements professionnels).*[33] »

On est bien forcé de reconnaître que ces règles ne sont pour ainsi dire jamais respectées[34].

Il n'est pas fait mention dans ce décret d'éventuels frais de déplacements pouvant être remboursés par l'organisateur du concert. En réalité, cette pratique découle d'une référence à la loi de 1901 régissant les associations : un bénévole peut, sous certaines conditions, percevoir un remboursement de frais[35]. Par extension, l'artiste amateur est donc assimilable à un bénévole – encore faut-il qu'il exerce son activité en tant que membre d'une association – d'où le concept de *groupement d'amateurs*, pertinent dans un contexte où la plupart des spectacles de ce type concernaient avant tout des chorales ou des fanfares.

En 1999, le législateur avait fait une première tentative censée préciser les conditions sous lesquelles un entrepreneur de spectacle est autorisé à accueillir des amateurs. On distinguait alors les spectacles entièrement bénévoles, qui ne sont pas soumis à la délivrance d'une licence, et les spectacles mixtes, mélangeant des bénévoles et des professionnels : ces derniers, au delà du nombre de 6 par an, sont soumis à une obligation de licence.

---

entreprises professionnelles (*sic*)

33 Circulaire du 23 mars 2001, Ministère de la culture et de la communication, *Les spectacles en amateur : la réglementation juridique et fiscale.* Mon ami Florent Verschelde me signale qu'on pourrait presque parler ici d'un nouveau type de délit : « *le spectacle en réunion* ».

34 Pour prendre un exemple que je connais bien (le mien), je suis en défaut vis-à-vis de la loi sur chacun de ces points : j'ai joué de nombreuses fois sur scène sous des noms d'artistes différents, en solo ou avec des amis musiciens, sans m'être constitué en association loi 1901, en n'ayant pour seuls revenus que le montant du RMI – ce qui n'est pas à proprement parler une « activité », et sans me soucier aucunement des lieux où se déroulaient les concerts : de fait j'ai eu la chance de me produire aux 4 coins de la France, c'est-à-dire bien au-delà de mon *académie* d'origine. Les organisateurs de ces spectacles, le plus souvent des bars-concerts et des associations de mélomanes, me remboursaient en général mes frais de déplacements, et m'offraient le gîte et le couvert, ce qui suffisait à mes besoins. La plupart des artistes que je connais n'agissent pas différemment.

35 Article 7 alinéa 2. du décret du 10 août 1901 : ces remboursements sont autorisés s'il existe une décision expresse du Conseil d'Administration et si des justificatifs sont produits aux fins de vérification.

Dans la pratique, et notamment dans les musiques dites « actuelles », les spectacles mixtes ne sont pas rares : les cafés concerts font souvent appel à des techniciens rémunérés. La plupart des bars dépassent largement leur quota

Jusqu'à ces dernières années, les institutions avaient adopté la politique du « laisser faire » : le décret de 1953 rédigé à une époque où les pratiques musicales amateurs n'avaient rien de commun avec celles que nous connaissons aujourd'hui, n'était évidemment pas respecté. Pourquoi, à la fin des années 90, s'est-on à nouveau préoccupé de ces questions ?

Comme nous l'avons évoqué au début de cette partie, parce que l'explosion du nombre de pratiquants amateurs désireux de se produire sur scène, et le succès de certains de ces spectacles, a créé une situation concurrentielle inédite : les professionnels, à moins de bénéficier d'une promotion et d'une notoriété importante, ne sont plus assurés d'entrer dans les programmations. Rares sont les bars concerts qui peuvent se permettre de payer un cachet d'artiste, et les salles subventionnées ne sont pas assez nombreuses pour accueillir tous les groupes et les artistes. Les intermittents du spectacle ont subi de plein fouet les conséquences de cette situation concurrentielle, et pas seulement dans la musique. Nombreux sont les intermittents qui peinent à trouver des concerts en nombre suffisant pour conserver leur statut, tandis qu'on voit des groupes amateurs accumuler jusqu'à une centaine de concerts dans l'année. Ces derniers fonctionnent comme beaucoup de groupes à l'étranger, des périodes de travail rémunéré (par exemple dans l'interim ou la restauration) succédant à des périodes de chômage, durant lesquels ils organisent des tournées. D'autres occupent un emploi toute l'année ou sont au RMI. Comme leur revenus ne dépend pas de leur pratique artistique, ils sont évidemment beaucoup moins exigeants en matière de rémunération, et s'adaptent plus facilement aux nouvelles règles du marché du spectacle. De nombreux groupes n'hésitent pas à jouer aussi bien dans des squats, des bars plus ou moins adaptés à la scène que dans des salles subventionnées. Des réseaux, souvent associatifs, se déployant souvent d'abord sur internet, échappant au contrôle des institutions tout comme au contrôle du marché dominant, permettent à de nombreux artistes amateurs d'accéder à une visibilité dont ils ne bénéficieraient de toutes façons pas en intégrant le monde professionnel.

C'est un peu comme si, au début de ce millénaire, en France, deux mondes portés par des logiques différentes se confrontaient soudain : d'un côté le monde des artistes professionnels, articulé autour des légitimations institutionnelles, et de l'autre un monde qui fonctionne tout à fait à la manière de la scène indépendante américaine, articulé autour d'initiatives privées et de réseaux étrangers aux systèmes institutionnels. La crise de l'intermittence du spectacle, en partie provoquée par le patronat – en partie seulement[36] - n'a pas manqué de donner l'opportunité au législateur de réviser le décret de 1953, et ce pour trois raisons :

36 Lire à ce sujet l'article de Guy Scarpetta, « Marché, culture et création : le grand retour des intermittents du spectacle », *Le Monde Diplomatique,* mai 2004.

D'abord pour le bien des amateurs eux-mêmes (c'est la ligne officielle si j'ose dire), afin de leur offrir les meilleures conditions de diffusion (sous-entendu, jusqu'à présent, ces conditions ne seraient pas suffisantes : on aimerait bien savoir à quelle source le législateur s'est informé pour en juger).

Ensuite, pour lutter contre *la concurrence déloyale avec la programmation professionnelle (ainsi) reconnue et confortée*[37]. Ce souci est clairement affirmé, comme nous le verrons dans l'avant projet de loi du 15 mars 2006.

Enfin, parce que l'Etat ne supporte pas en général que des pratiques autrefois marginales, aujourd'hui importantes dans le paysage musical, se déploient sans en référer à son autorité. C'est ainsi que je retraduis cette phrase :

« *La reconnaissance, la prise en compte et la valorisation des pratiques amateurs, passant par l'identification, la connaissance et l'analyse, doivent devenir les éléments prioritaires de la politique de l'Etat en matière de musique*[38]. »

Le rapporteur ajoute, dans un élan lyrique assez douteux :

« *L'affirmer, c'est affirmer un droit fondamental à l'expression culturelle.* »

Le problème, ai-je envie de dire, c'est que les fameux amateurs, n'ont pas attendu que l'Etat se penche sur leur cas pour prendre en main leur destinée[39].

3.2.2 L'avant projet de loi relatif à la participation des amateurs à des spectacles (15 mars 2006)

Ce projet de révision de la loi avait déjà été clairement mis au rang de priorité dans les *Propositions pour l'avenir du spectacle vivant*, publié par le Ministère de la culture en octobre 2004. C'est finalement d'une manière assez discrète qu'est sorti récemment des bureaux du ministre cet avant-projet de loi, certes encore au stade du « document de travail », mais qui fixe d'ores et déjà le cadre des lois à venir.

Examinons donc maintenant cet avant-projet de loi relatif à la participation des amateurs à des spectacles, visant à abroger le décret de 1953.

Il propose d'abord une nouvelle définition de l'amateur. La notion de *groupement*, assez logiquement, disparaît, et on fait appel au concept de loisir.

« *Art. 1. - Est dénommée amateur, dans le domaine du spectacle, toute personne qui pratique, seule ou en groupe, une activité artistique à titre de loisir et qui tire*

37 *Rapport de la commission nationale des musiques actuelles à Catherine Trautmann, ministre de la culture et de la communication* (septembre 1998), annexe 1, p. 68.

38 *Idem*.

39 C'est vrai de la scène amateur, c'est aussi vrai de la manière dont les artistes indépendants se sont emparés de l'outil internet. Les lois visant à durcir la circulation des ouvres sur internet et à remettre tout le monde dans le rang (et si possible dans les rangs de la Sacem) apparaissent comme l'expression du désarroi d'un législateur dépassé par des pratiques privées, et qui tente de sauver ce qui peut l'être : un modèle professionnel, qui bien qu'en crise, semble constituer l'horizon indépassable des politiques culturelles.

ses moyens principaux[40] *d'existence de salaires ou de revenus étrangers à cette activité.*[41] »

Il s'agit bien là de raffermir la frontière entre amateur et professionnel : le premier vit son art comme un simple loisir (comme d'autres vont à la plage ou font leur jogging), tandis que le second s'y implique corps et âme (et surtout : sa survie économique en dépend).

« Art. 2. - Lorsque des amateurs tels que définis à l'article 1er participent à la représentation en public d'une œuvre de l'esprit, ils ne reçoivent aucune rémunération, si ce spectacle n'est pas organisé dans un cadre lucratif au sens de l'article L.324-11 du code du travail.

Art. 3. – Lorsque des amateurs participent à des spectacles produits ou diffusés par un entrepreneur de spectacle dans un cadre lucratif au sens de l'article L 324-11 du code du travail, ils sont rémunérés dans les conditions légales et conventionnelles.

De même, lorsqu'une association regroupant des amateurs organise, produit ou diffuse des spectacles, ou participe à des spectacles produits ou diffusés par un entrepreneur de spectacle dans un cadre lucratif au sens de l'article L 324-11 du code du travail, ses membres sont rémunérés dans les conditions légales et conventionnelles. »

La mention répétée de l'article 324-11 du code travail renvoie au soupçon que la pratique amateur pourrait bien être du travail dissimulé[42]. Elle est un des motifs avérés du nouveau projet de loi, lequel vise à lutter contre la présomption de salariat. Les amateurs doivent donc être rémunérés dès lors que l'organisateur du spectacle poursuit des buts lucratifs : c'est le cas de la quasi totalité des lieux qui accueillent actuellement des concerts amateurs, notamment les bars-concerts. Si on suit bien la pensée du législateur, tout concert dans un bar devrait dès lors donner lieu à une rémunération, c'est-à-dire à un cachet équivalent à celui que touchent habituellement les professionnels.

On détermine ainsi un cas limite ou idéal : appelons-le le spectacle amateur « pur ». Il est entièrement produit et joué par des personnes pour qui l'art est un loisir, il ne donne lieu à aucune rémunération et le cadre dans lequel il est présenté n'est pas un cadre lucratif.

Mais à quelles conditions peut-on parler d'un cadre lucratif ? L'article L 324-11 considère qu'à partir du moment où l'organisateur a recours a de la publicité, ou

40 Notons qu'ici on ne dit plus que la totalité des revenus de l'amateur doivent être issus d'activités totalement étrangères à la musique, mais que seulement ses revenus principaux. La nuance laisse la part ouverte toute interprétation.

41 *Avant-projet de loi relatif à la participation des amateurs à des spectacles*, Document de travail DMDTS – Version 15 mars 2006.

42 Code du travail art. L 324-11 : « *Les activités mentionnées à l'article précédent sont présumées, sauf preuve contraire, accomplies à titre lucratif lorsque leur réalisation a lieu avec recours à la publicité sous une forme quelconque en vue de la recherche de la clientèle ou lorsque leur fréquence ou leur importance est établie ou, s'il s'agit d'activités artisanales, lorsqu'elles sont effectuées avec un matériel ou un outillage présentant par sa nature ou son importance un caractère professionnel ou lorsque la facturation est absente ou frauduleuse.* »

qu'il est fait usage d'un matériel de qualité professionnelle, ou que la fréquence des spectacles organisées est trop importante, on peut soupçonner une finalité lucrative. A ce titre, je connais très peu de concerts, à part ceux réalisés à l'occasion de la fête de la musique[43], qui rempliraient ces conditions. Veut-on limiter les spectacles amateurs à la seule date et aux seules conditions de la fête de la musique ?

Le législateur, conscient du caractère excessif de son projet, prévoyant sans doute que l'application stricte de cet article rendait tout simplement impossible l'organisation de concert amateur, a tout de même prévu des exceptions.

Il n'hésite pas à compléter le fameux article L 324-11 du code du travail d'un nouvel alinéa, rédigé ainsi :

« Ne constituent pas des critères de présomption de lucrativité, dans les activités du spectacle, le recours à de la publicité lorsqu'elle est non professionnelle (sic) *et l'utilisation de matériel professionnel. »*

Autrement dit, il est encore possible d'annoncer malgré tout un concert amateur, en faisant appel à un imprimeur professionnel pour la réalisation des affiches, et l'usage d'un matériel de sonorisation correct n'est pas interdit durant le concert. Voilà une généreuse concession à la réalité des pratiques : les groupes de rock amateurs ne seront pas obligés de se contenter de chanter *a capella* ou de jouer de la guitare électrique sans sonorisation durant la fête de la musique.

Le projet de loi n'en demeure pas moins extrêmement restrictif. Il instaure une césure draconienne entre deux types de spectacle, et, de fait, son application stricte réduirait de manière drastique les possibilités pour les artistes amateurs de se produire.

Le législateur a donc élaboré trois exceptions à ces règles. je laisserai de côté les articles 5 et 6[44], qui concernent les étudiants, les stagiaires, les enseignants et les enfants : les spectacles produits dans un cadre scolaire, d'enseignement ou de formation, tant qu'ils ne donnent pas lieu à des rémunérations, peuvent sous certaines conditions, être réalisés dans un cadre lucratif. Il ne faudrait évidemment pas se mettre à dos l'éducation nationale, dont on connaît la capacité à s'indigner et à manifester : on a déjà quasiment supprimé l'éducation

43 Et encore : à l'occasion de la fête de la musique, beaucoup de groupes se produisent dans un bar – devront-ils retourner dans la rue, et jouer sans électricité ? J'ai à titre personnel une préférence pour les musiques acoustiques, mais je doute que les musiciens et une partie du public apprécient cette perspective (une fête de la musique débranchée).

44 Art. 5. – *Les étudiants ou stagiaires des établissements ou des personnes morales dont l'objet est de dispenser un enseignement supérieur ou d'organiser des actions d'insertion professionnelle dans le domaine du spectacle vivant peuvent ne pas être rémunérés lorsque leur participation à une production organisée dans un cadre lucratif fait partie du cursus de leur formation. Cette faculté est subordonnée à l'obtention par l'entrepreneur de l'agrément défini à l'article 4.*

Art. 6. – *Lorsque des enfants qui n'ont pas dépassé l'âge de la fréquentation scolaire obligatoire participent à des spectacles organisés dans les conditions définies à l'article 2, ces spectacles sont limités dans leur fréquence et dans leur nombre. Lorsque ces enfants participent à des spectacles organisés dans les conditions définies à l'article 4, les dispositions relatives aux modalités d'emploi fixées par le code du travail sont applicables à l'exception de celles relatives à la rémunération.*

artistique dans les programmes, et, rendre impossible l'organisation de spectacle dans un cadre scolaire serait sans doute, à juste raison, mal perçu.

L'article 4 concerne les amateurs en général, et constitue à mon sens une sorte de monstruosité juridique. Sous des apparences anodines, il instaure une véritable révolution dans les pratiques amateurs. Entre les lignes de ce texte bref se dissimule en vérité une entreprise de contrôle sans précédent des pratiques amateurs[45].

*« Art. 4. - Les amateurs peuvent, par exception à l'article 3, participer, sans être rémunérés, à un nombre limité de spectacles et de représentations produits ou diffusés par un entrepreneur de spectacle dans un cadre lucratif au sens de l'article L 324-11 du code du travail, si ces spectacles et représentations s'inscrivent dans le cadre d'**un projet de formation à destination des amateurs**. Cette faculté est subordonnée à l'obtention par l'entrepreneur de spectacle d'un agrément dont les conditions sont fixées par décret. »*

Les amateurs peuvent donc se produire dans un cadre lucratif, sous réserve évidemment qu'ils ne perçoivent aucune rémunération, à une double condition : il faut d'abord que ce spectacle s'inscrive dans un *projet de formation à destination des amateurs*. Quelle étrange idée a donc traversé l'esprit du législateur ? On le comprend mieux si on explique la seconde condition : il faut également que l'organisateur du spectacle soit agréé – traduisons tout de suite : que le spectacle ait lieu sur une scène **labelisée** par l'institution.

Un dispositif[46] se dessine alors sous nos yeux. Pour le comprendre il faut se reporter au projet de décret du 15 mars 2006, qui précise les modalités de cet agrément. Pour être autorisées à accueillir des amateurs, les scènes labellisées devront satisfaire aux conditions suivantes.

D'abord, être reconnue comme entrepreneur de spectacle (privé ou public) – ce qui n'est déjà pas une mince affaire[47] ! Mais il faudra aussi au courageux organisateur satisfaire aux exigences administratives suivantes :

1. Déposer un dossier présentant les projets auxquels participeront des amateurs.

2. Ces projets devront consister en une performance **encadrée** et

45 ... et, pour reprendre les mots de l'article 1, des pratiques exercées *à titre de loisir* – ce qui ne va pas sans poser des questions cruciales quant au respect par l'Etat des comportements privés et des préférences subjectives. Je développerai ce point dans ma quatrième partie.

46 Dispositif pervers à mon avis, parce qu'il ne se déclare pas en tant que tel : il s'avance masqué, tout à fait à la manière des lois sur le droit d'auteur à l'ère numérique – le législateur est devenu un maître sournois, qui crée de toutes pièces des situations illicites en détournant l'attention par des manœuvres discrètes et subtiles, dont la signification échappe au commun des mortels : les bouleversements importants vont se nicher dans le détail des articles les plus anodins, des renvois de textes à textes font de la lecture de la loi un véritable labyrinthe, l'exception à la règle répond au clientélisme et au lobbying. On décourage le citoyen de tout effort afin d'interpréter la loi. C'est ainsi qu'une démocratie se délite en sombrant dans l'ésotérisme juridique.

47 Voir le Décret no 2000-609 du 29 juin 2000 pris pour l'application des articles 4 et 10 de l'ordonnance no 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles.

accompagnée par des professionnels ! (donc, pas de projets entièrement produits par des amateurs – comment, en effet, faire confiance à des incompétents ! On sait bien que les amateurs par définition, ne sont pas capables de se débrouiller par eux-mêmes)

3. « *Chaque projet comporte un nombre suffisant d'heures de répétition* » (sic)[48].

4. « *Le nombre de représentations d'un même spectacle ne doit pas dépasser huit dans la limite de trois spectacles différents par an*. » Le dépassement de ce nombre doit faire l'objet d'une demande de dérogation !

Et je dois citer en entier l'article 4 de ce décret, qui punit d'une amende pouvant s'élever à 750 euros l'organisateur qui ne mentionne pas explicitement sur ses affiches ou prospectus la participation d'amateurs !

« Art. 4. – Est puni de l'amende prévue pour les contraventions de 4e classe le fait pour un entrepreneur de spectacles de ne pas faire figurer, sur tous les supports d'information des spectacles qui associent des amateurs non rémunérés, la mention de cette participation. L'infraction mentionnée au précédent alinéa est recherchée par les officiers de police et agents de police judiciaire, les agents de l'Urssaf ainsi que par les inspecteurs et les contrôleurs du travail. Les personnes morales peuvent être déclarées pénalement responsables de l'infraction définie au premier alinéa dans les conditions prévues par l'article 121-2 du code pénal. »

On créée un nouveau délit : ne pas distinguer les spectacles amateurs des spectacles professionnels ! Toutes les administrations de contrôle sont mises à contribution pour traquer les contrevenants. On imagine déjà la police débarquer au milieu d'un concert pour arrêter les contrevenants. Un tel décret s'avèrera évidemment tout à fait dissuasif pour les organisateurs de concerts.

Notez également qu'on ne « marque » pour ainsi dire pas les spectacles professionnels, mais seulement les spectacles amateurs : ce qui ne va pas de soi ! Puisque la loi est faite explicitement pour défendre les intérêts de la profession, pour distinguer aux yeux du public, les uns des autres, pourquoi ne pas instaurer tant qu'on y est un label de qualité réservé au spectacle professionnel ? Ha ! Le public est décidément trop stupide pour évaluer lui-même ce qu'est un spectacle de qualité : d'où la nécessité de l'informer, en indiquant clairement la présence d'amateurs, gage d'une performance de qualité inférieure[49].

C'est tout de même faire preuve de beaucoup de zèle pour défendre la

48 Ce point me laisse pantois : combien d'heures de répétitions sont censées représenter ce nombre suffisant ? Et que fait-on des musiciens qui improvisent, que fait-on des performers ? Il m'est arrivé bien souvent de jouer avec des musiciens, qui connaissaient mes chansons, mais sans que nous ayons répété auparavant. J'adore à titre personnel cette prise de risque, et jusqu'à présent, je n'ai pas entendu un spectateur s'en plaindre.

49 On essaie là de créer de toutes pièces une différence de nature entre des spectacles, alors qu'évidemment, il se peut fort bien, et il arrive souvent, que certains mélomanes préfèrent assister à un concert d'Angil que de Michel Sardou.

profession[50].

3.2.3. Administrer les amateurs pour renforcer la profession.

Il ne faut pas se voiler la face. Dans les faits, l'application stricte de cette loi signifie pour les artistes amateurs une modification radicale de leurs pratiques scéniques : il ne leur est plus possible de se produire comme auparavant dans les bars ou les lieux non agréés. La seule possibilité qu'il leur reste est de s'intégrer à un processus de validation institutionnelle, lequel prend en charge leur formation, les éduque, encadre leur pratique, choisit les concerts auxquels ils peuvent prétendre, les met sur les rails de la professionnalisation : c'est le triomphe du modèle de l'artiste *en voie de professionnalisation*.

Triomphe tout à fait paradoxal à l'heure où justement la profession étouffe du fait de la multiplication des projets artistiques. Et c'est là le second aspect de ce projet, dont l'institution ne fera probablement pas l'aveu : il s'agit d'une part d'étouffer dans l'œuf les velléités artistiques des amateurs, en leur montrant combien la route qui mène à la professionnalisation est rude, et combien peu en définitive seront élus ; et d'autre part, créer de nouveaux emplois en faveur des professionnels : car il faudra bien encadrer tous ces amateurs qui ne manqueront pas de s'inscrire en masse dans ces processus de reconnaissance institutionnelle.

On contrôle ainsi les amateurs, on les étiquette, les administre, et on renforce du même coup les positions des professionnels : on exclue des scènes traditionnelles, bars, cafés concert, les amateurs, et on réserve ces espaces aux seuls professionnels. Et on crée de nouveaux emplois pour ces derniers, qui auront la charge d'encadrer ces amateurs forcément incompétents.

Encadrer, Accompagner, Administrer, mais aussi Limiter, Interdire et enfin Punir. On retrouve bien ici le double langage du ministère au sujet des amateurs. Ce projet ambitieux d'administration des pratiques amateurs, sous son allure paternaliste – qui suffirait déjà le considérer comme insupportable – cache en fait une autre motivation : renforcer le monde de l'art professionnel, accentuer ses privilèges, cloisonner et durcir la frontière qui le sépare du monde amateur.

Le rapport de la commission nationale des musiques actuelles de septembre 1998 annonçait déjà un tel projet :

« *Place des amateurs sur scène :*

Comme pour la formation, la reconnaissance des pratiques amateurs passe par une exigence de qualité dans l'accompagnement de ses pratiques de diffusion.

La volonté de revendiquer une signature originale et de l'exprimer dans l'espace public, le lien ***apprentissage-diffusion-création*** *appellent l'urgence de définir un*

50 Je propose qu'on aille carrément plus loin : que sur chaque affiche annonçant un spectacle amateur soit inscrite un logo ou un signe distinctif, par exemple, une étoile jaune.

cadre réglementaire afin de permettre la présence des amateurs sur scène (aménagement du décret de 1953).

Ce cadre réglementaire permettra, sans présomption de salariat, la présence d'amateurs sur des scènes ***labélisées*** *qui devront être en priorité celles dont la mission de service public est clairement définie.*

Il s'agira ainsi d'offrir aux amateurs les meilleures conditions de diffusion (soirées spéciales dédiées aux amateurs et annoncées comme telles…), ***sans concurrence déloyale à une programmation professionnelle reconnue et confortée***[51]*.* »

Les fameuses propositions d'octobre 2004 pour préparer l'avenir du spectacle vivant répètent à plusieurs reprises la nécessité de lutter contre la concurrence déloyale dont les amateurs seraient censés être coupables et les professionnels victimes :

« *Ce texte, qui pourrait être un chapitre de la loi sur le spectacle vivant, sera un signe fort de la volonté de l'Etat de donner aux amateurs un cadre clair leur permettant de rencontrer le public* ***tout en préservant l'emploi culturel de la concurrence abusive du travail insuffisamment ou non rémunéré.***

Un projet de texte, abrogeant le décret de 1953, est dès à présent susceptible d'être proposé à la concertation. Il précise les caractéristiques d'un spectacle d'amateurs et distingue, pour la participation d'amateurs à des spectacles professionnels, le droit commun, avec ***présomption de salariat****, et les exceptions, liées à un projet de formation régi par convention.* »

Tous ces textes ne se contentent pas de déclarer une flamme soudaine pour les amateurs : elles les accusent dans la même phrase de ne pas respecter le droit du travail et de mettre en péril les pratiques professionnelles. On retrouve ce souci dans un texte assez étonnant, dans lequel les organisations professionnelles réunies au sein de la GEMAP (*Groupement des entrepreneurs de musiques actuelles et populaires*), font soudainement preuve d'un intérêt pour les pratiques amateurs, ce qui, avouons-le, n'est pas commun. Comme on peut s'y attendre, il s'agit d'un véritable manifeste en faveur d'une administration totale de ces pratiques, et même d'un marquage permettant au public de faire la distinction entre la production professionnelle et le reste. Je cite quelques phrases caractéristiques de ce document[52].

Il s'agit « *de fixer les deux polarités (amateur et professionnelle) et de permettre ainsi de mieux identifier "les rites de passage" ou les processus "d'insertion professionnelle"* » : on ne peut mieux exprimer ce que j'appelai le renforcement des frontières. La référence au lexique ethnologique et sociologique montre bien qu'il s'agit de défendre les spécificités d'une véritable caste, contre les risques de confusion qu'entraîne le succès de certains amateurs, lesquels, ayant développé leur activité en autodidacte, n'ont que faire de ces rituels. Et plus loin : « *Afin*

51 *Rapport de la commission nationale des musiques actuelles à Catherine Trautmann, ministre de la culture et de la communication* (septembre 1998), annexe 1, p. 72.

52 Document qu'on trouvera sur le site du FORUMA (http://www.foruma.fr/), site sur lequel un débat passionnant a été engagé sur le sujet qui nous occupe. Je remercie d'ailleurs Xavier Bonnot de m'avoir alerté sur ces questions à la fin de l'année 2005 : sans lui, cet essai n'aurait pas vu le jour.

d'éviter toute confusion avec les pratiques professionnelles, il est nécessaire de codifier les pratiques amateurs sous des vocables spécifiques et de se dégager des « us et coutumes » de la profession. » Ce que fait le gouvernement avec une certaine subtilité, les membres du GEMAP le clament haut et fort : il faut Codifier, Inventer des vocables, soumettre au Concept.

« *Le praticien amateur doit être envisagé et s'assumer comme tel.* » : sous-entendu, *il ne s'assume pas* comme tel. Et pour cause : je pense effectivement que le concept d'« amateur » ne correspond pas à la réalité plurielles des pratiques indépendantes de la caste professionnelle. Pourquoi donc devrais-je « assumer » (ce qui renvoie comme par hasard à la terminologie de la responsabilité morale) un statut qui ne me décrit pas ?

Et, afin de codifier, identifier, maîtriser les amateurs, les membres du GEMAP préconisent la création de contrats d'amateurs, de lister des lieux autorisés à accueillir des spectacles amateurs (sous entendu : interdire les spectacles amateurs dans les lieux non agréés), mener une campagne d'information pour informer le public et les amateurs de ces nouvelles règles du jeu (et du coup, les aider à bien identifier les spectacles sérieux, professionnels, et le reste), inviter les amateurs à adhérer à des fédérations départementales (excellente manière de les tenir en laisse), adhésion qui générerait « *des droits et des devoirs* » (on imagine qu'il s'agit surtout du devoir ne pas marcher sur les plates bandes des professionnels).

Et pour finir, je ne résiste pas à citer cette phrase dont le sens m'échappe à vrai dire, mais dont la teneur lexicale fait un peu froid dans le dos :

« *Un système de déclaration simple des représentations publiques doit permettre* ***de connaître et de maîtriser la diffusion des amateurs avec des signaux d'alerte****.* »

Alerte ! Les amateurs jouent sur la place publique ![53]

53 Plus fort que le GEPAM, le SPAM (*union nationale des syndicats d'artistes musiciens*) considère que les propositions du gouvernement sont trop frileuses. A les lire, il faudrait tout bonnement supprimer les spectacles amateurs. Je vous laisse déguster cette prose haineuse :

« *Après des mois d'attentisme le ministère de la Culture a relancé la réflexion sur la pratique amateur. Une réunion a eu lieu à ce sujet à la DMDTS. Le SNAM réaffirme ici ses positions. Il soutient le projet de modification du décret de 1953 adopté en septembre 1999 par notre Fédération. Il profite de cette renégociation pour réaffirmer un certain nombre de principes. Ainsi nous pouvons aujourd'hui mieux préciser ce que devrait contenir la réforme du décret de 1953 :*

- une définition de ce qu'est un amateur : «une personne qui participe à la présentation au public des manifestations dramatiques, musicales, dramatico-lyriques, lyriques, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés, de cirques, etc. dont les membres ne reçoivent de ce fait aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle».

- préciser le champ dans lequel la pratique amateur se produit, en exclure l'ensemble des productions des spectacles relevant de l'ordonnance de 1945.

*- **préciser que l'absence de rémunération concerne également les défraiements qui «pourront leur être versés sur justificatifs et limités par le plafond reconnu par la Sécurité Sociale dès lors que le déplacement entre le lieu de résidence et le lieu de représentation dépasse 50 km AR».***

- l'ensemble des artistes «professionnels» intervenant dans les spectacles amateurs seront salariés comme le prévoit l'application de l'article L. 762-1 du Code du travail concernant la présomption de salariat en respectant l'ensemble des tarifs conventionnels.

- les amateurs intervenant et engagés dans des spectacles professionnels se voient également appliquer la

3.2.4 « Éduquer » les amateurs ? Ou bien... les « domestiquer » ?

On part donc du principe que les amateurs ne jouent pas dans de bonnes conditions et qu'ils désirent jouer dans de meilleures conditions, qu'ils ont besoin d'aide pour être mieux diffusés (sous entendu, il leur manque une diffusion de qualité, ce qui est tout de même blessant pour les responsables des petits labels indépendants par exemple, lesquels travaillent d'arrache-pied et bénévolement pour faire connaître leurs artistes).

Mais de quelle enquête, de quelles sources, le rapporteur croit tenir tout ce savoir ?

J'ai monté sous la forme d'une association un label indépendant il y a 5 ans, et parmi les artistes que nous avons défendus, certains comme Gatechien, Half Asleep, The Wedding Soundtrack, Jullian Angel, se produisent sur scène dans toute l'Europe, ont des fans aux 4 coins du monde et sont chroniqués par des magazines musicaux distribués à des centaines de milliers d'exemplaires ! Sans parler de ceux d'entre nous qui sont devenus d'excellents producteurs, à titre bénévole, ou qui ont appris en autodidacte les rudiments de l'activité promotionnelle. Et tout cela en demeurant strictement amateurs, sans jamais toucher un centime de rémunération. Je pourrais citer ainsi des centaines d'artistes, en France et ailleurs, qui sans avoir fait de leur passion un métier, souvent parce que leur musique est trop exigeante pour avoir sa place sur un marché du disque frileux et d'une grande pauvreté artistique, ou parce qu'ils ont un métier auquel ils tiennent, n'en accomplissent pas moins un cheminement brillant. Ils n'ont pas choisi la professionnalisation, et s'en trouvent bien ainsi. Mais la plupart n'ont eu absolument aucun besoin de l'aide des pouvoirs publics : c'est bien plutôt eux qui pourraient en apprendre à certains professionnels !

Il y a là rien moins que du mépris pour des pratiques alternatives, que l'Etat semble totalement ignorer (et on se demande à quoi ont servi toutes ces missions d'analyse et d'enquête censées permettre la compréhension des

---

présomption de salariat et doivent donc être salariés en respectant les mêmes minima conventionnels.
L'application du décret de 1953 modifié donne la possibilité aux groupements d'amateurs de donner représentation de leur travail artistique. Ces groupements ne pourront présenter plus de 3 spectacles par an, chacun de ces spectacles comportera un maximum de 6 représentations pour l'année. Ces spectacles amateurs peuvent donner lieu à une billetterie prévue exclusivement pour financer l'activité de l'association et la faisabilité du spectacle (décors, costumes...).
Pour ce qui concerne l'achat et la vente de spectacles amateurs par des structures professionnelles il y a lieu d'appliquer intégralement l'ordonnance de 1945.
***C'est bien sur ces bases que nous pourrons lutter contre la concurrence déloyale et défendre la présomption de salariat**.*
Lors de cette réunion à la DMDTS, l'organisation Conservatoires de France était présente et a développé longuement l'idée que pour des raisons pédagogiques ils dérogeaient à l'ensemble de ces dispositions. Ils ont affirmé qu'ils pouvaient être amenés à organiser 200 concerts d'élèves dans des salles extérieures au conservatoire.
Le SNAM ne peut justifier de telles affirmations et en aucun cas la pédagogie et l'éducation artistique ne justifient la dérogation aux règles de base prévalant au juste rapport entre pratiques amateurs et pratiques professionnelles. »

Motions adoptées au 16ème congrès du SNAM des 12 et 13 mars 2001.

pratiques amateurs.)

Lors de sa déclaration du 28 février 2001, Catherine Tasca, fraîchement nommée ministre de la culture, présentait les orientations de sa politique en faveur de la musique, et consacrait, comme tout ministre est censé le faire, un bref chapitre aux pratiques amateurs, qui commençait de la sorte :

« *Les pratiques amateurs, vecteur prioritaire de la démocratisation culturelle, et notamment les pratiques vocales et le chant choral, offrent une voie d'accès collective, égalitaire et joyeuse à la musique.*[54] »

Je n'ai rien personnellement contre les pratiques vocales et le chant choral, mais qu'on prenne ces activités comme caractéristiques des pratiques amateurs me paraît très représentatif de la manière dont les élites les considèrent. Le paragraphe suivant, consacré au soutien des conservatoires et des écoles de musique, est du même tonneau. L'utopie de l'accès à la pratique culturelle pour le plus grand nombre trouve son accomplissement dans le chant choral[55]. C'était en quelque sorte visionnaire : le ministre annonçait le succès du film de Gérard Jugnot, *les Choristes*. Mais c'était aussi confiner la pratique culturelle à l'interprétation et du même coup prendre le reste des créateurs non-rémunérés pour des imbéciles.

A vrai dire, dès qu'on évoque les pratiques amateurs, les ministres successifs, depuis Jack Lang, articulent toujours le même *leitmotiv* : former, éduquer, encadrer, administrer. Combien d'emplois ont été créés pour mener à ben ces actions ? Quelles sommes ont été investies à cette fin depuis vingt ans ? Et n'est-il pas extraordinaire qu'en dépit de tous ces investissements, dont tout le monde s'accorde à reconnaître le peu d'efficacité, les pratiques amateurs se soient tout de même épanouies, inventant d'autres modèles, à partir de démarches privées et de préférences personnelles ?

L'éducation des amateurs, non seulement ne repose sur aucune connaissance fine de la réalité, mais sert d'alibi à une cause moins avouable : débarrasser les professionnels de concurrents encombrants. L'Etat, une nouvelle fois quand il s'agit d'évoquer la culture non-professionnelle, se montre sous le jour d'un despote éclairé[56], méprisant la pluralité réelle des pratiques et des désirs.

---

54 Catherine Tasca, *déclaration* du 28 février 2001.

55 De la même manière, les seules associations d'amateurs consultées avant l'élaboration du projet de loi relatif à la participation des amateurs à des spectacles ont été les « Unions des Fanfares de France », la Confédération des Batteries Fanfares », et la fédération de chant choral « A coeur joie ». Voilà des associations très représentatives en effet de ce qu'a pu être la pratique musicale amateur disons.. avant l'invention du rock'n roll.

56 J'emprunte cette expression (despotisme éclairé) à l'excellent essai du Docteur Kasimir Bisous déjà cité. Il est troublant de voir qu'une certaine partie des citoyens reproche parfois au gouvernement actuel d'être d'inspiration libérale. Une chose est sûre : dans le cas de la culture, l'Etat français n'a jamais été libéral. Libéral, ce gouvernement l'est peut-être quand il s'efforce de briser le droit du travail, et encore, il ne propose que les effets les plus désavantageux pour le travailleur de ces révision législatives. Quand il s'agit de la création, il ne l'est certainement pas. On aura compris qu'à titre personnel, je souhaiterais qu'il le soit.

4. Le sujet créateur

4.1. Le concept d' « amateur » ou le forçage de la réalité

Les projets qu'on nous prépare sont à mon sens directement liés à l'incapacité des experts à circonscrire et à produire un savoir sur ces fameuses pratiques amateurs. Cet échec était prévisible : en effet, on ne peut pas trouver et connaître ce qui n'existe pas. C'est parce que le concept d'amateur n'a aucune valeur descriptive, parce qu'il ne s'applique pas à la réalité telle qu'elle est, plurielle et mouvante, que ces études aboutissent à un échec. L'administration des amateurs constitue donc une manière de *forcer* la réalité à correspondre au concept dont on ne souhaite manifestement pas se défaire. Administrer, dans ce cas là, c'est faire preuve d'ignorance, et aveu d'impuissance. Et plutôt que de réadapter ses outils conceptuels au regard de la réalité, l'Etat préfère forcer la réalité à illustrer ses concepts. Cette démarche est tout à fait typique d'une politique française qui, à bien des égards, n'a pas fait son deuil du despotisme éclairé comme méthode de gouvernement valide. On préfère s'adosser à quelque définition fantasmatique de l'immigré, plutôt que d'observer la pluralité et de corriger ses analyses en considérant le destin singulier des personnes qui s'installent dans notre pays. L'Etat despotique n'aime pas la pluralité. Il n'aime pas que des têtes non décorées par ses soins dépassent. Il n'aime pas que des citoyens élaborent des solutions sans en référer à ses services. Il préfère que ses administrés adoptent les solutions qu'il propose.

La raison pour laquelle le concept d'amateur ne fonctionne pas, d'un point de vue si l'on veut « épistémologique », c'est qu'il n'est pas issu de l'observation des comportements qu'il prétend décrire, mais d'une réflexion économique simpliste et approximative. La pratique amateur doit être une pratique non rémunérée. On en déduit que toutes les pratiques qui ne sont pas rémunérées sont des pratiques amateurs. On oppose donc les activités réalisées à titre amateur, et les activités qui s'inscrivent dans un champ professionnel. Soit.

Par suite, on tire de cette définition économique une considération juridique : les pratiques amateurs, *stricto sensu*, ne devrait pas être assujettis aux obligations administratives et fiscales auxquels sont soumises les pratiques professionnelles : encore heureux ! Donc d'un point de vue socio-économique, on distingue des pratiques et des pratiquants, et d'un point de vue juridique, on adapte le code du travail à la nature de ces pratiques. Jusqu'ici tout va bien.

Les choses se gâtent ensuite pour au moins deux raisons :

Premièrement, les problèmes apparaissent dés lors qu'on sort de cette dimension purement abstraite – décrire un agent économique soumis à des lois – et qu'on utilise ce concept pour désigner des personnes et des pratiques. Quand on fait passer cette distinction amateur / professionnel dans la culture, et

notamment aux mondes de la création, on applique des catégories abstraites à des phénomènes hybrides, qui tirent leur complexité d'une pluralité d'enjeux subjectifs, de réalités concrètes « ici et maintenant », d'histoires singulières, de rencontres imprévues. La classification des créateurs et des artistes en tant qu'amateurs d'une part, et professionnels d'autre part, voilà qui semble tout de même assez réducteur.

Secondement, comme nous l'avons rappelé au début de cet essai, il serait très naïf de voir dans l'idée d'amateur un concept pur, exempt de toute déterminations implicites. En lisant la fastidieuse littérature des décideurs culturels à ce sujet, on est bien obligé de constater qu'au contraire cet implicite ne cesse d'agir au sein des discours : la démarcation entre les deux supposés mondes des pratiques culturelles se veut aussi une distinction qualitative et esthétique – et c'est pourquoi les amateurs sont censés éprouver le besoin d'une éducation morale. Les amateurs ne sont que des dilettantes, mus par des motivations narcissiques et hédonistes, tandis que les professionnels eux, font preuve de sérieux et du sens des responsabilités. Plus fondamentalement encore, du point de vue politique, se dessine avec ce concept une frontière infranchissable entre des pratiques privées, comparables dans une certaine mesure à des loisirs, et des pratiques si j'ose dire d' « intérêt public » – ce qui justifie la prise en charge partielles de ces dernières par l'Etat.

On confond donc allègrement, sous l'apparence froide de déterminations économiques, des considérations esthétiques, morales et politiques. Et comme on ne demande rien aux intéressés - on ne leur demande pas en tous cas de raconter leur histoire, on ne cherche pas à décrire leurs parcours, forcément singuliers, d'expliciter leurs manières de vivre, leurs choix et leurs désirs - ces considérations ont au mieux valeur de phantasmes. L'Etat invente un nouvel hybride comme dirait Bruno Latour[57], mais c'est au prix d'un déni de la complexité. N'est-il pas dangereux qu'un État administre ses membres avec de tels outils conceptuels, aussi peu rationnels, aussi peu soucieux de décrire les réalités qu'il voudrait régir ?

Parce que la complexité des mondes de l'art lui échappe, l'Etat s'efforce d'en constituer un nouveau, en créant un statut d'artiste amateur, en le liant à des obligations administratives, des déclarations à la préfecture, des mentions discriminatoires. C'est là forcer le réel afin de satisfaire les visions simplistes de quelques-uns, domestiquer les désirs afin d'imposer ou de restaurer un ordre, ratisser la pluralité des sentiers de la création pour creuser une ou deux autoroutes obligatoires[58].

57 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes – Essai d'anthropologie symétrique*, La découverte 1991.

58 « *En rapportant toutes les vertus différentes à cette unique espèce de propriété [la prudence], Epicure se laissait aller à un penchant qui vient naturellement à tous les hommes, mais que les philosophes ont tendance à cultiver avec une prédilection particulière, pensant ainsi faire la preuve de leur ingéniosité : la tendance à expliquer tous les phénomènes par le moins de principes possibles* » Adam Smith, *La théorie des sentiments moraux* (1759),

4.2. Une histoire américaine

Aux Etats-Unis, comme on croit le savoir, il n'existe pas d'équivalent à notre Ministère de la Culture. En matière d'art, et particulièrement dans le domaine de la création artistique, l'Etat se comporte de manière particulièrement libérale. En vérité, des budgets existent pour le soutien de certains projets, au niveau local principalement, mais les artistes n'ont pas un statut particulier comme c'est le cas chez nous. Ils sont tenus à la même législation que les autres travailleurs, et ne bénéficient pas de privilèges particuliers. De fait, les revenus sont principalement générés par le marché de l'art au sens large, et les institutions, en général, laissent faire.

Comme l'explique Jane Alexander, présidente du National Endowments for the Arts (N.E.A.), la part des fonds publics affectés à la culture est infinitésimale :

« A vrai dire, la contribution des entreprises est inférieure à celle des particuliers. Les fondations représentent elles-mêmes un tout petit pourcentage du total. Aux États-Unis, ce sont les particuliers, les gens comme vous et moi, qui soutiennent les activités artistiques sans but lucratif.[59] »

La question de savoir dans quelle mesure les fonds publics doivent contribuer au soutien de l'art est certes toujours en discussion. Mais d'un autre côté, la société américaine possède cette tradition du mécénat, pratiqué majoritairement par les particuliers.

« En 2001, les dons dans le domaine culturel et humanitaire représentaient 12.41 billions de $ (faits par 89 % des foyers fiscaux ; = 2 % PIB). Avec une exemption fiscale de l'ordre de 40 % en moyenne, ce sont ainsi près de 6 billions de $ qui ont été alloués de manière indirecte à ce secteur. A titre de comparaison, on peut lire sur le site du Ministère de la culture français que les dons des Français aux œuvres d'intérêt général s'élèvent à un milliard d'€ (par 15 % des foyers fiscaux; = 0,1 % du PIB) auquel il faut ajouter 340 millions d'€ venant des 2000 entreprises se livrant au mécénat, alors que la réduction de l'impôt sur le revenu est de l'ordre de 50 % (et devrait bientôt passer à 60).[60]»

C'est donc affaire avant tout de culture et de tradition, si les citoyens

---

59 « L'Etat et l'art. Un entretien avec Jane Alexander », *Revue électronique de l'USIA*, volume 3, numéro 1, juin 1998, repris sur le site d'information du gouvernement des Etats-Unis : http://usinfo.state.gov/fr/

Financement du secteur sans but lucratif de l'art aux Etats-Unis :
pourcentage par source :

Recettes	49,8%
Dons individuels	38,8%
Dons de fondations	3,5%
Dons d'entreprises	2,5%
Gouvernement local	1,5%
Gouvernement régional	1,5%
Gouvernement fédéral	1 %

(Informations fournies par l'organisme *Americans for the Arts*)

60 J.-B. Chantoiseau, *Le mécénat aux Etats-Unis*, 2004, publié sur le site de l'association Artelio : http://www.artelio.org/. Lire également l'étude historique de Charles C. Mack, La politique culturelle aux Etats-Unis, publiée sur le site de la documentation de l'Unesco (http://unesdoc.unesco.org/ulis/)

américains prennent en charge la culture outre-atlantique, et on peut douter que pour ces raisons, le modèle américain soit transposable dans un pays comme la France, habitué à se reposer sur l'Etat en matière culturelle[61].

Ce qui m'intéresse dans l'exemple américain, c'est que d'une part, la création artistique y est incroyablement dynamique, dans bien des domaines, et que, d'autre part, la puissance publique n'intervient quasiment pas, n'imposant pas de règles particulières, laissant les choses se faire, les réussites comme les échecs.

Ce n'est pas un hasard si, évoquant devant l'Assemblée Nationale française la problématique du mécénat[62], le député Laurent Hénard citait Tocqueville :

« C'est donc en chargeant les citoyens de l'administration des petites affaires, bien plus qu'en leur livrant le gouvernement des grandes, qu'on les intéresse au bien public et qu'on leur fait voir le besoin qu'ils ont sans cesse les uns des autres pour le produire[63] »

Aux Etats-Unis donc, à côté d'une industrie du divertissement dont on connaît la puissance, s'agite une multiplicité d'artistes, de communautés, organisées selon des règles diverses et variées, qui n'attend rien, et pour cause, de l'Etat, et repose sur la bonne volonté des uns et des autres. Sont-ils ce que nous avons coutume d'appeler ici des « amateurs » ? Je l'ignore : en travaillant (sans rémunération) dans le monde des musiques indépendantes[64], j'ai eu souvent l'occasion de rencontrer des artistes nord-américains, dont les scènes françaises sont très friandes[65]. Le leader d'un groupe de post-rock de la côte ouest, en tournée en France, m'avouait que, sitôt son retour au pays, il reprendrait son job de gardien de nuit dans un motel : les rémunérations générées par ses concerts européens lui permettait juste de survivre le temps de la tournée. Une autre, folk singer émérite et bien connue, exerçait le métier de livreur de pizza à Boston.

61 Et pourtant : nous montrerons dans le chapitre suivant qu'un secteur non-lucratif de l'art s'est développé depuis déjà des décennies en France, sans bénéficier d'aucune subside de l'Etat.

62 ***Rapport*** *fait au nom de la commission des finances, de l'économie générale et du plan sur le projet de loi (n°678) relatif au* ***mécénat*** *et aux* ***fondations*****.** par M. Laurent Hénart, 12 mars 2003. Lire aussi l'interview de François Erlenbach et Patrice Marie sur le site de Paris-Art (http://www.paris-art.com/) : « *Je crois qu'il y a d'abord un facteur déterminant d'incompréhension entre ces deux univers de culture professionnelle très différente : la méconnaissance de l'autre, ne serait-ce qu'en terme de vocabulaire. C'est pourquoi notre mission de médiation est essentielle et nous n'économisons pas les déplacements pour prendre la parole. Du côté des entreprises, le mécénat est devenu une composante de la stratégie et de la rentabilité, la motivation d'image est quelque peu périmée et n'est plus essentielle. Le souci de cohésion interne ainsi que l'implication sociétale s'imposent comme de nouveaux facteurs déterminants d'engagement, mais l'entreprise n'est pas pour autant philanthrope, par définition. La reprise de la croissance leur permet aujourd'hui de se projeter sur le moyen terme et de ne plus s'arc-bouter sur des contraintes immédiates de survie. Elles sont donc prêtes à mettre en œuvre de nouvelles pratiques de mécénat. Mais il ne faut quand même pas oublier que nous sortons à peine de plusieurs décennies du «tout Etat». Si il existe une spécificité française qui laissera toujours une place très large au financement public de la culture, il faudra du temps avant que les mentalités n'acceptent la complémentarité d'un financement privé dont les enjeux ne sont pas les mêmes.* »

63 Alexis de Tocqueville (1835), *De la démocratie en Amérique* , chapitre : « Comment les Américains combattent l'individualisme par des institutions libres ».

64 J'entends par là indépendante aussi bien vis-à-vis des institutions que des circuits de diffusion et de distribution dominants.

65 A tel point qu'on se demande parfois s'il n'y a pas un certain snobisme de la part des organisateurs de spectacle et du public, à préférer des groupes américains plutôt que des groupes français, dont les œuvres sont comparables.

Leur situation est tout à fait comparable à celle de la plupart des artistes européens avec qui j'ai travaillé, lesquels ont une activité professionnelle[66] – ce qui ne les empêche pas de produire des disques, de bénéficier d'une reconnaissance de la part des mélomanes et de jouer régulièrement en concerts. Pourquoi ne trouvent-ils pas leur place sur le marché dominant ? Sans doute parce qu'ils veulent conserver une certaine liberté créative, parce qu'ils ne souhaitent pas se plier aux critères drastiques de la production industrielle. Pourquoi n'ont-ils pas choisi de faire de leur passion une profession à part entière ? Sans doute parce qu'ils savent que leur musique n'est pas assez à la mode pour générer des revenus suffisants, ou tout simplement parce qu'ils aiment leur métier (rémunérateur), ou bien encore parce qu'ils sont réfractaires à l'idée de s'inscrire dans les boulevards de la légitimation institutionnelle. Je ne sais pas si tous ces artistes sont des amateurs. Je doute fort que ce concept signifie quoi que ce soit pour eux. Il faudrait peut-être tout simplement leur demander comment ils perçoivent leur propre activité artistique.

En Europe aussi bien qu'aux Etats-Unis, des artistes, dont on ne peut nier qu'ils intéressent un certain public[67], consacrent une part importante de leur vie à la création, sans se préoccuper outre mesure de ce que les institutions disent d'eux.

Aux Etats-Unis, certains prennent au sérieux – jusqu'à monter des expositions et construire des musées consacrés par exemple aux patchworks réalisés par les villageoises américaines, ou encore aux œuvres des autodidactes (les *seft-taught*). On y étudie aussi avec soin les créateurs *outsiders*[68], et ceux du *folk art*.

Comment, dans un système cloisonné comme celui que nous prépare le législateur en France, de telles pratiques foisonnantes[69] et plurielles, pourraient être reconnues ? On peut mépriser, comme il est d'usage de ce côté-ci de l'Atlantique, la manière dont s'effectue la culture aux Etats-Unis. On peut défendre la culture française, arcqueboutée à son histoire, à sa gloire, à coup d'exceptions culturelles[70]. On peut se réclamer de Malraux et de l'art *capital*.

Mais on peut aussi, si l'on a quelque ambition politique, s'intéresser aux multiples façons dont les citoyens vivent leur passion, observer comment ils s'organisent, les réseaux qu'ils parviennent à bâtir, comment ils s'efforcent de

66 Je pourrais citer ainsi des artistes connus qui sont par ailleurs facteurs, enseignants, traducteurs, ingénieurs, informaticiens, graphistes, ébénistes, et même traders à la Bourse ! Sans compter les nombreux étudiants ou bénéficiaires du RMI.

67 Les instruments de mesure font ici défaut, mais on peut tout de même noter que nombre de ces artistes suscitent régulièrement l'intérêt des médias et des mélomanes. Ces derniers auraient donc fort besoin d'être rééduqués afin de reporter leur intérêt vers les œuvres des professionnels : c'est comme le dit de manière étonnante le rapport de la commission nationale des musiques actuelles (1998) « un problème de santé publique » (p.68) - Je serais heureux qu'on m'explique ce que la santé vient faire là-dedans.

68 Lire notamment les deux ouvrages majeurs dans ce domaine : Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Champs arts 2005, première édition 1982, et Gary Alan Fine, *Everyday Genius*, University Of Chicago Press (2004).

69 Je traduis par « foisonnant » le mot de Paul Feyerabend : « *the world is abounding* ».

70 Les comédies « à la française » figurant souvent les réussites les plus marquantes de cette politique d'exception culturelle. Au sujet de l'exception culturelle, et pour un point de vue assez proche du nôtre, lire l'article détonnant de Christophe D'Hallivillée, Brian Holmes, Maurizio Lazzarato, Les intermittents et l'exception culturelle, publié sur le site de la revue Multitudes, octobre 2003, (http://multitudes.samizdat.net/).

donner corps à leurs désirs : et, à partir de là, en mettant entre parenthèses les conceptualisations usées qui font office de pensée, s'efforcer de produire un système administratif raisonnable, ancré dans les pratiques réelles, ou bien, tout simplement, quand il s'agit de création, laisser faire.

François Hers, dans un très beau texte concluait ainsi :

« (...) l*es ressorts de toute politique d'investissements dans la création artistique devrait se fonder à la fois sur l'initiative du citoyen et celle des artistes eux-mêmes. En tout état de cause, je pense qu'il sera de moins en moins possible de justifier de tels investissements sans associer les citoyens à l'élaboration de leur propre culture, sans que pour autant l'on crée les conditions d'un nouvel académisme.*[71] »

71 François Hers, *La création, chaînon manquant des politiques culturelles contemporaines*, in Collectif, *L'art et la Société*, Unesco 1998, p.54 ss. François Hers est l'initiateur de l'utopie, *les Nouveaux commanditaires*, http://www.nouveauxcommanditaires.org/.

4.2. La création sans l'Etat

Beaucoup d'êtres humains se débrouillent, malgré les soucis de l'existence, et même dans des conditions de précarité radicales, pour consacrer une part de leur vie à produire des choses dont l'utilité n'est manifestement pas la détermination principale. Certains, très minoritaires, font de ces activités un métier ; la plupart n'y songe même pas, ou bien parce que les valeurs culturelles de la société dans laquelle ils vivent ne permettent pas de concevoir une telle activité comme un métier, ou bien parce que les choses qu'ils produisent dans le cadre de cette activité ne sont pas suffisamment appréciée pour susciter une rémunération conséquente, ou bien parce qu'ils n'ont pas envie de faire de cette activité une profession rémunérée. Et j'oublie évidemment bien d'autres raisons : je ne connais pas suffisamment de créateurs, loin de là, pour prétendre faire la liste de leurs motivations.

Un jeune femme écrit sur un bout de papier : « *I'm Growing...* », prend une photo de ce bout de papier et la met en ligne sur Flickr[72], un site d'hébergement de documents numériques online. Quelques jours plus tard de nombreux messages lui parviennent, qui sont autant de témoignages de sympathie. Je ne sais pas si ce message est de l'art. Je pense aux travaux de Tracey Emin par exemple, mais cette jeune femme n'est pas Tracey Emin et semble n'avoir que faire de l'art contemporain : *Agnieszka* fait des photographies comme on tient un journal, elle tient ses nombreux fans au courant si je puis dire.

Olive et Rose ont coutume de voyager de par le vaste monde dès qu'ils en ont les moyens et, grâce à la communauté des gens qui apprécient leurs travaux photographiques exposés sur Flickr, sont hébergés gracieusement où qu'ils aillent : on trouve toujours dans n'importe quelle ville au monde un flickrien, lequel, s'il héberge Olive et Rose, devient assez naturellement la cible de leur objectif.

Un jour, en me promenant dans les montagnes qui environnent le pays où je vis, je tombe, au sommet d'un col peu fréquenté, sur une construction étrange : un ensemble de pierres ocres, telles qu'on en trouve souvent par ici, disposées en cercles concentriques, le diamètre du cercle le plus extérieur mesurant à peu près six mètres. Je songe immédiatement qu'une personnalité du courant artistique nommé *Land Art* est venue ici, a fabriqué cette œuvre, y a passé un temps considérable. Je prends une photographie de cette œuvre, l'expose sur Flickr. Quelques jours plus tard, un commentaire d'un utilisateur de Flickr m'apprend qu'il est l'auteur de cette construction. *Rouge-Rouge* travaille selon les saisons dans les stations de montagne, mais ses délires photographiques sont appréciés par des milliers d'internautes du monde entier. Il n'avait jamais entendu parler d'un mouvement artistique nommé *Land Art*, il avait simplement eu envie de fabriquer cette chose.

Toothpastery photographie tous les matins depuis 3 ans sa brosse à dent. Chaque jour, immanquablement, un nouveau cliché de sa brosse à dent est mis en ligne. Un bref texte présente sa démarche sans expliquer grand chose : est-il

72 http://www.flickr.com/

un artiste dit «contemporain » ? Fait-il un pied de nez à une certaine forme d'art dit «contemporain » ? Se pense-t-il seulement comme artiste ? Nous l'ignorons[73].

J'ai pris l'exemple de Flickr, et de la photographie à dessein[74]. J'ignore si Flickr peut être considéré comme un site « communautaire » : c'est plutôt un outil à disposition des internautes et des créateurs, et une véritable machine à créer des réseaux. Qu'il ait été racheté par un des acteurs commerciaux les plus puissants du net ne manque pas de susciter certaines antipathies : Yahoo n'est certes pas une entreprise caritative. Devrait-on pour autant s'interdire d'étudier les pratiques qui s'inventent autour de cet outil ? Certes pas. Au contraire, ici comme ailleurs, et pas seulement sur internet, l'outil n'existe que dans les multiples relations que l'usager entretient avec lui : et l'existence de Flickr consiste justement dans la manière dont les usagers se sont emparés de l'outil.

Musique-Libre.org[75] se présente aussi comme un outil à destination des créateurs. Comme Flickr, il connaît un succès considérable, accueillant au jour d'aujourd'hui plus de 700 artistes musiciens, constituant ainsi d'abord une archive d'environ 7000 morceaux[76]. Toutes ces œuvres sont proposées sous licence de libre diffusion – les auteurs ont donc fait le choix de ne pas percevoir de droits d'auteur en cas de copie et de rediffusion (certains toutefois, conditionnent cette autorisation *a priori* à des usages non-commerciaux[77]). Le site n'est pas une simple plate-forme de téléchargements, mais aussi un lieu d'information et de réflexion sur les modalités contemporaines de diffusion de la musique. De nombreux projets y voient le jour à l'occasion des discussions, de débats.

Musique-libre.org ne constitue pas réellement une communauté mais plutôt un espace articulé autour de l'usage des licences de libre diffusion : cette spécificité le distingue des nombreuses offres musicales, généralement à but commercial, qui fleurissent sur internet. Pas une communauté donc, mais un lieu où s'élaborent de multiples initiatives et projets, inscrits dans des perspectives souvent différentes – certains des acteurs sont animés par des motifs idéologiques ou philosophiques, d'autres privilégient une approche pragmatique, d'autres encore se comportent de manière plus individualiste. La plupart

73 Je ne résiste pas au plaisir de vous citer ce texte : « *You can decide if this is a criticism of Flickr's homogeneity, or it could be conformist performance art. For the most part, I'm probably just objectifying toothpaste in an unhealthy way. These images are methodically captured, lovingly hand-tagged and uploaded daily. This is more boring for me than it is for you.* »

74 La photographie, comme la musique, se prêtent bien, compte tenu des débits aujourd'hui disponibles sur internet, à la circulation des œuvres. L'accessibilité des outils photographiques et la relative facilité des apprentissages requis pour maîtriser ces outils, expliquent en partie le succès de cet art auprès des créateurs, quelle que soit leur connaissance des discours et des pratiques dominantes.

75 http://www.musique-libre.org

76 Le site archive.org, véritable monument du net, utilisé par des créateurs du monde entier, expose quant à lui environ 180 000 oeuvres (albums, textes, films, concerts etc...) tombées dans le domaine public ou en licence de libre diffusion.

77 Ils ne sont donc pas membres de la SACEM, ou d'une société de perception des droits d'auteur. Ce point est important : j'ai déjà évoqué brièvement le rôle que jouent ces sociétés dans les circuits de légitimation institutionnels – elles prennent également une part très active dans les discussions sur la circulation des œuvres à l'ère d'internet, défendant une version restrictive des conditions de circulation, et menant un lobbying opiniâtre auprès des élus.

pourraient être qualifiés par les institutions d' « amateurs »[78]. On y trouve aussi bien des débutants, qui proposent leurs premiers enregistrements, que des artistes confirmés, signés sur des labels indépendants, et dont les disques sont distribués dans les circuits commerciaux. Tous les genres musicaux sont représentés et la croissance du nombre d'inscrits sur le site est quasi exponentielle. La diversité des pratiques est encore plus riche sur Flickr : des artistes renommés[79], habitués aux expositions et présents sur le marché de l'art contemporain, y côtoient à peu près tous les types de photographes (y compris ceux qui exposent pour leur famille des photos de mariage ou de vacances).

Ni Flickr ni Musique-libre.org ne peuvent donc être décrits comme des communautés homogènes. Ce sont avant tout des outils qui offrent une large liberté d'usage aux utilisateurs, des *matrices* au sein desquelles s'élaborent des collectifs et de réseaux. On s'y regroupe par affinités, à la suite de rencontres, d'échanges. Le phénomène est favorisé sur Flickr par l'outil de création de « groupes » thématiques, initiés par les utilisateurs eux-mêmes, où chacun peut exposer ses propres œuvres, selon des règles fixées par les créateurs de ces groupes. Sur Musique-Libre.org, un forum très fréquenté s'est imposé pour les musiciens francophones non seulement comme lieu d'informations et de débats techniques et juridiques, mais aussi comme plate-forme de développement de projets artistiques et de constitution de réseaux. Les sensibilités des acteurs qui fréquentent ce site sont plus diverses qu'on pourrait le croire : les discussions sont parfois vives, les oppositions radicales. Cela ne nous étonnera pas : l'adoption des licences de libre diffusion rapproche certes les créateurs, mais ne réduit pas leurs différences, et la pluralité des désirs, des projets et des philosophies éventuelles qui les sous-tendent.

Il existe de nombreuses manières de parler de ces sites. Une mauvaise manière serait de se demander si oui ou non il s'agit d'art. Sur Flickr on trouvera des utilisateurs qui exposent dans des galeries renommées et gagnent des prix artistiques. Mais aussi d'autres qui ne sont pas exposés, tout en désirant l'être un

---

78 Je connais peu d'artistes professionnels, en France tout du moins, qui ont adopté les licences de libre diffusion : sans doute parce qu'on considère qu'il serait irrationnel, compte tenu des difficultés de la profession, de se priver des revenus engendrés par les droits d'auteur. Les rares professionnels qui ont pris la peine de s'intéresser aux mondes des licence de libre diffusion font preuve de scepticisme quant à la pertinence de ces pratiques, et même parfois d'agressivité. Je ne résiste pas au plaisir de citer ces quelques mots d'un représentant de la profession, glanés sur un forum : *« Alors oui il y a une sélection naturelle des artistes faite par l'industrie du disque, et ce depuis que la musique existe; tout comme le roi commandait auparavant des œuvres au meilleur compositeur de son temps et lui permettait ainsi de vivre par le mécénat. Les leaders de la gratuité, mis à par les petits bandits boutonneux masqués et les nostalgiques du goulag, sont aussi de vilains aigris qui ne veulent pas s'avouer qu'ils sont autant artistes que ma concierge, ma belle-mère ou ma grand-mère qui lorsqu'elles font du point de croix ou un joli dessin trouvent ça beau et ne comprennent pas que ça ne me fasse pas chialer ! » (*Stéphane J., compositeur membre de la Sacem, message posté sur le forum de Framasoft.org*)*

79 Ces artistes renommés ne sont jamais de nationalité française : les artistes professionnels français demeurent frileux vis-à-vis de ces outils, qui mélangent allègrement les créateurs sans marquer aucune différence entre les statuts des uns et des autres. Certains artistes venus des 4 coins du monde n'éprouvent au contraire aucune gêne à exposer leur travail et à se confronter au regard d'un large public – bien plus large en tous cas que ce que peut offrir une exposition, aussi importante soit-elle.

jour, et d'autres encore qui n'ont aucune envie d'intégrer les mondes de l'art dominant. Sur Musique-Libre.org, certains musiciens sont distribués sur le marché du disque, font régulièrement des concerts. D'autres aimeraient aussi bénéficier de cette reconnaissance sur le marché de la musique. D'autres encore n'en ont cure.

D'autres mauvaises manières existent pour analyser ces réseaux : se demander par exemple s'il s'agit ou non de pratiques amateurs. Certains utilisateurs se considèrent eux-mêmes comme des amateurs, d'autres non.

Ce qui est par contre frappant, c'est la manière dont ces réseaux se constituent, se développent et se modifient en permanence. Je parle ici de réseaux comme d'ensembles mouvants de relations, relations qui sont autant de rencontres, qui se multiplient au fur et à mesure de l'arrivée de nouveaux utilisateurs. Dans les milieux traditionnels de l'art, on accorde une grande importance aux modalités de légitimation des artistes. Au sein de ces réseaux, on pourrait certes parler d'un processus de légitimation – cependant les modalités n'en seraient pas verticales comme c'est le cas dans les mondes traditionnels de l'art, mais horizontales : il n'y a pas d'autorités appelées à distinguer le bon grain de l'ivraie, mais une multitudes de rencontres rendues possibles par ce qu'on appelle « le bouche à oreille ». On n'y trouve pas à proprement parler de distinction nette entre un public et des créateurs. Il est bien possible que la personne qui vous apprécie soit elle-même créateur, et devienne éventuellement un de vos promoteurs. C'est pourquoi je préfère parler, plutôt que de légitimation, de processus de reconnaissance, fondés sur la multiplication des rencontres.

Je terminerai ce bref aperçu de ces réseaux en insistant sur la nature des relations entre les différents créateurs qui les initient : ces relations ne sont pas concurrentielles, à la différence de celles qu'on observe dans les mondes de l'art traditionnels. Au contraire, chaque œuvre présentée s'offre comme une proposition pour les autres créateurs : les rapports d'émulation prédominent. Si l'autre le fait, pourquoi n'essaierai-je pas de le faire à mon tour, à ma manière ? La photographie, par le biais du montage, et la musique, par le biais du mixage, sont deux pratiques particulièrement favorables aux mélanges et aux citations. On n'est donc pas étonné que ces créateurs s'inspirent souvent les uns des autres, et semblent moins soucieux qu'on ne prétend l'être dans les mondes traditionnels de l'art du dogme de l'originalité et de la nouveauté.

Les outils les plus fructueux sont ceux qui laissent à l'usager une latitude d'action et d'initiative personnelle. La liberté de choix, le désir du sujet, ont tout à fait leur place au sein de la technologie. Les ethnologues nous ont habitué à observer des phénomènes de ce genre : les sociétés humaines, tout autant que les individus, font preuve vis-à-vis des techniques ou des concepts qui apparaissent dans leur monde d'une capacité d'appropriation inventive et souvent fructueuse. Cela n'est pas le seul fait des sociétés ou des individus non-occidentaux, mais tout aussi bien notre fait.

A l'inverse, les technologies et les concepts les plus despotiques, qui ne laissent aucune place à la liberté et au désir du sujet ou de la collectivité, sont, ou bien

refusés, ou bien ressentis comme des systèmes d'oppression[80]. L'administration de la création, si elle n'est pas ouverte à la pluralité des désirs et des pratiques des créateurs, risque fort d'apparaître comme un tel système d'oppression.

Il existe donc des créateurs, innombrables, qui pratiquent leurs activités sans se soucier aucunement des institutions culturelles, et quasiment pas des marchés de l'art. Il ne se nomment pas entre eux « amateurs » et l'immense majorité d'entre eux ne se sentiraient pas concernés par ce concept. Ils ne considéreraient pas en tous cas que ce concept suffise à décrire ce qu'ils font.

Je pense pour ma part qu'avant de subsumer sous un concept une telle pluralité de pratiques, il faudrait à moins prendre la peine de s'y intéresser et de les décrire. Pourquoi toutes ces expertises commanditées par le ministère de la culture sont-elles aussi éloignées d'une description honnête de la réalité ?

Peut-être parce qu'au fond les outils conceptuels des experts ne sont pas faits pour décrire les choses, en respectant la pluralité, mais d'abord et avant tout pour les surveiller et si possible, les contrôler. Ou peut-être que les experts sont avant tout experts en histoire culturelle, persuadés que le seul cadre pertinent serait celui des politiques culturelles : dès lors il ne leur est pas aisé d'apercevoir ce qui se déroule en dehors de ces cadres. Peut-être encore sont-ils tout bonnement incapables d'imaginer que des artistes puissent *ne pas désirer* devenir artistes professionnels ? S'ils considèrent les individus, comme le font la plupart des économistes, en tant qu'agents rationnels[81], mus exclusivement par la satisfaction de leur intérêt personnel, cette absence de motivation pour l'horizon de l'art professionnel leur échappe forcément. Par exemple, il semble très difficile au législateur et à la profession musicale, que des artistes puissent préférer utiliser des licences libre pour diffuser leurs oeuvres plutôt que de s'inscrire à la Sacem par exemple, et ainsi bénéficier d'une éventuelle source de rémunération à travers la perception de droits d'auteur. Cette préférence paraît aller contre l'intérêt personnel (qui serait, selon la théorie économique dominante, de maximiser son bien être - en l'occurrence ses gains). C'est en vérité manquer d'imagination, mépriser la finesse des intéressés et méconnaître de la réalité : car il très possible que l'intérêt des personnes soit en réalité favorisé par l'usage de

80 La critique de la technique repose souvent sur ce genre particulier de technologies : la bombe atomique ou le système totalitaire, sur lesquels les sujets n'ont aucune prise. Cette critique doit être menée, évidemment, et avec force. Mais il serait intellectuellement limité de s'interdire, en raison de cette critique, l'examen des manières dont les êtres humains s'approprient certaines techniques – voire même la plupart. L'erreur logique consiste ici à penser la technique comme un tyran qui s'impose aux masses et en modifie les besoins et les comportements : alors que la technique se manifeste d'abord dans des outils, c'est-à-dire s'incarne dans des pluralités de relations et parfois des réseaux. L'outil, n'est pas une chose inerte donnée avant qu'un usager s'en empare : l'outil n'existe que dans les relations qu'on tisse avec lui. Les lecteurs de Bruno Latour reconnaîtront dans les remarques qui précèdent mon intérêt pour *l'empire du milieu*.

81 Je préfère l'expression de l'économiste philosophe Amartya Sen : « idiots rationnels ». « *L'homme purement économique est à vrai dire un demeuré social. La théorie économique s'est beaucoup occupée de cet idiot rationnel, drapé dans la gloire de son classement de préférence unique et multifonctionnel. Pour prendre en compte les différents concepts relatifs à son comportement, nous avons besoin d'une structure plus complexe.* » « Des Idiots rationnels , critique de la conception du comportement dans la théorie économique », dans le recueil *Ethique et économie*, PUF, 1993.

ces licences[82], ou que ces personnes soient motivées par un « engagement »[83], pour une certaine cause, ou envers un certain collectif, ou bien encore qu'elles agissent par défi envers l'institution en général.

Si les institutions veulent réellement en savoir plus sur les pratiques qu'elles prétendent administrer, il faudrait que les experts qu'elles commanditent prennent d'abord la peine de « *retrier les collectifs* » (pour reprendre une expression de Bruno Latour p. 155), en observant patiemment les réseaux, en s'y insérant même. Les découpages conceptuels *a priori* n'aboutissent qu'au clivage et à la simplification forcés des choses par l'administration. Si les experts désirent réellement en savoir plus, qu'ils viennent nous rencontrer et nous parler.

82 D'un point de vue pragmatique, on considère souvent qu'autoriser la libre diffusion des œuvres permet de favoriser leur promotion et la reconnaissance de leur auteur : lire à ce sujet Florent Vershelde, « Une histoire de mots : culture libre et libre diffusion » lisible sur son blog : http://www.covertprestige.info/ et Dana Hilliot, « la référence à l'art dans les débats en cours sur le droit de la propriété intellectuelle », lisible à l'adresse suivante : http://www.another-record.com/danahilliot/dana_writings/writings.htm.

83 cf Sen, *opus cité*, p. 97ss.

conclusion : annonce d'une guerre probable

On aura noté que cet essai ne propose aucune solution. Son objectif est plutôt de montrer que le problème des pratiques amateurs n'existe pas dans la réalité, ou, pour le dire autrement, que ce problème n'est qu'une invention rhétorique de certaines castes professionnelles dans le but de renforcer leurs privilèges.

On me dira : mais il existe pourtant un problème réel dans le monde des pratiques artistiques professionnelles – la crise des intermittents du spectacle en constitue le phénomène le plus apparent. Certes, sans doute. Mais je ne vois pas à quel titre j'irai proposer des solutions pour régler ce genre de problèmes. Sur le marché du travail, des professions apparaissent et disparaissent, subissent des crises ou au contraire des apogées. Je n'ai pas grand chose à dire à ce sujet, pas plus qu'au sujet de la crise de l'industrie textile française. Dans le cas de la crise des professions artistiques, il semble évident qu'il existe un abîme croissant entre l'offre et la demande, et ce pour des raisons diverses : paupérisation du public, augmentation du nombre de vocations professionnelles, concentration de l'industrie. Les intermittents du spectacle ne constituent pas un ensemble homogène, c'est le moins qu'on puisse dire, et, comme c'est souvent le cas sur un marché en crise, seuls les mieux installés dans la profession survivent.

En tant que créateur non-rémunéré, je ne vois pas pourquoi j'irai proposer des solutions aux créateurs rémunérés. Et je refuse tout aussi bien que ces derniers viennent me faire la leçon. On demande aux soi-disant amateurs de s'assumer comme tels ? Hé bien, que les professionnels assument déjà leurs choix sans chercher ailleurs des boucs émissaires. Qu'on n'aille pas, pour sauvegarder la situation de quelques uns, restreindre les libertés de tous les autres.

Tout comme, à l'occasion des débats sur les aménagements du droit des auteurs, on a pu entendre des voix inquiètes demander : « *La création est-elle encore possible en 2005 ?* »[84], on peut s'attendre, à l'occasion des débats que ne manquera pas de susciter l'abrogation du décret de 1953, à ce que s'élèvent des voix pour déclarer *la mort de l'art*. La mort de l'art ?

En réalité, l'échec d'une profession qui, obnubilé par ses propres rites, n'a daigné considérer l'autre, le dit « amateur », qu'à partir du moment où il parvenait à rentrer dans le rang : un manque cruel de perspectives, un conservatisme à court terme, un mépris constant des masses[85], oui, c'est bientôt la fin d'un certain monde de l'art.

Je ne suis pas sûr qu'on le regrette en fin de compte.

---

84 Intitulé d'un déjeuner de presse au Sénat en décembre 2004, initié par les lobbys de l'industrie du divertissement. Certains ne craignent pas le ridicule.

85 Quand on voit aujourd'hui que certains « artistes » devenus tels par la grâce de quelques concours télévisuels, suscitent des subventions, cela donne à penser : la vocation artistique n'est plus ce qu'elle était, et les professionnels sont devenus tout de même moins regardants sur le parcours des membres qui composent leur caste..

Bibliographie

ALEXANDER JANE, « L'Etat et l'art. Un entretien avec Jane Alexander », *Revue électronique de l'USIA*, volume 3, numéro 1, juin 1998.

BECKER HOWARD S., *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988 [1982]

C. MACK CHARLES, « La politique culturelle aux Etats-Unis », publiée sur le site de la documentation de l'Unesco (http://unesdoc.unesco.org/ulis/)

CHANTOISEAU J.-B., Le mécénat aux Etats-Unis, 2004, publié sur le site de l'association Artelio : http://www.artelio.org/.

COULANGEON PHILIPPE, *Les musiciens interprètes en France : Portrait d'une profession*, Paris, La documentation Française, 2004.

DOCTEUR KASIMIR BISOU, *La critique des politiques culturelles à l'aune de la « diversité culturelle »*, 2005.

FINE GARY ALAN, Everyday Genius, University Of Chicago Press (2004)

HEINICH NATHALIE, *L'Elite Artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard 2005.

HEINICH NATHALIE, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1998

HÉNART LAURENT, Rapport fait au nom de la commission des finances, de l'économie générale et du plan sur le projet de loi (n°678) relatif au mécénat et aux fondations. 12 mars 2003.

HERS FRANÇOIS, La création, chaînon manquant des politiques culturelles contemporaines, in Collectif, L'art et la Société, Unesco 1998.

HILLIOT DANA, « Eloge de la licence Creative Commons NC ND » (http://www.another-record.com/danahilliot/) 2005.

HILLIOT DANA, « La référence à l'art dans les débats en cours sur le droit de la propriété intellectuelle » (http://www.another-record.com/danahilliot/) 2006.

HILLIOT DANA, « Médiathèques et musiques sous licence de libre diffusion : une convergence d'intérêts communs ? » (http://www.another-record.com/danahilliot/) 2006.

HILLIOT DANA, « Pour une autre distribution » (http://www.another-record.com/danahilliot/) 2005.

HILLIOT DANA, De la dissémination de la musique, (http://www.another-record.com/danahilliot/) 2005.

KERT CHRISTIAN, *Les métiers artistiques*, Rapport d'information déposé à la Commission des affaires culturelles, familiales et sociales (2004).

LATOUR BRUNO, *Nous n'avons jamais été modernes – Essai d'anthropologie*

symétrique, La Découverte 1992

MASSI BRUNO, « La loi qui interdit de rémunérer des musiciens amateurs pousse de nombreux bars à stopper leur programmation. », *Libération* 28 février 2002.

MENGER PIERRE-MICHEL, *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion 1983.

MENGER PIERRE-MICHEL, *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Seuil 2002.

MOULIN RAYMONDE, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992.

MOULIN RAYMONDE, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris : Flammarion, Dominos, 2001, 128 p., Nouvelle édition revue et augmentée, Champs, 2003

SAEZ GUY, *Institutions et vie culturelle*, La Documentation Française, 2005 (2nd édition).

SCARPETTA GUY, « Marché, culture et création : le grand retour des intermittents du spectacle », *Le Monde Diplomatique*, mai 2004.

SEN AMARTYA, Ethique et économie, PUF, 1993.

SMITH ADAM, *La théorie des sentiments moraux* (1759),

TOCQUEVILLE ALEXIS DE, De la démocratie en Amérique , 1835.

VEITL ANNE, *Politiques de la musique contemporaine : Le compositeur, la « recherche musicale » et l'État en France de 1958 à 1991*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.

VERSCHELDE FLORENT, « Une histoire de mots : culture libre et libre diffusion », (http://www.covertprestige.info/) 2006.

VERSHELDE FLORENT, « Musique et Internet : vers une décentralisation de la culture ? » (http://www.covertprestige.info/) 2006.

Remerciements :

Ce texte doit beaucoup aux discussions menées sur musique-libre.org, et j'en remercie tous les membres actifs sur les forums.

Un grand merci également à Florent Verschelde, Eric Aouanès, Eric-Marie Gabalda, et Emmanuel Sargos, de musique-libre.org, ainsi qu'à Xavier Bonnot de l'IRMA.

Ces réflexions doivent énormément à mon amie Delphine Dori, dont les travaux sur l'art brut et les arts outsider constituent une des toiles de fond de cet article.

Licence :

Ce texte est publié sous licence *Creative Commons NC ND 2.0. fr*.

Le texte de la licence est lisible à cette adresse :

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/

N'hésitez pas à m'écrire à l'adresse suivante : dana@mail.uz