# steulet\_changement\_2018

Les deux décennies sous revue (1950-1970) sont marquées par une évolution des plateaux, soit les dispositifs scéniques mis à disposition, ainsi que des pratiques des musiciens, tant dans leurs choix de vie que dans leur jeu musical

27

La scène musicale représente un ensemble d'espaces permettant de relocaliser et d'échanger des pratiques

28

une scène ne se limite pas aux frontières stylistiques définies par le marché de la musique et la réception de celle-ci

28

Dans le domaine des musiques populaires, dont les frontières sont floues et qui naissent avec la société de la répétition, ces espaces symbolisent autant de signatures phoniques

28

les musiques qui y sont jouées ne sont pas forcément celles du plus grand nombre ; elles le deviennent parfois en réunissant les hommes à distance

28

en favorisant la mobilité sociale ainsi que la construction de nouvelles identités

29

À la fin de la décennie 1940, les lieux investis par les jeunes musiciens amateurs sont soit des caves et des cafés, soit des cercles privés.

30

L'on s'y réunit pour marquer sa différence dans les prémisses d'une adolescence plus ou moins rebelle

30

l'exemple des "Stenz" (existentialistes) à Zürich. L'itinérant "Trester Club" (1949-1951) est animé par un groupe d'étudiants de l'École des Arts graphiques ; au programme, petits concerts et soirées d'écoute. Le Café Maroc, lieu de rencontre des gymnasiens, fait office de salon de musique et de bourse aux disques. Un premier club plus officiel, le Basin Street Club (1953-1956), ne propose qu'un seul concert hebdomadaire

30

Quelques années plus tard, ces échanges musicaux gagnent un peu de visibilité. L'arc jurassien devient un des hauts lieux des Nuits de Jazz, et surtout les villes de Neuchâtel et de La Chaux-de-Fonds.

31

Ce sont des moments de danse et de transmission construits autour de la présence de musiciens afro-américains qui servent de modèles,

31

Dans ce contexte, le plateau est plus spacieux, parfois surélevé, et la programmation musicale associe des orchestres locaux et régionaux - jusqu'à huit groupes invités! - à un soliste ou à un orchestre américain

31

Les salles qui accueillent ces manifestations sont soit des cercles privés, comme le Cercle du Sapin à La Chaux-de-Fonds, soit des hôtels ou des casinos

31-32

Il est vrai qu'à l'exception de l'Atlantis (Bâle, depuis 1947) et du Café Africana (Zürich, voir ci-dessous), la plupart des plateaux connaissent un destin éphémère, à l'exemple du Cat Club, un dancing reconverti en salle de concert à Genève, d'ao\xfbt 1950 à octobre 1951

31

Il s'y déroule un premier mouvement d'autonomisation qui est d'ordre esthétique : le spectacle est vécu au-delà de toute logique marchande - hormis le cachet des vedettes invitées et, de temps à autre, un dédommagement pour les orchestres régionaux

32

Les enregistrements réalisés à cette occasion sur la scène du Cinéma Urban à Zürich montrent que les standards du jazz sont unanimement célébrés

32

La frontière entre les musiciens professionnels actifs sur le marché des musiques de danse et les musiciens amateurs trace une ligne de fracture très nette

32

Ce plateau accueille en tête d'affiche des musiciens afro-américains,

34

Parmi les mélomanes et les musiciens amateurs, personne ne connaissait alors l'existence d'une scène musicale sud-africaine dont le regard posé sur la tradition du jazz différait profondément du leur

34

Un autre élément déterminant est la latitude accordée par le gérant à un groupe de musiciens locaux pour organiser les concerts et les échanges quotidiens avant la "vedette" du soir

34

Ce sont donc aussi bien le mode d'organisation de concerts que le répertoire joué qui vont évoluer durant ces années.

34

Alors que le festival de Lugano s'inscrivait encore dans le cadre non marchand typique des microcultures du jazz, le festival de Montreux connaît une transformation exemplaire, grâce à l'autonomie gagnée en termes de finances et de programmation musicale par son principal artisan Claude Nobs

35

Au départ, la programmation du festival repose pour l'essentiel sur un concours d'orchestres européens de jazz organisé par Radio-Lausanne en collaboration avec l'Union européenne de radiodiffusion.

35

Ce développement rapide est emblématique de la construction d'une culture pop

35

Il s'agit d'une liberté gagnée non

35

Il manquait un plateau à la fois plus visible et plus spacieux pour dévoiler ce qui se tramait ainsi sous le couvercle du jazz. La création du Montreux Jazz Festival en 1967 vient combler cette lacune, même si l'association Circolo del Jazz s'était déjà lancée dans une aventure similaire à Lugano31.

35

En 1972, le Montreux Jazz Festival est déjà devenu l'un des principaux rendez-vous des musiques populaires en Europe

35

seulement dans l'interprétation des répertoires par les musiciens, mais aussi dans la conception des plateaux et de leur promotion

36

La transcription des performances musicales sur un support audio, puis audiovisuel, pensée dès le début comme une partie intégrante de la manifestation, représente ici un changement de paradigme.

36

Le Montreux Jazz Festival résulte de la conjonction de plusieurs initiatives.

36

Cette découverte de l'héritage musical afro-américain à travers la présence sur scène des musiciens de blues a joué un rôle essentiel.

36

Alors que les premières éditions du festival se concentrent sur le jazz contemporain, les autres performances proposées durant l'année dans différentes salles de concert sont réunies sous l'appellation Super Pop depuis 1969, puis Super Pop Montreux à partir de 1972

36

Le concert donné par Led Zeppelin

36

Le répertoire de cette performance propose un mélange de standards du rhythm'n'blues et d'originaux laissant une place prépondérante aux improvisations jouées à haut volume

37

au Lido du Casino de Montreux le 7 mars 1970 représente ainsi un des moments charnières de l'essor de la pop, de par son écho médiatique et l'aura dont bénéficie déjà le groupe

37

Le plateau en demi-cercle légèrement surélevé du Lido, a fourni durant ces années un cadre idéal à la rencontre de musiciens aux esthétiques et aux horizons différents

37

Conçu dans le style Belle Époque en 1881, l'espace est luxueux dans sa configuration d'origine ; sans places assises, il se transforme en salle de concert d'une capacité de deux mille personnes.

37

Son confort d'écoute est similaire à celui d'un grand casino, tout en garantissant une intimité propice à l'attention collective.

37

Claude Nobs devient ainsi en 1973 directeur de la section suisse de Warner Elektra Asylum, le consortium qui occupe désormais une position dominante sur le marché mondial de la musique enregistrée

38

Le début de la décennie 1970 marque ainsi la transition entre un secteur non marchand, tel que le festival était conçu à l'origine, et le nouveau marché mondial des musiques populaires dont la ville de Montreux devient un des points d'échange et de rencontre

38

Les concerts labellisés Super Pop Montreux représentent le pivot de cette transition, avec un impact durable sur la conception du festival en tant qu'événement

38

Dès 1972, année qui marque l'abandon du concours d'orchestres européens, le Montreux Jazz Festival met en scène les principaux artistes actualisant la tradition musicale afro-américaine au-delà de toute frontière stylistique

38

Dès la fin des années 1950, les

38

rares musiciens de jazz qui souhaitent vivre de leur pratique musicale s'exilent sur d'autres scènes en Suisse ou en Europe

39

À la fin des années 1960, les musiciens de jazz fondent des écoles qui proposent une alternative dans la transmission.

39

Quant au paysage médiatique, il est marqué par un important développement des télévisions et radios nationales, qui jouent un rôle prépondérant de quadrillage du territoire, et s'impliquent parfois - à l'exemple du Montreux Jazz Festival - dans l'émergence d'une nouvelle scène dont elles enregistrent les concerts.

39

Les plateaux investis par le mouvement "Beat", qui traverse la Suisse d'ouest en est à partir de son foyer français, sont similaires à ceux des microcultures du jazz une décennie auparavant, soit des caves et des cafés, ainsi que parfois des centres de loisirs

39

En quelques années s'établissent des promoteurs qui proposent des soirées de festival réunissant de nombreux groupes locaux et parfois étrangers

39

La plupart des musiciens sont autodidactes ; ils apprennent en écoutant les nouveaux standards populaires de Bob Dylan, des Beatles et des autres artistes qui éclipsent, sur le marché du disque, les stars de l'après-guerre

39

Ces nouvelles étoiles du folk et de la pop ne jouant quasiment jamais en Suisse et leurs disques étant encore difficiles à obtenir, l'exercice du "covering" bat son plein.

39

L'attitude et le langage corporel priment au départ sur la musique. Les premiers à se démarquer sur ce plan sont "Les Aiglons", quintette d'adolescents lausannois dont la musique instrumentale et originale représente une des attractions à l'Exposition nationale de 1964

40

Les quelques musiciens de jazz qui deviennent professionnels empruntent pour leur part des chemins différents durant la décennie 1960.

40

Dès 1967, la métamorphose du mouvement "Beat" en scène autonome et semi-professionnelle est achevée. Les étiquettes vont rapidement changer, et certains musiciens se démarquer par une approche plus expérimentale du répertoire39

40

Cette transition vers le rock et la pop dispose aussi d'un nouveau média, Pop - Die Zeitschrift für uns, le premier du genre en Suisse

40

Le mouvement du "free jazz" européen en représente l'aboutissement au plan musical à partir de 1966, avec une soif d'expérimentation qui, selon les contextes nationaux, doit plus au refus des frontières stylistiques qu'aux rébellions politiques

41

Souvent mis à mal par la critique, ces musiciens quittent les plateaux réservés au jazz et jouent le plus souvent dans de petits théâtres ou des festivals

41

Leur recherche de nouveaux plateaux a pour point commun un affranchissement du répertoire traditionnel par des approches personnelles de la composition et de l'improvisation.

41

Les premières écoles de jazz, dont les cursus encore peu formalisés reposent sur les modèles didactiques américains, proposent des lieux d'échange et de rencontre au moment précis où les microcultures du jazz sont en panne de lieux d'expression

41

L'autonomisation de la scène jazz est donc marquée par des processus d'individuation artistique et une forte diversification des activités

41

La scène musicale populaire ne s'est pas transformée de fond en comble durant la période évoquée, car la majorité de ses espaces sont restés tributaires du marché de l'hôtellerie et de la restauration.

42

Le principal changement me semble concerner l'autonomie des personnes en charge des plateaux, qui étaient souvent des musiciens cumulant les fonctions de concertiste et d'organisateur.

42

Ce sont eux qui se constituent durant les années 1970 en associations ou en coopératives, inaugurant des formats qui ont fini par devenir majoritaires dans le paysage culturel contemporain.

42

La création le 1er février 1975 à Zürich de la Coopérative de Musiciens Suisses en est le premier exemple sur un plan national43 ; elle fait suite à une floraison d'initiatives locales qui militent toutes pour l'accès à de nouveaux plateaux de concert et locaux de répétition.

42

les plateaux qui ont gagné en audience et en visibilité étaient tous situés à la périphérie des centres urbains.

42

Dans un pays encore fortement cloisonné socialement et conservateur sur un plan culturel et politique, les autorités des villes ont résisté à l'émergence de musiques qui, à leurs yeux, véhiculaient un "péril jeune".

42

Ce qui se joua à Montreux n'a pas eu lieu - ou plus tard seulement à Genève, à Lausanne ou à Zürich

42

S'il existait une critique spécialisée en jazz dès la fin des années 1950, les concerts de beat, de pop et de rock organisés quelques années plus tard dans les centres urbains n'ont intéressé les médias qu'au travers des débordements, réels ou supposés, d'un jeune public44

42

Les mouvements de réappropriation continuent donc durant la décennie 1970, et se soldent par une floraison de festivals de jazz, de folk et de rock organisés le plus souvent à l'improviste. Ils ont lieu dans de petites villes ou des villages

43

c'est précisément dans la revendication de scènes autonomes, ainsi que le rejet des logiques marchandes appliquées à la culture, que la rébellion d'une nouvelle génération y éclate dès 1980, à Zürich, à Berne et à Lausanne

43

Ces endroits n'étaient pas forcément moins conservateurs que les centres urbains, mais l'organisation d'une manifestation s'y heurtait à une résistance moins affirmée face à ce qui était encore considéré comme une contre-culture par les autorités

43

Les villes, pour leur part, n'offraient pas encore de marge suffisante en termes d'autonomie

43

Zürcher Zeitung détaille les événements qui ont suivi les concerts du 31 mai. L'article se conclut ainsi : "On peut se demander pourquoi la police a été si réservée dans son utilisation des canons à eau. [\x83] En effet, ceux-ci permettent d'abord d'éviter tout contact entre policiers et manifestants, ce qui prévient d'éventuels actes de revanche. Ensuite, l'eau a l'avantage de refroidir les esprits : lorsque vos pantalons sont mouillés, vous n'avez plus de plaisir à vandaliser les rues de la ville pendant le reste de la nuit."

43

# perrenoud\_vies\_2018

Les musicien.ne.s que nous avons rencontrés ont souvent un niveau de qualification élevé,

104

chaque extrémité du spectre, l'écart est très important puisque la proportion de musicien.ne.s n'ayant pas dépassé l'école obligatoire est presque deux fois moins importante que dans la population active et que, à l'inverse, les musicien.ne.s sont près de 60% à avoir fréquenté une haute école ou une université.

105

la population des musicien.ne.s que nous avons rencontrée dispose d'un niveau de formation élevé, ce qui tendrait à la placer parmi les groupes professionnels hautement qualifiés

105

On observera en outre la tendance à la formalisation et à l'institutionnalisation de l'offre de formation musicale, via notamment la transformation des conservatoires de musique en hautes écoles de musique (HEMU) et l'inclusion de certaines écoles (l'École de jazz et musiques actuelles - EJMA - à Lausanne par exemple) à ce cursus académisé.

105

Ces différentes formes de diversification de l'activité professionnelle sont très présentes chez les musicien.ne.s enquêté.e.s. Cette diversification est le signe d'une précarité structurelle face à laquelle on multiplie les ancrages pour renforcer sa stabilité professionnelle et pérenniser sa carrière

107

les membres de ce groupe tirent en moyenne près de 90% de leurs revenus des prestations en public payées au cachet, en général avec un statut d'indépendant

111

Pour la plupart des musicien.ne.s du premier groupe, il s'agit de jouer aussi régulièrement que possible en public, en vendant une prestation de service impliquant d'interpréter un répertoire préexistant et des morceaux connus du public,

112

Le deuxième grand profil de musicien qui apparaît dans les clusters (clust2) regroupe un peu plus de 39% de la population. Il est nettement marqué par une source principale de revenu musical, l'enseignement, et une source secondaire, les cachets

113

seulement un peu plus du quart de la population (29%) est caractérisé par la nature très composite des revenus

114

La supposée "crise de la musique à l'ère du numérique" est donc surtout la crise de l'industrie discographique (maisons de disques, disquaires, distributeurs, etc.) et des artistes consacrés (avec leurs agents, managers, etc.).

115

alors qu'un discours médiatique très répandu traite de la "crise de l'économie de la musique" en déplorant la réduction drastique des revenus liés au marché du disque, on ne peut que constater que ces problèmes ne concernent en fait qu'une petite partie de la population des musicien.ne.s

115

les femmes musiciennes que nous avons rencontrées ont souvent exprimé le sentiment d'être désavantagées sur le marché du travail à cause d'un machisme inhérent au milieu musical, mais aussi en raison d'une pression sociale relative à la supposée incompatibilité entre leur métier de musicienne et leur rôle de compagne (jalousie du conjoint) ou de mère

116

Ainsi les femmes sont plus souvent que les hommes contraintes à "faire un peu de tout" (pour reprendre l'expression de l'une d'elles), ce qui témoigne d'une difficulté à habiter légitimement une des deux grandes figures sociales archétypiques du musicien : l'artiste démiurge ou l'homme de métier90

119

Ce sont justement ces deux grandes figures, l'artisan et l'artiste, qui structurent la cartographie de l'espace professionnel

119

Ces résultats permettent de confirmer la persistance d'une partition des emplois et des styles de vie indexée sur l'origine sociale, contrairement à une idéologie libérale voulant que "tout devienne possible" dans une société "fluide" et faiblement régulée, où "chacun aurait sa chance" pour exprimer et monnayer son "talent"

123

La classe sociale d'origine a toujours une influence déterminante sur le développement des carrières et si les musicien.ne.s sont rarement issu.e.s du sous-prolétariat (difficulté d'approcher les espaces de formation et d'acquérir un instrument, difficulté même d'envisager ce type de carrière, cf. Bourdieu, 1979) ni de la grande bourgeoisie ou de l'aristocratie (où la carrière musicale en dehors des orchestres classiques les plus prestigieux - cf. Lehmann, 2002 - constituerait une forme de déclassement

123

les fractions très différentes des "classes moyennes" dont ils sont souvent issus marquent profondément leur identité au travail et le type de leur carrière, entre une version artisanale du musicien prestataire de service et une version créatrice de l'artiste singulier

123

on peut ainsi constater que, comme cela se produit de manière récurrente dans les espaces du travail artistique (Menger, 1997, 2002), on a affaire à une population globalement mieux formée, mais plus précaire et moins bien rémunérée que l'ensemble de la population nationale

124

L'enquête permet aussi de montrer que les discriminations genrées sont toujours importantes dans le milieu des musiques actuelles puisque les femmes y sont très largement sousreprésentées, et ce même si les jeunes filles sont toujours une forte majorité dans certains espaces de formation

124

l'origine sociale semble avoir un rôle déterminant sur les carrières puisque les individus jouant les types de répertoire et dans les lieux d'engagements les plus légitimes (compositions originales et salles de concert), constituant le pôle artistique de l'espace professionnel, sont ceux qui ont les niveaux de revenu les plus élevés et les origines sociales les plus favorisées.

124

# raboud\_hiver\_2018

Lorsque les musiques jeunes ou actuelles suisses sont abordées dans le discours médiatique ou institutionnel, c'est souvent pour en vanter la richesse, l'hétérogénéité ou l'inventivité

47

Cette richesse peut d'autre part être observée dans le nombre élevé de salles et de festivals

47

l'association Petzi, qui fédère les clubs de musiques actuelles, comptabilise ainsi huitante salles présentes en Suisse en 2010 : le nombre total est plus important, les clubs non membres de l'association, comme des structures commerciales ou des associations de petite taille, en étant exclus.

47

La fréquence des pratiques populaires d'instrument de musique constitue également un élément remarquable

47

Mais cette médiatisation fréquente et cette promotion institutionnelle de la situation actuelle méconnaissent souvent le développement initial de ces pratiques musicales en Suisse

47

avant l'ère de la pop, les musiques jeunes vivaient un hiver rude

48

Ce type de pratiques musicales (qu'il s'agisse de monter un groupe ou de se rendre à un concert) a d\xfb en effet commencer par affronter de nombreux obstacles au sein de la société helvétique

48

transformation effective du décor des scènes musicales jeunes en Suisse à partir de la moitié des années 1980

48

cet article convoque des éléments allant des prémices de ces pratiques musicales jusqu'à leur expansion, mais se concentre essentiellement sur les années 1977-82, qui constituent, comme nous le verrons, des années charnières tant au niveau du développement des pratiques que des structures liées à cette scène.

48

se basant sur des archives concernant aussi bien l'organisation de l'espace urbain (nombre et nature des espaces dévolus aux musiques jeunes), que celles relatives aux modes de production (labels actifs dans la distribution et l'enregistrement), tout en faisant appel à des témoignages présents dans les différents fanzines ou recueils

48

il est nécessaire de préciser deux notions indispensables pour comprendre historiquement les pratiques musicales et leur mode d'organisation : scène et cultures jeunes.

49

Les scènes émergent du fait du surplus de sociabilité qui accompagne la poursuite d'intérêts particuliers, ou qui nourrit l'innovation et l'expérimentation au sein de la vie culturelle des villes48" (Straw, 2004, p. 412).

49

Il s'agit d'un regroupement social d'acteurs autour d'activités culturelles, en fonction de différents aspects comme la localisation, le type de productions culturelles ou encore les activités sociales pratiquées

49

La scène ne constitue pas un espace aux frontières fermées, ses délimitations sont mouvantes et les individus peuvent y rentrer ou en ressortir sans difficulté

49

La scène, pour exister, a besoin d'un territoire social dans lequel s'exprimer

49

Elle représente l'unité qui réunit différentes personnes et se concrétise dans des rites (concerts joués et vécus, rencontres, etc.) et des infrastructures (lieux, label et imprimés)

49

Les cultures jeunes se sont développées dans l'Après-Seconde Guerre mondiale dans une période qui se caractérise par une indépendance plus forte et de plus longue durée attribuée aux individus jeunes, que lors des époques précédentes

49

nous utilisons l'expression de cultures jeunes, ceci à la fois pour inscrire ces pratiques musicales dans des processus culturels transnationaux historiquement situés, et préserver leur caractère hétérogène

49

Le pouvoir d'achat de cette catégorie augmente également de façon prononcée avec la généralisation de la pratique de l'argent de poche

50

Ces éléments font de la jeunesse un groupe indépendant et spécifique dans l'Après Seconde Guerre mondiale

50

Cette culture représente un nouveau marché de plus en plus important et influent, autour de vêtements, de disques ou d'autres formes de loisirs, dont l'impact sur la société est majeur

50

À noter qu'au sein de cette culture jeune, la musique occupe le premier rôle. La jeunesse des années 60-70 commence à se définir principalement à travers la musique, et ceci dès le rock'n'roll

50

c'est par ce type de consommation que la jeunesse diffère des personnes plus âgées. En 1976, écouter de la musique était classé comme première activité de loisir par 70% des jeunes de 17 à 23 ans en Italie, Italie et Italie, bien avant la télévision et les sorties

50

L'indépendance et le nouveau pouvoir financier de cette jeunesse impliquent à la fois une capacité à acheter des produits qui lui correspondent

50

Dans ce pays, les différents genres musicaux pouvant être désignés par cette expression (rock, jazz, reggae, etc.) collaborent régulièrement, sans que les genres constituent des frontières strictes.

51

Les frontières entre styles sont parfois ténues en Suisse dans les années 60-90, où les différentes musiques jeunes (rock, jazz, reggae puis punk et électro) cohabitent

51

Cette expression permet donc d'aborder ces pratiques en respectant ce caractère hétérogène, qui est particulièrement fort dans le cas helvétique

51

La Suisse participe également à la décennie contre-culturelle avec des mobilisations diverses au sein de la jeunesse

51

Si les musiques jeunes apparaissent bien en Suisse dès les années 1960, leur public reste souvent relativement restreint et elles ne débouchent pas sur la mise en place d'infrastructure

51

le théâtre jouant davantage le rôle de pôle de création contestataire, avec notamment la venue du Living Theatre à Genève à la fin des années 1960.

51

Malgré ces différents éléments, tant les relatifs succès commerciaux que la présence d'un milieu contestataire créatif, aucune infrastructure spécifique (label ou lieu de concert) n'est développée en Suisse pendant ces décennies

51

C'est peut-être l'aspect restreint en termes de taille de cette scène qui permet en partie d'expliquer cette spécificité

51

des premières formations au succès précoce comme les Faux Frères ou les Aiglons, ces derniers groupes s'inscrivant dans le boom de la culture yéyé, se produisant dans l'émission phare du rock francophone

51

plusieurs groupes se forment, tandis que des premiers lieux ou festivals se mettent en place (Horner, 2013,

51

Si la culture y joue un rôle important, il est à noter qu'en Suisse on observe peu de convergences entre ces contestations des années 1960 et le domaine musical (Horner, 2013, p. 28),

51

groupes devant se contenter de lieux éphémères et destinés prioritairement à d'autres usages, comme des cafés ou de salles de fête

52

Les festivals, tel que Paléo, apparaissent bien, mais restent des initiatives, relativement petites à l'époque, ne durant que quelques jours et n'offrant donc pas la structure stable nécessaire pour construire une scène sur la durée

52

Si on parcourt l'annuaire des salles de concert constitué par l'association Petzi, on observe que parmi les 80 salles présentes en Suisse, seuls trois existaient avant 1980

52

Il n'y avait rien. Par exemple, dans les années 60, les Aiglons devaient aller à Paris s'ils voulaient jouer"

52

"la culture jeune, on ne savait pas ce que c'était, et on pouvait compter les espaces de liberté dont disposaient les jeunes sur les doigts d'une seule main."

52

Même en se concentrant sur les plus grandes villes de Suisse, les infrastructures destinées aux cultures jeunes apparaissent comme dérisoires.

52

La ville de Zürich possède bien un club destiné aux musiques jeunes, le club Hey, mais ce dernier est une discothèque et des concerts ne peuvent y être organisés que rarement.

52

Le Drahtschmidli permet également l'organisation de concerts ponctuels ; un par mois est ainsi organisé par Low Budget, mais il ferme en septembre 1980

52

Genève se démarque par une plus grande ouverture à ce type de culture et de concerts, notamment par une plus grande tolérance vis-à-vis de l'utilisation des salles communales et de l'existence des squats.

53

dès 1977, la ville met à disposition le Bois de la Bâtie pour la tenue d'un festival contre-culturel ; puis en 1979, l'affectation de la nouvelle salle du Palladium s'ouvre à la tenue de concerts de rock sous ses diverses formes d'expression

53

La situation s'avère plus difficile dans les villes de Berne et de Lausanne où la vie nocturne reste très peu développée

53

Pire à Lausanne, les différents établissements adoptent même une politique restrictive envers les jeunes. Ces derniers se voient ainsi interdits d'entrée dans les quelques établissements publics existants, les tenanciers décidant d'exclure les individus à l'allure inconvenable

53

À Berne, un des rares lieux, Spex, ferme en 1980, le Gaskessel restant alors le dernier lieu ouvert aux concerts de musiques jeunes

53

La ville de Bâle ne possède, elle non plus, aucune salle de musiques destinées aux musiques jeunes à ce moment-là.

53

cette caractérisation des villes suisses comme orphelines de tout lieu d'expression pour les scènes musicales jeunes

53

Comparé à aujourd'hui en effet, il ne se passait "rien" dans la plus grande ville suisse vers 1979/80

53

Fermeture à minuit, et si possible, silence à partir de 20h

54

Cette caractérisation de villes suisses comme dénuées de toute activité, où règnent ordre et propreté, se retrouve également dans les différentes villes. À Zürich, Berne, Bâle et Lausanne, on retrouve les mêmes critiques d'une ville morte. Ainsi Pierre Wyrsch du groupe punk lausannois Sub-Rescue témoigne en parlant d'un sentiment d'étouffement

54

La scène des musiques jeunes suisse se trouve donc rejetée à la marge de l'espace social. Jusqu'à la fin des années 1970, ces musiques ne possèdent, à quelques rares exceptions près, aucune structure propre, ni label, ni lieux, et ce alors même que les pratiques existent bel et bien.

54

Pour comprendre historiquement cette situation des villes suisses qui fait que quatre sur cinq des plus grandes du pays ne tolèrent quasiment aucune expression des cultures jeunes, il faut saisir le très fort conservatisme culturel qui marque alors le pays.

54

La Suisse reste en effet marquée par la politique dite de Défense Spirituelle Nationale mise en place par les autorités helvétiques peu avant la Seconde Guerre mondiale, officiellement pour se protéger des influences adverses et notamment celle des régimes nazi et fasciste qui se trouvent aux frontières de la Suisse.

54

cette politique aura surtout pour fonction de renforcer le consensus national, à travers une forte censure et une criminalisation des opposants

54

La Suisse ne connaît pas alors de renouvèlement des élites dans l'après-guerre comparable à ce qui se passe dans les pays qui lui sont voisins

54

En 1980, cette situation a certes évolué depuis la fin de la guerre, mais les élites restent néanmoins structurellement proches de l'armée, 41,5% des parlementaires étant des officiers

55

Ce conservatisme politique se traduit par une politique culturelle restrictive. On peut citer comme exemple l'interdiction de diffusion prononcée par les autorités fédérales envers le film "Les sentiers de la gloire" de Stanley Kubrik en 1957

55

L'absence d'infrastructure pour les musiques jeunes s'intègre ainsi à une politique conservatrice. Pro Helvetia, la principale fondation culturelle au niveau national, ignore alors les cultures actuelles, les musiciens membres de son comité étant tous actifs dans la musique classique jusque dans les années 1980

55

des pratiques musicales jeunes se mettent en place, mais l'infrastructure sociale est insuffisante

55

Cette tension entre les pratiques et leurs besoins s'intensifie avec la fin des années 1970

55

les pratiques musicales croitre autant quantitativement (on récence 50 formations pour le seul punk entre 1977 et 1982, voir Grand et Tschan, 2006) que qualitativement avec la mise en place de structures indépendantes

55

Il faudra en effet attendre les rapports Bergier52 à la fin des années 1990 pour qu'un débat d'ampleur sur ces enjeux soit diffusé en Suisse

55

avec le punk et sa logique du Do-it-yourself (fais-le toi-même) enjoignant chacun à monter son groupe et sa propre structure de production et de réception musicale

55

Le paradoxe entre pratiques musicales en place et infrastructures à disposition est le signe que la situation des grandes villes suisses au début des années 80 est dans un besoin de changement de plus en plus urgent.

56

Ce changement passe par la solution de l'autogestion, les scènes musicales jeunes décidant de développer leurs propres structures.

56

la question de la tenue des concerts reste plus problématique et son autogestion ne permet pas de régler sa situation spécifique.

56

Les concerts hors des structures officielles sont régulièrement réprimés, ce qui continue de confiner les lieux de concerts à des structures éphémères ou à l'insertion dans un endroit destiné à d'autres usages

56

ces difficultés, plutôt que de s'estomper, empirent en 1980 avec la fermeture de certaines salles et des restrictions supplémentaires concernant l'usage de certains lieux.

56

l'autre stratégie mise en place par ces scènes pour obtenir des lieux pour les cultures jeunes sera le conflit

56

le 30 mai 1980, alors que la municipalité de Zürich vient d'octroyer un crédit de 60 millions de francs suisses à l'opéra de la ville, des milliers de jeunes vont se réunir devant ce symbole de la culture bourgeoise pour manifester contre cette société conservatrice et l'absence de tout financement pour des lieux destinés aux cultures jeunes

56

La ville de Zürich sera marquée par de nombreuses émeutes réunissant plusieurs milliers de personnes tout au long de l'année. Ce sera également le cas, de façon moins prononcée, à Lausanne, Berne et Bâle

56

le cas de Genève. Cette dernière représente en effet la seule des grandes villes de Suisse à avoir toléré et accompagné le développement des scènes musicales. Et ce sera la seule à être épargnée par cette vague de manifestations

57

ces différentes mobilisations de jeunes vont pointer justement l'absence de lieu pour que les scènes musicales puissent se développer

57

fort lien entre culture et protestation : Rock als Revolte (le rock comme révolte) à Zürich, Kultur Guerrila Bern (KGB) à Berne et Lozane Bouge à Lausanne.

57

Parmi les revendications de Lozane Bouge se trouvent par ailleurs des enjeux directement liés aux pratiques musicales comme l'accès libre à tous les établissements ; la suppression des patentes pour les musiciens de rue

57

Les scènes des musiques jeunes entrent donc dans un processus conflictuel dont un des buts est la conquête de lieux pour pouvoir se produire

57

Des centres autonomes voient ainsi le jour à Lausanne, à Berne et à Zürich avec la Rote Fabrik ou encore la Kaserne à Bâle, tous nés autour de 1980

57

Ces différents mouvements dans leur globalité sont marqués par une forte dimension culturelle

57

Cette conquête passera notamment par des occupations illégales de lieux avec les squats et la mise en en place de centres autonomes,

57

Le lien entre ces manifestations et la scène des musiques jeunes peut se lire dans l'âge des individus qui participent à ces événements

58

Les archives de la police de Lausanne montrent, dans les statistiques sur 326 personnes arrêtées, une forte majorité de jeunes

58

Après cette phase chaude de conflit, les scènes musicales vont finalement obtenir des lieux, et leurs pratiques vont être reconnues comme légitimes.

58

Ceci va déboucher sur la mise en place d'infrastructures qui leur sont destinées spécifiquement et qui jouissent, au moins en partie, du soutien des institutions locales

58

Ce sera également le cas plus tard avec l'Usine à Genève et Fri-son à Fribourg en 1983 puis la Dolce Vita à Lausanne en 1985.

58

Ces différentes ouvertures représentent des politiques alors inédites en Suisse, et vont s'étendre rapidement à tout le pays, de nombreuses villes plus petites reproduisant le même type d'initiative

58

Ces lieux à disposition constituent un changement déterminant pour les pratiques des musiques jeunes, qui possèdent désormais leurs structures propres pour les concerts et lieux de répétition

58

en 1984, emboitant le pas aux autres villes de Suisse, Zürich va instaurer un Popkredit visant à aider financièrement la production de disques et l'organisation de concerts

58

seuls 23% ont plus de 25 ans

58

Le milieu des années 1980 constitue en ce sens l'avènement de la pop suisse, comprise ici comme la période où les pratiques musicales jeunes se voient enfin reconnues et se retrouvent intégrées au sein de politiques gouvernementales

59

Les autorités, après avoir répondu dans un premier temps uniquement par la répression, vont petit à petit modifier leur politique culturelle

59

"Dans les mouvements jeunes actuels, un tel idéalisme politique est difficilement discernable. Ils sont sans conviction, pessimistes et apolitiques57"

59

Le rapport explique alors ces mouvements par différents critères comme la difficulté de vivre dans une métropole, la crise d'orientation, ou encore la peur du futur.

59

ces jeunes ne possèdent pas de lieux propres pour se réunir et exprimer leurs cultures. Et ainsi, le rapport recommande que l'État mette en place de tels espaces pour les jeunes.

59

dès 1982, les différents mouvements de protestation vont s'affaiblir du fait de différentes scissions avant de disparaître.

59

Ce rapport avance une vision dépolitisée des mobilisations de jeunes et des scènes musicales qui la composent

59

Chacune mettra en place une politique plus tolérante en termes d'expression des cultures jeunes en leur mettant notamment à disposition des salles.

59

elles vont toutes intégrer des financements dévoués aux musiques jeunes dans leur budget, tout d'abord au sein du département de la jeunesse puis dans celui de la culture, ce déplacement indiquant également la plus forte légitimité conférée à ce type de production musicale.

60

l'année 1980 constitue donc une année charnière pour les principales villes de Suisse, qui vont passer du stade de politiques culturelles peu développées et restreintes aux cultures de l'élite ou traditionnelles, à celui d'une offre parfois pléthorique en termes de bars et de salles de concert destinées aux cultures jeunes

60

Lausanne s'enorgueillit ainsi aujourd'hui sur son site internet d'être une ville culturelle, multiple et vivante

60

Mais la question du véritable poids donné aux musiques jeunes reste sur la table.

60

les villes mettent bien en avant les scènes musicales jeunes, les valorisant même en leur confiant une fonction de prestige pour la ville dans le tournant culturel des politiques du tourisme

60

Mais si on se penche sur les financements des différents cantons, la part dévolue aux musiques jeunes reste nettement inférieure aux autres types de musique

60

le budget total dévolu à la musique du canton de Vaud, et celui de Lausanne ne sont ainsi consacrés ces dernières années qu'à hauteur de 5 et 10% aux musiques jeunes, les principaux financements étant destinés à l'Opéra et à l'Orchestre de chambre.

60

le réchauffement au nom de la "pop" se réduit souvent à des offres en termes de

60

consommation, pour un soutien à la production toujours restreint.

61

# riom\_quelles\_2018

Si les pratiques culturelles des Suisses - notamment en ce qui concerne le spectacle vivant - sont désormais mesurées à un niveau national

147

il existe toutefois encore peu d'information sur leur inscription dans le paysage institutionnel helvétique et ses spécificités cantonales

147

par leur travail de programmation, leurs stratégies de communication, ou ce qu'elles représentent aux yeux des spectateurs, les institutions culturelles participent à façonner les pratiques culturelles et la culture

147

Pour décrire les modalités de ces pratiques, il est donc nécessaire d'examiner comment elles s'inscrivent dans un "paysage culturel", c'est-à-dire l'ensemble des acteurs culturels situés dans

147

un lieu donné et interagissant les uns avec les autres

148

Ce focus sur la localisation des pratiques culturelles semble d'autant plus pertinent dans un contexte suisse où les acteurs locaux occupent une place centrale dans l'organisation des politiques culturelles

148

ce chapitre vise à analyser comment les pratiques des spectateurs interrogés s'organisent autour des institutions qui peuplent le paysage culturel de la ville en question

148

nous ferons la cartographie des institutions fréquentées régulièrement par les répondants.

148

de nombreux travaux ont participé à la prise en compte croissante de la dimension spatiale

148

des mondes de la musique

149

ces travaux se concentrent généralement principalement sur la production musicale si bien que la dimension spatiale des pratiques d'écoute reste encore largement sous-estimée

149

Une telle approche semble d'autant plus nécessaire dans le contexte suisse où la culture a toujours été largement à la charge des acteurs locaux

149

À travers la notion d'"expérience artistique", Ambrosino (2015) nous invite à prêter attention aux types d'activités prenant place dans un lieu ainsi qu'aux modalités avec lesquels les individus y participent.

149

Rendre compte de ces expériences permet de traiter les pratiques culturelles non pas comme des attributs figés, assignés aux individus selon des variables données, mais comme un produit collectif

149

Ce chapitre décrit donc comment le "paysage culturel" de la ville de Suisse romande étudiée prend forme à travers les pratiques des individus qui l'arpentent

149

La notion de paysage a l'avantage d'articuler la dimension spatiale et institutionnelle des infrastructures culturelles avec le caractère fluide et polymorphe des pratiques individuelles et donc éviter le déterminisme spatial

149

Premièrement, il existerait des cohérences entre différents types de spectacles transversales aux différentes disciplines artistiques.

150

lorsqu'un individu fréquentant régulièrement des concerts de musique classique se rend au théâtre, il s'agira plutôt d'un répertoire "classique"

150

Si les pratiques culturelles ne s'organisent pas uniquement autour de logiques disciplinaires, on peut faire l'hypothèse que les institutions culturelles, elles-mêmes, jouent un rôle dans l'organisation des pratiques culturelles

150

les spectateurs interrogés ne se rendent pas uniquement à des concerts, mais fréquentent également d'autres types de spectacles

155

il nous reste à confirmer que ce sont bien les mêmes individus qui fréquentent ces différents types de spectacles

155

les lieux cités permettent de prendre la mesure de la centralité des pratiques de sortie au spectacle. Très peu d'institutions citées sont installées en dehors du territoire de la ville

155

certains spectateurs n'hésitent pas à faire des déplacements importants pour aller dans de grandes institutions culturelles reconnues

156

parmi les institutions les plus citées n'ayant pas de liens avec la musique, on retrouve plutôt des institutions proposant une programmation basée sur un répertoire consacré et une mise en scène souvent plutôt conventionnelle

156

nous allons désormais chercher à savoir quelles sont les institutions qui partagent des spectateurs. Pour cela, nous allons prendre en compte les liens qui relient les institutions et voir si elles forment des sousgroupes dans le réseau

157

Premièrement, la distinction entre disciplines artistiques n'explique pas la position des institutions dans le réseau. Le "coeur" des pratiques n'est pas exclusivement composé d'institutions proposant des concerts de musique classique.

162

Deuxièmement, nous avions postulé qu'il existe des répertoires qui organisent le réseau, ou autrement dit, qu'il existe des affinités transversales aux disciplines qui répondent à des logiques esthétiques et organisationnelles.

162

les institutions formant le coeur des pratiques des spectateurs répondants est composé d'institutions appartenant au coeur de la culture établie

162

Elles sont toutes en effet des institutions établies de longue date 104 et largement soutenues par les pouvoirs publics

162

dans les deux premiers groupes, on ne retrouve aucune institution issue de l'essor culturel des mouvements urbains des années 70 et 80

163

Ce n'est que dans le troisième cercle que des lieux comme le Centre culturel autogéré apparaissent, signe de la distance que semblent entretenir les spectateurs de musique classique avec ces lieux

163

Si ces répertoires répondent en partie à des logiques esthétiques, celles-ci s'inscrivent dans des dynamiques historiques et institutionnelles.

163

les salles construisent des dispositifs de réception et se positionnent les unes par rapport aux autres structurant ainsi le paysage culturel local.

163

À partir de cette observation, on pourrait faire l'hypothèse que ces regroupements esquissent trois directions vers d'autres territoires du paysage culturel de l'agglomération en question.

164

Plus largement, on peut noter la place importante dans ce réseau des institutions situées sur le territoire de la ville.

164

malgré les efforts de certaines communes du canton pour développer une offre culturelle sur leur territoire, le paysage de la musique classique reste essentiellement organisé autour d'institutions soutenues par la Ville et le Canton et situées au centre-ville

164

une large majorité de cette liste est composée d'entités soit publiques106 soit largement financées par des subventions publiques

164

Premièrement, une large partie des pratiques de ces spectateurs s'articulent autour de six institutions

165

Le reste des institutions se divise ensuite en cercles concentriques autour de ce coeur très dense

165

Deuxièmement, cette première cartographie permet de souligner que la structuration du réseau ne suit pas uniquement une logique disciplinaire.

165

l'analyse de réseaux permet de mettre en avant comment ces répertoires s'inscrivent dans une réalité institutionnelle territoriale

165

Troisièmement, on note des liens transversaux entre les cercles concentriques dessinant des sous-ensembles dans les institutions fréquentées.

165

Notre analyse comporte des limites. Premièrement, il faut garder à l'esprit qu'il ne s'agit pas d'un échantillon représentatif de la population du canton, mais de la part la plus active des spectateurs interrogés

165

ces données permettent de décrire les pratiques des individus se rendant régulièrement à des concerts de musique classique dans le canton

165

notre analyse ne prend pas en compte la programmation. Or, celle-ci joue également un rôle fondamental, notamment pour les institutions pluridisciplinaires ou accueillant différentes programmations

166

il est nécessaire d'accompagner ce genre d'analyse quantitative avec des analyses qualitatives qui nous permettent de saisir les chaines d'action à l'oeuvre au sein de l'institution culturelle elle-même (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017), les sociabilités qui amènent les spectateurs jusqu'aux concerts (Djakouane, 2011 ; Pasquier, 2012), ou plus généralement le sens que les acteurs donnent à leurs pratiques

166

C'est bien le va-etvient entre ces deux perspectives qui est nécessaire pour mieux saisir comment se forment les pratiques des spectateurs de concert

166

Plus largement, cette analyse nous donne des éléments pour mieux comprendre le paysage culturel de cette ville

166

sa diversité et sa richesse se reflètent dans la grande variété des institutions citées

166

Il existe d'ailleurs une importante circulation des spectateurs entre les institutions

166

Si notre réseau est fortement concentré autour de trois institutions, il se divise ensuite en une pluralité d'embranchements qui se recoupent plus ou moins. Cet éclatement des pratiques entre différents lieux et différentes disciplines traduit le caractère diversifié des pratiques des répondants.

166

# stoll\_assises\_2012

Une journée dont l'objectif est de dresser un état des lieux des acteurs de ce secteur culturel

2

en fonction de cet état des lieux, examiner l'implication des villes et du Canton

2

FCMA

4

structure Swiss Music Export : structure nationale avec d'autres financements pour aider les artistes à s'exporter et les présenter sur des plateformes professionnelles

4

conseil et accompagnement

4

Les questions les plus souvent posées par les groupes sont celles relatives à la stratégie

4

Faut-il commencer par tourner ou d'abord faire un album ? Comment obtenir davantage de passages radio ? Comment jouer dans des clubs, qui souvent ne répondent pas à l'envoi de démos2?

4

Il n'y a pas une seule stratégie mais plusieurs selon les spécificités du groupe en question

4

Six clubs fondateurs

• Le Bikini Test, à La Chaux-de-fonds

• Le Caveau, à Delémont

• La Dolce Vita, à Lausanne

• Ebullition, à Bulle

• Fri-Son, à Fribourg

• Le RKC, à Vevey

4

PETZI

4

fédérer en Suisse les clubs et festivals oeuvrant dans un but culturel et non lucratif, grâce à des échanges et rencontres

4

musiques actuelles comprennent : les musiques allant de la chanson au rock en passant par la pop, le rap ou le hip-hop. Sont également incluses la world music (y compris le ska ou le reggae), ainsi que l'électro

5

On les oppose en général aux musiques classiques ou populaires, traditionnelles

5

jazz fait partie des musiques actuelles

5

Claude Nobs crée le Montreux Jazz festival (1967)

5

Premier Folk Festival à Nyon, ancêtre de Paléo (1976)

5

la Dolce Vita est crée en 1985 (ainsi que le MAD), suite à Lôzane Bouge en 80-81

5

les Young Gods tournent une vidéo à l'Usine, à Genève, en 1987

5

• 1977 : création des Caves du Manoir, à Martigny

• 1980 : création de la Rote Fabrik, à Zurich

• 1983 : création de Fri-Son, à Fribourg

• 1985 : création de l'Usine, à Genève

5

la situation n'était pas du tout la même que celle qui prévaut actuellement

5

Il n'y avait rien. Par exemple, dans les années 60, les Aiglons devaient aller à Paris s'ils voulaient jouer ! Au début des années 80, nous organisions des concerts dans les centres de loisirs

5

"N ous travaillions avec un ou deux lieux en Europe. Nous avions notre réseau qui nous permettait de booker des artistes en direct, sans passer par des agents. C'est incomparable avec la concurrence et la concentration de lieux actuels !"

5

Le public n'était pas le même non plus : "Nous ne diffusions pas de programme. Les gens venaient voir des concerts, quoi qu'il y ait, et même depuis Lyon ou Besançon."

5

les festivals, notamment, ont permis au canton de s'ouvrir aux musiques actuelles.

5

"après Zurich, c'est s\xfbrement la région avec la plus grande concentration de clubs et d'agences."

5

Cette concentration de structures et de musiciens "crée un tissu économique qui génère des emplois. Plus il y a de musiciens, plus il y a de gens qui travaillent autour,

6

"E n décembre 2012, à un festival aussi prescripteur que les Transmusicales, à Rennes, nous avons 6 artistes suisses programmés

6

la chute du marché du disque, avec pour corollaire davantage de tournées et des cachets d'artistes plus élevés

6

la complexification du marché, qui demande encore plus de savoir-faire de la part des programmateurs

6

l'alourdissement du travail administratif, un suivi qualifié par Alexandre De Charrière, administrateur du Romandie à Lausanne, de "démentiel et exigeant des ressources importantes au niveau du temps consacré, même pour les petits clubs" (ex. impôt à la source pour les groupes étrangers ; assurances sociales pour les artistes)

6

"Il est de plus en plus exigeant de gérer un lieu et la professionnalisation est de plus en plus nécessaire",

6

"Cet aspect reste vital. Mais l'évolution vers le salariat tend à assurer la pérennité des lieux. Et est la première forme de reconnaissance de la part des autorités politiques"

6

plusieurs aspects de la précarité :

• le salaire des permanents des clubs

• le salaire des artistes

• le financement des clubs eux-mêmes

6

"S i les clubs ne sont pas mieux soutenus par les autorités, ils risquent de devoir fermer. Il suffit parfois d'une seule édition déficitaire pour que même des festivals historiques boivent la tasse."

6

selon certains, ces fermetures sont logiques si l'on se réfère à la loi du marché

6

cinq fonctions primordiales des clubs, qui pourraient être des arguments en faveur de soutiens publics supplémentaires :

6

• une fonction culturelle

6

• une fonction sociale 7 (de lieu de rencontre artistes-public-staff )

6

• une fonction formatrice

6

• une fonction attractive

6

• une fonction économique

6

65 millions de budget des clubs et festivals en 2011

6

retombées pour l'économie locale - hôtellerie, transports, fournisseurs de nourriture, etc.

6

précarité au moment où un artiste doit quitter son travail alimentaire pour devenir professionnel de la musique qui pose problème

7

"Il faut encourager les artistes, que les lieux paient l'AVS sur les cachets des artistes, voire leur LPP, que des incitations soient mises en place pour créer de petites structures d'accompagnement des artistes (ex. structures PME défiscalisées / création d'association d'artistes), que l'artiste ait des facilités pour s'exporter, car la région est trop petite pour qu'ils puissent vivre en se produisant en Suisse uniquement."

7

Vevey 116'000.- 15 229'000.-16 soit 26% soit 38% du budget musique du budget musique

12

Lausanne 738'869.- 1'657'905.-17 soit 5,7% soit 11,2% du budget musique du budget musique

12

Les clubs situés ailleurs qu'à Lausanne craignent d'être défavorisés au profit de la capitale vaudoise

12

"Les autres salles sont-elles concurrentes ou partenaires ? Qui pour définir les missions respectives ?

12

Il faudra jouer la mutualisation. Mettre en commun les ressources cantonales sur un plan romand a du sens :

12

Le milieu des musiques actuelles se professionnalise. Presque tous les groupes sont représentés par des spécialistes. De même, remplir les dossiers de demandes de subventions est chronophage.

17

"A u RKC, le système est associatif. Mais ce sont des professionnels issus des Hautes écoles qui s'occupent de la gestion",

17

L'essoufflement de l'associatif a des incidences sur la stabilité des salles.

17

"Les petits clubs sont importants pour les groupes suisses. Selon moi, c'est à eux que revient le rôle de dénicheurs de talents, avec ensuite un travail de relais à faire par les structures plus grandes."

17

• petits clubs : entre 200 et 300 personnes (ex. Les Prisons, à Moudon ; Le Bout du Monde, à Vevey ; La Parenthèse, à Nyon)

• clubs moyens (ex. Le RKC, à Vevey, 650 personnes)

• gros clubs (ex. Les Docks, à Lausanne, 1000 personnes)

17

son association "aime programmer des groupes suisses", ces derniers semblent poser problème tant à sa salle qu'à celles de plus grande taille. "Les groupes suisses n'attirent pas suffisamment de public."

17

"L'an dernier, nous avons programmé 75% d'artistes helvétiques, ce qui est énorme pour une salle de 650 personnes, souligne Maude Paley, du RKC

17

Si nous ne programmions que des groupes suisses, nous serions d'avance déficitaires.

17

Avec leur taille, les Docks sont également confrontés au problème

17

Il est difficile d'attirer beaucoup de public pour les petits groupes, sans compter que les médias n'en font pas la promotion.

17

Faire jouer des artistes suisses émergents dans une salle de 1000 personnes presque vide ne rend service ni aux groupes ni au club

17

ils co\xfbtent moins cher (pas de frais de transports et de tournées)

17

Quant à Paléo, "le festival vend surtout ses billets grâce aux têtes d'affiche.

17

Il est difficile d'assurer la mission de tremplin et de promotion assignée par les pouvoirs publics en sachant que nous allons perdre de l'argent.

17

Il existe un réel décalage entre la volonté politique et la réalité du terrain

17

La programmation des groupes suisses se fait à perte. En finançant les clubs pour cela, nous soutenons également la création musicale

18

os activités consistent à développer essentiellement des artistes nationaux. Mais comment le faire sur un si petit territoire que la Suisse romande ? interroge Christian Fighera. Commercialement, ce n'est pas viable. Il faut s'exporter.

18

Il est très difficile de faire la part du culturel et du commercial

18

Les subventions sont là pour aider et contribuer à la prise de risque. En général, les collectivités donnent peu et demandent beaucoup en échange

18

Les obligations liées à l'argent public encaissé co\xfbtent souvent plus cher aux clubs que les sommes qu'ils reçoivent

18

out le monde - y compris le monde politique - a intérêt à rendre pérennes les institutions en les soutenant

18

l'accès à la culture, martèle Alexandre De Charrière, administrateur du Romandie, à Lausanne. C'est aussi l'objectif d'une subvention que d'offrir des prix bas d'accès à des concerts dans une salle qui possède une identité propre

18

Les clubs touchent 20-30% de subventions, ce qui signifie qu'ils s'autofinancent à 70% en tout cas

18

Par opposition aux salles commerciales, sans ligne de programmation bien précise, mais accueillant des groupes programmés entre autres par des agences, avec lesquelles ces salles se redistribuent les bénéfices

18

Contrairement à ce que l'on a entendu pour la Dolce Vita, les gens ne se déplacent plus pour un lieu mais pour un artiste

18

La notion de découverte est en voie de disparition. Nous avons de la peine à remplir : il nous reste quelque peu les "cacahouètes" de Lausanne !

18

Si le soutien s'arrêtait pour les vieux clubs, alors, rendus moins attrayants, ils seraient marginalisés. Avec pour conséquence une centralisation des activités sur Lausanne

18

nous tentons d'échanger entre programmateurs romands : nous avons eu notre première réunion en 2012. Nous travaillons tous pour la même cause : la musique

18

Nous sommes obligés de programmer des groupes qui pourraient aussi se produire dans les autres lieux, car il n'y a pas tant d'artistes qui remplissent une salle de 1000 personnes

18

Ce n'est pas un marché en tant que tel, au sens économique pur, puisqu'il n'est pas viable en soi sans subvention !

25

95% des musiciens ne vivent pas de leur musique !

25

même les secteurs les plus libéraux reposent sur les interventions de l'Etat

25

Dégager du bénéfice n'est pas le but des politiques publiques. Tous les artistes ne vont pas être célèbres, mais ce n'est pas parce qu'on ne l'est pas qu'on n'est pas de bons musiciens

25

les musiques actuelles sont des "nouveaux venus sur la scène des subventions publiques. Il y a encore un certain flou sur qui doit faire quoi

25

Au niveau des lieux, tous ne doivent pas proposer les mêmes programmations. Chaque salle doit amener sa pierre à l'édifice.

25

outes les villes autres que la capitale vaudoise sont des acteurs essentiels pour la vie culturelle et musicale dans ce canton.

25

Je suis garante du fait que l'argent des impôts affecté au secteur des musiques actuelles atteigne son but

25

la subvention peut prendre plusieurs formes :

• financière

• en nature (de mise à disposition de lieux, de services, etc.)

• symbolique.

26

# vonwalterskirchen\_rapport\_2016

PETZI est l'association faîtière des clubs et festivals de musiques actuelles à but non lucratif, qui compte 175 membres dans 20 cantons

5

Le profil type du club membre de PETZI est le suivant : il s'agit de structures à but non lucratif basées dans un lieu donné qui organisent elles-mêmes la plupart des événements qu'elles proposent, notamment des concerts organisés à un rythme régulier, faisant intervenir des groupes nationaux et internationaux

5

La capacité des lieux peut aller de 50 à 5000 personnes

6

leur objectif principal est l'organisation de concerts (min. 50%) et d'événements culturels

6

Les clubs membres de PETZI ne peuvent pas être des bars proposant une offre ponctuelle de concert, ni des salles de fêtes ou de manifestations diverses

6

Les festivals membres organisent des manifestations sur plusieurs jours qui sont en principe (annuellement) récurrentes

6

Leur capacité d'accueil quotidienne ne doit pas dépasser les 5000 personnes.

6

Les chiffres montrent que PETZI occupe d'une part, un rôle social important et apporte une réelle plus - value sur les plans culturel, social et économique, et d'autre part, qu'elle supporte la comparaison à des secteurs culturels établis de plus longue date et mieux subventionnés.

8

les clubs et festivals à but non lucratif sont subventionnés à hauteur de 29 pourcents dans notre pays, contre 41 pourcents en Europe.

8

La situation financière globale des membres PETZI montre que les co\xfbts de production ne peuvent pas être couverts par les recettes provenant de la billetterie.

8

Etant donné le prix d'entrée moyen relativement bas de 18,30 chf

8

Ce fait revêt une énorme importance pour l'initiation des jeunes à la culture musicale et notamment à la musique live

9

56 pourcents des artistes programmés sont suisses.

9

L'impact économique se mesure également au montant considérable, qui s'élève à environ 100 millions de francs, dépensé par les clubs et les festivals et injecté dans l'économie suisse.

9

sans cette tribune offerte par les organisateurs de concerts de petite et moyenne taille, la scène musicale suisse n'aurait pas la chance d'exister et de se développer

9

la culture propre aux clubs et festivals mérite que l'on s'en soucie, pour qu'elle puisse évoluer dans un climat de confiance.

10

40 pourcents des clubs ont fermé à Londres depuis 2008 et ce chiffre s'élève même à 50 pourcents dans le reste du pays

10

Les espaces d'habitation et les clubs se rapprochent toujours plus, rendant les efforts d'information et de médiation toujours plus nécessaires

11

Les petites scènes, en particulier, représentent des espaces de création nécessaires aux artistes pour pouvoir expérimenter, se perfectionner à travers des essais mais aussi des échecs

12

Sans possibilité de se produire, la musique n'a aucun moyen d'émerger

12

la facilité d'accès aux clubs, qui permettent "aux musiques actuelles et aux musiciens de rencontrer leur public (et inversement)"

12

Les salles de concert de petite et moyenne taille sont aussi des canaux et des supports de communication importants pour toute la chaîne de l'industrie musicale - pas seulement pour les organisateurs de gros événements "in et outdoor", mais aussi pour l'industrie du disque

12

70 pourcents de la population assiste à des concerts et à des manifestations musicales

13

il s'avère aussi que le public est peu enclin à se laisser surprendre, ce qui peut décourager les programmateurs de présenter des nouveaux talents ou des groupes inconnus

13

La Suisse jouit d'une offre culturelle très importante, non seulement dans l'absolu mais également par rapport aux pays voisins et aux autres domaines artistiques en Suisse

25

L'essentiel des clubs est constitué de petits lieux (58% de lieux avec une capacité de moins de 400 personnes).

25

la majorité des clubs et festivals se concentre assez logiquement au niveau des centres urbains : - Villes de l'arc lémanique - Zurich - Bâle ville - Berne

25

En observant le nombre de clubs pour 100'000 habitants, on constate que la Suisse, avec 1,3 club, a la densité la plus élevée

26

Au contraire, le taux moyen suisse est strictement le même que le taux moyen européen

26

En 2014, la Suisse comptait 1'142 musées qui ont totalisé presque 21 millions d'entrées15, soit une moyenne de 18'389 entrées/musée

27

Les clubs PETZI atteignent quant à eux une moyenne de 17'546 entrées/club

27

S'il est largement admis dans l'opinion qu'il est normal pour un théâtre de payer l'ensemble de ses employés (techniciens, costumiers notamment). A contrario, il est trop souvent attendu des collaborateurs des clubs qu'ils fournissent un travail bénévole (ou contenant une grande part de bénévolat), indépendamment de leurs compétences professionnelles spécifiques.

28

Les musiques de type pop-rock sont les genres les plus écoutés en concert, devant la musique classique et l'opéra

29

# raboud\_comment\_2019

Cet article souhaite mettre en lumièreles spécificités qui caractérisent le punk tel qu'il se concrétise enSuisse.

1

Si les différents mouvements culturels, dont le punk, sedéveloppent à une échelle internationale, dans le cadre de lacroissance des échanges de produits culturels depuis la fin de laSeconde Guerre mondiale (Schildt et Siegfried, 2007 : 12), cela nesignifie pas pour autant que ces transferts se fassent sur le mode dela répétition à l'identique

1

À lasuite du spécialiste des médias Will Straw, nous envisageons l'unitéde scène comme l'espace où se regroupent plusieurs acteurs enfonction de différents aspects comme la localisation, le type deproduction culturelle ou encore les activités sociales qui y sontpratiquées

1

La scène représente l'unité spatialeoù se cristallise une appropriation d'un genre culturel, identifiable àtravers divers éléments comme l'édition d'un fanzine 1 , l'existenced'un lieu de rassemblement ou de groupes phare

1

Le punk émerge en Suisse très tôt, dès 1976, principalement dansles grandes villes du pays avec pour fers de lance, Genève, Bâle etsurtout Zurich

2

En effet, comme tout genre musical, le punk n'acquiertses normes qu'après un temps nécessaire au travail de codificationentrepris par les acteurs du champ, des médias aux musiciens enpassant par les industries culturelles

2

À Genève en 1978, un festival à la salle du Faubourgréunit ainsi The Bastards, groupe de la ville, avec les zurichoisKleenex et Nasal Boys (Horner, 2013 : 55, 62).

2

L'hétérogénéité caractérise également lespostures politiques exprimées au sein des différentes scènes dupays.

3

Mais cette volonté de dissensus peut s'exprimer de manièremultiple, que ce soit par le fait de porter des vêtementsexcentriques ou associés à des pratiques marginales, comme le cuir,ou par le rejet des normes dominantes

3

la scène punk reste en Suisse,dans ces toutes premières années, globalement peu politisée

3

La scènepunk inscrit donc son rejet du politique dans un refus de touteforme de participation au jeu politique, quel qu'en soit le moded'expression

4

Un aspect, qui éloigne le cashelvétique du modèle britannique, réside dans l'absence presquetotale de mentions relatives à la situation économique au sein desdifférentes pratiques de la scène, notamment en ce qui concerne lesparoles de chansons.

4

Ceci s'explique par le fait que la Suisse faitpartie des pays les moins touchés par la crise économique de laseconde moitié des années soixante-dix.

4

Cette situation conforte le faible degré depolitisation de la scène punk suisse durant ses toutes premièresannées.

4

La difficulté au début des années 80 étaitsurtout de ne PAS trouver de travail. Il sera forcément ennuyeux etbien payé ! Le plein emploi fait rage

4

Plutôt qued'évoquer des problématiques sociétales, les paroles des différenteschansons des groupes helvétiques abordent le plus souvent lesthématiques habituelles des répertoires rock et pop

5

Cette thématique de l'ennui se retrouve également de façon centraledans le texte de "Züri Br\xe4nnt" de TNT, paru lui aussi en 1979 enformat single, qui évoque "la ville des vieux cons qui br\xfbled'ennui

5

la dimension de l'ennui indiqueque, si les groupes ne s'engagent pas dans des actions collectives etrejettent les formes traditionnelles d'engagement, ils exprimentnéanmoins bel et bien une position dissensuelle

5

Le thème de l'ennui vise de plus unélément spécifique à la situation helvétique et qui servira de moteuraux mobilisations ultérieures : le conservatisme

5

Par conservatisme,est désigné ici un système social connaissant peu derenouvellement ou de variations, tant au niveau des politiquesmenées par les différents gouvernements qu'à celui de l'offreculturelle à disposition et des valeurs morales dominantes.

5

En plus des aspects économiques, l'autre spécificité de la Suisse parrapport aux autres pays européens réside, en effet, dans son trèsfort conservatisme culturel

5

la Suisse, ayant connu peu de renouvellement suite à laSeconde Guerre mondiale (Batou, 2009), possède unconservatisme fortement institué s'appuyant sur une politique duconsensus profondément ancrée

6

si la Suisse connaîtra bien des mobilisations dans lecadre du moment 68, ces dernières ne furent pas de la mêmeampleur qu'en Allemagne ou en France et n'eurent pas le mêmeimpact (

6

Lesvaleurs d'ordre et de tranquillité et la construction d'un consensusfort perdurent donc dans la société helvétique des années 70-80

6

Du point de vue de la politique culturelle, Pro Helvetia, laprincipale fondation culturelle au niveau national, ignore lescultures musicales actuelles, les musiciens membres de son comitéétant tous actifs dans la musique classique

6

Les cinq plus grandes villes de Suisse possèdent pourla plupart un espace urbain ne laissant que peu de place àl'expression des pratiques culturelles jeunes

6

n'existe pour autant presque aucune salle dévouée aux culturesjeunes en Suisse

7

Les jeunes n'ont à disposition que des grandscomplexes destinés à accueillir les tournées de stars internationalesou des "centres de la jeunesse" contrôlés par l'État, généralementpeu enclins à permettre l'organisation de soirées rock et encoremoins punk.

7

on observe queparmi les 80 salles présentes en Suisse, seuls trois existaientavant 1980.

7

la ville de Zurich possède bien un club destiné auxmusiques jeunes, le club Hey, mais ce dernier est une discothèqueet des concerts ne peuvent y être que rarement organisés.

7

Genève, faisant figure de cas unique enSuisse, se démarque par une plus grande ouverture à ce type deculture et de concerts, notamment à travers une plus grandetolérance vis-à-vis de l'utilisation des salles communales

7

La situation s'avère plus difficiledans les villes de Berne et de Lausanne, où la vie nocturne reste trèspeu développée.

7

En ce qui concerne les squats, Genève connaît également l'un desmouvements les plus importants d'Europe dans les années 1980

7

Ces derniers se voient ainsiinterdits d'entrée dans les quelques établissements publicsexistants, les tenanciers décidant d'exclure les individus en fonctiond'allures jugées inconvenables

7

Le mot punk n'apparaît ainsijamais dans ces fiches, ce qui en retour laisse entendre qu'il n'y aalors pas de porosité entre les quelques groupes punk et lesdifférents groupes communistes.

8

le 30 mai, des milliersjeunes vont se réunir devant l'Opéra de Zurich, auquel lamunicipalité de Zurich vient d'octroyer un crédit de 60 millions defrancs suisses, pour manifester contre l'absence de toutfinancement pour des lieux destinés aux cultures jeunes et contrece conservatisme culturel.

8

SeuleGenève ne connaîtra pas de telles mobilisations, indiquant le lienentre l'absence de lieux pour que les cultures jeunes puissents'exprimer et les affrontements entre jeunes et autorités

8

ils sont porteurs demots d'ordre variés qui se cristallisent autour de l'accès à des lieuxautonomes pour la pratique de cultures jeunes, et prennentégalement en charge des questions plus larges comme le droit deshomosexuels, les transformations de la ville, la critique duconservatisme, le droit au logement ou encore la légalisation decertains stupéfiants

8

Ils constituent dès lors un mouvement social

8

Cette irruption de mouvements revendicatifs au sein de la jeunessesuisse en 1980 constitue un événement pour les scènes punkhelvétiques parce qu'elle va faire évoluer leur situation, lesobligeant à prendre position face à cette mobilisation

9

Dans le cadre dumouvement lausannois Lôzane Bouge, les tracts appellent ainsi àl'union de tous : "que tu sois baba, punk, ska, disco ou toutsimplement normal."

9

Cette dernièrecitation met en exergue l'importance de la scène comme espace etrend littérale l'injonction adressée aux punks.

9

Le rejet de tout engagement politique persiste donc chez certainsgroupes punk suisses, malgré les avantages de l'alliance stratégiqueavec ce mouvement qui fournit aux groupes des occasions de seproduire

10

Le cas helvétique constitue un exemple fort, permettant de mieuxsaisir la catégorisation politique du punk

11

Le cassuisse laisse voir deux types d'orientation politique au sein de lascène punk. Dans un cas, la volonté de rompre le consensus etd'obtenir des espaces implique de s'engager en participant à des mouvements revendicatifs plus larges

11

À l'opposé, pour une autre partie de la scène punk, la lutte contre le consensusimplique un refus de se conformer à toute forme d'organisation. Ils'agit avant tout de rompre avec les normes sociales, de briser le consensus à travers l'expérimentation individuelle

12

on retrouve la logique de mise en alliance et de recours au discours politique au sein de la scène de Berlin-Est quicollabore avec l'Église protestante et dénonce le régime dans sesparoles de façon récurrente (Teipel, 2010), alors qu'à Düsseldorf lamajorité de la scène se concentre davantage sur l'expérimentationformelle et le scandale esthétique, via notamment l'usage fréquentde symboles issus du nazisme

12

Le punk, ainsi compris, n'est jamais uniforme, il abrite différentes tendancesqui luttent et s'imposent en fonctions des opportunités et desobstacles rencontrés.

12

# perrenoud\_musiciennes\_2020

En proposant de s'intéresser au cas des musiciennes de musiques dites actuelles en activité au début des années 2010 mais évoluant dans un espace géographique encore relativement peu traité sous cet angle (la Suisse romande),

104

Elles s'en distinguent néanmoins sur deux points. Premièrement, sur le plan méthodologique, elles se basent sur l'articulation de résultats à la fois qualitatifs/ethnographiques et quantitatifs de première main

104

La seconde singularité de ce chapitre est de ne pas fixer de barrières stylistiques a priori (punk, jazz, rock, etc.), comme c'est bien souvent le cas pour les travaux portant sur les musicien.nes de musiques actuelles

104

notre recherche vise à mettre au jour les logiques informant la structuration de l'ensemble de cet espace professionnel particulier

104

dans quelle partie del'espace professionnel romand des musiques actuelles les femmes sont-elles le plus souvent situées ? Comment cette position informe-t-elle leur parcours et leurs chances de stabilisation ? Etquels arrangements leur permettent néanmoins de s'établirdurablement dans la profession ?

104

La mobilisation du styleapparaît moins porteuse de sens pour les musicien.nes pourqualifier leur propre activité que pour les intermédiaires et - plusencore - pour le public potentiel des concerts, qui l'utilisent afin dese repérer dans l'offre pléthorique de propositions musicales

106

trois caractéristiquesprincipales nous semblent singulariser la Suisse romande

106

Deuxièmement, la Suisse est un espace national morcelé entredifférentes aires linguistico-culturelles (germanophone,francophone, italophone) relativement hermétiques les unes auxautres. Il est ainsi plus rare pour les musicien.nes romand.es dedévelopper les contacts nécessaires pour se produire régulièrementdans les autres aires linguistiques helvétiques que de venir tenterleur chance en France voisine

107

Ne pouvant générer assez d'engagements pour pouvoir accéder à unniveau de rémunération en adéquation avec les conditions de vielocale, les musicien.nes suisses en quête de stabilisation sont ainsisouvent amené.es à développer des activités annexes à laproduction de musique sur scène ou sur enregistrement, etnotamment l'enseignement.

107

La position intermédiairedes femmes dans l'espace des carrières de musicien.nes en Suisseromande renvoie également à leur exclusion des milieuxprofessionnels où domine la figure du musicien-artisan, elle aussistructurée autour d'une culture virile et technique particulièrementforte

109

Confrontées à une précarité commune à la plupart des"musicien.nes ordinaires"

111

L'enquête a montré que c'est principalement ce second aspect, cettemanière d'être leader social mais pas leader musical qui primepour les musiciennes, dont la légitimité d'instrumentiste restetoujours incertaine

113

Devenir "la" leader revient généralementà prendre en charge les tâches ingrates, le "sale boulot" (Hughes1996), le travail administratif, les contrats, la prospection, lesrelances téléphoniques et par courrier - autrement dit : tout ce queles musiciens détestent et souhaitent éviter

113

C'est donc au prix de la charge du "sale boulot"que Jocelyne parvient à gagner sa légitimité de leader , ce qui n'estgénéralement pas le cas chez les leaders masculins

113

Mais, tout en "assumant" cesrapports de domination, les musiciennes montent sur scène,"musiquent" un public, s'insèrent, se maintiennent dans laprofessionnalité et rendent ainsi visibles leurs compétences

113

les stratégies excluent la subversion explicite du genre etse réalisent au contraire dans l'incorporation des principesdominants. En acceptant les codes de la féminité et en les assumantlors de leurs apparitions sur scène, les musiciennes contribuent à lareproduction des normes sexuées.

113

Elles peuvent devenir des modèles pour d'autres etouvrir la voie à une démarche d'émancipation, à la manière des"pionnières" identifiées dans les orchestres classiques

114

De fait, dans les mondes sociaux desmusiques actuelles comme dans d'autres espaces de la contre-culture développée dans les années 1950-1960 aux États-Unis et enGrande-Bretagne, les opinions, discours et pratiques sexistes sontlongtemps restés courants, sans jamais être questionnés, l'absencedes femmes étant considérée comme normale, donc nonproblématisée

117

# hansen\_defining\_2016

The true enemy of Swiss society was, in fact, nihilism

260

the protesters on the streets, who were seen as undermining the very principles of society because they lacked an understanding of the importance of those values

262

# vuilleumier\_natashquan\_2013

il s'agit d'une véritable consécration (la salle est habituellement destinée à la musique classique et seuls les grands noms de la chanson française et internationale s'y sont produits)

107

l'évolution générale de la fréquentation des salles dévoile à la fois le succès grandissant de Vigneault, sa collaboration de toujours avec Bühler (Hauser 2010, 81-83) et, au début du moins, son entrée par le biais des réseaux théâtraux et politisés qui favorisent la chanson française poétique et engagée

107