

Avril 1999 Hors série 50F

la scene

Le magazine professionnel des spectacles

LES ACTES
DES 2 JOURNÉES

Nantes



2^{èmes} RENCONTRES NATIONALES

Politiques publiques et
musiques amplifiées/actuelles

www.lascene.com

50F / 7,62 Euros





Ces deuxièmes rencontres nationales Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles ont été proposées par la Ville de Nantes et la Fédurok (Fédération de lieux de musiques amplifiées/actuelles), avec le partenariat du ministère de la Culture et de la Communication.

Elles ont bénéficié du soutien de la FNCC (Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture), de l'Observatoire des politiques culturelles, du Conservatoire national de région de Nantes, de l'Olympic-Nantes, et de Trempolino.

L'édition des actes a été rendue possible grâce au concours de La Scène, le magazine professionnel des spectacles, et de la Mission Mécénat de la Caisse des Dépôts et Consignations.

Nous remercions pour leur contribution l'AFIJA (Fédération des festivals innovants de jazz et musiques actuelles), la FNEIJ (Fédération nationale des écoles d'influences jazz et de musiques actuelles), la Fédération française des scènes de jazz et de musiques improvisées, la Féarock (Fédération des radios associatives rock), la FAMDT (Fédération des associations musiques et danses traditionnelles), Orques Idées, Technopol et Zone Franche.

Philippe Teillet (Université d'Angers, Le Chabada à d'Angers)

Béatrice Macé, Eric Boistard,
Isabelle Chaigne (Fédurok)
Jean-Louis Bonnin (Ville de Nantes)
Loïg Ruellan (ministère de la Culture
et de la Communication / DRAC Pays de la Loire)
Vincent Priou (Trempolino)
Gérard Poteau (Fédération nationale des collectivités
territoriales pour la culture)

Philippe Berthelot (Le Florida - Agen)
Eric Boistard (L'Olympic - Nantes)
Isabelle Chaigne (Le Confort Moderne - Poitiers)
François Delaunay (Le Chabada - Angers)
Xavier Migeot (Pôle régional des musiques
actuelles du Poitou-Charentes)
Observatoire des politiques culturelles

L'Olympic-Nantes, Trempolino, avec l'aide de la Direction du Développement Culturel et de divers services de la Mairie de Nantes, du Chabada et du Confort Moderne.

Yves Jourdan et Alexandra Lavigne

Philippe Teillet, Eric Boistard,
François Delaunay

Laurence Thomas

Olivia Damay et Alexandra Lavigne

Phil Journé

Avec la participation
de la rédaction de La Scène





→5 Présentation générale du colloque

- Jean-Marc Ayrault
- Béatrice Macé et Philippe Teillet
- Les actes à la scène

1

→10 Ouverture : l'histoire et les enjeux de ces politiques

- Béatrice Macé
- René Rizzardo : les musiques amplifiées/actuelles locales
- Philippe Teillet : débats et clivages dans l'histoire des politiques en faveur des M.A.A
- Débats : Gilles Garnier, Loïg Ruellan, Yannick Guin
- + interventions de participants

2

→26 Les ateliers

- **Atelier I** : Logiques et limites de l'action publique dans le champ des musiques amplifiées/actuelles
 - Rapport de Philippe Teillet
 - Interventions et débats
- **Atelier II** : Lieux de musiques amplifiées/actuelles : économies, emplois, formations
 - Rapport de Jean-Pierre Saez
 - Interventions et débats
- **Atelier III** : Cultures émergentes et évolutions esthétiques, technologiques et sociales
 - Rapport de Patrick Mignon
 - Interventions et débats

3

→80 Les positions des élus et des responsables nationaux

- Les modes et outils de concertation, de développement et de régulation du secteur des musiques amplifiées/actuelles

4

→94 Cogitations : Les politiques de transgression sont-elles possibles ou souhaitables ?

- Salim Mokaddem
- Jean-Louis Fabiani
- Débats

5

→106 Synthèse et allocutions :

- René Rizzardo et Jean-Louis Bonnin : rapport général
- Jean-Marc Ayrault, Dominique Wallon et Béatrice Macé

→114 Annexes

- Bibliographie sélective par M. G r me Guibert et Philippe Teillet
- Participants par catégorie
- Participants par département
- Etude Pays-de-Loire
- Etude Poitou-Charentes

Comment lire les actes

Ce numéro spécial rend compte des contributions et des échanges de deux journées. Au fil des pages, il présente débats, analyses et témoignages. Une synthèse figure en début de chaque atelier. En fin de publication, des annexes et un index des intervenants viennent compléter votre information.



Les deuxièmes rencontres nationales Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles vont se dérouler à Nantes les 1er et 2 octobre 1998. Des acteurs culturels de la France entière vont se retrouver à cette occasion pour réfléchir et tenter d'apporter des réponses aux questions posées par ces expressions musicales que l'on désigne sans conviction sous le vocable musiques amplifiées/actuelles. Nous sommes tous bien conscients, en effet, que ces termes sont extrêmement réducteurs pour une réalité multiforme aussi bien sur les plans artistique, économique que social.

Cette difficulté sémantique est assez symptomatique de l'embarras dans lequel se trouvent plus d'un responsable politique et/ou culturel devant un phénomène en perpétuel mouvement. Si, depuis longtemps, les musiques amplifiées/actuelles ont été reconnues -ne serait-ce que par leur poids économique- il n'en demeure pas moins que la création dans ce domaine a encore du mal à se faire entendre. Trop de bruits pour les uns, trop d'agressivité pour les autres, trop d'incompréhension surtout quand ce ne sont pas les contraintes strictement matérielles et économiques qui interdisent aux artistes la possibilité de se faire reconnaître. A l'inverse, le système médiatico-marchand affiche sur un mode «major» et ostentatoire, des réussites qui ne doivent pas grand chose au talent. Mais sans aller jusqu'à ces caricatures, il y a aussi de véritables artistes qui, sans aide publique, vivent au moins correctement de leur création.

Alors, face à ces différents cas de figure, face à ces attentes, quelle est la responsabilité des pouvoirs publics ? C'est notamment cela que les rencontres nationales de Nantes devraient permettre de préciser.

J'ose croire que si ces rencontres se tiennent à Nantes, ce n'est pas tout à fait par hasard. Certes, la municipalité de Nantes a souhaité accueillir ce colloque, mais si nos partenaires ont accepté de travailler en partenariat avec la Ville de Nantes, c'est aussi, je l'espère, parce que nous avons su être à l'écoute du milieu et que les réponses que nous avons apportées depuis 1989 étaient plutôt bonnes : création de Trempolino, association intercommunale de soutien aux pratiques musicales (locaux de répétition, distribution discographique, formation, information et services divers), création de scènes accordant une priorité aux artistes régionaux et nationaux (L'Olympic, Pannonica, Paul-Fort/La Bouche d'Air), soutien aux diffuseurs qui défendent les musiques actuelles (Festival d'été, Fin de siècle...), aide aux tournées internationales d'artistes nantais dans le cadre de la convention AFAA-Ville de Nantes, prise en compte sociale des pratiques musicales dans les quartiers, création de ponts avec l'enseignement «classique» du Conservatoire, ...

Cette priorité donnée au travail de fond et à la création forme la base de notre politique culturelle. Mais il reste encore du travail à faire. Les rencontres nationales de Nantes nous apporteront certainement, comme à tous les responsables publics concernés, une aide à la décision d'autant plus précieuse qu'il est de notre premier devoir de dialoguer en permanence et concrètement avec les citoyens, jeunes et moins jeunes, pour lesquels les musiques amplifiées/actuelles représentent, sinon une raison d'exister, du moins une façon de vivre mieux.



Les musiques amplifiées/actuelles (rock, jazz, chanson, variétés, musiques traditionnelles, rap, techno et toutes les expressions musicales émergentes qui leur sont liées) ont largement franchi l'étape de leur reconnaissance. Mais si leur intégration dans le champs d'intervention des pouvoirs publics est aujourd'hui bien entamée, elles se trouvent désormais au coeur d'un processus de transformation des politiques culturelles.

Les spécificités de ces musiques conduisent en effet les autorités publiques à faire face à une double série d'interrogations :

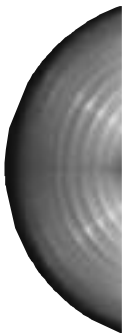
- elles se trouvent d'abord confrontées ici, non pas à une vie musicale venant d'en haut ou d'un «centre» quelconque, mais à une profusion de pratiques et d'offres artistiques venant d'en bas, de scènes multiples dont elles connaissent mal les logiques.
- en second lieu, ces mêmes autorités, hésitantes quant à la dénomination de ces musiques (amplifiées, actuelles, populaires...), leur qualification (phénomènes sociaux, économiques ou artistiques ?), leur modes d'intervention possibles (culturel ou socio-culturel ?), les objectifs qu'elles devaient se donner (socialisation, démocratisation, professionnalisation ?), ont souvent été obligées d'agir dans des cadres de référence mal définis.

Affronter ces enjeux, préciser les objectifs de ces interventions et ainsi procéder à une rénovation partielle des politiques culturelles oblige également à s'interroger sur les limites de l'action publique vis-à-vis des entreprises commerciales de ce champ musical ; à envisager des modalités efficaces pour les relations entre collectivités territoriales, services de l'Etat, associations et organisations professionnelles; à évaluer les besoins de qualifications et d'emplois nouveaux.

Enfin, on ne saurait prétendre agir en faveur de formes artistiques émergentes sans se préoccuper par avance des conditions qui permettront aux équipes et équipements voués aux musiques amplifiées/actuelles, à la fois, de se consolider par des moyens financiers matériels et humains supplémentaires et de continuer à répondre de façon pertinente aux mutations esthétiques, techniques, et sociales caractéristiques de ce secteur.

La Commission Nationale des Musiques Actuelles, installée par Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication, a été chargée de formuler des propositions pour une politique cohérente et ambitieuse en ce domaine. Les conclusions de ses travaux seront un élément important de nos débats. Mais, après les premières rencontres nationales Politiques publiques et des musiques amplifiées/actuelles d'Agen (octobre 1995) qui ont inauguré une première phase de structuration de ce secteur, il était indispensable que de nombreux représentants de collectivités territoriales et d'équipements de musiques amplifiées/actuelles puissent procéder à nouveau à de larges échanges, confronter expériences et réflexions au moment où ce champ d'interventions publiques, sans cesse croissant, est dans l'attente de politiques plus solides et ce, tant dans leur conception que par les moyens mis en jeu.

Car ce secteur qui s'est attaché à des expressions artistiques où les représentations de la transgression et de l'excès sont nombreuses, entend aussi montrer qu'il ne souhaite pas se développer sans une nette conscience des enjeux et des responsabilités qui lui sont confiés.





Les actes à La Scène

En préparant la publication des actes de ce colloque nous avons souhaité conserver, en dehors des cas où des intervenants avaient présenté des communications entièrement rédigées, les comptes rendus dactylographiés de leurs interventions orales.

Les textes publiés dans ce volume sont donc, à quelques retouches près, formulés dans un style oral, sans doute moins précis, syntaxiquement moins rigoureux, mais aussi plus accessible que des contributions écrites.

La forme «savante» du colloque devait en effet permettre de rendre compte de la qualité et du niveau d'expertise et de réflexion des professionnels des musiques amplifiées/actuelles, de certains responsables administratifs et élus, sur les enjeux (artistiques, culturels, économiques, politiques et sociaux) de leurs champs d'activités.

Toutefois, la Fédurok et ses partenaires pour l'organisation de ces rencontres ont voulu éviter que la publication de ces actes, comme c'est trop souvent le cas, ait un caractère trop confidentiel. Nous avons donc cherché la redistribution la plus large et la plus rapide possible du contenu de ces débats.

C'est pourquoi, en collaboration avec nos amis de La Scène, nous avons choisi d'en faire la matière d'un numéro spécial et, malgré un usage de plus en plus fréquent dans ce milieu du langage culturo-bureaucratique, rédigé dans une langue le plus souvent simple et vivante.

Qu'il me soit permis, enfin de remercier à nouveau les intervenants de ces rencontres qui ont accepté dans des délais forts brefs de relire et corriger les textes de leurs interventions. Les titres et intertitres ajoutés ici ou là sont le plus souvent de notre seule responsabilité.

Conseiller Scientifique

Partenaire des moments forts du secteur professionnel, La Scène est chaque trimestre un spectateur attentif de l'actualité du spectacle vivant. Les 2èmes Rencontres nationales Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles, organisées à Nantes, ont sans conteste constitué une nouvelle étape dans l'histoire de ces musiques et dans celle des politiques culturelles publiques.

La publication que vous tenez entre les mains rend compte de la richesse et de la diversité des contributions et des échanges de ces deux journées. Elle est donc un outil de travail et de réflexion à conserver, pour tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, s'impliquent dans les musiques d'aujourd'hui. Et pour les autres. Avec ce numéro spécial, notre magazine poursuit son ambition : contribuer à une meilleure information des professionnels.

Directeur de La Scène



Alternatives et débats dans l'histoire des politiques en faveur des musiques amplifiées/actuelles

Modérateur : Philippe TEILLET

Béatrice MACE

Présidente de la Fédurok, administratrice du Fonds de soutien chanson, variétés et jazz, codirectrice de l'Ubu (Rennes)

Merci d'avoir rejoint Nantes et d'avoir interrompu votre planning afin que nous puissions réfléchir ensemble et scruter ce présent qui est actuellement si riche, à un moment où la Commission Nationale des Musiques Actuelles rend public son rapport et à un moment où Mme Trautmann se prépare à intervenir, le 19 de ce mois, pour justement rendre publiques les réactions et les propositions du Ministère face aux préconisations de la Commission.

Je voudrais aussi adresser un remerciement à Jean-Claude Wallach, qui n'est pas là. Jean-Claude a été le Président du GEMA, c'est lui qui, à la fin des rencontres de Poitiers, a commencé à initier ces deuxièmes rencontres qui ont lieu maintenant à Nantes. La disparition du GEMA ne lui a pas permis de poursuivre le mouvement qu'il avait initié, mais je voudrais tout de même que l'hommage que l'on doit à tout initiateur lui soit rendu ; au nom de la Fédurok, je lui adresse un remerciement et je regrette qu'il ne puisse être avec nous en ce moment.

Pourquoi la Fédurok, après Agen et après Poitiers, a-t-elle repris le flambeau que Jean-Claude Wallach lui prêtait ?

Il nous a paru important et même fondamental que les acteurs de ce secteur puissent réfléchir ensemble, se confronter, essayer d'avoir une vision excessivement large, en grand angle même, de ce secteur avec ses problématiques et avec ses enjeux, à un moment où l'actualité est riche, trépidante.

Il s'agit de confronter des expériences, des idées, des réflexions, et aussi de susciter un débat pour créer les conditions de la pérennité de notre secteur, avec sa structuration et la richesse de ses actions.

Nous pensons que le futur vers lequel nous allons sera réellement une œuvre collective et qu'il appartient à chacun d'analyser le positionnement des uns par rapport aux autres, de définir des règles ensemble et d'affronter les questionnements que pose la confrontation



Béatrice Macé

permanente que nous vivons avec l'ensemble des publics et avec les artistes.

Donc il s'agit bien là d'arrêter un petit peu la machine dans laquelle nous sommes au quotidien pour nous projeter dans une réflexion dans l'avenir et voir comment créer ensemble les conditions de notre avenir.

J'espère que ces deux jours que nous allons passer ensemble, sans répondre à l'ensemble des questions que vous vous posez, pourra permettre une vision plus large, une vision commune, et pourra également permettre de répondre à des problématiques.

René RIZZARDO

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble

Dans la plaquette de présentation du colloque(1), Béatrice Macé et Philippe Teillet nous disent que les musiques amplifiées/actuelles se trouvent désormais au cœur d'un

processus de transformation des politiques culturelles. Formule ambitieuse, mais à laquelle je souscris et qui s'explique par un certain nombre de mutations auxquelles il faut être attentif pour essayer de comprendre ce qu'apportent aujourd'hui les musiques amplifiées et actuelles à cette rénovation, cette transformation des politiques culturelles.

Première mutation, celle du milieu lui-même. Je ne suis un spécialiste ni de ce milieu, ni des musiques portées par lui, mais j'ai été associé à différentes rencontres qui ont mis en évidence le fait que ce milieu est passé d'une phase revendicative à une véritable structuration, à une phase de négociation, d'expression collective, malgré les diversités, les différences ; une phase d'appropriation des questions posées aux politiques publiques. Ce n'est pas si fréquent, et je pense qu'il faut le souligner, les milieux professionnels ne sont pas toujours dans cette logique de relation privilégiée avec les pouvoirs publics, dans la

(1) voir textes de présentation Béatrice Macé/Philippe Teillet (introduction/sommaire)

recherche d'un bon équilibre entre leurs libertés, leurs désirs, leurs passions et les réalités, les exigences portées par les pouvoirs publics.

En même temps, on sait que ce milieu est caractérisé par une réelle fragilité économique, par un risque permanent de ghetto, par le fait même de la spécificité de ces musiques et du regard porté sur elles ; ne soyons pas dupes des peurs que ces musiques peuvent provoquer et provoquent ; ce milieu doit gérer également l'équilibre entre les exigences du marché et les attentes des praticiens, des musiciens et des pouvoirs publics.

Une deuxième mutation importante qu'il faut rappeler est celle du Ministère de la Culture lui-même ; l'impulsion donnée par Maurice Fleuret, Directeur de la musique en 1981, pour une ouverture de ce ministère vers d'autres champs musicaux porte ses fruits.

C'est une impulsion très volontariste qui a imprégné progressivement la vision et le travail de l'Administration :

- Le relais ou l'initiative des Directions Régionales des Affaires Culturelles : n'oublions pas que la nouvelle organisation du ministère de la Culture, par ses services régionaux, les relations que les DRAC ont su entretenir avec d'autres services, comme ceux de la Jeunesse et des Sports, ont permis progressivement d'intégrer, avec évidemment les limites de toute administration qui a ses propres inerties, ces questions sur la durée, ce qui a permis des ouvertures.

- La prise en compte par le ministère de la Culture de la dimension artistique de ces musiques : cela n'a pas toujours été aussi simple, aussi évident, la dimension sociale a souvent prédominé dans le discours même du ministère.

- La prise en compte des questions de relations avec le marché, fonction de régulation tout à fait essentielle.

- La prise en compte des publics de ces musiques, l'inscription des projets dans des enjeux de territoire.

Voilà progressivement ce que l'on peut dire d'un partenaire essentiel qui a su s'adapter ou en tout cas adapter ses préoccupations et ses modalités d'intervention à ce milieu.

Pour autant les choses ne sont pas simples : comment légitimer sans créer de catégories trop rigides ? C'est une vraie question qui se pose à ce milieu, à des musiques qui sont par définition mouvantes.

Comment faire bouger le réseau des lieux de diffusion du spectacle vivant ? Autre question complexe car ce réseau, labellisé, financé par les pouvoirs publics, est loin d'être un partenaire évident du milieu des musiques actuelles/amplifiées. La Commission Nationale des Musiques Actuelles fait des propositions dans ce sens.

Mutation enfin et pas des moindres du côté

des collectivités locales: elles sont passées d'une attitude de réponse ponctuelle à des revendications, revendications de lieux de répétition, de lieux de diffusion, revendications de pratiques, à une phase plus stratégique qui prend mieux en compte le lien entre pratiques, formation, création, production, diffusion. Certes, toutes les collectivités ne sont pas dans cet état d'esprit, mais soulignons que celles qui ont pris l'initiative se concertent, échangent.

La Commission au sein de la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture a permis de diffuser cette préoccupation ; tout cela fonctionne par contamination.

Il reste encore que la politique de nombreuses villes est toujours marquée par des préoccupations plus sociales qu'artistiques ; certes, les politiques locales en faveur des musiques amplifiées sont des politiques qui sont largement tournées vers la jeunesse, pour autant, cette dimension artistique est essentielle, elle n'est pas encore toujours suffisamment prise en compte. Parlons d'une certaine frilosité dans un certain nombre de cas.

Notons aussi que milieu rural et milieu urbain, finalement, se rapprochent, les pratiques sont souvent les mêmes.

« Un certain nombre de mutations auxquelles il faut être attentif »

Evidemment, les moyens sont différents : problèmes de réseaux, problème d'une nouvelle attitude des structures elles-mêmes ; certaines délégations départementales à la musique jouent ce rôle.

Le niveau régional s'affirme peu, il a un peu du mal à trouver sa place.

On peut pour tant penser que les musiques amplifiées/actuelles rencontrent deux préoccupations majeures des Conseils Régionaux : la politique d'aménagement du territoire dont ils ont la responsabilité avec l'Etat et la politique en direction des jeunes.

Ces trois mutations finissent par produire une sorte de discours commun des partenaires impliqués ; d'ailleurs, les colloques contribuent à produire ce discours commun. Mais surtout, ces mutations, ces dialogues, ces confrontations ont permis d'identifier les bonnes questions, les questions que se posent évidemment à la fois les professionnels, les responsables de l'Etat et surtout les responsables des collectivités territoriales :

La question de la formation : enseignement musical ou formation spécifique ?

L'équilibre entre marché et mission de service public, question complexe dont les élus ont mesuré petit à petit l'importance : quelle fonction de régulation ?

L'économie et l'emploi : comment consolider ce milieu ?

Place de la création et finalité professionnelle. Quelle est la place des publics, quelle est la place des praticiens, des amateurs ?

Questions évidemment extrêmement intéressantes ; réponses aux demandes de pratique des publics eux-mêmes car ce milieu a évidemment ses propres spécificités, mais également ses propres contradictions.

Enfin, question des supports de la diffusion ; beaucoup d'élus qui estiment que l'une de leur responsabilité dans les années à venir sera de peser sur les lieux de diffusion pour qu'ils prennent en compte les musiques amplifiées/actuelles.

Au fond, par leur histoire singulière, les musiques amplifiées/actuelles sont à mes yeux un apport essentiel à cette mutation des politiques culturelles sur lesquelles Béatrice Macé et Philippe Teillet nous appellent à réfléchir.

Premier apport : les musiques actuelles sont indiscutablement un vecteur d'innovation ; innovation dans l'approche au public, rapport

à un milieu, rapport aux pratiques ; innovation dans les formes d'expression. On a à faire à une rupture avec la culture instituée, celle des lieux.

Innovation dans les formes d'expression et de relation au public, innovation dans la maîtrise par le milieu lui-même.

La nouveauté pour les pouvoirs publics est de pouvoir dialoguer avec les professionnels qui savent ce qu'ils veulent, même s'il y a des contradictions à gérer, et qui sont de véritables

interlocuteurs.

Voilà un milieu qui, finalement, travaille sur ses propres enjeux et accepte de prendre en compte les enjeux posés par les pouvoirs publics.

Innovation également dans le fait que la question aujourd'hui et demain est celle de la démocratie culturelle, tout autant que de la démocratisation de la culture.

La démocratisation de la culture, c'est un objectif inatteignable. Si l'on se place au regard des enquêtes faites par le ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français, la démocratie culturelle, c'est la manière dont tout un milieu s'implique, exprime ses désirs, les met en œuvre, dépasse ce qui existe déjà pour faire autre chose ; c'est extrêmement important dans la réflexion sur les politiques culturelles aujourd'hui.

Musiques actuelles/amplifiées : vecteur de rééquilibrage en terme sociologique.

Lisez l'enquête du Département des Etudes et de la Prospective menée avec le GEMA sur les publics des concerts, on sait très bien que ce n'est pas la rupture totale avec la culture



instituée, mais il y a un rééquilibrage sociologique tout à fait évident, ainsi qu'un rééquilibrage territorial. Ces pratiques traversent tout le territoire, ne les enfermons pas d'ailleurs dans la politique de la ville, regardons comment les initiateurs de ces projets, les porteurs de projets interviennent dans tous les territoires et mettent petit à petit leurs projets en réseaux.

Rééquilibrage, finalement, du social vers l'artistique ; il est important de le rappeler.

Contribution des musiques actuelles et amplifiées comme axe de politique urbaine. Or la politique culturelle ne peut pas être dissociée des politiques urbaines. Il s'agit maintenant de penser l'implantation de ces lieux, non seulement à partir de la fonction qu'ils exercent, mais à partir de la vie urbaine.

Marie-Thérèse François-Poncet le dirait si elle était là, la commande politique qu'elle avait passée à l'époque correspondait à un objectif artistique et musical fort, à une politique en direction des jeunes dans le centre ville, à une époque où trop souvent, on pensait ce type d'activité en banlieue.

C'est aussi un axe de politique urbaine à travers le décloisonnement entre les publics : comment fonctionne la ville, comment les choses circulent. Là, les choses circulent, et de ce point de vue, la conception que l'on a du fonctionnement urbain se trouve vivifiée. Apport enfin des musiques actuelles/amplifiées : un possible renouvellement des conceptions et des pratiques en matière d'enseignement. Il y a là un champ de réflexion qui divise les gens, les stratégies ne sont pas les mêmes selon les points de vue que l'on adopte, techniques ou politiques.

La Commission Musiques Amplifiées de la FNCC en a parlé : faut-il que ce soit le secteur de l'enseignement musical institué, celui dans lequel on se trouve, qui prenne ces questions en charge ? Faut-il au contraire laisser se développer ce lien étroit entre pratiques, formation, création, diffusion, dans d'autres lieux ? Quelle passerelle entre les deux ?

Il y a là des questions importantes qui, dans tous les cas, apportent ce renouvellement à la réflexion des politiques culturelles.

Pour terminer, je soulignerai quelques précautions pour les collectivités locales qui s'impliquent réellement avec les DRAC dans une politique cohérente en matière de musiques actuelles/amplifiées :

D'abord, ne pas simplifier la demande, mais se doter de réelles compétences pour penser une politique locale en direction de ces musiques. Il y a toujours un risque de simplification : «ils veulent» des locaux de répétition, d'accord, on leur donne des locaux de répétition.

Je parlais tout à l'heure de stratégie, il me semble que les réflexions conjointes du milieu lui-même ont fait avancer les choses, mais il faut avoir une vision d'ensemble et s'appuyer évidemment sur des compétences de diagnostic, sur des techniciens qui savent conce-



Le Florida, à Agen

voir une politique locale ; ne pas isoler mais décloisonner, c'est la chose la plus difficile. Le décloisonnement ne va pas de soi, il faut une réelle volonté politique pour le réussir, adopter des modes de gestion qui garantissent l'autonomie des lieux et des relations contractuelles avec les pouvoirs publics.

Je pense que si les musiques amplifiées/actuelles apportent quelque chose de nouveau dans la réflexion sur les politiques culturelles, la réflexion sur le mode de relation à organiser entre les responsables de ces lieux, leur public, et les collectivités publiques est tout à fait essentiel. Il faut mettre fin à cette hiérarchie un peu trop facile entre ce qui fait le socle des politiques culturelles, les institutions, et les musiques amplifiées/actuelles. Les exigences que l'on formule à l'égard de ce milieu doivent être aussi formulées à l'égard d'autres opérateurs culturels.

Il ne faut pas chercher à institutionnaliser trop vite. Ce qui fait la force de ce milieu, c'est aussi sa diversité, chaque fois que quelque chose s'installe, d'autres sont là pour le dépasser ; ce dépassement, c'est le mouvement, c'est ce qui fait effectivement que des politiques culturelles vivent.

Philippe TEILLET

Maitre de conférence en science politique à l'Université d'Angers, président du Chabada

Mon propos sera rétrospectif. Je vais essayer de définir les clivages, les thèmes de débats, avec les oppositions, apparus dans l'histoire de la prise en compte des musiques actuelles / amplifiées dans le cadre des politiques culturelles. J'essaierai de préciser en même temps quels sont les groupes qui ont défendu telle ou telle position au sein de ces clivages.

Inaction/Action

Le premier d'entre eux, le plus élémentaire, a été le choix entre l'inaction et l'action. Pendant très longtemps, il n'y a pas eu de politique, pas d'intervention publique dans ce domaine. On a plutôt choisi de ne pas agir en faveur des musiques aujourd'hui appelées amplifiées ou actuelles. Cette inaction a été caractéristique de la position de l'Etat. Depuis Malraux, il y avait une dichotomie très nette entre la culture avec un grand C et le reste qui ne relevait pas de son ministère. Bien sûr, ces musiques appartenaient à la seconde catégorie. Il y avait également une distinction au sein de ce ministère entre culture et divertissement. Dans le cadre de ce principe de vision et de division, ces musiques étaient renvoyées du côté du divertissement. Enfin, il y avait une hostilité à tout ce qui pouvait paraître trop lié à l'industrie et à l'économie culturelle ; ces musiques paraissant en relever, on les excluait.

Cette inaction était également défendue par des personnalités issues du monde de ces musiques, notamment du monde du rock, au nom d'une éthique rebelle qui conduisait à refuser d'entrer en relation avec les autorités politiques et culturelles.

Sur cette base, on avait soit des relations d'exclusions mutuelles soit des rapports conflictuels qui passaient, non pas par les services culturels de l'Etat, mais par les services de l'Intérieur, avec les problèmes de festivals pop interdits, de concerts avec forces de l'ordre agressives, etc, ce que connaît encore un peu aujourd'hui la techno.

L'autre versant de ce clivage, c'est le versant de l'action.

Du côté de l'action, il y avait les milieux socio-culturels ; Patrick Mignon, aux Rencontres d'Agen, avait rappelé que ces milieux, dans les années 60-70, avaient accueillis des groupes de rock.

Du côté des élus locaux, il y avait des réti-

cences, des craintes à l'égard de ces musiques ou encore de l'indifférence voire de l'hostilité. Mais la logique d'action des politiques culturelles locales était moins cloisonnée que celle du ministère. Ces élus avaient donc la volonté de soutenir les pratiques amateurs, de travailler avec les mouvements d'éducation populaire. Leurs politiques avaient un territoire potentiellement plus vaste.

Ceci peut expliquer que, dans cette logique d'action, une fois ces réticences surmontées, on pouvait accueillir et agir en faveur de ces musiques plus facilement. Il y avait pour les élus locaux moins de problèmes intellectuels à résoudre que pour les services de l'Etat. Par ailleurs une réflexion sur l'échec des politiques de démocratisation culturelle a été menée. Les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français en ont rendu compte, ainsi que le travail du service Etudes et Recherches d'Augustin Girard et celui précisément de Pierre Mayol. On a pu ainsi montrer qu'il y avait là une activité extrêmement importante que l'Etat ne reconnaissait pas mais que l'on pouvait peut-être envisager de reconnaître en partant d'une conception différente de la culture, plus large, ce qu'on a appelé le pluralisme culturel.

Il faut enfin souligner l'action de Maurice Fleuret que René Rizzardo a rappelée sur ce point.

Dehors/Dedans

Le second clivage se définit par rapport au secteur culturel traditionnel.

Les acteurs des musiques amplifiées/actuelles ont dû s'interroger pour savoir s'ils entraient ou s'ils restaient en dehors de ce secteur ; il s'agit donc d'un clivage dehors/dedans. Du côté du versant «dedans», du versant de l'intégration au secteur culturel traditionnel, il y a d'abord eu les actes assez symboliques de Jack Lang qui a porté reconnaissance de ces musiques et qui les a placées sous son autorité et celle de son ministère. Bien sûr, si l'on compare cela aux moyens mis en œuvre, c'était symbolique, mais, sur ce point, le symbolique avait tout de même de l'importance puisqu'on parlait de situations antérieures d'exclusion, d'indifférence totale, de rejet. Rappelons que lorsque Bruno Coquatrix revendiquait une action de l'Etat pour la chanson, Malraux l'avait éconduit en disant que la chanson était l'anti-chambre du bordel !

De même, ce secteur a été revendiqué par les élus et les services culturels des collectivités territoriales. Cela a donné naissance à des politiques ou des actions publiques dans le domaine des musiques amplifiées/actuelles. On peut d'ailleurs remarquer que les politiques locales en faveur des musiques amplifiées/actuelles ont été en phase avec le mouvement général des politiques culturelles locales ; par exemple, dans les années 80, les politiques culturelles locales ont été mises au service de stratégies de visibilité des villes, de métropoles essentiellement, pour accroître leur attractivité en

termes économiques. On a souvent considéré que les festivals de musiques amplifiées/actuelles pouvaient servir cette stratégie. A la fin des années 80 et au début des années 90, on a remarqué aussi que les politiques culturelles locales devenaient un élément des politiques de ville ; il y avait un traitement culturel des problèmes sociaux auquel les actions en faveur des musiques amplifiées/actuelles pouvaient contribuer.

Mais il y a eu également une position opposée, celle du dehors, du maintien à l'extérieur du secteur culturel. Elle a été longtemps la plus défendue.

D'abord, il y a une dimension interministérielle des actions en faveur de ces musiques. Or je rappelle que pour Malraux, l'objectif de son action était de constituer un domaine propre au Ministère des Affaires Culturelles. Pourtant les premières mesures venant de l'Etat ont souvent été interministérielles, donc d'une logique contraire à celle de Malraux qui définissait son secteur et le cloisonnait.

Le «dehors» également a été soutenu parce qu'il y avait un arrière-plan de critiques de la politique culturelle et de ses institutions, notamment dans le domaine du spectacle vivant, critiques qui disaient qu'il s'agissait d'une politique d'aide aux créateurs, dont ceux-ci, en exagérant un peu, étaient les seuls bénéficiaires ; critiques qui disaient également que, dans ces institutions, on avait oublié le public.

Dans le domaine des musiques amplifiées/actuelles, ont s'est appuyé sur ces critiques ; d'ailleurs, les acteurs de ces musiques les ont partagées (notamment à l'encontre des Scènes nationales). Dans le cadre de leurs relations aux pouvoirs publics, les acteurs des musiques amplifiées/actuelles se sont ainsi souvent opposés au secteur culturel traditionnel. Ceci a eu deux conséquences : La première est qu'on a mis en valeur les questions économiques soit les problèmes du disque et des médias. Or, ces questions étaient jusqu'alors quasiment tabou. C'était le cloisonnement que Malraux avait imposé excluant toute dimension économique et industrielle de son action, hors le cas du cinéma.

La deuxième conséquence est qu'on a développé un discours, chez certains acteurs de musiques amplifiées/actuelles, sur le caractère «populaire» de ces musiques, discours qui a un rapport avec la vérité sociologique un peu lâche, mais dont on espérait qu'il aurait une efficacité politique.

Cependant, il avait aussi un inconvénient : si ces musiques étaient «populaires», on ne devait pas envisager de démocratisation ; on n'avait pas à se situer dans la logique de popularisation, principe caractéristique des politiques culturelles.

Le dehors, encore était défendu par l'administration culturelle, les responsables politiques à la fois de l'Etat et des collectivités territoriales qui reconnaissaient ne pas très bien connaître ces musiques, mal les appréhender, et qui hésitaient à intervenir de façon habituelle (par exemple sur des projets artistiques), parce que ce n'était pas leur terrain de prédilection.

C'est pourquoi on a traité ces musiques sous forme de questions d'équipement, de questions de centres d'informations. On évitait ainsi d'aller au cœur de la pratique artistique.

Cette méconnaissance affichée pouvait cependant cacher une certaine compétence. Ces responsables avaient bien reçu un discours consistant à dire que les mesures culturelles traditionnelles ne pouvaient pas être adoptées dans ce domaine, qu'il fallait inventer autre chose, que l'on ne pourrait pas créer d'institutions pour le rock, faire de la création dans ce domaine, aider les artistes car ce ne serait pas conforme à l'«éthique» ou à la représentation habituelle de ce secteur. Il fallait disaient-on inventer d'autres types de mesures, d'autres types d'interventions. Ce n'est pas forcément faux, bien sûr, mais ce discours portait à l'exclusion du secteur culturel traditionnel.

Logique du dehors également à travers la question des équipements. Les équipements culturels traditionnels n'étaient pas tout à fait adaptés à ces musiques, à leur amplification, au com-

«Une prise en compte progressive des musiques actuelles/amplifiées»

portement du public. Donc il fallait inventer de nouveaux lieux en dehors des lieux culturels existants. On a vu ainsi apparaître des réseaux de Cafés-musique, plus récemment de SMAC. On a donc créé un réseau qui, maintenant, est réintégré par les services de l'Etat à travers des mécanismes de labellisation et de contractualisation.

Ceci a encore deux conséquences :

La première concerne le problème des acteurs de musiques amplifiées/actuelles qui doivent faire reconnaître leurs compétences spécifiques puisqu'ils ne sont pas dans le cadre des compétences reconnues et validées par le secteur culturel traditionnel. Il y a donc pour eux un problème de reconnaissance de leurs compétences propres.

La deuxième conséquence concerne la question de l'articulation entre ces différents acteurs, c'est à dire entre le secteur culturel traditionnel et le secteur nouveau émergent des musiques amplifiées /actuelles.



Logique sociale/ logique économique

Le troisième clivage est celui bien connu de l'opposition entre logique sociale et logique économique dans les interventions publiques.

La logique sociale a été première sur ce point car on estimait que finalement, la logique de ces actions publiques était de traiter un milieu social particulier qui était le milieu de la jeunesse ; donc on traitait moins ces musiques pour elles-mêmes que comme les musiques de la jeunesse. C'est une logique qui était, là encore, liée aux difficultés de nombreux décideurs à se positionner d'un point de vue artistique. Ils appréhendaient donc ces musiques par leur aspect social. Ceci est lié également aux enquêtes sur les pratiques culturelles des Français, notamment celles qui étaient disponibles à l'époque, de 73 et de 80. Dans ces enquêtes, il apparaissait que les jeunes générations avaient un fort intérêt pour ces musiques, un fort taux d'écoute, de consommation d'enregistrements, etc. Le problème est que les

enquêtes ultérieures, celles de 90 et de 97, ont montré que les jeunes des enquêtes antérieures n'ont pas renoncé à leur musique de jeunesse ; ils ont donc aujourd'hui un âge beaucoup plus avancé.

On peut dire pratiquement que pour les générations de l'après-guerre, le rock ou les musiques amplifiées/actuelles plus généralement sont une part importante de leurs goûts musicaux. On ne peut donc plus aujourd'hui vraiment identifier ces musiques à la jeunesse, même si, effectivement, leur public est relativement jeune.

Il y a eu, dans cette logique sociale, une évolution qui a consisté moins à traiter de la jeunesse que d'envisager à travers ces musiques un traitement culturel de problèmes sociaux. Ceci était lié à l'émergence de la politique de la ville à la fin des années 80 et au début des années 90. Là encore, on retrouve l'origine des Cafés-musiques.

Le problème de cette logique sociale est que d'un côté, on avait une espèce de reconnaissance des musiques amplifiées ou actuelles au sein des politiques culturelles, on semblait les intégrer, avant de les exclure car finalement, on agissait en leur faveur au nom d'une logique qui n'était pas culturelle, mais à caractère social. Il y avait en outre le sentiment, chez les porteurs de ces projets, d'être parfois un peu instrumentalisés, même si eux-mêmes pouvaient chercher à l'être pour obtenir des moyens



financiers supplémentaires, des lieux éventuellement. Mais cette instrumentalisation suscitait quelques interrogations.

Interrogation générale d'abord sur l'efficacité sociale de ces traitements culturels des problèmes des banlieues. Interrogations personnelles ensuite du côté de ces acteurs. Leurs engagements, leurs motivations n'étaient pas spécialement à dimension sociale pour beaucoup d'entre eux, elles étaient plutôt des motivations de passionnés de ces musiques, voire de créations artistiques. Donc cette logique sociale les mettait un peu en porte-à-faux avec ce qui les avait animés et placés là.

Il faut dire aussi que dans ce débat, il y avait la trace de ce que Malraux avait fait. Il avait, avec toute sa grandiloquence, défini un secteur «culturel» et du coup, le socioculturel paraissait, à un étage inférieur, un peu plus trivial dans cette représentation intellectuelle. Par conséquent, les acteurs des musiques actuelles/amplifiées ne voyaient pas pourquoi ils ne seraient pas reconnus au niveau supérieur, tel que Malraux l'avait constitué.

Contre cette logique sociale, il y a eu l'autre versant, la logique économique, qui a été très sensible au moment du second ministère Lang. On a mis au centre des préoccupations publiques des questions relatives au marché du disque et aux médias.

Cette logique économique était défendue par

ceux qui pensaient que, pour la plupart des Français, le premier rapport à la musique était un rapport médiatisé, passant par un enregistrement sonore, par une diffusion médiatique. Il leur semblait que l'action publique devait d'abord travailler sur ce secteur économique et essayer d'imposer des impératifs culturels aux logiques économiques.

Cette logique a également été défendue car, dans la seconde moitié des années 80, il y avait un secteur dit alternatif dans le domaine des musiques amplifiées, du rock notamment, assez florissant ; certains responsables ont estimé que les pouvoirs publics pouvaient s'appuyer sur ce mouvement alternatif, sur ces petites entreprises pour essayer de rééquilibrer le secteur phonographique ou le secteur des médias.

Cette logique économique a également été soutenue par certains professionnels qui ont souhaité devenir des interlocuteurs privilégiés de l'Etat. Dans le cadre notamment du Fonds de Soutien

Chansons-Jazz-Variétés, où ils ont à la fois assumé et financé des tâches d'intérêt général, par exemple en terme d'équipement de lieux, tout en gardant en échange une capacité d'influence sur les décisions publiques et éventuellement une capacité à préserver leurs intérêts sur ce point.

Cette logique économique avait, pour les collectivités territoriales, un faible intérêt, de même pour les responsables des lieux de diffusion qui eux, étaient plus sensibles au rapport à la musique vivante, sur scène, ainsi qu'au travail avec les amateurs.

Pour échapper à ce clivage entre logique sociale et logique économique, certains ont tenté d'articuler un discours et de concevoir une action sur une logique qui ne serait ni sociale, ni économique, mais artistique, dans les relations avec les artistes, ou culturelle dans les relations avec le public.

Dans ce nouveau discours, on a pu affirmer la nécessité de développer, dans le domaine des musiques amplifiées/actuelles, des logiques d'action culturelle, de ne pas renoncer à cette logique traditionnelle et de la mettre en œuvre en tenant compte des spécificités de ces musiques.

Amateurs / Professionnels

Le quatrième clivage, se situe entre le monde des amateurs et le monde des professionnels.

Il oblige à faire retour sur le passé, sur la création du ministère par Malraux et sur la position divergente à ce sujet des collectivités locales.

Pour Malraux, il s'agissait de travailler essentiellement avec les professionnels avec un souci de l'excellence artistique, avec l'idée de cloisonner son secteur autour de ces professionnels et d'exclure toutes démarches didactique, éducative, socioculturelle.

Au contraire, du côté des élus locaux, on a observé une volonté de décloisonner, d'aider les amateurs, de favoriser des rencontres entre professionnels et amateurs, de mettre en place des pratiques pédagogiques pour favoriser l'accès à la vie culturelle.

Ce dernier schéma étant toujours présent dans nos discours et dans nos comportements, en faveur des pratiques amateurs, il y aurait plusieurs types d'arguments pour en évaluer la pertinence : d'abord, les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français ont quantifié l'importance de la pratique musicale amateurs. De plus le partage des compétences en matière d'éducation artistique, issues des lois Defferre donne aux collectivités locales la charge des équipements d'éducation artistique. Or l'administration locale qui perfectionnait ses outils de gestion, pouvait faire des ratios et observer le rapport entre le nombre d'élèves inscrits dans ces établissements et le coût pour la collectivité. Cela provoquait des interrogations sur les musiciens amateurs de musiques amplifiées/actuelle qui n'étaient pas accueillis dans ces équipements.

Il y avait également les limites de la démocratisation culturelle qui conduisaient à penser, qu'on pourrait trouver une solution en s'intéressant aux amateurs qui, pourraient peut-être constituer une «armée de réserve» pour le public des professionnels.

Il y a aussi ce qu'on appelle la gestion de la frustration artistique. Certains amateurs sont dans des logiques d'aspiration à professionnalisation. Il faut donc gérer les espoirs déçus et, en tout cas, accueillir toutes ces pratiques et leur donner un espace dans la vie locale.

Il y a également dans le domaine qui nous intéresse la difficulté des responsables politiques à développer une approche qualitative de ces musiques. Ils sont donc tentés par le quantitatif, par le soutien à tous les amateurs sans exclusion.

Il ne faut pas oublier non plus le rôle des artistes musiciens. Des musiciens peuvent en effet avoir intérêt à bénéficier de contrats pour encadrer des praticiens amateurs. Cela constitue à la fois une source de revenus et une condition de maintien dans l'activité musicale. Cela peut aussi constituer pour eux une façon de faire reconnaître des compétences qui ne sont pas reconnues dans les institutions d'enseignement artistique musical traditionnel. Le versant artiste professionnel a aussi ses défenseurs qui ne sont jamais des défenseurs exclusifs. En général, ils reconnaissent très bien qu'il y a une pertinence dans les ques-

tions posées par les pratiques amateurs. Mais, il y a aussi des artistes professionnels qui ne souhaitent pas que le soutien aux amateurs finisse par leur créer un préjudice, ce qui est légitime. Il y a également les professionnels des salles des musiques actuelles ou amplifiées dont l'engagement est souvent davantage lié à l'activité artistique qu'à l'encadrement des musiciens amateurs. Donc il faut qu'ils composent avec l'ensemble de leurs aspirations pour bâtir un projet dans lequel ils se retrouvent et qui par ailleurs réponde aux demandes des élus locaux.

Musiques amplifiées/ Musiques actuelles

Le cinquième clivage, c'est la question musiques amplifiées/musiques actuelles. Pour l'instant l'opposition est binaire.

J'ai fait un petit texte pour un article qui sera publié l'an prochain (1) et qui figure dans le dossier scientifique, article dans lequel je dis que je penche plutôt pour l'expression «musiques amplifiées».

Mais aucun de ces termes n'est parfait, cela ne correspond qu'à des catégories forgées par l'administration ou les professionnels, en aucun cas cela ne correspond aux catégories qu'utilisent les acteurs de ces musiques.

Le terme de musique populaire semble devoir être écarté assez facilement car je ne pense pas que ces musiques puissent être identifiées à un milieu social désigné comme populaire.

Il faut bien sûr reconnaître qu'on élargit le public des politiques culturelles en intégrant les musiques actuelles/amplifiées, mais il est difficile de les associer à des milieux dits populaires qui, de plus, sont difficilement définissables. On peut même dire que les musiques populaires ne sont pas celles dont nous nous occupons, puisque ce sont la variété internationale et la variété française qui sont les plus populaires et ne correspondent pas tout à fait à ce que défendent le plus les lieux de musiques amplifiées/actuelles.

Il me semble que le problème de «musiques actuelles» est que finalement ce terme mêle le jazz, les musiques traditionnelles au rock, au rap, à la techno, etc. Je ne veux pas exclure le jazz ou les musiques traditionnelles, mais il me semble que ces deux catégories posent des problèmes particuliers qui, pour l'action publique ne les mettent pas en adéquation avec les autres musiques, rock, rap, techno, etc. Donc, je crois que par cette expression on mélange des choses.

Au conservatoire, par exemple, il y a des classes de jazz. On est donc face à des logiques particulières qui font que mélanger ces différents genres dans une même catégorie pose problème. Il ne s'agit pas de refuser une action publique en leur faveur. Il s'agit simplement de signaler qu'on a à faire à deux logiques différentes.

Les «musiques amplifiées», c'est plus restreint à mon sens, mais, encore une fois, c'est subjectif. On désigne ici un domaine musical où

la question de l'amplification est fondamentale. Elle est à la fois historique et pratique car elle a des conséquences sur le mode de fonctionnement des salles et des équipements.

Rappelons que les politiques culturelles en ce domaine furent d'abord des politiques d'équipements pour tenir compte notamment de l'amplification. Il me semble par ailleurs que ce sont des musiques qui posent le plus problème à l'action publique parce qu'on insiste beaucoup sur l'amplification et moins sur la technique instrumentale, sur la virtuosité. On met alors en cause les représentations du musicien, l'image qu'on se fait du musicien, de la pratique musicale. Et c'est parce qu'on met en cause ces images qu'agir en leur faveur pose des problèmes nouveaux, qui semblent toujours intéressants.

Je rappelle cependant et pour terminer que ces catégories ne sont en aucun cas employées par les musiciens eux-mêmes.

Gilles GARNIER

Chef adjoint du cabinet de la ministre
de la Jeunesse et des Sports

Après un si brillant et si complet exposé, la parole des politiques publiques ne peut paraître que fade.

L'histoire que vous avez révélée et les liens entre le ministère de la Jeunesse et des Sports et le secteur des musiques amplifiées, vous l'avez racontée ; d'abord, non ou peu reconnu par le réseau culturel traditionnel se trouvant, bien souvent, dans les lieux d'éducation populaire, comme vous l'avez cité vous-même et donc dans des réseaux qui étaient considérés pendant très longtemps comme une version «sous-culturelle».

Jeunesse et Sports a été en première ligne dans les soutiens aux associations, en particulier à celles qui avaient un petit réseau de diffusion ; je pense bien évidemment aux Maisons de Jeunes et de la Culture.

Vous l'avez fait remarquer, le changement important qui est né depuis l'arrivée de ce gouvernement est que nos deux administrations et nos deux ministères, filles toutes les deux de l'Education nationale à des périodes différentes, ont réussi à s'affranchir et à reprendre des discussions communes ; elles ont été menées au plus haut niveau entre Ministre de la Jeunesse et des Sports et Ministre de la Culture ; elles ont ouvert l'une et l'autre un certain nombre de chantiers, en particulier dans le domaine des formations, sur la définition de ce que l'on peut appeler la culture amateur, qui comme vous le savez, existe désormais au sein même de la nouvelle Direction de la Musique et de la Danse, du Théâtre et des Spectacles.

(1) Travaux du groupe d'étude des politiques culturelles locales. Comité d'Histoire du Ministère de la Culture. La Documentation Française (à paraître en 1999).



Loïg Ruellan

Il ne faut pas le voir comme un dessaisissement de notre ministère, mais comme une réalité prise en compte par le ministère de la Culture de l'ensemble des pratiques culturelles, y compris des pratiques amateurs. Il me semble que nous pouvons travailler ensemble parce que nous avons des liens privilégiés avec les réseaux, avec la jeunesse dans ce qu'elle peut apporter de nouveautés, et pas seulement matière musicale. Dans ces moments-là, quand les choses commencent à naître, le chemin est souvent plus facile vers la Direction Départementale Jeunesse et Sports que vers la Direction Régionale d'Action Culturelle.

A partir du moment où nos deux administrations travaillent ensemble, qu'il y a des réunions périodiques entre les Directions Régionales Jeunesse et Sports et les Directions Régionales d'Action Culturelle, nous pouvons avancer sur un certain nombre de sujets. Il y a deux ou trois choses dans les propos que vous avez tenus qui me paraissent essentiels. En particulier, il me semble qu'un certain nombre d'idées fausses sont tombées, sont en cours de tomber ou doivent définitivement tomber. En particulier, vous avez parlé de ghettoïsation et de localisation dans un certain nombre de lieux.

Il est nécessaire de dire que lorsqu'on pratique cette activité culturelle : les musiques actuelles/amplifiées, il ne doit pas y avoir de zonage.

Ouvrir l'ensemble de la ville à l'ensemble de ses

habitants, c'est une volonté de l'actuelle réflexion qui est menée sur la politique de la ville.

Il faudra également que dans la définition des nouveaux contrats de ville, le volet culturel soit excessivement bien traité, non pas pour le «ghettoïser», mais pour qu'il y ait une prise en compte géographique de l'implantation des lieux et du travail.

Au ministère de la Jeunesse et des Sports, nous devons continuer de travailler sur ce lien entre les possibilités offertes ; tout à l'heure, un des intervenants a parlé de démocratie culturelle et non de démocratisation culturelle ; c'est un véritable enjeu politique mené actuellement par la Ministre de la Jeunesse et des Sports et par les réseaux et l'ensemble des personnes qui se revendiquent du concept d'éducation populaire.

Il y a du sens à redonner à ce joli mot et concept qu'est l'éducation populaire ; ce sens me paraît tout à fait intéressant lorsqu'on voit qu'un certain nombre d'expériences, dans le domaine culturel, dans le domaine social ou dans le domaine de l'éducation, sont menées soit par les associations, soit par les collectivités locales, soit par le réseau syndical et par les grands réseaux d'éducation populaire. Ce que vous avez donné comme champ d'intervention des musiques amplifiées me paraît intéressant dans la mesure où l'on peut dire qu'un grand nombre de personnes qui ont en charge les lieux d'animation des musiques amplifiées font de l'éducation populaire ; pour-

tant si on le leur disait tel que, ils en seraient eux-mêmes surpris. A partir du moment où l'on a cette volonté de prendre le talent ou l'idée dès son départ, de l'accompagner à son rythme, de ne pas souhaiter forcément lui faire franchir des étapes pour aller immédiatement vers un système show business, c'est un vrai travail d'accompagnement d'éducation populaire. Vous avez donné à ce mot, il me semble, un sens un peu restrictif ; le sens d'éducation populaire est un sens de prise en main collective d'un certain nombre de questionnements de la société, de voir de quel point on part et à quel point on arrive.

Je ne souhaite pas être plus long ; il serait préférable d'intervenir à nouveau sur un certain nombre de choses à l'occasion de l'échange avec la salle, si les participants veulent que soit évoqué tel ou tel sujet en tant que représentant de la Ministre de la Jeunesse et des Sports.

Loïg RUELLAN

Conseiller musique et danse de la direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire

Je partage tout à fait ce qui vient d'être dit par Gilles Garnier et je me réjouis d'ailleurs que le clivage entre socioculturel et culturel fasse de moins en moins l'objet d'un débat, car c'est le type même du faux débat.

En effet, comment peut-on mener une politique culturelle si elle ne s'inscrit pas dans une réalité sociale ? Comment peut-on former des musiciens professionnels de valeur s'il n'y a pas un substrat, un tapis aussi épais que possible de musiciens amateurs ?

Je dirai la même chose de l'appellation musiques amplifiées/actuelles. Je ne suis pas sûr qu'il soit très opératoire de s'étriper là-dessus dans la mesure où c'est une dénomination générique qu'affectionne particulièrement l'administration ; ce sont aussi des classifications que notre esprit cartésien aime bien apposer sur tel ou tel mouvement, telle ou telle institution.

Je pense tout simplement que le jour où les musiques actuelles auront un droit de cité plus important qu'aujourd'hui, les dénominations se trouveront d'elles-mêmes et les énoncés viendront tout naturellement.

Mon propos sera beaucoup plus court que celui de Philippe Teillet qui est très savant et intarissable sur la question. Ma contribution sera plus modestement celle d'un acteur de terrain depuis un certain nombre d'années dans l'administration.

Tout ce qui a été dit précédemment m'amène à penser : «Il y eût un soir, il y eût un matin des musiques actuelles»...

Au début, la terre régionale - je prends le terme régional dans son sens général - la terre régionale était lisse par endroits, ou labourée, avec des sillons bien droits et bien plans. Je vous parle là d'une époque qui n'est pas si ancienne,

une trentaine d'années tout au plus ! Au fil des ans, on a vu apparaître des lézardes, des sinuosités, des craquelures, des boursoufflures à la surface de la terre. Alors, les responsables publics se réunirent. Au début ils tentèrent d'ignorer le phénomène. Vous savez ce qu'on fait, on essaie avec le pied d'abord de réduire la petite lézarde ou avec des outils si cela devient plus grave, voire de nier ce phénomène. Ceci eût pour effet de l'amplifier, la loi sur les minorités agissantes est toujours la même.

Et de marginal, le mouvement devint une vraie tendance, avec des jeunes de plus en plus nombreux et de moins en moins jeunes aussi qui pratiquèrent ces drôles de musiques.

Alors les Responsables Publics se réunirent à nouveau et ils dirent : il faut faire quelque chose. Quelqu'un eut une idée : il faut leur construire des abris, comme cela, ils ne joueront plus dans des caves

ou des garages, ils ne gêneront plus les voisins et on pourra leur donner des lieux isolés, dans tous les sens du terme, de préférence à la périphérie, avec de grands murs en béton et un minimum de fenêtres.

Las ! Cela ne suffit pas, le phénomène continua de croître, de déferler, il touchait toutes les couches de population, les villes, les campagnes, et même... certaines écoles de musique.

Les Responsables Publics se réunirent à nouveau et ils dirent : il faut leur construire des lieux où ils pourront se produire, où ils pourront avoir un contact avec un public, premier signe de reconnaissance. Comme cette musique donne chaud et soif, on imagina des «cafés-musiques» en pensant que les ressources du café feraient vivre la musique ! Les faits sont têtus et le destin en décida autrement. Tout cela, c'était pendant la nuit...

Enfin, on imagina un dispositif plus complet, prenant les choses dans leur globalité ; ce fut le début de l'aube. On imagina des labels régionaux, scènes de musiques actuelles, on envoya des inspecteurs. Ce fut un grand moment... Maintenant, on fait des études, des sociologues très savants se penchent sur le phénomène, on fait des colloques, on fait des rencontres. Bref, vous avez compris le propos, je ne vais pas plus loin.

Ce dispositif d'aujourd'hui, tel qu'il a été imaginé, n'est pas parfait, et je suppose qu'au cours de ces deux jours de colloque, vous nous renverrez justement un certain nombre de critiques, de défaillances, mais aussi de propositions pour l'améliorer. Il a le mérite d'exister, d'être relativement ouvert et perceptible.

Dans la région des Pays de la Loire, cela s'est traduit par un certain nombre de réalisations, et par la consécration, si j'ose dire, de

Tremolino créé à l'initiative de la Ville de Nantes, de celles de Rezé et de Saint-Sébastien, la consécration de Tremolino pôle régional des musiques actuelles, dont l'action est aujourd'hui connue et reconnue, et pas seulement dans la région.

Nous sommes donc bien dans le matin des musiques actuelles, mais pas encore au «Zénith !» Le grand chantier dont je parlais aussi tout à l'heure doit se poursuivre ; les Directions Régionales des Affaires Culturelles, d'une manière générale, comptent bien continuer à cimenter les joints des pierres que posent les villes, la plupart du temps, car ce sont elles qui sont au contact direct de ces réalités.

Nous avons besoin de tous les ouvriers, de toutes les entreprises, et de ce point de vue, nous avons besoin des charpentiers, des couvreurs, des électriciens que pourraient être les départements et les régions car, me semble

« Une série d'interrogations, d'interpellations »

t-il, le développement maîtrisé des musiques actuelles nécessite aujourd'hui une aide publique significative ; je sais que c'est un des thèmes du débat ; cela permettrait un rééquilibrage des différentes formes, des différentes esthétiques musicales.

Ceci dit, cette aide publique, à mon sens, pose autant de questions qu'elle n'en résout, mais cela va être justement l'objet de nos travaux. Je voudrais simplement terminer en attirant l'attention sur le fait qu'aujourd'hui, nul ne peut prétendre savoir comment évolueront ces formes musicales et quelles seront les formes institutionnalisées, institutionnalisantes, les formes intégrées, non intégrées, non intégrables ; il faut se garder de toute certitude dans ce domaine mais, en revanche, exercer une vigilance dynamique dans le sens du mouvement que prônait René Rizzardo tout à l'heure, dans un esprit de souplesse et d'adaptation permanente.

Yannick GUIN

Adjoint au maire de Nantes, chargé de la culture, responsable du groupe culture de la Fédération nationale des élus socialistes et républicains (FNESR)

Je voudrais intervenir du point de vue des collectivités locales, non pas pour expliquer ce que nous avons fait à Nantes, mais pour indiquer les problèmes que nous avons rencontrés en cours de route.

Mon propos tournera autour de trois points : d'une part, la démarche que nous avons entamée, d'autre part, les problèmes que nous avons rencontrés et que nous rencontrons encore, et enfin quels sont, de notre point de vue, collectivités locales, les perspectives d'avenir, les rapports que nous pouvons entretenir avec tous les réseaux des musiques amplifiées ou musiques actuelles.

→ Tout d'abord, comment avons-nous démarché ?

Je commencerai par une anecdote, qui a été le point de départ de tout en ce qui concerne Nantes. Lors de la campagne électorale de 1989, nous avions à lutter contre une municipalité précédente extrêmement conservatrice dans le domaine culturel, qui avait pris des mesures de censure dont on a parlé à l'époque, etc. Le futur Maire de Nantes, Jean-Marc Ayrault, Jean-Louis Jossic et moi-même avons rencontré le réseau des rockers nantais animé par un certain nombre de jeunes gens, dont certains sont organisateurs aujourd'hui. Nous nous étions rencontrés dans un café de Nantes, ce qui était une grande première. Dans notre enthousiasme de candidats aux élections nantaises, nous avons d'abord eu l'idée de faire des propositions au milieu rock en matière de formation. Nous avons tout de suite eu une réaction très vive : on n'en a rien à faire de la formation, ce qui nous intéresse, ce sont des lieux de travail !

C'était le premier réflexe, qui nous a un petit peu surpris, mais nous avons bien enregistré et entendu. C'est comme cela que les choses ont commencé.

Assez rapidement, après le succès électoral, nous avons mis en place un certain nombre de structures : Tremolino, en relation avec des villes d'agglomération, pour faire toute sa place au rock ; pour les musiques actuelles, la Bouche d'Air plus particulièrement pour la chanson et les différents genres de la musique actuelle ; le Pannonica plus spécialement orienté vers le jazz mais pas exclusivement et, pour compléter le dispositif, la mise en place d'un certain nombre de lieux de répétitions disséminés dans la ville.

Voilà le premier mouvement.

Le deuxième mouvement était en liaison avec la scène nationale, le CRDC. J'ai entendu que les scènes nationales étaient réticentes ailleurs, la nôtre au contraire a été très en prise, et immédiatement, parce que nous voulions véritablement le développement de ces musiques. Tout de suite, la scène nationale a développé les musiques amplifiées ; et cela a tellement bien marché qu'il a fallu ensuite donner toute son autonomie à la structure «L'Olympic».

Il me semble que c'est le rôle d'une scène nationale : elle innove, elle imagine, et une fois que c'est mûr, on peut séparer, elle continue de son côté à innover dans d'autres domaines.

Il y a enfin le mouvement que nous vivons,



avec la nécessité de toujours soutenir et de développer l'expression des musiques actuelles.

Au fond quelle a été la philosophie de base ? J'ai écouté très attentivement ce que Philippe Teillet et René Rizzardo nous ont expliqué pour indiquer ce qui s'est passé nationalement. En ce qui nous concerne, en 1989 et pendant les années qui ont suivi, nous avons deux préoccupations :

Une préoccupation culturelle et artistique. La génération des nouveaux élus à la tête de la ville de Nantes avait connu des problèmes du même genre que les jeunes gens d'aujourd'hui car nous sommes la première génération rock. En 1954, on écoute Bill Haley, c'est une révélation pour nous. Evidemment, il y a rupture avec nos parents, il y a rupture de générations. Il n'y a jamais eu de politique particulière dans ce domaine.

Nous étions donc assez sensibles, artistiquement, culturellement, et ce n'était pas une démarche sociale.

La deuxième préoccupation est une démarche politique. Pourquoi ? Parce que nous connaissons le caractère, la force contestatrice de certaines formes artistiques, en particulier celle-là.

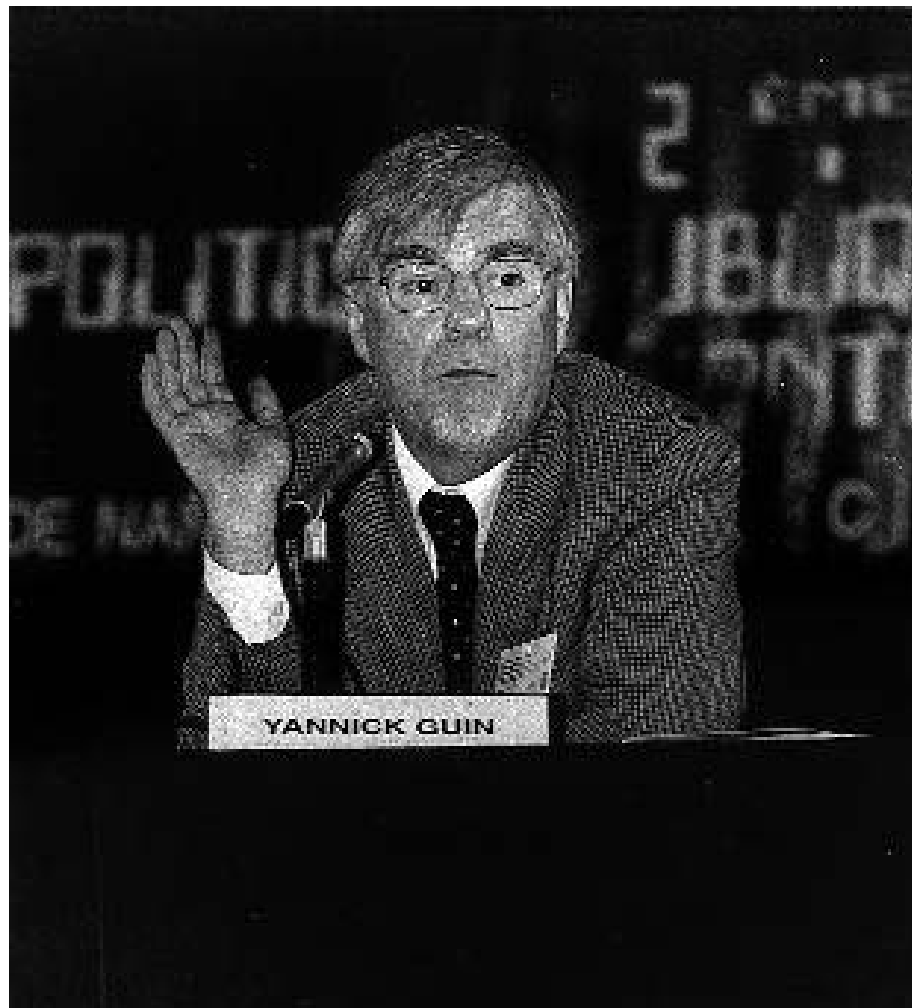
On a parlé de transgression, on peut utiliser différents mots, mais l'idée est juste.

Politiquement, nous avons à faire entrer une ville comme Nantes qui venait de subir des accrocs formidables dans son tissu industriel et donc dans son tissu social, dans le sens de la modernité en luttant contre les dangers graves de repli sur soi, en tenant compte d'une classe ouvrière brisée, d'une industrie métallurgique cassée ; il fallait chambouler complètement cette ville, et il est clair que pour nous, politiquement, c'était important, pas seulement avec les musiques amplifiées, mais également dans les autres domaines de l'art ; il fallait faire entrer cette ville dans la modernité, dans la difficulté de la modernité. Il fallait prendre à bras le corps cette nécessité du changement, qui allait nécessairement déstabiliser les diverses catégories sociales. C'était vraiment les deux raisons qui nous animaient. C'était un élément de chamboulement, incontestablement. C'était vraiment les deux raisons. Nous avons toujours, dans le domaine artistique, tenu à exercer cette pression sur une société qui avait besoin de bouger, d'innover, de réfléchir, et d'être mobile.

Les raisons sociales sont venues plus tard, vers les années 92-93, alors que le chômage conduisait une très grande quantité de jeunes gens à exprimer le mal de vivre par le moyen de la musique.

→ Quels sont les grands problèmes ?

Premièrement, une question est posée par la distinction que l'on est amené à opérer entre l'expression démocratique d'un côté et la question de la progression artistique de l'autre. Dans les politiques culturelles, nous sommes confrontés à cela.



Yannick Guin

Sur la question de l'expression démocratique, on est à un basculement car la pression devient très forte, mais à mon avis, elle n'exclut pas la nécessaire progression de la qualité artistique. Il y a la démocratisation culturelle type Malraux, comme on l'a expliquée, je pense qu'elle n'est pas obsolète, mais il est vrai qu'aujourd'hui, on sent très bien une nouvelle idée, celle de démocratie culturelle au sens de l'expression de masse.

Je ne suis pas tout à fait certain que la démocratisation culturelle selon Malraux, qui voulait apporter l'art au plus grand nombre, ait échoué totalement. Disons qu'aujourd'hui deux conceptions sont juxtaposées.

Existe fortement aujourd'hui une volonté d'expression démocratique, culturelle, artistique, venue d'en bas, qui n'est pas seulement de nature amateur mais également professionnelle. En même temps, si on met de l'argent public, c'est-à-dire le vôtre, le mien, celui de vos concitoyens, dans les politiques culturelles, c'est pour une raison républicaine qui est toujours la recherche d'une élévation qualitative dans le domaine des arts et donc les musiques amplifiées n'échappent pas à cette exigence. D'une part, il nous faut mettre de l'argent pour l'expression démocratique, mais d'autre part, il nous faut mettre de l'argent pour la progression artistique ; c'est aussi un impératif.

Le deuxième type de problème que nous avons rencontré est le rapport centre-quartiers, le rapport ville centre-villes d'agglomération ainsi que les rapports institutionnels communes-région.

Il faut que les gens des quartiers pratiquent le centre ville dans un projet culturel urbain. En même temps, il y a des besoins de proximité. Tout doit être juxtaposé et équilibré en quelque sorte.

Nous qui avons une pratique d'intercommunalité avec Rezé et Saint-Sébastien, nous savons que ce n'est pas toujours facile parce que chacun a son lieu de diffusion avec des caractéristiques particulières, chaque ville tient à sa teinture et à son image. Mais enfin, des choses sont possibles, nous avons ici bien travaillé avec nos partenaires. Saint-Herblain et Saint-Nazaire envisagent de nous rejoindre. Il y a le problème avec les départements ou les régions, j'y reviendrai tout à l'heure sur la question des perspectives.

Il y a la question de la liaison formation-production-diffusion. Au départ, les rockers nous avaient dit que la formation ne les intéressait pas. Or, aujourd'hui, (Tremolino y répond, les autres structures également), il y a une demande de formation. Huit ou neuf ans plus tard, la demande de formation devient forte ; elle rejoint notre désir de progression artis-

tique bien sûr, mais elle devient assez forte. Il se trouve que nos conservatoires n'offrent pas d'enseignement adapté. Nous essayons d'y réfléchir à Nantes, mais il n'y a pas d'enseignement musical véritablement adapté, d'information musicale. Il faut inventer les structures, mais il y a un réel besoin de formation, aussi bien chez les amateurs que chez les professionnels.

Par ailleurs, on ne peut pas échapper à la question du lien entre ce qui est produit dans les lieux de musiques amplifiées et les industries culturelles. Quant il s'est agi de mettre en place un label, avec un fonds de garantie permettant aux groupes de fabriquer des CD, un problème s'est posé : l'argent public est-il vraiment fait pour cela ? Un peu peut-être pour faciliter des démarrages, mais certainement pas à l'excès.

Il y a là un phénomène de tension du point de vue de l'engagement financier de la collectivité locale. Il nous faut quelque part des évaluations ; on ne peut pas donner l'argent à chacun qui voudrait produire son CD, etc. Parfois c'est formidable, parfois c'est nul, il faut le dire, il faut pouvoir se le dire.

La question de l'évaluation est nécessitée par la responsabilité des élus dans l'engagement de l'argent public.

Autre problème : la multiplication des formes et des tendances artistiques. Evidemment, ce que l'on est en train de vivre est extraordinaire sauf que nous, les responsables, sommes fortement sollicités ; à chaque fois qu'un genre éclôt, il est évident que la demande se présente. C'est une vraie question que nous avons aussi à traiter, pour laquelle nous n'avons pas véritablement de réponse.

→ Comment voyez-vous l'avenir?

Le rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles auquel Philippe Teillet et Béatrice Macé ont participé vient de faire un certain nombre de propositions, et les communes doivent se positionner.

Le premier grand problème, c'est la question de l'argent et des moyens accrus. Tout le monde semble d'accord ici, peut être pas ailleurs, pour dire qu'il faut encore produire des efforts supplémentaires. La Commission Nationale dit qu'il faut redéployer les financements des musiques classiques par rapport aux musiques actuelles. Ceci dit, concrètement, techniquement, dans une période de stagnation des finances publiques, ce n'est pas si simple parce qu'il y a des structures. Ils sont venus avant, ils défendent le patrimoine musical.

A Nantes, nous défendons l'idée devant la Ministre, au sein de la Fédération des Elus Socialistes et Républicains, nous défendons l'idée d'une discussion des communes avec l'Etat pour obtenir des marges de manœuvre. Nous ne demandons pas à l'Etat des mille et

des cents en plus. Nous demandons à l'Etat, dans le cadre d'une décentralisation un peu plus précise, que les Régions assument une part de la formation professionnelle musicale de haut niveau, aussi bien dans la musique classique que dans la musique actuelle. Je ne vois pas pourquoi la Région s'intéresse à un tas de formations professionnelles autres que les arts, et qu'elle ne s'intéresserait pas à la formation professionnelle des artistes.

Donc nous allons faire pression pour que l'Etat incite les Régions, dans le cadre des compétences des lois de décentralisation, à s'occuper de la formation professionnelle de telle

« Les communes doivent maintenant se positionner »

sorte que les communes soient déchargées. Le Conservatoire National de Région, en liaison avec l'Etat, nous sommes pratiquement seuls à le financer ; la Région, zéro centime, zéro, vous m'entendez, zéro ! Le Département, zéro ! Il donne un petit peu mais pour aider les élèves qui n'appartiennent pas à la Ville de Nantes. Comme si les Nantais n'étaient pas des gens de ce département ! Donc, en fait, zéro. Il faut donc que nous dégagions des marges de manœuvre, que l'Etat et la Région assument leurs propres responsabilités qui sont dans les textes et qu'ils appliquent cela aux artistes. Cela nous permettrait en effet de dégager des marges de manœuvre et d'agir beaucoup plus sur le terrain ; nous sommes en contact avec le terrain, nous avons besoin de répondre à des demandes qui foisonnent dans tous les quartiers urbains.

Voilà ce que nous appelons les marges de manœuvre, c'est ce que nous demandons. Redéploiement des musiques classiques, au profit des musiques actuelles, certes, mais ce n'est pas commode. Nous demandons plutôt le développement de ces marges de manœuvre.

Commission des subventions au réseau du spectacle vivant : à Nantes, nous sommes d'accord, cette année, nous faisons un petit effort. Je ne vais pas annoncer ici les subventions octroyées à L'Olympic et à Tremolino, mais ils vont avoir un petit plus ; c'est pour inciter tout le monde à faire pareil, bien entendu ! Vous dites création de pôle régional des Musiques Actuelles, nous y voilà... Je parle sous le couvert de mes collègues de Rezé ou de Saint-Sébastien, ou des communes d'agglomération, il faut que ce soit des pôles régio-

naux. Il ne faut pas que ce soient des pôles qu'assument les grandes villes et leurs agglomérations seules. Nous avons des charges de centralité excessives, on ne peut pas nous charger encore plus.

Si c'est un pôle régional, il faut que ce soit la Région qui y contribue.

Aide aux jeunes talents et à la création : il faut y aller car, dans nos sociétés si mouvantes et si inquiétantes, si troubles parfois, la force principale est dans la créativité de la jeunesse. Poursuite du plan label : c'est national. Les communes sont peut-être un peu moins concernées.

Création d'un Centre National de la Musique pour concilier action des Pouvoirs Publics et dynamique privée : c'est plus du ressort de l'Etat et notamment du Ministère de la Culture, mais également de l'ensemble des industries culturelles.

Vous dites nomination par les neuf Sages du CSA d'un Conseiller Musiques Actuelles, je trouve que c'est une très bonne idée. J'espère que sera nommé quelqu'un de solide, d'actif, de dynamique et de dérangeant.

Voilà nos principes à la Ville de Nantes.

Laurent COUTOULI

Service de la culture de Montluçon

Par rapport aux observations en opposition de Philippe Teillet, quelques remarques complémentaires.

Premièrement, il me semble qu'il faut parler d'un entre-deux ; il faut parler de l'évolution permanente d'une situation, qui est la plupart du temps une situation précaire du fait du peu de politiques publiques en la matière, du fait également du peu de finances puisque souvent c'était avec des petits moyens que se faisait le développement de ces musiques et que se fait encore le développement de ces musiques.

C'est également un des seuls secteurs culturels où l'on a un croisement quasi parfait entre la dimension économique, sociale et culturelle du fait de l'interaction entre les différents niveaux de la chaîne qui part de la pratique amateur de la formation jusqu'à l'industrie musicale avec le produit disque notamment. Au delà, faire des oppositions trop systématiques, cela me gêne un peu, du fait des entre-deux, de fait de passer de la pratique amateur à la pratique professionnelle, ce n'est pas du tout évident. Il y a des gens qui sont toujours dans ce passage et du coup, il est très difficile de trouver sa place dans ces musiques là.

Donc renvoyer dos à dos les deux points de vue, il me semble que c'est malvenu.

A mon sens, il faut se pencher sur la question suivante : peut-on passer de la pratique amateur à la pratique professionnelle ?



D.R.



La Cave à Musique, à Mâcon

Philippe TEILLET

Maître de conférence en science politique
à l'Université d'Angers, président du Chabada

Votre question est très bien venue car ce que j'ai présenté, ce sont des clivages forcément schématiques, j'ai accentué les oppositions. Il est évident que ces terminologies, qui désignent des clivages entre social/économique-amateur/professionnel, sont des termes qui figent les choses et bien sûr, il y a un entre-deux extrêmement important, cela va de soi. D'ailleurs je crois même que les politiques locales peuvent très bien assumer dans ce secteur deux logiques que j'avais distinguées, que j'avais séparées.

C'est juste une façon de schématiser les questions que j'ai utilisées, de rappeler des oppositions. Cela étant, je peux aussi montrer que la quantité d'individus concernés ou le type d'individus concernés plutôt par un pôle que par un autre, plutôt par un versant du clivage que par un autre, donne un peu le sens, l'orientation de ces politiques.

Vous parlez d'interaction et de croisement entre les dimensions économiques, culturelles et artistiques. Il faudrait voir s'il y a bien croisement ; du coup, l'entre-deux devient une zone de confusion car il me semble que des logiques de type économique peuvent être défendues contre des logiques artistiques et culturelles. Il faut le rappeler ici, je ne pense

pas que ces logiques soient forcément compatibles entre elles.

On peut assumer par exemple pour l'Etat la défense d'un secteur national d'industrie phonographique avec un objectif qui est éventuellement l'existence d'une industrie du disque, d'un marché du disque national relativement florissant. Cela peut être un objectif parce qu'il y a des richesses, des emplois. On peut également avoir une logique qui consiste à contrebalancer, à rééquilibrer cette logique économique et qui serait une logique plutôt artistique et culturelle, en disant par exemple : si l'intérêt du monde du disque, c'est une diffusion massive de ses produits, donc la réduction de la variété de disques consommés par laquelle on va essayer de vendre la même chose au plus

grand nombre possible d'individus, on peut avoir contre cela une logique culturelle, elle aussi soutenue par les pouvoirs publics, qui cherchera au contraire à maintenir de la diversité, de la pluralité dans l'offre musicale.

Il faut penser que ce secteur a une dimension culturelle et économique mais ne pas forcément penser que ces dimensions vont ensemble, sont compatibles, se soutiennent l'une l'autre. Je renvoie au débat sur ces questions dans les ateliers 1 et 3.

Marc SLYPER

Musicien - Syndicat national des artistes
musiciens (SNAM-CGT)

Quelques petits points sur ce qui a été dit et sur les rencontres en général.

Dans la plupart des colloques, dans la plupart des débats organisés sur ces thèmes de politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles, il y a une difficulté fondamentale pour les artistes interprètes et les artistes musiciens d'être invités. Ici même, pour que trois artistes puissent participer, il a fallu que des bruits courent selon lesquels il y aurait une prise de parole un peu sauvage dans cette salle. Quelqu'un parlait de besoins de charpentiers et de couvreurs ; on peut beaucoup de charpentiers et de couvreurs, mais, s'il n'y a pas de

fondation avec des représentants d'artistes et de musiciens, la maison va se casser la figure. Deuxièmement, on parle du problème amateur/professionnel et l'on dit qu'il y a des endroits où cela se rencontre.

On va pouvoir citer maintenant un endroit absolument formidable où il y a eu une rencontre entre professionnels et amateurs, le Stade de France, lors des concerts de Johnny Halliday ; à côté de musiciens professionnels, on a fait venir 400 choristes amateurs bénévoles devant 3 fois 80 000 spectateurs qui eux, ont payé, et qui auront pour se payer les autographes de M. Johnny Halliday ! Voilà donc un endroit où la rencontre se fait.

Je pense que nous pourrions en discuter parce que ce sont des problèmes qui se posent réellement à travers tout le secteur dont il est question ici.

Par ailleurs, on parle de l'entre-deux.

Dans tous les débats, il faut tordre le cou à cette idée qui nous donne une ligne continue droit vers la ligne bleue des Vosges, la ligne bleue des Vosges étant le musicien professionnel, l'artiste professionnel qui passe au Stade de France ou dans les Zénith et le point de départ étant l'artiste amateur qui va commencer à suivre une formation, qui va suivre quelques réseaux de diffusion, passant des étapes, commençant à enregistrer des CD pour un label indépendant, puis réussissant son insertion professionnelle et sa carrière professionnelle. Cette chose-là n'existe pas sauf, pour quelques exceptions, 80 % des artistes professionnels sont dans l'entre-deux ; ils vivent en permanence entre des réseaux de diffusion aidés, subventionnés, les cafés-musiques et les bistros et les petits lieux de diffusion. Il en va de la quasi-totalité des musiciens de jazz, il en va de 80 % de tous les musiciens de ce pays. Dernier point : on a parlé des politiques publiques, des propositions ont été faites par la dernière personne qui est intervenue à la tribune sur le fait de donner des accords entre les communes, l'Etat, etc, aidées en cela par les propositions de la Commission Nationale des Musiques Actuelles. Le rapport de cette Commission est publié, mais n'est pas parvenu aux organisations professionnelles ; les rencontres pour en discuter ont lieu les trois premiers jours de la semaine prochaine, le Ministère fera état des propositions qui seront faites.

Il y a donc une limitation à la démocratisation des décisions politiques en matière culturelle. Je terminerai en disant que les propositions faites par le dernier intervenant sur des accords entre l'Etat et les Régions ouvrent une piste de réflexion. On dit sans cesse qu'il faut prendre de l'argent aux secteurs qui en ont trop, on parle de l'Opéra, de Boulez, de l'IRCAM, etc, on pourrait parler des opéras en région.

Nous pensons qu'aujourd'hui, les collectivités locales et territoriales sont les principaux subventionneurs de la culture et de l'activité artistique en général, pour à peu près le double

des efforts du gouvernement, non pas du ministère de la Culture mais de l'Etat en prenant tous les ministères. Nous pensons que la réflexion secteur par secteur sur l'Etat et les rapports entre l'Etat et les collectivités locales conduisent à une impasse. On va avoir des face-à-face entre la musique classique et la musique lyrique, les musiques amplifiées actuelles, populaires, non amplifiées, le jazz, etc.

Le problème de fond est qu'en matière de politiques publiques, Etat, collectivités locales, et de responsabilité des uns et des autres, le schéma d'équipement du territoire est largement en retrait par rapport à ce que l'on pourrait attendre.

La demande que nous pouvons faire ici est celle d'un débat national en disant : il nous faut une loi d'orientation pour la culture qui prenne en compte tous les secteurs, que ce soit le secteur de la musique classique, les secteurs économiques privés ; ce débat national, par le biais des responsabilités des uns et des autres en matière d'éducation, de formation, de diffusion, d'aide à la création artistique, devient une priorité importante.

On nous a dit ce qui se faisait à Nantes, mais, dans le même temps, à Nice, on licencie 20 musiciens, non pas pour les donner aux musiques amplifiées/actuelles, mais pour recruter de la police municipale et aider aux parcs et jardins. Dans le même temps, on ferme le théâtre des Arts de Rouen pour des histoires de rivalité politique entre les collectivités locales du coin !

Donc, la demande est formulée d'un débat national sur ces questions. Nous le traduisons par un débat sur une loi d'orientation pour la culture, mais nous avons besoin d'un débat transversal au niveau des Régions et de l'Etat. Par ailleurs, malgré ce que Philippe Teillet a pu dire tout à l'heure sur les clivages, nous ressentons souvent, dans les expressions sur ces questions de politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles, un débat confusionniste sur ce qui revient à l'action culturelle, à la création artistique et ce qui revient à l'animation socioculturelle.

Nous avons besoin d'un débat de fond sur ces questions pour savoir quelle politique publique nous soutenons, pour avoir une création culturelle de qualité qui puisse continuer à vivre, donc un secteur d'artistes et de musiciens professionnels qui ne vivent pas, comme aujourd'hui, une concurrence déloyale par rapport au développement de certaines pratiques dans certaines régions et dans certains lieux.

Béatrice MACE

Présidente de la Fédurok, administratrice du Fonds de soutien chanson, variétés et jazz, codirectrice de l'Ubu (Rennes)

Je voudrais juste réponse à Marc Slyper sur le premier point concernant la présence des

musiciens à ce colloque pour dire que les différentes réflexions qui ont précédé au choix des musiciens ont été très larges, elles intégraient des musiciens syndiqués et non syndiqués.

Il est effectivement important pour nous que les personnes qui viennent à Nantes traduisent la réalité du secteur musical, que les syndicats ne soient pas les uniques représentants des musiciens et qu'il y ait dans les invitations des personnalités actuellement encore non syndiquées.

Il y a plus de trois musiciens, il y en a déjà trois non syndiqués, il y en a peut-être trois syndiqués. Il est important de dire que ce secteur comprend différentes implications et différents mouvements, et qu'il est de notre devoir que l'ensemble de ces mouvements se lise et se traduise à Nantes.

En ce qui concerne les pressions dont tu as parlé, celles-ci étaient sur le versant de la syndicalisation et non pas uniquement sur le versant des musiciens et de leur présence dans son ensemble.

Abel HARMEL

Conseiller Municipal à la ville de Nancy

Nancy va se doter prochainement d'un Centre Régional de Musiques Amplifiées.

J'ai beaucoup entendu à la table l'expression démocratie culturelle. Si je connais le sens du mot démocratie, je discerne mal le sens de démocratie culturelle. Si certaines interventions de Monsieur l'Adjoint au Maire de Nantes tendaient à le faire penser, la démocratie est tout de même la règle de la majorité sur la minorité ; si c'est la règle de la majorité qui s'imprime sur celle de la minorité, diable, plus de philosophie sans Bernard-Henri Lévy, plus de sociologie sans Pierre Bourdieu, plus de rock sans roll et plus d'oignons sans la soupe ! Si, liée à la manne publique, l'expression démocratique culturelle, revient en fait pour la majorité de choisir ce que la minorité doit écouter, doit faire, cela m'effraie un peu.

Tout à l'heure, vous posiez la question de savoir quel devait être le positionnement exact des politiques publiques par rapport à la politique culturelle en général, des musiques amplifiées/actuelles en particulier. Vous avez contribué à donner la réponse ; peut-être ai-je mal compris, mais si, en effet, par l'expression de la majorité que vous représentez, vous choisissez si tel ou tel CD est nul, comme vous l'avez dit, et nécessite un financement, en vertu de quoi portez-vous un jugement sur telle ou telle expression artistique ?

A mon avis, le financement public des activités culturelles, les musiques amplifiées/actuelles en particulier, doit être lié non pas à un jugement de valeur dont le fondement et le substrat sont sujets à caution, mais à la vigueur de l'expression sociale qu'elles représentent ou

qu'elles sont censées représenter. C'est un choix qui ne se fait pas en fonction d'un jugement de valeur politique. Et c'est d'ailleurs a priori, si j'ai bien compris ce que demandent les promoteurs des musiques amplifiées actuelles, dont je suis, à savoir que la programmation et la diffusion libres de cette expression artistique se fassent justement sans jugement de valeur d'ordre politique.

Donc il faut bien voir où on «met les pieds» et il ne faut pas que le politique interfère dans des jugements de valeur qui portent sur l'expression culturelle.

Yannick GUIN

Adjoint au maire de Nantes, chargé de la culture, responsable du groupe culture de la Fédération nationale des élus socialistes et républicains (FNESR)

Je peux répondre tout de suite, car on est «à côté de la plaque».

Si j'ai bien compris ce qui est développé ici depuis un certain nombre d'années, ce qu'on entendait par démocratisation au sens Malraux, c'est qu'on avait une conception de l'art que devait partager le plus grand nombre parce que c'était une accession populaire à quelque chose de fort, d'important.

C'était ce qu'on appelle la démocratisation, que toutes les politiques visent à faire en sorte qu'on porte l'art au sein du peuple.

Ici, ce qui est en train de se jouer expose des problèmes importants, c'est que la notion même d'art, telle qu'on la concevait encore il y a dix ou vingt ans, est en train de s'estomper. Donc cette notion de démocratie culturelle n'a rien à voir avec ce que vous dites. C'est favoriser l'expression du plus grand nombre. C'est cela la démocratie, ce n'est pas la majorité sur une minorité, cela n'a rien à voir.

Il semble que maintenant, on aille de plus en plus vers une multiplicité de formes d'expression et que les pratiques, amateurs ou professionnelles, peu importe, vont plutôt vers une expression de soi dans un individu qui veut se réaliser véritablement et qui n'a plus cette conception que pouvait avoir un Vilar au lendemain de la guerre ou pouvait avoir un Malraux, qui consistait à montrer les grandes œuvres de l'humanité et à les faire partager à chaque individu.

Voilà la différence entre démocratisation telle qu'on l'entendait et démocratie culturelle. Ceci nous oblige à bouger car je pense que la conception de Vilar ou Malraux n'est pas obsolète ; il y a de grandes œuvres de l'humanité, et dans les politiques culturelles, que ce soit d'Etat, ou des communes, nous avons pour devoir de les perpétuer, de les montrer et de les faire aimer. Mais, d'un autre côté, nos sociétés sont extrêmement changeantes, le rapport à la pratique artistique est en train de se modifier considérablement.



Quant au reste, on ne va pas s'embarquer dans un tel débat, ce n'est pas moi qui ai choisi, nous avons mis en place l'Etat, les communes, toutes sortes d'organisations, d'associations, de comités, de conseils d'administration qui, eux, ont en charge les choix artistiques.

Mais, pour reprendre votre propos, il serait tout de même très bizarre que les collectivités publiques mettent systématiquement de l'argent pour financer des choses complètement nulles ; il faut bien qu'il y ait quelque part des lieux d'évaluation. Nous parlions de Tremplino ou de L'Olympic, nous n'interférons pas. Globalement, nous disons si nous sommes d'accord avec cette voie là qui est de montrer cette musique nouvelle, ou si nous ne sommes pas d'accord. Le reste, nous le confions à des gens qui sont compétents et qui ont une pratique, un professionnalisme, une expérience, qui ont leur propre réseau et qui font leur choix dans ce cadre là. La politique n'interfère jamais dans les choix artistiques proprement dits.

Gilles GARNIER

Chef adjoint du cabinet de la ministre
de la Jeunesse et des Sports

Je vais vous donner le point de vue du représentant de l'Etat. Il y a fausse donne entre ce que vous avez dit et ce que nous avons essayé de dire ici. Il ne faut pas jouer avec les mots. La définition qu'a donnée le Maire-adjoint de Nantes en matière culturelle me paraît tout à fait judicieuse. Le rôle de l'Etat est de donner la possibilité d'être un levier d'émergence de nouvelles cultures ou de choses émergentes. Son deuxième rôle est un rôle de régulateur. Il ne peut pas y avoir, dans ce domaine des musiques amplifiées, le simple face-à-face entre les artistes, qu'ils soient amateurs ou professionnels, et le milieu économique seul. Ce qui est demandé en particulier par les gens qui font de la musique amplifiée, c'est aussi que l'Etat leur donne une assurance, leur donne un peu plus de possibilités d'exercer et de s'exercer sans avoir l'unique contrainte du marché sur les épaules. C'est comme cela que j'ai compris ce qu'était la démocratie en matière de culture.

René RIZZARDO

Directeur de l'Observatoire des politiques
culturelles de Grenoble

J'ai employé le terme également, simplement pour rappeler que la démocratie, c'est l'ensemble des règles du jeu qui régissent le fonctionnement d'une société qui a décidé de ne pas déléguer à un seul le soin de décider de son avenir.

Vous mettez en avant une dimension de démoc-



cratie, qui est évidemment la démocratie de délégation, qui est une dimension de la démocratie, mais qui n'est pas toute la démocratie. Si on évoque cette nécessité, c'est qu'on voit bien, en particulier dans le milieu qui nous réunit aujourd'hui, que le problème n'est pas d'attendre du Ministre une politique qui serait la bonne pour tout le monde, d'attendre des artistes labellisés le soin de nous dire ce qu'est l'art, ce qui est le beau, ce qui est l'inverse du beau, de demander au Maire de dire ce qu'il faut faire dans une collectivité locale, mais bien de créer les conditions d'une véritable expression d'un milieu avec toutes ses diversités et de la prise en compte de ces expressions. Il me semble que l'on peut associer démocratie et culturel ; la culture, c'est en grande partie la culture au sens où elle réunit l'ensemble des références d'un milieu, il y a un petit peu double emploi. Mais il est important de rappeler que nous sommes dans une phase où il faut modifier les règles du jeu. Voilà le sens que j'ai donné à l'expression démocratie culturelle.

Un intervenant de la salle

J'ai entendu quelque chose qui m'a choqué : on parle du social et du commerce qui se croisent, je me demande comment on peut faire du traitement social sans avoir une réponse économique. C'est cet espèce d'accompagnement social qui nous vient des années 70 ou 80,

on fait bouillir les gens dans un jus, on les entretient là-dedans avec une vision un peu paternaliste, on essaie de les aider, on juge de ce qui est bon ou pas bon.

Reprenons le côté républicain et voyons les libertés publiques.

Vous voulez que nous fassions du développement d'artistes, mais le nerf de la guerre, dans ce cas là, c'est l'argent. Avoir une culture avec de la musique actuelle qui se voudrait un tout petit peu en rébellion... Le rock, en France, a été tué par l'institution, il arrive maintenant d'autres formes musicales, il faut donc qu'on aille demander aux pairs, c'est-à-dire la collectivité territoriale, de l'argent, et que des grilles de qualité s'appliquent.

Deuxième système : la diversité existe, et si vous voulez l'entretenir, il serait très intéressant qu'à notre table, nous ayons des gens qui travaillent pour l'industrie et le commerce, pour les Chambres de Commerce et pour les banques. Impossible de monter une tournée quand on n'a pas de fonds et quand on n'est pas d'un certain secteur, impossible aussi de produire des disques.

Maintenant, le grand problème des politiques publiques quant à l'art est une chose, nous sommes en train de parler d'un art qui s'exprime en scène, qui s'exprime aussi avec des produits qui sont pressés, qui ont à voir avec l'industrie.

Si l'on a un entre-deux en France, c'est que tout simplement, il est impossible d'entreprendre en culture puisque, lorsqu'on parle avec des cadres culturels, on parle tout à fait

d'autre chose que de droits sociaux ou d'économie ; on ne parle jamais d'économie culturelle.

L'année dernière, nous avons eu des Assises Nationales sur les SMAC, j'ai posé la question de savoir quand, au MIDEM, le ministre du Commerce et de l'Industrie passerait voir les labels indépendants, et non le ministre de la Culture.

Essayons de ne pas faire de fausses chasses aux sorcières qui datent des années 68 en disant : les gens qui gagnent de l'argent sont de sales personnages. Il y a toute une famille, techniciens, musiciens, administratifs, promoteurs, qui travaille sur un circuit, et on peut peut-être continuer à observer la diversité française si l'on donne des outils bancaires. Il n'y a pas de salut uniquement à aller taper à la porte du Conseil Régional, de la Mairie, de l'Etat.

Il y a peut être des positions en France qui sont tenues par des artistes et qui ne vont pas dans le sens des institutions. On s'aperçoit d'ailleurs, au niveau international, de la faiblesse française pour la musique. Les Anglo-Saxons s'en sortent ; je pense que nous sommes une honte européenne avec du rock subventionné !

Donc, si tout ceci vous satisfait, les pratiques culturelles et les amateurs, je suis tout à fait d'accord. Pour le reste, on tourne toujours autour du pot, on n'a que des institutionnels. Le jour où un banquier viendra nous voir, peut-être la liberté d'entreprendre existera-t-elle. C'est une autre manière de créer, cela aide les créateurs.

J'aimerais que l'on soit sérieux, sinon on va passer deux jours pour rien. Je viens du Sud-Est, nous avons de gros problèmes politiques, si on pouvait ne pas «tourner autour du pot», ce serait très gentil. Merci !

Philippe TEILLET

Maître de conférence en science politique à l'Université d'Angers, président du Chabada

Je ne peux pas répondre ici à tout ce que vous avez dit. Cela étant, on peut remarquer dans votre propos tout un ensemble de vérités supposées, telles que : le rock est mort parce qu'il est subventionné, ou des comparaisons avec l'Angleterre qui mériteraient des explications de votre part.

Il faudrait voir exactement comment cela se passe en Angleterre ; Patrick Mignon pourrait, à un moment ou à un autre, nous dire les liens des musiciens anglais avec leurs communes et les pouvoirs publics. Le côté subventionné n'est pas un apanage et une exclusivité française.

Cela étant, ce que vous dites sur la place de l'économie m'oblige à revenir sur mon propos de tout à l'heure.

Je ne suis pas persuadé que logique économique et logique culturelle aillent ensemble.

Il y a peut-être ici des facilités intellectuelles consistant à dire que l'économique est le méchant, le commerce mauvais et pernicieux et que seul, le secteur public culturel a une valeur et un respect pour les artistes. C'est un peu schématique. Mais je ne crois pas non plus que l'action des entreprises du domaine du disque et des médias n'ait qu'une seule dimension artistique ; elle a aussi des logiques économiques extrêmement pressantes. Et donc il est bien qu'existe à côté du secteur marchand un secteur qui réponde à une autre logique. Il faudra ensuite être prudent sur l'articulation entre ces deux secteurs, mais je renvoie cette question au débat de l'atelier 1.

Philippe METZ

Musicales Toulouse - Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles (FNEIJ)

Marc Slyper a raison de dire que pour sortir d'une ghettoïsation, musiques amplifiées, musiques actuelles, il nous faut une véritable ambition de projet de culture pour ce pays.

On est dans la transmission artistique, on est dans des problèmes de musique, au-delà du fait que ce soit plutôt rock, plutôt jazz, plutôt blues ou plutôt rap.

J'ai un peu l'impression, au fur et à mesure qu'on avance sur ces problématiques, qu'on est dans une pensée unique et qu'on oublie un peu notre réseau ici.

Il s'est posé des problèmes de pédagogie d'enseignement liés à la création. Il est vrai que c'est moins visible que tout le reste, la diffusion en particulier, ou encore le CD, mais la réflexion sur la pédagogie de ces musiques est importante, elle dure depuis des années, elle est dans le mouvement.

Concernant le fait de se retourner vers le Conseil Régional pour la formation professionnelle, cela nous aiderait bien. Pour l'instant, que nous répond-on dans les Conseils Régionaux ? Que voulez-vous former ? Des musiciens professionnels ? Des chômeurs ? on n'a pas d'argent pour ça ! C'est la même chose à la Direction Départementale du Travail, au Ministère du Travail, etc.

Cela rejoint un peu la problématique qui a été soulevée ; il ne faut pas oublier la démocratisation de la culture, le rôle des partenaires sociaux qui, en la matière, ont un tas de choses à dire, qui font avancer les choses ou non. Quant à la professionnalisation, le problème des amateurs et le problème du statut de l'artiste restent entiers ; c'est lié à la formation. Que les musiciens soient considérés comme des chômeurs, des intermittents du spectacle, je ne souhaite pas du tout qu'on en parle en ces termes. C'est une réalité qui rend très compliqué le fait de parler de formation professionnelle d'artistes ; il ne faut pas oublier

qu'il y a une certaine dérive liée effectivement à l'entre-deux dont on parle décidément beaucoup ces temps-ci. Il y a beaucoup de gens au RMI, beaucoup de gens qui font de la musique, mais qui n'arrivent pas à en vivre ; beaucoup de gens, des jeunes et des moins jeunes, viennent pour des formations musicales car c'est la seule chose qu'on leur ait trouvée dans les ANPE ; ils savent jouer trois accords, il faut qu'ils fassent une formation professionnelle de musicien. Une dérive s'est installée petit à petit.

Nous sommes en pourparlers avec le ministère de la Culture pour voir comment envisager l'enseignement de la musique. Nous sommes dans un conservatoire, c'est, à mon avis, un symbole très fort pour parler des musiques actuelles, dans une enceinte où finalement on enseigne peut-être autre chose ; mais il y a beaucoup d'écoles contrôlées où les musiques actuelles rentrent petit à petit. On vit l'accès petit à petit à une réalité.

Pendant des années, nous avons fait du service public sans en avoir les moyens ; il faudrait que nous ayons les moyens de le faire. Dans les propositions de la Commission Musiques Actuelles, il n'est pas simplement demandé de déshabiller l'économie des musiciens classiques pour habiller les rockers, il est insupportable de mettre les gens les uns contre les autres.

Néanmoins, le constat est là : 3,4 % du budget de la Direction de la Musique sont consacrés à nos musiques. Cela veut tout de même dire qu'à un moment donné, on trouve de l'argent ; le rapport dit très bien que l'argent est collecté par le biais de la TVA sur ces musiques, ce qui multiplie le budget en comparaison de celui de la Direction de la Musique de façon assez étonnante. Il y a des ressources d'argent possible, par exemple un pourcentage qui pourrait être pris ailleurs, notamment dans la publicité, les télévisions, radios.

Je terminerai en disant que décentralisation, collectivités locales, tout cela est très bien, mais j'en appelle à un arbitrage, sans doute l'Etat, pour qu'on ne soit pas seuls dans nos régions, nos départements ou nos communes, où finalement, ce sont eux qui ont le pouvoir de décision. Cela rejoint le problème de fond, le problème des projets, le problème d'une direction artistique et d'un projet vraiment culturel qui n'y soit toujours pas forcément.

Un intervenant de la salle

Je m'occupe d'une petite salle SMAC dans le Morbihan et je voudrais aborder brièvement le problème un peu spécifique des salles en milieu rural.

Vous avez évoqué tout à l'heure l'intérêt de la répartition de l'ensemble des installations sur le territoire. Il faut replacer les choses dans le contexte : on a face à nous des élus à la



THIERRY MAILLONNES

Le Pannonica, à Nantes

Culture qui sont vraisemblablement moins compétents que les élus de la Ville de Nantes, qui ont une acuité plus forte sur ce type de problème. Cela nous fait des interlocuteurs en moins, d'où des difficultés accrues pour retrouver des interlocuteurs au niveau des collectivités territoriales.

Christian LABRUYERE

Région Champagne/Ardennes

Je m'aperçois que je suis le seul ici, apparemment, à représenter une Région ; d'ailleurs, j'ai eu connaissance de l'organisation de ces Rencontres par la Ville de Reims qui elle, était invitée.

Lorsque j'entends l'Adjoint au Maire de Nantes chargé de la culture interpeller les régions, en les rappelant à leurs responsabilités, faudrait-il encore que dans ces rencontres, les Régions soient effectivement conviées ; ou alors leur absence serait une absence générale des Régions, ce qui effectivement m'ennuierait beaucoup.

Après, on peut baptiser Scène Régionale de Musiques Actuelles ou on peut baptiser tout

régional pensant que la Région serait une tirelire, c'est effectivement une éventualité. Je pense que les Régions ont d'autres vocations que celle-ci, d'être des tirelires, celle d'être conviées aux débats démocratiques, aux débats de la décentralisation car ici, la plupart des DRAC sont présentes, mais les Conseils Régionaux et leurs services culturels ne le sont pas.

On est dans un phénomène de déconcentration, d'accord, c'est donc une affaire collectivités locales /Etat. C'est regrettable.

Béatrice MACE

Présidente de la Fédurok, administratrice du Fonds de soutien chanson, variétés et jazz, codirectrice de l'Ubu (Rennes)...

Pour répondre à votre interrogation sur l'absence des collectivités territoriales, donc les Conseils Régionaux, à ces deux journées, nous avons comme partenaire et comme corrélateur avec la Ville de Nantes la Fédurok et le Ministère, la FNCC.

La FNCC devait envoyer un ensemble de documents ; 6 000 plaquettes correspondant

à l'ensemble du fichier FNCC ont été envoyées à l'ensemble des collectivités territoriales, Conseils Généraux ou Régionaux et Villes.

Raphaël REGNIER

Consultant

Juste un rappel parce que j'entends parler d'argent qui manque. Dans notre société, l'argent ne manque pas en fait, ce qui manque, c'est de la valeur. Là où il y a de la valeur, il n'y a pas de manque d'argent. L'industrie automobile ne manque pas d'argent parce qu'elle a de la valeur aux yeux de la société. En moins d'un siècle, on a réussi à créer une activité économique, celle de l'automobile, qui vaut des milliards et des milliards de francs. La culture existait depuis bien longtemps avant.

Donc, si notre société n'a pas assez d'argent pour la culture, c'est parce qu'elle n'attribue pas suffisamment de valeur à la culture. Ce que j'attends de la puissance publique, c'est plus que des subsides, c'est qu'elle soit capable de créer les conditions pour faire en sorte que notre civilisation attribue de la valeur à la culture. ■



Logiques et limites de l'action publique dans le champ des musiques amplifiées/actuelles

Modérateur : Philippe BERTHELOT

Philippe TEILLET

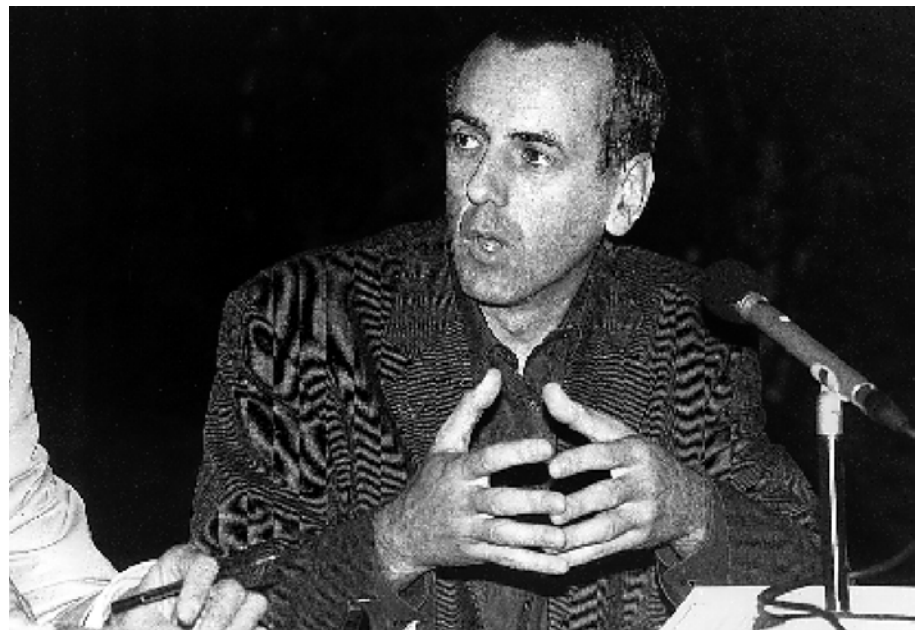
Maître de conférence en science politique à l'Université d'Angers, président du Chabada (Angers) - rapporteur de l'atelier 1 : logiques et limites de l'action publique dans le champ des musiques amplifiées/actuelles.

SYNTHÈSE

Il y a dans mon résumé, qui ne rendra peut-être pas compte de tous les propos, quatre thèmes principaux.

→ Le premier est «la manifestation d'un volontarisme culturel local» assez sensible, notamment dans les expériences dont ont rendu compte les représentants d'Ancey et de Nantes, tendant à faire part de leur volonté d'appréhender sans ambiguïté ces musiques en terme de politique culturelle locale ; soit à Ancey en affirmant ici une logique de service public, soit à Nantes en déclinant dans ce domaine tous les aspects de ce que l'on appelle l'action culturelle. Dans les deux cas, on a parlé de pratiques amateurs, public, diffusion artistique, création, information ; on a employé les termes et décliné les objectifs de l'action culturelle qu'on a souvent écartés par le passé de ce secteur, ce qui me paraît être une grande nouveauté, un grand aspect de ces rencontres. Face à ces fortes prises de position, une intervention a fait savoir que cette volonté de certaines collectivités locales ne se rencontrait pas partout.

→ Cela a posé un second problème, un second thème dans nos discussions, «le problème des compétences» : compétences à la fois des autorités culturelles, politiques ou administratives, pour répondre aux porteurs de projets et être capables de faire face aux aspirations et aux pratiques musicales de leurs concitoyens ; compétences également des porteurs de projets. Le document rédigé par Jean-Michel Lucas et ses propos ont bien montré que ces porteurs de projets devaient être capables de distinguer leurs projets artistiques, la sensibilité à laquelle ils sont attachés, de la mission d'intérêt collectif qui peut leur être confiée. Donc il y a ici le besoin d'articuler à la fois un secteur artistique spécifique et la généralité



Philippe Teillet

des missions et des objectifs qu'on peut leur attribuer dans le cadre d'une négociation avec les pouvoirs publics.

Compétence des artistes professionnels également qui doit être reconnue et mise au service de ces objectifs et non pas mise en cause par cette politique publique. Question de compétence qui pouvait renvoyer à des problèmes de formation abordés dans l'atelier 2 et également dans l'atelier 1.

→ C'est pourquoi nos débats se sont orientés vers une autre thématique, la troisième, celle que j'ai qualifiée en parlant des «conditions d'une concertation rigoureuse».

Là aussi, on a évoqué un besoin d'études de ce secteur que Jean-Pierre Saze a aussi évoqué. Mais également, on a cherché à voir comment on pouvait ne pas se payer de mots, ne pas se gargariser de formules un peu toutes faites, notamment afin de préciser ce qu'on entend sous couvert d'intérêt général ou de service public.

Nous avons essayé de voir comment pouvait être envisagé un vrai travail de concertation entre les acteurs porteurs de projets ou les opérateurs de projets et les pouvoirs publics pour une définition concrète et précise d'ob-

jectifs et pour élaborer concrètement ce qu'est une mission d'intérêt général, ce qu'est un service public, sans faire référence a priori à ces grands mots qui, souvent, peuvent cacher des contenus un peu vagues.

Ne pas se payer de mots également dans les relations entre l'action culturelle et le secteur économique ou commercial ; éviter les clichés des «vilains commerces» et de la «généreuse» action publique.

Sur ce point le rapporteur que je suis ici souligne que la discussion était un petit peu esquivée sur cette question délicate. Il y a toujours un accord général pour dire qu'il faut aider les nouveaux talents et qu'acteurs privés et acteurs publics doivent tous agir en ce sens. Cet accord général se comprend parce qu'on reconnaît que les dichotomies ne sont pas toujours pertinentes ; parmi les producteurs, il y a de gros producteurs et de moins gros, parmi les maisons de disques, des «majors» et des petites ; fatalement, on peut discerner ici ou là des partenaires éventuels pour favoriser véritablement l'émergence de nouveaux talents. Bien sûr, ce qui favorise aussi cet accord de principe, c'est qu'on est à une tribune ; nous sommes ici dans un cadre propice aux déclarations d'intention. Il faudrait donc pouvoir

vérifier sur un plan beaucoup plus concret, dans l'ordre des réalisations et pas seulement des déclarations, ce qui est vraiment pertinent et efficace pour favoriser cette émergence de nouveaux talents.

Il est donc apparu dans nos discussions, du côté des acteurs privés, de certaines entreprises du secteur, de la production de spectacles, et du côté du secteur public ou parapublic, il y avait une réelle volonté de développer une collaboration qui pourrait contrebalancer le poids de l'économie du disque et des médias.

→ Quatrième thème de discussion que j'ai appelé «l'espace des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées ou actuelles». La réflexion sur cet espace a deux origines : d'abord, on a parlé d'un travail de concertation nécessaire entre les différents partenaires de ces musiques, les associations à dimension locale, intercommunale, infradépartementale, départementale, régionale, et leurs partenaires publics qui sont les services de l'Etat (culturel, d'éducation, Jeunesse et Sports) et les collectivités territoriales.

On voit bien ici qu'on a à faire à des zones d'intervention, des aires de compétences variables et qui, par conséquent, ne correspondent pas toujours au découpage administratif traditionnel.

Deuxième origine de cette réflexion sur l'espace des politiques publiques, ce sont les propos de Ferdinand Richard qui citait Paul Blanc directeur de la MJC de la Croix des Oiseaux à Avignon, montrant que dans ce secteur, l'action des équipes n'est ni simplement la diffusion de projets et d'artistes professionnels reconnus, ni la simple exposition au public d'amateurs. On propose en fait des trajets, des accompagnements de propositions artistiques pour les emmener plus loin, à la fois en leur transmettant des connaissances et des compétences, mais également en les diffusant dans des petites structures pour que la confrontation avec le public puisse avoir lieu.

Donc, là encore, dans la logique de ces trajets, on se rend compte que par des réseaux, des équipements, des collaborations, on définit des territoires qui ne correspondent pas au découpage administratif traditionnel.

Tout ceci conduit à une série d'interrogations, d'interpellations.

→ La première interpellation consiste à demander notamment aux responsables politiques présents à ces rencontres, ce qu'il faut faire pour que se généralise du côté des pouvoirs publics, des services de l'Etat et aussi des col-

lectivités territoriales, une vraie réflexion sur ces musiques, une vraie volonté de les prendre en compte et de se confronter aux problèmes

qu'elles posent, comme on a pu le faire dans certaines villes, mais qui n'est pas encore généralisé. Faire en sorte que les responsables politiques et administratifs prennent en considération les enjeux de ces

musiques, leurs besoins, et envisagent de traiter véritablement l'impact que cela a sur l'ensemble des politiques culturelles et des équipements culturels traditionnels.

→ Deuxième interpellation, c'est un petit peu le débat que nous avons eu hier matin sur démocratie et démocratisation culturelles : on n'est plus ici dans un registre d'actions, de politique culturelle, dont le contenu serait défini d'en haut, d'un centre, d'élus, du pouvoir. Au contraire, les contenus sont définis à la périphérie, à travers une vie musicale diffuse, des propositions artistiques polycentriques, souteraines parfois. Les contenus de ces politiques sont souvent désormais d'accompagner des expressions artistiques émergentes. En conséquence, il y a un dialogue nécessaire à aménager entre les pouvoirs publics d'un côté, responsables des choix collectifs et les porteurs de projets de l'autre, ceux qui sont au plus près de cette idée musicale. Comment organiser ce dialogue, cette concertation ?

→ Troisième interpellation, c'est maintenant davantage un problème de collectivité territoriale : comment articuler leur sphère de compétences avec des espaces propres à ces musiques ?

→ Quatrième interpellation pour souligner un manque d'interrogation sur les publics. Jean-Louis Bonnin en a pourtant parlé en disant que l'accès à ces musiques n'était pas si spontané que cela, qu'elles ne sont pas aussi accessibles qu'on le croit, même pour les plus jeunes générations qui sont parfois aussi démunies que les plus âgées face à la profusion de la production musicale dans le domaine du rock, de la techno, des formes musicales les plus récemment apparues.

La question qu'on peut se poser est la suivante : si, avec l'aide aux jeunes talents, on diversifie et multiplie l'offre musicale, comment faire pour que les amateurs des musiques actuelles ou amplifiées, non praticiens, soient en mesure d'accéder à cette offre, de la recevoir ?

C'est une question qu'on ne pose pas très souvent ici, c'est un peu dommage, et en tant que rapporteur du groupe «publics» de la Commission Nationale des Musiques Actuelles, je voulais le rappeler à cette occasion.

Jean-Louis BONNIN

Directeur des affaires culturelles de Nantes, président de l'association des directeurs culturels des villes de plus de 100 000 habitants

L'émergence, depuis une vingtaine d'années, du phénomène artistique et culturel autour des pratiques des musiques actuelles exige une réflexion concertée entre l'Etat et les collectivités territoriales sur les conditions d'une intégration véritable, volontariste, dans les politiques culturelles, des musiques actuelles à côté du théâtre, des arts plastiques, de la danse, du livre et du cinéma.

Alors que toutes les études sociologiques soulignent l'importance des musiques actuelles dans les loisirs des Français, celles-ci ne trouvent pas véritablement leur place dans les politiques culturelles.

Les chiffres soulignent la vitalité de ce secteur ; pourtant, l'aide du Ministère de la Culture est faible : 61 MF en 1998 ; les collectivités se sont engagées dans une reconnaissance récente et particulièrement timide des musiques actuelles.

Action culturelle

La difficulté, pour nous, au niveau des collectivités territoriales, est d'obtenir au fond une véritable reconnaissance des musiques actuelles dans le cadre d'une légitimité artistique sur les principes de l'action culturelle. Il nous faut sortir de cette double situation : parfois elles sont renvoyées ou prises en considération par l'enjeu économique qu'elles représentent et nous sommes face au laisser-faire du marché, elles sont instrumentalisées par l'économique, parfois elles sont renvoyées à leur capacité à capter un public jeune, à permettre l'identification de groupes ; on lui trouve les vertus du lien social, et les projets sont aidés au regard de la pratique dans les quartiers prétendue paix sociale ; elles sont instrumentalisées par le social.

S'il ne s'agit pas de développer ici tout manichéisme et de nier cette double réalité, nous devons d'affirmer et de revendiquer surtout leur place dans le champ de l'artistique et de l'esthétique, sur ce qu'elles ont de commun avec les autres domaines du spectacle vivant et de l'action culturelle, sur ce qu'elles ont d'innovant qui doit enrichir les politiques culturelles publiques.

Pour moi, les musiques actuelles se reconnaissent totalement dans le développement des principes de l'action culturelle autour de la diffusion, la création et la formation. Les moyens attribués, la reconnaissance artistique des projets devraient lui permettre de développer cette politique.

Diffusion

En ce qui concerne la diffusion artistique dans le domaine des musiques actuelles, la scène, la tournée est essentielle ; c'est souvent le seul



GÉRALD MICHELETTI



vecteur de reconnaissance de professionnalisation. Même si dans quelques cas, on nous dit que la scène est vécue comme un support à la promotion du disque, on sait bien que dans le cadre des musiques actuelles, les musiciens ont toujours trouvé les chemins de l'expression des représentations dans des conditions souvent précaires, dans des lieux de diffusion pas toujours adaptés, souvent sans respect du droit du travail. Mais ces lieux, comme les cafés-concerts notamment, malgré leur précarité et les conditions qu'ils proposent, ne doivent absolument pas disparaître.

Il me semble particulièrement urgent qu'une concertation ait lieu entre les professionnels, l'Etat et les collectivités, afin de maintenir ce premier réseau important, faciliter la professionnalisation, la reconnaissance d'un statut dans un secteur qui, pour moi, est au croisement de l'initiative privée et de l'initiative publique.

Si nous n'intervenons pas en ce sens, prochainement, les cafés-concerts disparaîtront ; en tout cas, nous sommes confrontés à cette situation sur Nantes, un certain nombre de musiciens, de jeunes groupes, ne pourront pas s'exprimer ; c'est pourtant souvent le premier pas de l'expression de groupe.

Il est vrai que si l'Etat a apporté une aide à la création d'une dizaine de Zénith ou des cafés musique. Si les collectivités locales ont investi dans l'aménagement de salles depuis dix ans, il devient plus qu'urgent pour les musiques actuelles d'effectuer un véritable état des lieux, qu'une politique d'aménagement du territoire favorise l'implantation et la complémentarité des salles : irriguer le territoire de lieux, à l'exemple de ce qui existe pour le théâtre, les centres dramatiques, les théâtres missionnés, les scènes nationales ou les théâtres municipaux.

Il faut des lieux clairement identifiés, reconnus, missionnés. L'Etat et les collectivités doivent conventionner ces lieux et ces équipes en fonction de projets tout d'abord, à partir d'objets artistiques et sur la base de recherche du public.

L'effort doit être concentré sur les projets d'action culturelle, notamment dans des salles de 500 à 800 places. Mais, au-delà des lieux, nous devons mettre en avant le projet artistique et cette base de contrats d'objectifs, avec des équipes de responsables particulièrement formés.

«Les musiques actuelles ne trouvent pas véritablement leur place dans les politiques culturelles»

Il ne s'agit pas de répondre seulement à une demande, de considérer le spectateur comme un usager sous l'angle du client et du consommateur ; pour nous, il s'agit avant tout de considérer l'usager comme un citoyen, ce qui suppose une véritable politique d'éducation artistique, de formation du public, d'ouverture et de découverte musicale. Contrairement à ce que peuvent penser parfois les élus, les spectateurs ne viennent pas spontanément au concert ; il y a un véritable travail d'éducation à effectuer sur certains groupes, certains styles musicaux. Il faut entendre des artistes aux sensibilités différentes, avec un réel pluralisme des genres musicaux, favoriser l'épanouissement des phénomènes musicaux émergents d'aide à la création et à la prise de risque.

Il ne s'agit plus seulement, dans la politique de diffusion, d'une réponse à la demande des publics qui seraient formés ou déformés par les médias ; il reste à convaincre les décideurs politiques que ces lieux mènent à un travail

d'action culturelle, au même titre que ce qui est mené au niveau du théâtre ou de la danse. Nous devons tout de suite poser la question, en tant que responsables culturels ou politiques : nous donnons-nous les moyens de cette politique ? Quelles sont les marges de manœuvre pour la prise de risque, sensibiliser, convaincre, fidéliser un public sur de nouvelles formes, sur des concerts plus difficiles ? Où est le seuil financier en-dessous duquel nous ne pourrions plus avoir cette exigence d'action culturelle et d'exigence artistique ?

Création

Je considère que la création est l'autre élément fondateur de la politique publique. Or les collectivités locales, jusqu'ici, se sont peu engagées dans des dispositifs d'aide directe à la création par des subventions aux groupes et aux musiciens, et c'est souvent le cas pour le spectacle vivant, nous subventionnons souvent des compagnies de théâtre ou de danse pour la création ou le suivi de projets.

A Nantes, nous avons toujours refusé de subventionner directement un groupe ; je ne suis pas sûr que ce soit à la collectivité de retenir tel ou tel projet de création ou de l'aider directement. Il est plus de notre responsabilité, en revanche, de financer des lieux conventionnés et des équipes professionnelles pour que celles-ci aient les moyens de la création. Pour cela, il faut une contractualisation très claire, un cahier des charges précis, la définition d'objectifs avec l'équipe culturelle. Cet ensemble participe d'un processus qui doit placer la création au centre, permettre des résidences d'artistes, offrir des lieux de travail

dans les meilleures conditions techniques et d'organisation, suivre la carrière, le parcours d'un artiste sur plusieurs années, suivre les tournées après la production du spectacle.

Cette contractualisation entre l'équipement culturel et les collectivités n'a de sens que si l'on s'engage sur un projet à long terme, au moins six ans. L'Etat et la région doivent participer à cette contractualisation qui fixe les missions, les devoirs et les moyens nécessaires à ces projets.

Il est souvent fait allusion aux scènes nationales et à leur peu d'ouverture sur les musiques actuelles. J'ai été directeur de Scène nationale, il est vrai que nous étions très peu de directeurs à avoir des programmations sur le rock ou le jazz, je pourrais comprendre que certains collègues sur la base de leur projet artistique ne programment pas de musiques actuelles. Je trouve plus regrettable la programmation prise au travers de trois ou quatre noms qui sont capables de remplir une salle de 1 000 places ; s'ils avaient la même logique pour le théâtre, il n'y aurait plus que du théâtre de boulevard et privé en France. Ils n'ont pas cette curiosité sur les musiques actuelles,

comme ils l'ont sur le théâtre et la danse. La moindre des choses, c'est que : soit ils n'en font pas du tout ou s'ils en font, si cela rentre dans leur projet culturel, ils doivent avoir cet esprit d'innovation, de découverte qu'ils ont pour les autres domaines artistiques.

Formation / information

Enfin, je pense qu'il est indispensable qu'il y ait des lieux de formation et d'information. Les musiques actuelles manquent de lieux d'information sur leur histoire, leur patrimoine ; il s'agit de rendre vivant un héritage, une filiation musicale et le transmettre en même temps qu'on le constitue. C'est une responsabilité de l'artiste, du passeur et c'est ce qui légitime le point de vue artistique car souvent, d'aucuns considèrent que les musiques actuelles sont simplement une mode, un phénomène éphémère et non pas une véritable création, innovation et transgression dont vous parlerez demain.

Les projets sur l'histoire des musiques actuelles sont importants et nous devrions trouver des budgets pour favoriser ce travail. De même, il semble qu'il manque un travail critique qui est indispensable. Nous devrions aider à la production de textes, d'écrits, de critiques, d'analyses sur les musiques, au même titre que cela existe pour les autres domaines artistiques. Ces lieux de formation, de rencontres, de répétitions ouverts au public aident à la compréhension du processus de création. Ce travail de formation, d'initiation, doit être mené dans les écoles, les collèges et lycées. Il serait important qu'il existe enfin des conventions et des projets pédagogiques autour des musiques actuelles ; ils devraient être acceptés et financés avec l'Education Nationale et le Ministère de la Culture. Je suis sûr que mon fils qui est en classe de 3ème sera plus intéressé par les interventions de Trempolino que par les cours de pipeau qu'il suit depuis la 5ème !

Politiques culturelles innovantes

Si les musiques actuelles ont des objectifs communs aux autres domaines de l'action culturelle, elles sont par ailleurs particulièrement innovantes sur de nombreux points ; c'est en cela qu'elles intéressent aussi les politiques culturelles.

Elles sont innovantes par le renouvellement constant des formes artistiques et d'expression, ce qui nuit parfois car on considère qu'elles n'ont pas d'histoire, pas de passé. Il y a une création forte, avec un dépassement constant des normes et des styles, une transgression continue. Les musiques actuelles ont cette dynamique si souvent rêvée par les autres domaines artistiques.

On peut souligner dans l'ensemble la capacité des organisateurs à prendre en compte de nouvelles formes d'expression, le rap ou la techno. De ce point de vue, au niveau des collectivités locales, nous devrions réfléchir à des lieux qui s'adaptent vraiment à l'évolution des formes

et soient suffisamment souples pour les intégrer. La Ville de Nantes, pendant une longue période, a été confrontée à des problèmes de sécurité suscités par les musiques techno, et à l'incapacité d'offrir des espaces adaptés. Enfin, les musiques actuelles renouvellent le rapport entre l'offre et la demande, entre l'amateur pratiquant qui est aussi spectateur, ce que lui envient souvent le théâtre et la danse. On a souvent fait le constat que dans le domaine du théâtre et de la danse, beaucoup de gens pratiquent une activité mais ne vont pas voir les spectacles de théâtre ou de danse.

Enfin, pour moi, les musiques actuelles sont tout à fait essentielles car elles sont marquées par une véritable volonté de

décloisonnement entre les genres musicaux, d'ouverture sur les publics, de décloisonnement également avec les autres formes artistiques car ce sont presque toujours les responsables de musiques actuelles qui ouvrent des relations et des passerelles avec les responsables d'arts plastiques. A Nantes, un travail s'effectue entre les responsables de l'Olympic ou de Trempolino avec les Musées, la Maison de la Poésie, l'École des Beaux-Arts ou bien des groupes de cinéma expérimental. Cette transversalité correspond à l'évolution actuelle des politiques culturelles, nous ne pourrions pas rester indéfiniment dans les cloisonnements : le théâtre, la musique, etc.

Par ailleurs, les musiques actuelles sont présentes sur l'ensemble de la cité, du centre ville et aux quartiers.

Enfin, pour Nantes, elles sont particulièrement pilotes dans une politique concertée au niveau intercommunal : on est beaucoup plus en avance, grâce aux musiques actuelles, dans cette relation et ce partenariat avec les autres communes autour de Nantes, que ce soit l'Olympic qui travaille avec l'Escall à Saint-Sébastien ou la Trocardière à Rezé ou bien encore Trempolino qui a dans ses statuts mêmes ce côté intercommunal. Cette réflexion est quasiment inexistante dans les autres domaines ; on l'a juste entamée au niveau du CNR et des bibliothèques, mais c'est faible, il n'y a pas un véritable partenariat.

Enfin, les musiques actuelles sont innovantes dans la prise en compte des pratiques amateurs.

Les musiques actuelles ont un rôle pour nous aider à réfléchir aux politiques de formation et aux liens avec les conservatoires. Nous ne pouvons pas rester sur des lieux de formation ou d'écoles de musique sans nous interroger sur des pratiques plus collectives, sur des pratiques différentes dans la relation aux pratiquants. Il est important que les conservatoires, bousculés par les musiques actuelles, les intègrent beaucoup plus et réfléchissent

eux-mêmes à une autre pédagogie. Au-delà des 2 000 élèves du CNR Nantais qui ont un niveau de formation et de professionnalisation très poussé, il faut que la musique irrigue, soit initiée dans les quartiers, qu'il y ait un vrai travail de formation ; il faut absolument trouver ce lien entre les responsables de musiques actuelles et le conservatoire.

Les musiques actuelles nous permettent une ouverture à l'international. La Ville de Nantes a été la première ville à signer une convention

avec l'AFAA pour mener des actions de partenariat avec l'étranger afin que des artistes puissent aller séjourner sur tel ou tel continent, dans tel ou tel pays, produire, co-produire, s'enrichir de la culture

des autres et créer les musiques actuelles. Nous avons décidé cette année qu'un certain nombre de groupes partirait à l'étranger - le ministère des Affaires Étrangères et la Ville les aideront financièrement - afin que s'opère un travail de sensibilisation, d'échanges et de découvertes culturelles.

Tout cela pour dire que les musiques actuelles doivent être totalement intégrées, parce qu'elles sont conformes mais aussi parce qu'elles sont innovantes, aux politiques culturelles des collectivités locales et de l'Etat ; la nécessité d'un rééquilibrage entre les différentes formations devient incontournable. Néanmoins, tout cela n'est pas facile car nous sommes à une époque où les budgets des collectivités se stabilisent. Depuis deux ou trois ans, à Nantes, le secteur des musiques actuelles est le seul qui, chaque année, continue de progresser financièrement.

Mais, malgré cette volonté, les moyens donnés aux principales institutions sont sans commune mesure avec ce que nous donnons aux musiques actuelles : Opéra, 40 MF ; CNR, 26 MF. Nous arriverons à nous en sortir si nous pouvons dégager des marges de manœuvre ; la seule façon est que soient pris en compte les coûts de centralité des villes ; par exemple, l'enseignement des 3ème cycles des conservatoires qui forment des pré professionnels d'un haut niveau, devrait être assumé financièrement par la Région et l'Etat. Cet argent dégagé, nous le reporterons sur un travail en profondeur dans les quartiers et sur la formation, notamment au niveau des musiques actuelles. Ce n'est que de cette façon-là que nous arriverons progressivement à développer les budgets des musiques actuelles.

Il faut continuer à engager et former des professionnels, des équipes, en mesure de s'affirmer au côté des directeurs des différentes institutions culturelles. C'est parce qu'à Nantes nous avons des directeurs - Olympic, Trempolino, Bouche d'Air ou Pannonica - qui sont en mesure de traiter d'égal à égal avec le direc-

«Pour l'aménagement du territoire, un travail région par région est nécessaire»



teur du Musée, qui ont, par leur professionnalisme, la capacité de s'affirmer face à eux, que tout d'un coup ils deviennent des partenaires plausibles avec lesquels on peut co-produire et monter des projets. Il est essentiel que les équipes soient professionnelles, mais elles le sont de plus en plus.

Par ailleurs, il est plus qu'urgent que les services culturels municipaux se dotent d'interlocuteurs compétents. Malheureusement, dans la plupart des services municipaux, peu d'entre nous suivent depuis plusieurs années les activités de musiques actuelles. Les responsables de ces groupes n'ont pas d'interlocuteur, ils n'ont que le rapport à un administratif qui donne telle ou telle subvention, mais qui n'est pas en mesure d'avoir une réflexion sur le projet artistique, les enjeux des musiques actuelles et ce pourquoi il faut les soutenir.

Nous devons organiser ce que nous appelons à Nantes des forums d'acteurs dans la ville, c'est-à-dire des rencontres entre professionnels et élus pour débattre des politiques menées en faveur des musiques actuelles. Jusque là, nous avons engagé ces forums avec les compagnies de théâtre, il faut le faire également sur le thème des musiques actuelles et voir tous les pans qui ne sont pas abordés.

Il y a encore beaucoup de travail à mener. Un travail région par région est nécessaire pour une véritable réflexion au niveau de l'aménagement du territoire.

Dominique PUTHOD

Président de la Commission des affaires culturelles de la ville d'Annecy

Avec Laurent Roturier, directeur des affaires culturelles, nous allons vous apporter le témoignage à la fois d'un élu et d'un directeur des affaires culturelles, sur un projet, le Brise Glace, qui va être inauguré officiellement au mois de novembre.

Il y a 3 ans, en octobre 1995, lors des 1ères rencontres nationales organisées à Agen, Marie-Noëlle Provent, Maire adjoint en charge de la culture de la ville d'Annecy avait eu la possibilité d'exposer les motivations qui avaient conduit les Elus de notre ville à souhaiter transformer les locaux jusque là occupés par une MJC en un lieu consacré aux musiques amplifiées.

C'est avec un réel plaisir que Madame Provent aurait-elle même présenté, 3 ans après, le cheminement de ce projet si ses obligations professionnelles ne l'en avaient empêchée. Nous sommes maintenant à quelques jours de l'ouverture de notre Brise Glace, et je souhaiterais vous apporter simplement le témoignage d'un élu vis-à-vis de pratiques concernant un public de proximité, qui me semble pouvoir être partagé par nombre de mes collègues en France aujourd'hui.

Je me dois avant tout de constater que les collectivités territoriales, et en premier lieu des Communes restent aux avant-postes pour les actions liées aux Musiques Amplifiées.

Ceci me semble être un élément particulièrement marquant dans l'histoire contemporaine des politiques culturelles le plus souvent marquées jusqu'ici par la prééminence de l'Etat...

Rappellera-t-on jamais assez le rôle déterminant de «déclencheur» qu'ont joué la Ville d'Agén et Marie-Thérèse François-Poncet en lançant le Florida, dont s'est inspirée Annecy ?

Nous sommes là en présence d'une volonté politique affirmée, qui veut prendre en compte des pratiques musicales nouvelles. Il faut remarquer que celles-ci concernent désormais toutes les tranches d'âges et toutes les couches sociales, bien loin de l'imagerie qui colle encore parfois à ces musiques...

Un élu local a en effet aujourd'hui forcément croiser ces pratiques et leurs acteurs dans le cadre de l'exercice de son mandat.

Il a donc à se poser la question de la réponse à apporter à des besoins dont on sait qu'une des caractéristiques est qu'ils ne s'expriment pas selon les formes traditionnellement connues dans notre domaine culturel (associations, collectifs organisés, revendications explicites...).

En ce qui concerne les élus de la ville d'Annecy, nous avons choisi une réponse basée sur une logique de service public, démarche que je présenterai à travers les trois grands thèmes qui ont nourri notre réflexion tout au long des 5 longues années qui ont été nécessaires à la réalisation de ce projet :

- la prise en considération de l'évolution des pratiques culturelles de la population ;
- la reconnaissance de pratiques amateurs dans un secteur qui semblait devoir rester dévolu au secteur marchand ;
- une volonté claire de s'inscrire dans une dimension culturelle affirmée.

Annecy a une longue tradition d'évaluation régulière de sa politique culturelle et des actions menées par les nombreux équipements gérés par la ville ou par des associations conventionnées.

Il faut savoir que le choix de la ville est de ne pas concéder la gestion des services publics (l'eau, les parkings...). Nous sommes donc dans une tradition de gestion publique directe, sauf dans les secteurs socioculturels et culturels.

En effet, si le Musée-Château, les enseignements artistiques (Ecole Nationale de Musique et de Danse et Ecole d'Arts) et la lecture



publique sont gérés en direct par la ville, tout le reste du secteur culturel (secteur particulièrement dense et important à Annecy, avec une Scène nationale, un Centre Dramatique National, un Festival International du Film d'Animation...) et socioculturel (4 MJC, 1 centre social) est géré par des associations conventionnées et subventionnées.

Pour autant, dans notre conception, le conventionnement est intimement lié à la notion d'évaluation qui n'est ni un vœu pieu ni un concept flou.

Nous voulons en effet être en permanence en capacité :

- de rendre compte aux annéciens de ce qui est fait avec l'argent public ;
- d'adapter si nécessaire les actions conduites aux attentes de la population et aux évolutions de la société.

En prenant connaissance des premières conclusions de l'évaluation de notre secteur socioculturel confiée à Jean-Claude Wallach en 1992, nous avons dû constater que malgré une offre culturelle et artistique particulièrement importante et diversifiée, des fractions très importantes de la population, (notamment des jeunes) restaient peu concernées par la dynamique générale...

En particulier, pour les publics des concerts de musiques amplifiées, pour les musiciens pratiquants, le constat était simple : il n'existait alors aucune réponse municipale, aucune démarche associative organisée et structurée (en dehors de quelques initiatives isolées), aucune place dans les cursus d'enseignement, alors que ces publics et musiciens étaient omniprésents lors d'événements comme la Fête de la Musique...

L'idée de concevoir un projet nouveau, axé sur les musiques amplifiées s'est donc peu à peu imposée, d'autant que nous avons dû faire face, à la même période au dépôt de bilan de la MJC des Marquisats (qui était l'une des plus importantes de France...).

La visite du Florida d'Agen a conforté la ville dans son idée qu'il ne pouvait être question d'un simple bricolage. Les acteurs (ou spectateurs) de ce secteur, sont des citoyens d'une ville à part entière, et ils méritent le respect comme tout autre.

S'entourer de compétences avérées dès le départ du projet devenait donc une véritable nécessité.

Richard Franco et Campus Conseil nous ont donc aidés à bâtir le programme de définition de l'équipement, en étudiant les besoins musicaux insatisfaits et les types de réponse à apporter dans les domaines de la formation, de la répétition, de l'information et de la diffusion, dans un cadre conçu de manière professionnelle et conviviale.

Un chargé de mission a été recruté dans le cadre d'un appel à candidature national, M. Jean-François Braun professionnel aux compétences déjà affirmées à La Clef de Saint-Germain-en-Laye, devenu depuis Directeur de l'association en charge du Brise Glace.

Des moyens financiers non négligeables ont été dégagés par la ville tant en investissement (17 MFHT), aidée en cela par l'Etat, le Conseil Régional et le Conseil Général, qu'en fonctionnement.

Je me dois cependant d'insister sur le fait qu'il s'est agi pour nous d'un processus long, qui aura duré plus de 5 années, pendant lesquelles il aura fallu convaincre à la fois les groupes de musiciens pour qui ce temps apparaissait comme trop long, de la réalité de notre engagement et à la fois les tenants d'une culture déjà légitimée, parfois sceptiques sur le bien fondé d'une telle démarche.

Nous avons à Annecy, comme je le pense un peu partout en France, un excellent indicateur permettant de mesurer la vitalité des pratiques des musiciens amateurs, la Fête de la Musique. Cette fête est un rendez-vous excessivement important pour nombre de groupes, pour qui c'est souvent l'occasion unique de jouer sur scène devant un public.

C'est ainsi que cette année, plus de 60 groupes annéciens (représentant environ 300 musiciens avec plus de 50 000 spectateurs, soit en gros la population d'Annecy) sont sortis de l'ombre de leurs diverses caves et sous-sols. Certains de ces lieux ont été étudiés à Annecy avec toute la rigueur scientifique du CNRS par le sociologue Marc Touché.

Il a retrouvé à Annecy les cinq variables qui caractérisent ces lieux : le DBICP (Dépannage - Bricolage - Incertitude - Clandestinité - Polyvalence).

Or, alors que nous baignons dans une société hyper musicalisée où les «vedettes» se partagent la une des magazines, des radios, des télévisions, il fallait bien nous interroger sur la place du musicien amateur dans la ville.

Nous savons que dans le passé, à Annecy, en l'absence d'équipements spécialisés, plusieurs institutions ont exercé une activité de dépannage pour l'accueil de musiciens qui étaient ailleurs en situation de quasi illégitimité de pra-

tique, voire de conflits de voisinage.

Par exemple, les MJC d'Annecy, l'association Peuple et Culture ont accueilli, dépanné ces musiciens dans des conditions précaires et difficiles pour tout le monde, artistes, spectateurs, organisateurs.

Marc Touché a relevé que même des groupes punk avaient, dans les années 80, réellement profité de l'accueil chaleureux de ces associations pour quelques concerts, dans des conditions plus que précaires.

Ce dernier exemple montre bien que même pour des formes que l'on pourrait juger «extrêmes» et réfractaires ou rebelles à l'institution, les musiciens sont en véritable recherche de reconnaissance sociale.

En fait, il semble que la difficulté de prise en compte de ces musiques par les pouvoirs publics ait comme une des origines un formidable malentendu.

Ce malentendu est celui qui a laissé croire, entre autres, que pour quelques musiciens qui préféreront toujours se débrouiller seuls et n'attendent rien ni de l'Etat ni des collectivités locales, ce qui est leur choix que je respecte, nous étions en présence du même schéma de pensée pour la totalité des musiciens.

Dans le même temps, le secteur privé, lui, apportait des réponses en terme d'offres de produits culturels (disques, concerts, merchandising, supports-média) et trouvait là l'occasion d'investir dans un marché porteur. Il rencontrait de manière indéniable un succès public et économique. C'est le cas à Annecy dans le domaine du spectacle où un promoteur local participe à l'accueil d'artistes dans des tournées nationales accueillies dans des lieux publics de grande capacité.

Je crois bien connaître le milieu du cinéma, et il y a là une similitude frappante. Mais là où le milieu du cinéma a su trouver des réponses originales et une structuration affirmée, notamment via le Centre National de la Cinématographie, je reste étonné de voir les difficultés dans lesquelles se débat ce secteur musical. C'est pour moi un deuxième malentendu, les pouvoirs publics ayant pu estimer que les réponses apportées par le secteur marchand satisfaisaient aux demandes du public, sans se préoccuper jusqu'à une période très récente des autres questions que la diffusion.

Je me dois de vous préciser que le débat de la légitimité d'une intervention municipale dans ce secteur a traversé à de nombreuses reprises notre collectivité, tout au long de l'élaboration de ce projet.

Le Brise Glace est aujourd'hui une tentative de réponse globale à des besoins multiples issus du choix politique de la Ville d'Annecy.

Je m'abstiendrai de vous asséner un descriptif technique du Brise Glace. Jean-François Braun, le directeur du lieu, est présent dans cette salle et pourra répondre à vos questions.

J'espère toutefois vous avoir convaincu que la recherche de la qualité du projet est en permanence au centre de nos préoccupations, tant en terme de réalisation technique et architectural

qu'en terme d'encadrement professionnel. En effet, la structure associative qui assure la conduite et la gestion du projet dans le cadre d'une délégation de mission d'intérêt général est intégrée au dispositif culturel annécien, rigoureusement au même titre que tous les autres équipements.

Cette nouvelle structure vient compléter l'existant et nous avons souhaité qu'elle puisse s'engager dans des rapports étroits de coopération avec tous ceux qui interviennent dans la vie musicale annécienne.

C'est à ce titre par exemple qu'une réflexion, déjà bien avancée, a permis de préparer un dispositif de formation pour les musiciens qui le désiraient, en liaison très étroite avec une MJC d'Annecy (la MJC de Novel) et notre Ecole Nationale de Musique et de Danse. Je voudrais insister sur cette question, car nous le savons bien, pendant longtemps, le traitement de ces musiques a hésité entre une approche «sociale» et une véritable approche culturelle.

Or, pour nous, à Annecy, les politiques culturelles, sociales, de jeunesse, de développement économique, ne sont pas dissociées entre elles. Elles forment un tout.

Se préoccuper de publics jusque là peu ou mal desservis, prendre en considération des pratiques et des choix esthétiques non légitimés, c'est pour nous la reconnaissance de leur place, par la mise à disposition de lieux symboliques de la cité.

Il ne nous apparaissait donc plus concevable, dans un contexte de crise économique persistant (même à Annecy, pourtant moins touchée qu'ailleurs), de ne répondre qu'aux seules attentes des couches sociologiques qui fréquentaient nos équipements culturels «traditionnels», quels que soient les résultats des efforts engagés en terme d'élargissement des publics. Nous avons voulu faire en sorte que les politiques culturelles, tout du moins à Annecy, ne soient plus en situation de générer l'exclusion. C'est pour ces raisons que le Brise Glace a été conçu de manière à permettre la confrontation entre des artistes professionnels reconnus et des groupes amateurs, à travers sa salle de diffusion et ses 7 studios de répétition entièrement équipés en matériel de qualité.

La Ville a en particulier souhaité que la qualité de la structure de répétition, liée à celle de la salle de diffusion, aux espaces de convivialité et aux bureaux forme un outil susceptible de créer un lieu phare de la vie culturelle d'Annecy.

Toute la chaîne musicale est présente dans le projet, de la pratique à la pré-production, du service au partage d'émotions artistiques. Les missions conventionnées pour une durée de 6 ans, sur la base de projets artistiques triennaux portent donc sur :

- le développement des pratiques musicales amateurs et professionnelles ;
- l'accueil de tous les publics, sans discrimination (musiciens, usagers du lieu, scolaires...);
- la diffusion artistique (régularité et diversité



de la programmation, travail en réseaux, découvertes...);

- l'aide à la création, dans un secteur qui a besoin de reconnaissance.
- le soutien aux initiatives musicales locales, avec notamment un travail de repérage et d'assistance aux actions créatrices d'emploi ou de développement économique lié aux musiques.
- l'information, la documentation, l'assistance et le service.
- un travail complémentaire aux autres institutions ou associations culturelles.

En conclusion : j'ai pris connaissance avec intérêt de la circulaire SMAC qui vient d'être diffusée à l'ensemble des Préfets de France. Le cadre ainsi défini me semble de nature à pouvoir engager une vraie réflexion nationale avec les villes et les lieux qui partagent la même philosophie.

Encore faudra-t-il que les moyens susceptibles d'être apportés par l'Etat s'inscrivent dans un cadre pluriannuel et soient à une hauteur permettant une réelle professionnalisation du secteur, effort pour l'instant quasi exclusivement supporté par nos collectivités.

Olivier POUBELLE

Producteur (Astérios Productions)

Je ferai simplement deux ou trois petites remarques. La première est qu'apparemment, nous sommes tous d'accord avec ce qui se dit ; je regrette qu'il n'y ait pas ici d'élus d'une ville qui n'a, par choix, aucune politique à leur égard.

La seconde remarque préalable est que les problèmes soulevés ici semblent déterminants. Ne le exagérons pas. J'ai pu depuis quatre ans, travailler raisonnablement, en les négligeant. Je crois, en effet, qu'un certain nombre de choses fonctionnent assez bien, et je ne vais donc pas trop pleurer sur les sorts des producteurs de spectacles : nous avons vu les salles se multiplier, le milieu se professionnaliser, les budgets augmenter, des municipalités s'intéresser aux musiques actuelles... Rassurez vous, je connais aussi la longue liste des difficultés. Mais je crois que le secteur marchand ne va pas trop mal, sachant que la prise de risque fait partie du jeu, et qu'elle fait notamment l'intérêt, humain et financier, de ce métier.

Quant aux logiques de l'action publique, on peut constater qu'elles sont différentes voir contradictoires, pour des élus de même couleur politique, confrontés à des situations similaires : elles dépendent notamment du moment où ceux-ci considèrent que l'on rentre dans le secteur marchand et quelle définition ils donnent à celui-ci. Il est d'ailleurs important de préciser qu'il n'est pas déterminé uniquement par son statut juridique (association ou société), et que des fractures traversent aussi



Olivier Poubelle

le milieu des producteurs de spectacles. En pointant également du doigt le fait que la logique commerciale, y compris dans ce qu'elle a de plus regrettable, est parfois dictée par les artistes, les techniciens, voir les directeurs de structures subventionnées, qui ont également un grand talent pour donner des limites artistiques à l'action publique.

Qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné une association va quitter le domaine de l'intérêt général et donc sortir éventuellement du domaine d'intervention des collectivités ? En sachant de plus, que cette sortie ne peut être que provisoire et ne concerner qu'une partie de son activité ? Quels sont les critères d'évaluation ?

Est-ce la réussite qui peut alors être sanctionnée ? Remet-elle en cause la pertinence d'un projet ou de l'aide apportée à un groupe ? Et qui sanctionne-t-on ? L'association (ou la société ?), le projet et son porteur, ou l'artiste ? Heureusement que là aussi, à cette situation finalement banale les réponses sont assez souvent évidentes et peu conflictuelles, plus humaines que théoriques.

Enfin, je voudrais dire que la plupart des producteurs de spectacles, qui sont d'ailleurs plus souvent des tourneurs que réellement des producteurs, n'ont d'aucun poids économique et sont plus proches dans leur logique et leur fonctionnement d'un système peu concurrentiel et finalement peu marchand. Nous sommes bien souvent des intermédiaires et des prestataires d'un service plus administratif qu'autre chose (on peut d'ailleurs le

regretter). Le pouvoir économique et financier est aux mains des maisons de disques et de plus en plus aux mains des télévisions et des radios. C'est leur présence qui rend complexe la relation de nos musiques avec les pouvoirs publics qui provoque tant d'amalgames et de malentendus, auxquels ne sont pas confrontés les autres disciplines artistiques... des charmes inattendus de l'indifférence médiatique.

Jacques DRIN

Musicien, secrétaire général du SPLAM-CGT à Nantes

Je voulais juste redire un point de vue qui est celui de la base, des gens qui jouent, des gens qui la font cette musique. J'ai l'impression que l'on se penche sur eux comme on est au chevet d'un malade, alors qu'en fait, le secteur ne va pas si mal. Beaucoup de gens en France jouent de la musique ; ce qui manque simplement, c'est la reconnaissance de leur travail en tant que travail professionnel.

Quand j'entends parler de musiciens amateurs, de musiciens professionnels, de zones intermédiaires, de musiciens en devenir, pour moi, cela ne veut rien dire : un musicien est amateur tant qu'il ne joue pas en concert devant une salle qui a payé un billet. A par tir du moment où il joue devant une salle qui paie un billet, c'est un musicien professionnel.

Un amalgame s'opère entre le musicien amateur qui, en fait, serait un musicien débutant et

le musicien professionnel qui serait être une star. La réalité est qu'il y a des musiciens amateurs qui jouent chez eux pour leurs copains et des stars qui sont reconnues par le show business, et entre les deux, il y a un tissu de musiciens qui font justement ces musiques actuelles et qui sont des musiciens professionnels. Je tiens à le rappeler.

Par rapport à cela, à chaque fois que quelqu'un embauche un musicien, c'est un employeur - qu'il soit public ou privé - qui a des engagements à respecter.

Du point de vue des politiques culturelles, il y a une notion de service public. Le but d'un groupe n'est pas forcément d'aller au show business, un sur cent sera reconnu par le grand show business ou par des producteurs moins importants, les autres vivront aussi une vie de musicien. C'est ce tissu-là qu'il faut mettre en valeur ; c'est la force qui permettra l'émergence de grands talents et de moins grands talents. Du point de vue de la diffusion, des lieux labellisés, cela va trop dans le sens d'une diffusion de produits

reconnus ; la prise de risque est inexistante, celle de prendre des talents moins reconnus, de leur donner vraiment les moyens de se rôder, de se frotter à la réalité, de leur donner quelquefois juste les petits moyens qui manquent. Ce matin, nous avons entendu des choses sur les musiques actuelles un peu en opposition à la musique classique. Il ne faut pas essayer de déshabiller Pierre pour habiller Paul, on n'ira nulle part de cette façon. S'il y a des choses à faire dans les musiques actuelles, il faut les faire avec l'argent des musiques actuelles mais ne pas prendre ici pour refaire là, etc.

Il y a vraiment la nécessité d'une loi d'orientation de la culture et de la défense du secteur professionnel ; Je vous rappelle que le statut d'intermittent est toujours remis en question jusqu'au 31 décembre ; pour l'instant, cela n'avance pas beaucoup, malgré les engagements qu'avait pris l'Etat de faire en sorte que ce soit négocié. Jusqu'ici, rien n'a été fait.

Le vrai problème est qu'il faut défendre ce secteur professionnel qui est créateur d'emplois. Même M. Cabannes dans son rapport dit clairement que c'est un secteur qui pourrait créer des emplois dans de vraies entreprises, aussi bien privées que publiques.

La plupart des groupes en France jouent plus souvent dans les cafés concerts que dans les salles Fédurok ; il serait important de faire une réelle évaluation de ce que représentent les groupes en France, de tous les styles, toutes les salles, pas seulement les salles labellisées ou plus ou moins subventionnées, et de faire en sorte que dans toutes ces salles, on puisse exercer une profession qui est génératrice d'emplois et qui peut vivre si on lui laisse les vrais moyens de vivre.

Philippe BERTHELOT

Directeur du Florida d'Agen - Modérateur

C'est seulement récemment que la profession du spectacle vivant dans son ensemble commence à se pencher plus précisément sur les musiques amplifiées en données économiques, en données d'emplois, en données de formation, etc. C'est un grand chantier qui doit s'ouvrir de manière urgente, pour que l'on puisse continuer à dialoguer avec une visibilité un peu plus précise.

Il est vrai que notre secteur est étroitement lié à un cadre réglementaire - je m'adresse aussi aux élus ; les structures de service public que vous mettez en place sont contraintes aux

mêmes obligations que les autres structures privées, elles sont de droit privé puisque le choix est l'associatif ; c'est très bien en termes de liberté et de développement, mais cela met parfois des structures en péril

dans la mesure où les collectivités territoriales ne prennent pas en compte les obligations de gestion et de respect du cadre professionnel qui repose sur les piliers suivants :

1 - L'article 432 du Code de Commerce dit que «tout acte de spectacle vivant est un acte de commerce». Déjà, on n'a plus à se poser la question de la logique, elle est commerciale.

2 - L'article 762, alinéa 1, du Code du Travail pose la présomption de salariat. Il n'y a donc pas à discuter sur la place des amateurs.

3 - Enfin l'Ordonnance de 1945 qui oblige chacun à détenir la licence entrepreneur de spectacles pour pouvoir faire du spectacle vivant.

Antoine MASURE

Directeur du Fonds de Soutien Chanson-variétés-jazz

Mon propos ne sera pas d'expliquer dans le détail tout ce que nous faisons, néanmoins, je profite toujours de ce genre de manifestation pour apporter avec moi une petite littérature. Pour ceux que cela intéresse, j'ai là des documents qui expliquent ce qu'est la taxe parafiscale sur les spectacles et par ailleurs, un document qui s'intitule «Fonds de Soutien-mode d'emploi», qui explique exactement comment nous fonctionnons, à quelles aides on peut prétendre.

L'intitulé Fonds de Soutien Chanson-variétés-jazz n'est pas très porteur ; dites-vous qu'on pourrait aussi bien l'appeler Fonds de Soutien

aux musiques actuelles, cela reviendrait exactement au même. Je dis cela car parfois, on nous reproche le côté un peu suranné de cette appellation. Sachez que notre champ d'action, pour ceux qui ne connaissent pas le Fonds de Soutien, c'est très clairement ce dont nous parlons aujourd'hui, c'est-à-dire les musiques actuelles.

La caractéristique particulière de ce Fonds de Soutien est d'être à la fois un regroupement de professionnels, mais également une association avec l'Etat, à partir d'un point de vue que je défendrai jusqu'à mon dernier souffle, qui consiste à dire qu'il ne faut surtout pas, dans notre secteur, ranger dans un camp les tenants de la culture et dans un autre camp les tenants du business.

Nous sommes tous embarqués sur le même bateau ; nous avons aujourd'hui dans ce Fonds de Soutien 350 adhérents qui ont tous pour caractéristique de détenir une licence d'entrepreneurs de spectacles et de payer cette fameuse taxe parafiscale, mais il est certain qu'il n'y a pas grand-chose à voir entre les activités de producteurs installés à Paris qui sont générateurs de spectacles partant en tournée, des Directeurs de festivals spécialisés dans tel ou tel répertoire, des exploitants de salles de tailles extrêmement différenciées.

Aujourd'hui, notre Fonds de Soutien reflète cette diversité qui transcende la question de savoir si l'on est en statut associatif ou en statut commercial. Comme le rappelait Philippe Berthelot, à partir du moment où l'on fait du spectacle, on est clairement dans une activité commerciale.

Culture et économie ?

L'idée est que lorsqu'on dit qu'il ne faut pas isoler les approches culturelles et économiques, cela part un peu de ce qui fait les principes fondateurs du CNC ; j'apporte un petit bémol à ce qui a été dit pour montrer que notre Fonds de Soutien, toutes proportions gardées, s'inspire un peu de cette logique dans la mesure où l'essentiel de son financement est issu de la perception d'une taxe parafiscale ; les gros spectacles contribuent grandement à nos recettes, mais chaque spectacle contribue à proportion des résultats qu'il fait, les petits contribuant moins puisque cette taxe est perçue à partir d'un taux unique qui est de 3,5 % des recettes, l'idée étant d'organiser une sorte de recyclage permanent, de réinvestissements permanents d'une partie du chiffre d'affaires de la profession.

Cette volonté d'aborder de front la dimension culturelle et la dimension marchande est partagée par tout le monde aujourd'hui au sein de notre association. Ce n'est pas parce qu'un spectacle a du succès que ce n'est pas culturel et à l'inverse, ce n'est pas parce qu'on a une revendication culturelle très forte qu'il faut se désintéresser de savoir combien on fait d'entrées à son spectacle.

Tout le monde est concerné par cela et d'une certaine façon, on ne peut pas aborder notre



Antoine Masur e

secteur - ce que je vais dire est d'une effrayante banalité - en terme d'aide, de la même façon que l'on parle du théâtre, de la danse ou de la musique classique. Il est difficile de revendiquer des pratiques de subventionnement artistique qui visent en quelque sorte à subventionner le prix du billet. Vous savez très bien par exemple que lorsque vous allez à l'Opéra Bastille, le prix que vous acquittez votre ticket d'entrée n'a rien à voir avec son coût réel. Je ne suis pas certain que l'on puisse développer ce genre de logique dans notre secteur. Le propos qui est le nôtre aujourd'hui est davantage une volonté d'aider à la prise de risque. En tout cas, il y aurait un certain paradoxe à voir le secteur dit des musiques actuelles revendiquer de vouloir recréer des temples de la culture, alors que ce secteur, au cours des trente dernières années, s'est progressivement affirmé en réaction par rapport à une diffusion culturelle considérée comme trop traditionnelle. Cela ne veut pas dire qu'il ne doit pas y avoir d'intervention, mais il faut clairement définir le sens que l'on donne à cette intervention.

Il est clair que les effets redistributifs de la taxe parafiscale doivent être affectés en priorité à ceux qui en ont le plus besoin par rapport aux risques qu'ils prennent. Cette notion d'aide à la prise de risque paraît donc essentielle, quelles qu'en soient les formes. Dans les types d'actions que nous menons, elles ne revêtent pas uniquement la forme traditionnelle de la subvention, elles peuvent également s'appuyer sur des formules de garantie de crédits bancaires ou sur des formules d'avances sur recettes, l'essentiel étant à chaque fois d'aider à la prise de risque, qu'il s'agisse de faire fonctionner une petite salle de spectacle, d'aider une tournée, un festival, une création.

Répartition des rôles

En ce qui concerne notre positionnement à l'égard des pouvoirs publics - aussi bien l'Etat que les collectivités locales - le plus important est de ne pas confondre les vocations des uns et des autres.

Une des revendications essentielles de ceux que j'appellerai les professionnels, quelle que soit leur taille ou leur activité, c'est avant tout de disposer d'infrastructures et d'un environnement juridique et économique viable. De ce point de vue, je ne suis pas certain que ce soit le rôle d'une collectivité locale de financer la production proprement dite. Quand je vois des logos de collectivités territoriales sur des disques, je me dis que ce n'est pas forcément le rôle prioritaire qu'on assigne à une collectivité locale. L'essentiel du propos est de donner des moyens, des infrastructures, d'agir sur les lieux de répétition, sur ce qui favorise l'activité, mais certainement pas d'agir sur la production en elle-même car j'ai peur qu'à ce moment-là, on en arrive à des processus de labellisation des artistes qui, à mon sens, peuvent s'avérer bénéfiques à première vue mais qui, au final, risquent plutôt de pénaliser les artistes. D'une certaine façon, chacun son métier.

En ce qui concerne l'Etat, par rapport à notre secteur, il est essentiel qu'il veille à assumer ses responsabilités propres, c'est-à-dire en particulier à la bonne application des textes aujourd'hui applicables ou à la réforme de textes qui sont totalement obsolètes. Il aura fallu attendre très longtemps pour que cette fameuse Ordonnance de 1945 soit réformée. Il en est de même du respect de toute la législation sociale ou du respect de la réglementation concernant la taxe parafiscale sur les spectacles. Il y a un certain paradoxe, de ce point de vue, de voir des collectivités locales

afficher haut et fort leur soutien au secteur des musiques actuelles par des signes comme la présence d'un logo sur un disque et en même temps laisser faire, parfois faute de connaissance, des pratiques qui ne sont pas souvent acceptables en matière de spectacle ; on sait que des villes achètent ou font acheter par les associations locales des spectacles clé en main sans trop se soucier de savoir comment les choses se passent derrière, comment les artistes sont payés, comment le spectacle est organisé, qui sont les intermédiaires.

Les professionnels doivent sensibiliser les élus locaux pour leur montrer que notre secteur n'est pas uniquement positionné à l'égard des collectivités locales en terme d'aide mais également en terme de reconnaissance d'une activité pleine et entière, avec toute sa dimension économique et sociale derrière. Un exemple connu et assez caricatural pour illustrer mes propos, mais ce n'est sans doute pas une légende : pendant très longtemps, il se disait que l'Arbre de Noël de l'Elysée qui mobilise le personnel de l'Elysée était organisé de telle façon que les artistes qui étaient invités étaient payés par une petite enveloppe en liquide à la sortie, ce qui est aberrant ! Il faut que les pouvoirs publics veillent à ce qu'une certaine législation, j'allais presque dire une certaine morale, de notre activité soit respectée.

Lorsque je dis qu'il est de la responsabilité essentielle de l'Etat et des pouvoirs publics en général de veiller à la structuration du secteur, cela ne veut pas dire pour autant qu'on refuse soit à l'Etat soit aux collectivités locales des interventions financières. Un rapport d'une Commission Nationale des Musiques Actuelles insiste sur un certain retard à compenser par rapport au passé, mais encore une fois, il faut que ces interventions soient orientées prioritairement sur ce que l'on peut appeler la structuration.

Les projets du Fonds de Soutien

En ce qui concerne le Fonds de Soutien, notre souhait est de pouvoir renforcer nos interventions sur le terrain de l'équipement des salles en demandant si possible à l'Etat de veiller à ce que nous puissions, de ce point de vue, disposer des moyens correspondants. Je suis très à l'aise pour parler de l'équipement de salles dans cette région puisque dans un passé récent, le Fonds de Soutien a été amené à intervenir sur l'Olympic, la Trocardière, Escall, souvent en partenariat avec des collectivités locales ; mais il est évident qu'avec les moyens dont nous disposons aujourd'hui, nous ne pouvons pas aller beaucoup plus loin. Or, je pense que tout le monde est conscient de la nécessité non seulement d'ouvrir de nouvelles salles, mais peut-être et surtout d'entretenir un parc qui peut se dégrader très rapidement ; en l'espace de cinq ou dix ans, une salle a largement besoin de se rééquiper si elle veut offrir des conditions correctes. Je pense aussi qu'il est dans nos intentions -

mais je ne veux pas anticiper sur les décisions qui seront prises - de renforcer ce que nous faisons d'ores et déjà en faveur des petites salles de spectacle. Nous avons mis en place il y a maintenant quatre ans, parallèlement à ce que l'Etat a fait par le biais des dispositifs SMAC, un système de retour bonifié de taxe parafiscale qui a le mérite de la simplicité puisque le principe est que certaines petites salles qui bénéficient de notre agrément, lorsqu'elles paient 1 F de taxe, reçoivent en retour 3 F. C'est une sorte d'aide, d'incitation à l'activité, au vu de leur programmation à venir. Je ne pense pas trahir de secret en disant que nous souhaitons accroître encore ce dispositif qui profite aujourd'hui à 25 salles, ce qui n'est pas suffisant ; quand je dis accroître ce dispositif, c'est d'une part, augmenter les plafonds de retour de la taxe et d'autre part, augmenter le nombre de salles éligibles à ce système.

Nous pensons également, dans un proche avenir, augmenter nos interventions en termes de garanties bancaires. Nous constatons que quelle que soit la taille de nos interlocuteurs - je parle prioritairement de nos adhérents - les problèmes qui se posent souvent sont des problèmes de trésorerie. Nous espérons pouvoir prochainement mettre en place des dispositifs d'avances, non pas automatiques mais relativement automatisés, en partenariat avec des établissements bancaires ; nous avons déjà des systèmes de garanties bancaires, mais nous avons l'intention d'accroître cette activité, notamment en direction des producteurs générateurs de spectacles, des festivals et des petites salles de spectacles qui, bien souvent, sont subventionnées, mais bien souvent aussi, hélas, pénalisées par des délais de versement de subventions trop longs. Nous souhaitons prochainement accroître nos interventions dans le domaine des aides à la création en essayant de nous inscrire dans ce mouvement de résidences qu'évoquait Olivier Poubelle. Tout le monde est conscient du fait que le secteur culturel subventionné n'est pas suffisamment ouvert aujourd'hui à nos musiques.

Nous proposons d'offrir des dispositifs de soutien particuliers à des formules qui permettent de regrouper sur un projet commun une structure culturelle conventionnée, un producteur de spectacles et un artiste. Il nous semble important que ce triptyque soit répété de façon, d'une part, à inciter à l'ouverture de ces lieux à nos musiques, mais d'autre part, par la présence d'un producteur, à anticiper sur l'exploitation future qui sera faite du spectacle. Indépendamment de ces projets ponctuels que je tenais à évoquer ici, nous plaçons également, aussi bien vis-à-vis de l'Etat que vis-à-vis des collectivités locales, pour que la concertation soit la règle de base de nos travaux communs. Dans un passé assez récent, nous avons souffert d'un manque de concertation et de

lancement d'initiatives unilatérales, notamment de la part de l'Etat, insuffisamment concertées avec les milieux professionnels. On sait très bien que l'opération dite des semaines de la chanson n'a pas eu de suite faute d'une concertation suffisante avec les milieux professionnels. Il nous semble important d'éviter à l'avenir que ce genre d'expérience tourne court.

Ce désir de concertation, nous l'avons avec les collectivités territoriales ; nous avons des relations très ponctuelles avec elles, notamment au travers des problèmes d'équipement, qu'il s'agisse de salles de petite ou de moyenne capacité ou qu'il s'agisse du suivi du programme Zénith.

Nous souhaiterions également, dans un proche avenir, pouvoir davantage formaliser ces relations. Nous avons le sentiment de ne pas être suffisamment connus de la part des collectivités territoriales. Nous sommes en mesure de leur apporter un service en terme de

«Le Fonds de soutien souhaite pouvoir renforcer son intervention en matière d'équipement de salles»

conseil, notamment sur des questions d'équipement. Les rencontres que nous avons aujourd'hui sont en tout cas une bonne occasion, sinon d'établir des premiers contacts, du moins d'y voir un précédent pour ensuite aboutir à des rencontres plus régulières.

Encore une fois, nous avons l'impression que le secteur des collectivités locales ignore la dimension professionnelle de notre secteur ; je ne parle pas des collectivités qui sont représentées ici, qui semblent avoir une connaissance fine de ce qu'est notre secteur.

Jean-Michel LUCAS

Ancien directeur régional des affaires culturelles en Aquitaine

Je suis ex-DRAC et par ailleurs, ancien combattant, vieux militant de la cause des musiques amplifiées.

Depuis ce matin, nous avons balayé beaucoup de champs, beaucoup de problématiques, ce qui nous oblige à penser en terme de complexité. Nul ne peut donc apporter la vérité et déterminer la solution miracle qui conviendrait à tout le champ des musiques amplifiées.

Pour ce qui me concerne, je limiterai mon propos au seul thème des relations entre les musiques amplifiées et les pouvoirs publics. L'histoire des relations entre les musiques amplifiées et les pouvoirs publics est d'abord une histoire de haine et de mépris. Ce temps là a duré longtemps.

Heureusement, le temps de la haine est un peu

passé, pour faire place ici ou là au temps du dialogue.

Il faut mesurer ce que cela veut dire. Cela veut dire qu'entre les pouvoirs publics et les musiques amplifiées, un espace de négociation est ouvert.

Compte tenu de ma pratique de DRAC pendant six ans, j'insisterai surtout sur la négociation : qui négocie et de quoi parle-t-on ?

De la rencontre partenariale I) Les acteurs d'une rencontre improbable

→ Commençons par l'identification des acteurs des musiques amplifiées : le terme relève du trompe l'œil.

Je vais essayer d'expliquer ce point de vue. A mon sens, la notion de musiques amplifiées n'est pas pertinente par rapport aux faits bruts de l'univers de la musique, ou de la vie des jeunes, ou de la crise des banlieues... Pas plus d'ailleurs que la notion de musiques actuelles.

On doit plutôt considérer que, depuis un certain temps maintenant, de plus en plus d'acteurs culturels ont été contraints de se qualifier d'une manière particulière parce qu'ils ne parvenaient pas à se reconnaître dans les catégories existantes de la négociation avec les divers interlocuteurs des

pouvoirs publics.

La définition des musiques amplifiées n'est évidemment pas à chercher du côté de la musique. Elle prend son sens uniquement dans le positionnement qu'adoptent les acteurs culturels vis à vis des pouvoirs publics.

Dès lors, l'histoire de la rencontre peut commencer, puisque, par définition même, l'acteur des musiques amplifiées est demandeur d'une rencontre avec les pouvoirs publics. En général, la rencontre commence mal avec ce côté improbable que connaissent les défricheurs de terres nouvelles...

L'acteur des musiques amplifiées se présente comme tel devant les pouvoirs publics, et imagine d'emblée que ses demandes peuvent être honorées, sous forme d'un lieu de concerts, de subventions, de droit de vendre de l'alcool durant le spectacle, de proposer des stages de musiques dans l'établissement scolaire et que sais-je encore.

Quand on a connu à peu près toutes les formes et toutes les facettes de ces rencontres (des deux côtés), et que l'on a l'âge des anciens combattants de la cause des musiques amplifiées, on est obligé de rappeler que le vrai problème n'est pas dans l'importance quantitative de la réponse des pouvoirs publics à la demande des acteurs, mais dans la qualité de la réponse.

Il faut en effet avoir conscience que si les acteurs des musiques amplifiées se reconnaissent dans cette appellation, c'est qu'ils ont quelque chose en commun vis à vis des pouvoirs publics.

Ce point commun est plutôt de l'ordre de l'indignable,



une forme des silence qui doit être gardée sur la raison d'être de cette référence aux musiques amplifiées, à savoir la volonté de laisser place à des formes artistiques qui ont vocation à naître de la rupture avec le conformisme ambiant.

La mission des acteurs des musiques amplifiées est donc, le plus souvent, éloignée, surtout dans les moments de manifestations extrêmes, des missions que peuvent défendre ou reconnaître les représentants des pouvoirs publics.

La rencontre entre acteurs des musiques amplifiées et pouvoirs publics n'a donc rien d'évidente. Elle peut être aussi fausse qu'instable si l'on ne prend pas garde à fixer les règles du jeu.

→ Les autres acteurs de la rencontre sont les pouvoirs publics.

Je n'évoquerai ici que deux aspects. Le premier est celui de la grande diversité des organismes pouvant mobiliser des moyens publics. On pense aux élus, aux services de l'Etat, déjà très divers dans leurs comportements. Il faut aussi prendre en compte de nombreux organismes, en particulier des associations, auxquelles sont confiées des missions de service public.

Cette diversité n'enlève rien au fait que tous ces pouvoirs publics ont une caractéristique commune, à savoir qu'aucun de ces interlocuteurs que veulent rencontrer les acteurs des musiques amplifiées n'agit selon son propre intérêt, mais en fonction de la responsabilité qu'il a dans la mise en œuvre des missions de service public de l'organisme auquel il appartient.

Il s'agit là, bien entendu, de ma part, d'une mise en garde contre les soutiens obtenus parce qu'à tel ou tel moment il y avait dans cet organisme, un acteur sympathique qui aimait bien le rock, le rap, sans doute moins la techno, et qui, par gentillesse ou conviction, à engager une relation positive avec les acteurs des musiques amplifiées, en marge des missions qui lui étaient confiées.

C'est toujours ça de pris, me diront ceux qui n'ont pas encore eu la chance de rencontrer de tels alliés.

Mais, à mon sens, le temps n'est plus à se contenter d'accords aussi ambiguës. Les acteurs des musiques amplifiées sont pour la plupart, conscients qu'ils méritent mieux. Je peux, dès lors, engager le second détour, touchant les finalités de la rencontre.

II) De la finalité des rencontres

Parmi la variété des rencontres possibles, j'en retiendrai trois.

→ Je passe rapidement sur la rencontre négative, celle où les interlocuteurs se parlent sans se mettre d'accord, et qui se conclut par l'indifférence sinon l'hostilité.

→ Je retiens pour l'instant, la rencontre positive, sous une première forme que j'appellerai «rencontre octroyée», en opposition avec la

«rencontre partenariale». Dans ce cadre, les pouvoirs publics sont interpellés par des acteurs des musiques amplifiées et finissant par céder à la pression, craignant les réactions diverses, de la presse bien souvent.

Un soutien est alors octroyé, mais dans cette rencontre positive, la démocratie ne gagne pas en transparence car la rencontre est fondée sur la seule estimation du rapport de force. Ces stratégies de luttes et de résistances, font les délices de la vie locale et certains les apprécient ; les uns trop contents d'avoir récupéré quelques sous, les autres trop heureux de calmer le jeu et de disposer d'alibis pour leur

riale soit parfaitement accomplie.

A mon sens, la première règle à s'imposer est celle de la qualification juste des protagonistes. Plus précisément, la rencontre partenariale ne vaut vraiment que si chacun entame la discussion sur le terrain des responsabilités qui sont les siennes.

Ne vous affligez pas de la platitude de cette phrase, pensez seulement aux nombres d'acteurs des musiques amplifiées qui sont encore aujourd'hui contraints de se présenter comme association qui agit en faveur des jeunes et de leurs musiques, ou qui souhaitent renouer les liens sociaux dans les quartiers en difficultés...



politique en faveur des jeunes.

Cette situation confuse a pourtant coûté trop d'énergie aux acteurs des musiques amplifiées et il est temps de dépasser ce stade de la rencontre octroyée pour revendiquer, au nom de l'intérêt général, le droit d'accès à la rencontre partenariale.

Ne pensons pas pour autant que cela soit facile, car les conditions de ce type de rencontres sont rarement remplies.

→ La rencontre partenariale est certainement l'espoir des acteurs des musiques amplifiées, tels que je les ai défini plus haut : ils ont la conviction que leur projet mérite une certaine pérennité dans le champ des politiques publiques (je n'ai pas dit politique culturelle publique !!).

La rencontre est toutefois souvent mal comprise des autres, ceux en particulier qui ne pensent défendre que le genre artistique auquel ils sont attachés.

Je dois donc être précis, quitte à énoncer quelques banalités.

La rencontre partenariale prend souvent la forme d'une convention.

Mais, le fait de signer une convention ne signifie pas pour autant que la rencontre partena-

Je plaide, pour ce qui me concerne, pour que le champ des politiques culturelles publiques se concentre sur une juste appréciation des responsabilités des acteurs, sans que l'on veuille dire et faire plus que ce qu'il est possible de faire.

La rencontre partenariale doit certainement commencer par là : fixer le domaine des responsabilités et ses limites, établir les engagements contractuels que peuvent prendre les signataires, et expliciter les sanctions qui s'appliquent lorsque les engagements ne sont pas respectés.

Pour ceux qui s'interrogeraient sur l'intérêt de cette évidence, je voudrais affirmer la nécessité, pour les partenaires, de lever toute ambiguïté dans la définition de leurs missions et compétences respectives.

De ce point de vue, je dirai simplement qu'une association de musiques amplifiées n'a pas à se donner comme mission de régler le problème des quartiers en difficultés, ou de faire évoluer le système éducatif, ou de rendre les habitants plus citoyens...

Elle ferait mieux de se contenter de se qualifier d'association qui se donne la mission de promouvoir la création dans les domaines des

musiques amplifiées, en acceptant le principe que cette mission se concrétise selon des modalités à établir contractuellement avec des partenaires chargés, pour leur part de missions de service public dans ces directions du social, de l'éducatif, de l'économie, etc...

Cette notion de responsabilité sur laquelle j'insiste pour définir la rencontre partenariale est surtout là pour dire qu'il ne convient pas de prendre la place de l'autre.

C'est évidemment valable pour les pouvoirs publics aussi, qui n'ont sans doute pas à définir eux-mêmes ce qui est bon pour les acteurs des musiques amplifiées, par exemple considérer que la diffusion de concerts, dans des salles, pour un public de consommateurs est un objectif principal pour la promotion de ces formes artistiques. Il s'agit là d'une modalité pratique, qui se négocie, et probablement pas d'une finalité qui relèverait de la responsabilité des pouvoirs publics et de l'Etat en particulier. Je voudrais témoigner ici, par expérience des deux côtés de la barrière, que le combat le plus difficile est bien là, dans la reconnaissance des acteurs des musiques amplifiées comme interlocuteurs à part entière de la responsabilité partenariale, avec la spécificité de leur mission artistique et sans faux semblant...

Certes, aujourd'hui, l'enjeu est encore, pour certains, d'obtenir des aides publiques pour telle ou telle action.

Mais, on aurait tort d'en rester là, car le plus dur reste d'accéder à la transparence de la rencontre partenariale entre les pouvoirs publics et les acteurs des musiques amplifiées, sans démagogie, sans excès de bons propos au regard des moyens disponibles.

De quoi est fait cette transparence ?

III) De la rencontre partenariale efficiente et de ses conséquences

Avec la naïveté qui sied aux enthousiastes, les acteurs des musiques amplifiées veulent avoir des résultats rapides et bénéficier tout de suite de soutiens significatifs.

La rencontre partenariale se construit rarement dans l'urgence.

Il faut d'abord avoir réglé des questions de principe, qui vont donner son sens et sa pérennité à la rencontre.

→ Commençons par les pouvoirs publics. L'idéal est que l'interlocuteur public énonce avec précision son champ de responsabilités. A dire vrai, c'est, et cela ne peut pas, être le cas très souvent.

Les pouvoirs publics ont généralement des missions complexes à exercer qui peuvent être contradictoires ou incompatibles entre elles à un moment donné : mission d'animation de la ville, mission de sécurité publique, mission sociale ou éducative, mission de gestion équilibrée de l'argent public...

Le mieux que l'on puisse souhaiter est que l'interlocuteur chargé de responsabilités publiques n'ait pas dans ses missions celles de promouvoir les créateurs de musiques amplifiées. On verra pourquoi plus loin.

Pour élucider les responsabilités qui peuvent concerner l'organisme public avec lequel on tient à engager une négociation, il est préférable de lui faciliter la tâche, en mettant les cartes de son côté.

→ Voyons donc du côté de acteurs des musiques amplifiées pour lesquels deux conditions s'imposent pour entrer, avec efficacité, dans la rencontre partenariale.

La première est d'évidence, mais laisse trop souvent indifférents les acteurs des musiques amplifiées : il est impératif qu'ils soient des interlocuteurs des pouvoirs publics, disposant d'une identité juridique précise.

La forme la plus courante est celle de l'association, mais cela ne suffit pas.

L'association doit avoir un conseil d'administration et un président qui est au clair avec toutes les responsabilités qu'il lui revient d'exercer.

Plus que dans tout autre domaine, le président d'une association de musiques amplifiées doit savoir qu'il est le seul garant, in fine, devant les pouvoirs publics, du respect de la loi et des règlements, du bon usage des fonds publics et de la bonne application des projets contractualisés...

Je n'insiste pas, mais vous savez tous que c'est plus facile à dire qu'à faire.

C'est le président qui engage sa signature et garantit à ses interlocuteurs publics que la rencontre partenariale est possible sur la base des critères de l'action publique.

Trop d'organismes d'actions de musiques amplifiées font l'impasse sur cette dimension de la rencontre, en se trouvant un président de circonstances, peu soucieux de jouer pleinement son rôle.

Je voudrais vraiment insister pour dire que c'est une erreur grave qui ne résiste pas à l'expérience de négociations longues et difficiles. La seconde condition est connue et respectée par beaucoup d'entre vous. Elle revient à dissocier la responsabilité juridique de la structure et la responsabilité artistique et culturelle de l'association.

Il est absolument nécessaire que soit définie une responsabilité artistique au sein de l'association et que ce responsable garde une liberté totale de choix des artistes, sans soumettre ces choix au conseil d'administration de l'association.

Cela n'aurait guère d'importance s'il s'agissait pour l'association d'organiser des activités musicales conventionnelles. Cela est par contre essentiel pour les musiques amplifiées où par définition même de cette catégorie, les acteurs estiment de leur missions de prendre le risque de promouvoir des formes artistiques en émer-

gence, pour employer un euphémisme.

Comment alors être président, et négocier avec les pouvoirs publics dans ce contexte où le directeur peut, à tout moment, se faire plaisir, en signant un contrat avec un groupe hors norme ?

Il n'y a, à mon sens, qu'un lieu possible d'élu-cidation de cette contradiction : c'est le projet artistique et culturel du directeur, c'est à dire l'expression, cadré dans le temps, de ses responsabilités et de son engagement.

Je crois que c'est vraiment là le noeud de la rencontre partenariale.

C'est, en effet, en fonction du projet artistique et culturel que les pouvoirs publics vont pouvoir apprécier s'ils peuvent devenir

partenaires de l'association, pour réaliser les missions dont ils ont la responsabilité.

Pour être plus concret, je vous citerai l'article 4 de la Charte de développement des musiques amplifiées en Aquitaine :

«Chaque association se donne des objectifs spécifiques de développement, sur les trois prochaines années, sur la base d'un projet culturel et artistique défini par le directeur, approuvé par le conseil d'administration de l'association et annexé à la charte».

Tout est dit : l'association de musiques amplifiées se présente aux pouvoirs publics avec un projet sur laquelle elle s'engage, avec son directeur.

Dans la charte aquitaine, l'article 4 se poursuit ainsi :

«Le projet précise les objectifs et les moyens mis en œuvre pour :

- favoriser la création et la diffusion musicale
- concevoir et développer des programmes d'actions en matière de sensibilisation et de formation...»

Ces objectifs disent bien qu'il s'agit de missions revendiquées par les associations de musiques amplifiées elles mêmes.

Mais, si elles veulent que la rencontre se fasse, sauf à être très naïf, cela signifie, aussi, que le projet du directeur comporte, nécessairement, des programmes d'actions qui s'inscrivent dans les domaines de compétences des organismes publics auprès desquels se présente l'association.

Le texte de la charte se poursuit, ainsi, par le principe de l'acceptation du partenariat sous la forme :

«inscrire l'action de l'association dans le cadre des politiques engagées par les pouvoirs publics.»

C'est en différenciant nettement ces deux niveaux, au sein du projet artistique et culturel (il faut insister sur la nécessité des deux termes), le niveau des missions liées à l'enjeu

«Des rencontres partenariales doivent être mises en place»



FRANCK LEGROS

artistique, et, celui de l'offre faite aux organismes publics, en terme de compétences mobilisables au sein de l'association, que la rencontre partenariale peut vraiment s'ouvrir et se pérenniser.

Cela ne signifie pas que la structure doit répondre à toutes les demandes des pouvoirs publics.

Cela veut simplement dire que, si cela apparaît possible dans le cadre du projet artistique et culturel du directeur qui reste la référence première, l'association s'engage, à agir dans le cadre des missions que détient le partenaire public.

Pour ces actions, l'association n'a pas la responsabilité des missions. Elle a seulement, après négociation et accord formalisé, la responsabilité de la mise en œuvre de l'action, dont la finalité reste de la compétence de l'organisme public partenaire.

Cette situation permet de comprendre le sens d'un terme qui fait souvent peur aux protagonistes des musiques amplifiées, celui d'opérateurs des politiques publiques.

En jouant le jeu de la rencontre partenariale, l'association n'a rien perdu des missions qu'elle s'est donnée, en faveur de la promotion des musiques amplifiées. Par contre, l'organisme public, lorsqu'il signe la convention, considère que l'association va mettre en œuvre une parcelle des missions de service public qui sont les siennes.

L'association contribue ainsi à ces missions, et, si plusieurs organismes publics s'engagent avec l'association, celle-ci tisse alors autour d'elle, un réseau de partenaires publics qui la qualifie dans la nature publique de ses activités. Et, après tout, c'est bien ce qui au départ justifiait d'inventer ce terme de musique amplifiées !

Je voudrais faire comprendre ici, pour éviter les faux débats sur l'instrumentalisation de

la culture que l'association engagée dans cette rencontre partenariale reste et demeure une association de musiques amplifiées. Dire qu'elle devient socioculturelle parce qu'elle a des actions dans les quartiers ou éducatives parce qu'elle fait des ateliers dans les lycées relève d'une incompréhension totale des mécanismes de partenariat public.

Autres faux débats dont j'ai cru entendre quelques bribes dans cette rencontre. Ce n'est pas la nature concrète de l'action (le concert, le repas de quartier, l'atelier en milieu scolaire, etc...) qui donne le caractère public à l'action et donc son droit éventuel à bénéficier d'aides publiques.

C'est avant tout la qualité de partenaire public de celui qui s'engage au côté de l'association dans la mise en œuvre de l'action. Il ne revient pas, en effet, à une association d'autodéfinir le caractère public de telle ou telle de ses activités. Je vous avoue que sur le terrain, il est particulièrement difficile de faire comprendre la nuance à la plupart des protagonistes, et c'est pourquoi je me suis permis de tant insister. A l'inverse et ce sera ma conclusion provisoire, il me paraît inopportun que le partenaire public définisse lui-même le contenu artistique des musiques amplifiées qu'il est disposé à soutenir. C'est encore très fréquent que des municipalités aient des centres culturels municipaux où le maire est l'autorité juridique qui engage les artistes.

C'est aussi très apparent dans la dernière circulaire de la DMD qui choisit de reconnaître la diffusion des musiques amplifiées dans des salles.

Je penserais plutôt, pour ma part, que c'est à l'association de musiques amplifiées, responsable, et ayant toutes les compétences pour être un partenaire des pouvoirs publics, de définir, dans le cadre du projet artistique et culturel du directeur, les modalités pratiques

de promotion des musiques amplifiées qu'elle entend développer. Cela ne suppose pas du tout de gérer un lieu ni même d'organiser des concerts pour des consommateurs, dit aussi «public du concert».

Il reste deux observations pratiques à énoncer pour convaincre que ces réflexions ont des incidences concrètes :

→ La question demeure de savoir comment les pouvoirs publics peuvent repérer les associations compétentes dans le domaine des musiques amplifiées.

Dans d'autres catégories culturelles, les dispositifs de repérage ont déjà une histoire, commission consultative dont la composition est fixée par la loi, comme dans le domaine patrimonial, ou comité d'experts auprès du préfet pour le théâtre.

Pour ce qui concerne le domaine des musiques amplifiées, il semble que l'Etat ait renoncé à ce type de dispositif.

Dans ces circonstances, et compte tenu de l'importance des discussions locales, donc décentralisées, il est certainement préférable que les associations de musiques amplifiées se constituent en groupes homogènes sur la base de principes communs à respecter.

La Charte Aquitaine précise ainsi deux dimensions importantes :

«les associations membres du réseau signataire de la charte se donnent la mission de contribuer au développement des musiques amplifiées par l'intérêt de leur programmation (et non la qualité) et par leur insertion dans les réseaux nationaux et internationaux de création et de diffusion des musiques amplifiées.» Ce sont, ainsi, les associations fondatrices du Réseau aquitain des musiques amplifiées qui ont à estimer si les associations qui frappent à la porte répondent à cette exigence. C'est leur responsabilité collective qu'elles engagent par rapport à la pérennité des partenariats publics.

Elles s'engagent aussi à ce que «le conseil d'administration de chacune des associations du réseau comprenne, avec voix consultative, un représentant des autres associations du réseau.»

C'est dire que le dispositif se présente aux partenaires publics avec la garantie forte que les associations du réseau sont organisées pour répondre ensemble, sur des principes communs, aux perspectives offertes par la rencontre partenariale avec les organismes publics.

On ne s'étonnera donc pas que la charte ait été signée par douze partenaires publics, au delà de tout clivage politique.

Chacun a en effet bien compris que ce dispositif un peu formel était aussi un engagement de prendre au sérieux les associations de musiques amplifiées du réseau aquitain et, par là, les signataires publics ont marqué un positionnement clair par rapport aux groupes politiques extrémistes qui sévissent plutôt activement et négativement dans ce domaine des musiques amplifiées.

La conclusion sera opérationnelle

Constituées en partenaires responsables des pouvoirs publics, assumant clairement leurs positionnements artistiques et leur fonction d'opérateurs des politiques publiques, au delà de la fameuse réponse démagogique aux besoins des jeunes, les associations de musiques amplifiées deviennent chacune et collectivement des pôles de ressources, sollicitées par les organismes publics qui, au lieu de les rejeter, les sollicitent.

Leur principal problème pourrait alors être de savoir dire «non» aux nouvelles sollicitations. La question est d'autant plus importante que, dans les prochains mois, les contrats de plan verront de se mettre en place des pôles de ressources, services culturels collectifs.

C'est une chance pour les équipes des musiques amplifiées qui auront pris conscience de la spécificité de leur mission artistique et de leur capacité à s'inscrire, à partir de là, comme opérateurs de politiques publiques. Après avoir été longue et ambiguë, la rencontre partenariale peut alors porter sur les programmes d'actions.

Elle permet surtout de saisir toutes les opportunités qui peuvent se présenter dans le vaste champ des politiques publiques.

C'est là qu'on finit par se convaincre qu'il y avait tout intérêt à faire le détour.

Deux chiffres seulement : en 1997, en Aquitaine, les subventions de fonctionnement sur crédits déconcentrés du ministère de la culture atteignaient 2 970 000 F, alors que les crédits sur les fonds structurels européens étaient de 1 530 000 F.

Comment comprendre cette importance des subventions européennes, alors que les textes de références du document de programmation de l'objectif 2 ne comportent pas le soutien explicite aux musiques amplifiées ?

Tout simplement, parce que la qualité des par-

tenariats publics a permis de considérer que les associations de musiques amplifiées réaliseraient, en toute responsabilité, et, avec efficacité, des actions répondant aux objectifs de revitalisation et d'attractivité des quartiers concernés par l'objectif 2.

Au moment où la négociation sur les contrats de plan s'engage, pour les sept prochaines années, avec la nécessité législative de mettre en place un schéma des services culturels collectifs dans chaque région, il serait vraiment dommage que les acteurs des musiques amplifiées passent à coté de ces opportunités faute d'avoir saisi, collectivement, les principes de base de la rencontre partenariale et s'être organisées en conséquence, en toute lucidité.

Un intervenant de la salle

Je ne suis pas un professionnel de la musique, mais je pense pouvoir donner mon avis en tant que citoyen. Je suis bénévole dans une association à Isoire, dans le Puy-de-Dôme, qui s'appelle La Sauce Tartare, qui gère des locaux de répétition et qui organise des concerts.

Il y a quelque chose que je n'arrive pas à comprendre depuis ce matin, car on a en fait souligné l'intérêt social, économique, politique, etc., des musiques amplifiées. Nous sommes une petite association, nous nous positionnons un petit peu dans les termes qu'a développés M. Lucas en tant que partenaire potentiel. En regard de cela, il n'y a pas de sous !

Un intervenant ce matin dans la salle a dit que c'était 3,4% de je-ne-sais-pas quel budget. Je ne comprends pas pourquoi il n'y a pas de sous car on nous a expliqué ce matin que même la génération politique qui est au pouvoir dansait le yé-yé dans sa jeunesse et qu'elle était très sensible au développement de ce type de musique.

Pourtant, aujourd'hui, les sous ne sont pas là. Où cela bloque-t-il ?

On dit qu'il y a des résistances car la musique amplifiée fait peur ; mais cela fait peur à qui ? Aujourd'hui, il y a plus de gens qui ont peur de rentrer dans une salle de musique classique que dans une salle de musique rock. Alors, à qui la musique rock ou les musiques amplifiées font-elles peur ?

Il me semble que cela fait peur à ceux qui sont au levier, à ceux qui peuvent décider de mettre des sous ou pas. Je n'arrive pas à comprendre pourquoi cela ne peut pas se débloquer. Aujourd'hui, on dit qu'un fossé se creuse de plus en plus entre l'élite politique et administrative et la population ; rester dans de telles logiques tend à creuser encore davantage ce fossé.

C'est peut-être un peu manichéen, je ne suis pas professionnel. J'ai des avis un peu tranchés, mais il y a des choses que je n'arrive pas à comprendre.

Raphaël RENIER

Consultant en ingénierie culturelle

Je suis déjà intervenu pour dire que s'il n'y avait pas de sous, c'est parce qu'il n'y avait pas assez de valeurs.

Je me permets de le redire : si je dépense 10 000 F en essence dans l'année alors que je m'ennuie quand je suis dans ma voiture, c'est parce que finalement, je suis dans une société où le fait d'avoir une voiture a énormément de valeur. Si je ne dépense pas 10 000 F en achat de spectacles, en tant que spectateur, c'est parce que finalement, cela n'a pas assez de valeur pour moi par rapport à la voiture que j'ai. Donc, j'arrive à attribuer plus de valeur à une contrainte qu'à un plaisir !

La culture a besoin aussi de parler d'économie, mais de manière un peu fondamentale. Je ne suis pas assez spécialiste non plus pour l'argumenter

J'ai été conquis par votre enthousiasme, Monsieur Lucas, et très intéressé par votre information. Simplement, je voulais mettre un tout petit bémol : je me souviens d'avoir été perçu comme un extra-terrestre à la mairie de Toulouse, il y a six ans, quand j'ai proposé de faire la distinction entre maîtrise d'ouvrage, maîtrise d'œuvre, sur l'organisation d'un festival ; je me suis fait «jeter», alors que j'étais salarié de ce festival et que la mise en place de prési-

dents «bidon» dans les mairies, c'est monnaie courante. Il y a un véritable problème ; on a parlé de démocratie culturelle, je parlais volontiers de démocratie locale car l'échelle locale est très importante à appréhender : autant le problème

de la démocratie au niveau national, c'est une vieille histoire ; autant le problème de la démocratie au niveau local, ce n'est pas une vieille histoire, on est vraiment aux balbutiements et il y a des comportements de féodalité qui sont fondamentaux.

Il est très intéressant de pouvoir faire des partenariats sur la base de ce concept de maîtrise d'ouvrage, maîtrise d'œuvre, de négociation, encore faut-il que les gens soient véritablement en mesure de négocier, c'est-à-dire que cela pose la question de la clarification de celui qui va être le commanditaire, la collectivité publique, la clarification sur ses enjeux et le problème de la compétence ainsi que le pro-

« La culture a besoin aussi de parler d'économie »



blème de la capacité qu'elle a à masquer complètement «ses manœuvres».

Il y a vraiment un problème d'absence de contre pouvoir au niveau local en France qui fait qu'une mairie aujourd'hui peut tout ce même faire ce qu'elle veut.

Dans trois ans, quand il y aura je ne sais pas combien de présidents ou d'associations qui se réuniront pour faire le bilan de ces conventions, combien y aura-t-il d'associations avec de «vrais» présidents et combien y aura-t-il d'associations avec de «faux» présidents ? Je parle en connaissance de cause : l'association dont j'ai été président est présidée actuellement par un président "fantoche", c'est une association qui n'a aucune valeur juridique et qui continue à recevoir des subventions de la mairie de Toulouse depuis six ans !

Jeff LE POUL

Manager du groupe La Tordue

Nous tournons depuis pas mal d'années dans de nombreuses villes et c'est grâce aux associations que nous pouvons faire des concerts importants devant des salles de 800/900 personnes. En fait, le paradoxe dans notre milieu est que beaucoup de gens qui ont des moyens, il y a dix ans, étaient dans des associations où il n'y avait pas d'argent ; beaucoup d'acteurs dans les salles aujourd'hui viennent de ce milieu-là.

Il y a des villes où il y a de très belles salles, mais ce sont des gens qui ont galéré longtemps ; puis il y a des associations qui galèrent mais qui font de très belles choses dans des grandes villes françaises.

C'est un peu un trait important du milieu rock, chanson, musiques amplifiées que de dire que des acteurs associatifs ont tout de même porté des projets jusqu'à des aboutissements très intéressants ; on peut parler du Chabada, du Florida, de la Bouche d'Air à Nantes. Il est certain qu'au départ, il n'y a pas d'argent.

Ferdinand RICHARD

Codirecteur de La Friche Belle de Mai à Marseille - Directeur de l'association Aide aux Musiques Innovatrices (AMI)

Je m'occupe de la musique dans un endroit à Marseille qui s'appelle la Friche Belle de Mai. Nous avons commencé en 1992 dans une ancienne usine gigantesque. Il y a une trentaine de producteurs autour d'une structure d'accueil ; c'est multidisciplinaire, je m'occupe de la musique. Nous sommes dans une région très bien aménagée culturellement, puisque nous avons à peu près six à sept salles dans un rayon de 60 kilomètres qui sont en général fournies en programmation par les mêmes

tourneurs et qui ne jouent pratiquement aucun rôle dans l'émergence locale. Nous avons très vite compris que la nature avait horreur du vide. Déjà en préalable, je voudrais dire que je n'ai rien contre le marché, j'aimerais bien que les jeunes dont je m'occupe aient accès au marché ; ce qui me gêne dans le marché, c'est qu'il est monopolisé par un certain nombre de gens ; néanmoins, la notion de libre entreprise, etc., je la trouve extrêmement importante. Nous avons monté des ateliers, nous avons commencé à faire des résidences avec les musiques actuelles, à un moment où beaucoup d'opérateurs qui étaient dans le championnat du monde du nombre de concerts organisés dans l'année trouvaient cela ridicule, disaient : «*Vous allez donner des idées à ces jeunes, ils vont croire qu'ils vont devenir professionnels, etc., la seule chose qu'on peut faire avec la musique, c'est de faire des concerts, etc...*».

Il y avait aussi des gens qui font actuellement partie de la Fédurok qui tenaient ce genre de discours. Fermons la parenthèse. Nous avons fait ces ateliers, ces résidences, ces studios de répétition comme nous avons pu ; nous avons fait des erreurs, nous en faisons encore puisqu'il n'y a pas de mode d'emploi et de plus, comme on s'adresse à des artistes, on tient à ce qu'il n'y ait pas de calibrage.

Je voulais revenir sur une notion mise en valeur par Paul Blanc qui s'occupe de la MJC de la Croix des Oiseaux à Avignon, qui fait des choses extraordinaires depuis des années et qui souligne toujours la notion de trajet plutôt que celle de projet.

On est toujours en train de parler de projet car tout notre aménagement culturel, tous nos programmes, toutes les subventions, tout l'argent des institutions a un seul but, celui de construire des objets consommables, que ce soit des concerts ou des disques. Encore une fois, je ne suis pas contre, mais on ne se préoccupe pas assez de savoir comment, de manière la plus efficace possible, on va détecter les meilleurs talents et comment on va construire ces projets, dans quels lieux, avec qui, avec quelles compétences, sur quelles durées, etc.



Ferdinand Richard d

Le problème est que lorsque l'institution se préoccupe de construire des projets, elle instrumentalise les petits opérateurs qui coûtent moins cher, c'est-à-dire vous et moi, et elle arrive à des dérapages importants sur des prérogatives esthétiques ; elle se mêle d'esthétique, elle se mêle de déclarer ce qui est l'art noble, ce qui est l'art mineur, ce qui est bien, ce qui n'est pas bien, ce qui est à la mode, ce qui ne l'est pas...

Sil'on vient sur la notion de trajet, on se trouve dans une situation tout à fait différente : on accompagne des artistes dans un processus, on essaie de leur faciliter l'accès à ce qu'ils souhaitent, qui n'est pas forcément le marché. Dans notre secteur, beaucoup de gens font de la musique, essaient de la faire bien, mais ne seront jamais des professionnels et n'en n'ont d'ailleurs pas forcément l'envie. Je travaille avec des artistes, ce n'est pas prioritaire pour moi de savoir s'ils vont devenir professionnels ou non. En revanche, j'essaie de les mettre au contact de professionnels qui ont vécu des expériences d'artistes professionnels ; on essaie de reconstituer ce tissu de transmission de connaissances qui a été terriblement abîmé par le fameux championnat du monde dont je parlais tout à l'heure.

Je rappelle tout de même, si l'on parle de création d'emplois, que ce ne sont pas ces 300 concerts dans l'année qui créent des emplois. Cela crée des emplois de vendeurs de sandwiches, de vendeurs de bière, de déchireurs de tickets. En Provence-Alpes-Côte d'Azur, il y a une déstructuration complète des petites

entreprises, il n'y a quasiment plus de réseau local ; un jeune artiste ou un jeune manager, à partir du moment où il tient à en faire sa profession, a intérêt à s'expatrier, c'est ce qui arrive très souvent. Le cas d'IAM, c'est l'arbre qui cache la forêt. Evidemment, on est très content pour eux, mais ce n'est pas la preuve que dans notre région, il y a eu reconstitution des réseaux locaux.

Effectivement, c'est le bon moment pour mener une négociation avec des collectivités territoriales, pas simplement avec des ministères, et c'est justement sur ce terme de la reconstitution de réseaux de micro-entreprises, de réseaux associatifs au niveau local, de la création d'organismes du type Commissions permanentes régionales avec de vraies représentativités, avec des cahiers des charges, des obligations de présences liées à des distributions de subventions, avec un droit de regard sur la façon dont on réinjecte l'argent public dans les régions, etc.

N'y a-t-il pas des commissions qui peuvent au moins conseiller, si ce n'est statuer, sur la dépense publique dans le domaine des musiques amplifiées au niveau d'une région, d'un département ou d'une ville ?

Ensuite, il y a tout un pan dont on ne parle jamais qui est pour moi extrêmement important puisque j'assume actuellement les fonctions de présidence du Forum européen pour les arts et le patrimoine (c'est un forum qui regroupe une cinquantaine de réseaux en Europe, y compris des réseaux de musiques actuelles), on voit bien que sur l'international - il faudrait oublier le mot «international» et parler «d'interrégional» - ce sont ces entités, ces réseaux locaux qui vont pouvoir dynamiser les relations d'une région comme la mienne avec une région autre.

Je signale que nous avons été nommé premier Centre National pour les Musiques Actuelles, je ne sais pas très bien ce que cela veut dire, cela me fait un peu peur, mais en même temps, je suis très honoré. Nous sommes sur un travail de fond et en même temps, si nous n'avons pas un soutien ou une compréhension de ces enjeux par les collectivités territoriales, nous n'arriverons à rien, tout centre national que l'on soit.

Je suis vraiment accroché sur cette chose-là et je vous demande encore une fois de réfléchir à cette notion de trajet. Vous accompagnez des artistes, vous n'êtes pas des artistes, personne ne décide ce qui est beau ou ce qui n'est pas beau, c'est un chemin qui est long, où l'on peut devenir professionnel après un certain cheminement mais cela veut dire des choses. C'est ce regard transversal/horizontal qu'il faut reprendre ; il ne faut plus se laisser attr-

per par des logiques XIX^e siècle où l'on va fabriquer de l'objet calibré, donc un artiste calibré va fabriquer des objets calibrés pour vendre dans un temps court à un public donné d'une manière massive. Je ne parle pas, bien entendu, des ouvertures pluridisciplinaires, des nouveaux supports virtuels sur lesquels nous avons énormément à faire, y compris dans nos banlieues car c'est justement peut-être là que nous aurons un espace privé, ouvert, libre.

Patrick BONNET

Producteur (A l'abordage),
manager (Dolly et EV)

Je suis manager de groupes et producteur entre autre, cela va de Dolly qui représente aujourd'hui 120 000 albums à Lou Jim qui est totalement inconnu ici et qui en vend 50 en auto-production. J'ai un peu la vision des artistes qui marchent et des artistes qui galèrent et qui se dépatouillent tant bien que mal avec la vie au quotidien.

Ce que j'ai à dire, c'est que tout va bien, je travaille avec le Fonds de Soutien, j'arrive à avoir un petit peu d'argent à droite, à gauche. J'entreprends des démarches par rapport à tous les organismes qui existent, j'essaie de me tenir informé, je fais activer mes réseaux. Même si aujourd'hui, je serais peut-être plus utile à mon bureau pour faire tourner ma boutique, je suis

« Pour créer, les artistes doivent pouvoir répéter, mais aussi vivre pendant qu'ils répètent »

ici et je rencontre du monde, cela permet de faire avancer le Schmilblic.

On galère, je travaille 18 heures pour gagner 3 francs 6 sous, mais on se débrouille pour diffuser, pour faire connaître des artistes Nantais. Aujourd'hui, la diffusion passe bien. La formation commence à se faire ; il me semble qu'on lui donne un peu trop d'importance car l'essentiel, c'est aussi le terrain, et la formation, ce doit être avant tout le terrain.

Je poserai simplement un problème : celui de la création. On ne parle pas de création, on ne

parle pas de jeunes artistes ; s'il y a des salles c'est pour qu'il y ait des spectacles. Pour que l'on puisse aider les artistes à la création comme on le fait pour le théâtre, la danse ou l'Opéra, il faut répéter, mais aussi vivre pendant qu'on répète. C'est un des problèmes importants à voir avec les collectivités locales.

Philippe BERTHELOT

Directeur du Florida d'Agen - Modérateur

Le Fonds de Soutien a parlé d'intervention sur la résidence. Qu'entend-il par intervention sur la résidence ?

Antoine MASURE

Directeur du Fonds de Soutien
Chanson-variétés-jazz

On a raison de parler de problème de création dans la mesure où on se rend compte qu'aujourd'hui, d'autres l'ont dit avant moi mais c'est une réalité, le spectacle est souvent réduit à une seule vocation promotionnelle du disque. Je ne veux pas employer de grands mots, mais il existe une dictature du disque est il est un peu dommage que dans ce secteur, on ne conçoive la création sur une scène que par rapport à la nécessité d'exposition d'artistes et derrière, de vente d'albums.

Tous ceux qui ont réfléchi ces dernières années sur ces fameuses résidences, qui sont encore relativement peu nombreuses, sont tous tombés d'accord sur le fait que notre secteur méritait, comme d'autres, que le spectacle existe pour ce qu'il est, indépendamment de toute exploitation industrielle discographique en aval.

Je ne suis pas certain que ces idées de résidence soient une réponse complète et définitive, mais en tout cas, c'est un début, cela consiste à redonner au spectacle sa

vraie valeur, comme cela existe en matière de danse ou de théâtre.

Du point de vue du Fonds de Soutien, cela consistait à dire ce que l'on dit aujourd'hui dans le théâtre et dans la danse, c'est-à-dire : « Messieurs les créateurs, ne partez pas trop dans vos délires sans avoir derrière une idée un petit peu de l'exploitation qui peut être faite de votre création ».

On ne peut pas faire cela, ce serait démagogique que de prétendre le contraire.



Jean-Michel LUCAS

Ancien directeur régional des affaires culturelles en Aquitaine

Alors, soit on fait une politique, soit on ne la fait pas. Si l'on dit que l'on fait une politique, il faut être prêt à pouvoir aider un nombre significatif de ces groupes.

Etre responsable, c'est pouvoir dire : *«Désolé, mais on ne peut pas faire plus que cela et on le fait avec les forces que l'on a»* Donc le seul endroit de responsabilité, c'est le lieu où les pouvoirs publics, quels qu'ils soient, négocient avec des professionnels, ceux-ci disant : *«Je suis désolé, dans ma fonction de professionnel avec les dix personnes qui travaillent chez moi et tant que personne ne peut me dire que je peux embaucher dix autres personnes, je peux prendre deux artistes en pépinière, je peux faire 30 concerts, mais je n'en ferai pas un de plus...»*.

Si vous êtes pour l'aide à la création, l'aide pour les résidences d'artistes, prenez-en les moyens mais afficher brutalement une idée de ce type-là avec simplement quelques réalisations derrière, c'est revenir là où on était il y a dix ou quinze ans, c'est-à-dire la politique de l'alibi sur le terrain des musiques amplifiées. L'heure est dépassée de la politique de l'alibi, il faut faire autrement, il faut être réaliste.

Ferdinand RICHARD

Codirecteur de La Friche Belle de Mai à Marseille - Directeur de l'association Aide aux musiques innovatrices (AMI)

Je voudrais revenir sur la notion de résidence car apparemment, il y a confusion. La résidence n'est pas forcément liée à la création ; parmi les résidences que j'ai montées depuis 1992, si quelques-unes ont débouché sur des créations, ce n'était pas l'objet principal ; Actuellement, Noir Désir travaille avec cinq groupes de rock chez nous, ils viennent à trois reprises dans l'année, dans les cinq studios de répétition. A la fin de cette période, au début du mois de novembre, il y aura bien entendu une soirée où les cinq groupes vont présenter un mini concert en présence des gens de Noir Désir.

Nous ne sommes pas sûrs qu'il y ait progrès ; de toute façon, ce n'est pas quelque chose que l'on peut placer comme un objectif au départ. Nous savons qu'il y a frottement et qu'il y a possibilité de transmission de quelque chose. Quand on fait travailler Otomo Yoshihide du Japon avec cinq DJ hip-hop, dans la mesure où Otomo fait des choses invendables, avant-gardistes, très électroacoustique, on sait très bien qu'ils ne vont pas quitter le hip-hop pour se mettre à devenir musiciens électroacoustiques. Il n'y a pas forcément création, encore que, dans ce cas-là, il y a une réévaluation en

cours de route ; ce sont des phénomènes lents, il faut prendre son temps, il ne faut pas fixer les choses d'un bout à l'autre.

La résidence qui se fait avec les cinq DJ hip-hop marseillais donne un album que je trouve particulièrement intéressant, mais qui est assez invendable. Cela fait quelques concerts au festival de Figeac, ici ou là, mais même si cela s'arrête au bout d'un moment, cela a changé la vie d'Otomo et des DJ, il y a eu transfert mutuel de connaissances. J'appelle cela une résidence. Cela ne veut pas forcément dire : nous allons prendre un groupe déjà existant, nous allons l'amener dans un studio, nous allons le mettre dans une situation confortable, il va créer son nouveau programme et une fois qu'il l'aura créé, il va se mettre à tourner, avec éventuellement avec un album à la clé.

La résidence est un mot qui est un peu «tar te à la crème»actuellement, qui recouvre beaucoup de notions. Quand Solar vient faire des ateliers d'écriture chez nous pendant deux ou trois ans, c'est aussi une résidence, une résidence d'artiste ; c'est du domaine de la transmission de la connaissances, ce n'est pas forcément de la formation pure et ce n'est pas forcément de la création. En revanche, c'est capital, énormément de gens en ont besoin, c'est un métier.

Quand nous avons commencé à faire cela, nous ne savions pas faire ce métier. C'est un métier que nous avons appris à faire, ce n'est pas comme organiser des concerts, ce n'est pas comme donner des cours, c'est quelque chose qui doit s'apprendre. Dans une problématique de démocratie locale, ce type d'échanges est absolument indispensable.

Philippe GOUTTE

Directeur de Zone Franche Réseau des musiques du monde

Depuis ce matin, on entend parler de démocratie et de culture. Je voudrais que l'on fasse un sort sur cet amalgame complet, entre ce qui a été évoqué ce matin à propos de l'époque de Vilar et de Malraux et la situation actuelle.

Aujourd'hui, on parle de l'accès à des produits culturels ; donc arrêtons de parler ou de laisser penser qu'il y aurait un partage possible de la culture qui tomberait comme cela sur la tête des gens et qui serait possible !

Aujourd'hui, le problème que nous avons et le projet qui est le nôtre est de donner un certain nombre de produits de qualité à un plus grand nombre possible de gens, dans une conception de la diversité. Sans cela, cela reviendrait à considérer que les plus grands démocrates de la terre sont les major américaines qui imposent au monde un certain type de musique, d'une manière totalement incontrôlée, grandissante et envahissante.

Créer un conflit aujourd'hui sur des conceptions qui ne sont pas éclaircies au préalable,

c'est faire une espèce de controverse sur un objet qui n'est pas déterminé auparavant. Aujourd'hui, la question de la création artistique dans notre domaine est une question sur laquelle il nous faut être modestes. De la musique techno au rock, en passant par la variété et le jazz, etc., de quoi parle-t-on quand on parle de création ? Est-ce que l'on parle de mode, de qualité d'écoute, de problème générationnel ? De quoi parle-t-on quand on parle de création artistique à ce niveau-là ?

Il faut faire très attention et être très modestes dans nos propos par rapport à cette question. Concernant la diffusion, en contrepartie, il y a là un vrai problème ; contrairement à ce qui a été dit à différentes reprises ce matin, il n'y a pas nécessairement une opposition entre le marché et ce qu'il est convenu d'appeler le secteur de la culture ; il y a une articulation entre les deux. On ne peut être que d'accord avec ce que disait Olivier Poubelle : il y a des gens qui, sur le terrain privé, sur le terrain du marché, font un travail éthiquement contrôlé et éthiquement défendable. Il est vrai que sur le terrain de la culture et dans le secteur subventionné, il y a également des gens qui ne font pas bien leur travail. Il ne suffit pas d'être subventionné pour être indemne de toute critique et être placé en dehors du marché.

Les rapports entre la diffusion des produits culturels et la question du spectacle vivant ne sont pas non plus à amalgamer. Aujourd'hui, accéder à un disque est un acte de consommation ; aller à un spectacle vivant, c'est une démarche. Je reprendrai volontiers l'idée de trajectoire, l'idée de trajet. De la même manière, avoir une pratique amateur, être élève dans un conservatoire, avoir l'aspiration à devenir artiste professionnel et le devenir, c'est une trajectoire compliquée qui n'est pas ouverte spontanément à tout le monde.

Il ne suffit pas de se décréter artiste ; la chose la moins partagée du monde et la moins démocratique, c'est effectivement la démarche de l'artiste : il est tout seul à se définir comme le meilleur de la terre et son nombril est le plus beau par définition ! Faute de quoi, il ne s'expose pas sur la place publique, donc il n'est pas artiste.

La question même de la démocratie dans le domaine de la culture, à mon avis, n'est pas à amalgamer avec ce que nous appelons la démocratie citoyenne ; ce n'est pas tout à fait de même nature.

Je suis pour un accès le plus large possible à la culture dans la diversité ; je ne suis pas convaincu qu'aujourd'hui, nous en ayons beaucoup parlé.

Un intervenant de la salle

Si j'ai bien compris, l'intervention de Ferdinand Richard ne se situait pas uniquement dans la composition, dans la constitution de produits de consommation, produits marchands, mais

également dans des pratiques qui pouvaient concerner. Là, on touche le problème de la démocratie, notamment une démocratie culturelle.

Une autre démarche a été abordée tout à l'heure, qui est la notion de gestion collective de la culture sur un territoire donné. On revient au cadre de négociation, notamment les notions de commissions, de structures de concertation ou de forums, comme cela commence à exister...

Il y a des pistes, mais elles n'ont jamais été envisagées jusqu'à présent. A un moment donné, on est un peu coincé par des montages antérieurs, dispositif d'état, dispositif de ceci, dispositif de cela, avec chacun ses modes de fonctionnement, qu'ils soient administratifs ou professionnels.

Il y a peut-être à inventer un certain nombre de choses ; nous ne sommes pas coincés dans les structures du XIX^e siècle.

Ne peut-on pas regarder la Charte, partir sur ces notions de gestion collective négociée ?

Didier ESTÈBE

Directeur du Krakatoa (Mérignac)
Président du RAMA (Réseau Aquitaine de musiques amplifiées)

Je suis directeur d'une salle, le Krakatoa, qui se situe dans la banlieue bordelaise, à Mérignac, et je me retrouve également Président du Réseau Aquitaine de Musiques Amplifiées qui représente douze centres de musiques amplifiées situés sur l'ensemble de l'Aquitaine. Je suis obligé de vous faire un petit cours d'histoire sur les musiques amplifiées en Aquitaine ; Jean-Michel Lucas vous parlait de Talence tout à l'heure qui est une ville de la banlieue bordelaise.

Il y a quelques années, un certain nombre de centres se sont développés en Aquitaine et plus particulièrement à Bordeaux, avec un certain nombre d'équipes.

J'en profite pour préciser la notion d'équipe qui a beaucoup d'importance ; sur la communauté urbaine de Bordeaux, se sont développées des équipes dont certaines se sont réfugiées dans des lieux ; on peut citer le théâtre Barbey ou le Krakatoa ; il y a par ailleurs d'autres équipes comme l'équipe de Musiques de Nuit qui a une particularité très importante d'être une structure nomade qui travaille sur l'ensemble des villes de la communauté urbaine, sur Bordeaux, sur les villes de banlieue, voire en milieu rural, qui fait un travail énorme depuis des années, qui n'est pas rentrée dans le programme SMAC car elle n'a pas de lieu ; dans la circulaire, on parle bien de lieu-équipe-projet.



Faudel, lors d'un concert à La Clef, à Saint-Germain-en-Laye.

Ces équipes se sont développées plus particulièrement sur la communauté urbaine de Bordeaux et d'autres équipes sont apparues sur les différents départements limitrophes de la Gironde ; dans les Landes, LMA, Landes Musiques Amplifiées, a pour but à l'origine de rassembler toutes les initiatives autour des musiques amplifiées, que ce soit en répétition, en concert, en formation, etc., sur le département des Landes.

Également, une structure s'est développée à Pau, qui s'appelle Ampli, qui travaille davantage sur les répétitions.

Je ne parlerai pas du Florida à Agen que tout le monde connaît.

Des équipes se sont développées en Dordogne, à Bergerac, avec Over Look, et à Périgueux, avec le Collectif 24 - dans Collectif, il y a déjà une notion de rassemblement de diverses équipes.

Toutes ces initiatives ont eu de fait des histoires différents ; certaines ont commencé il y a cinq ou six ans, d'autres ont commencé il y a onze ans, pour les plus vieilles, je pense à Musiques de nuit.

Toutes ces structures travaillent sur les musiques amplifiées à différents niveaux : certaines sur la diffusion d'autres, sur la répétition ou la formation, Rock et Chansons déjà cités par Jean-Michel Lucas sur Talence, qui eux se consacrent uniquement à la répétition. On peut dire que pendant quelques années, elles sont restées les unes à côté des autres et ont essayé de développer leurs divers projets artistiques sans trop tenir compte des voisins. Depuis quelques années, nous nous disons que le fait d'être rassemblés pourrait faire avancer les choses ; il est vrai que l'arrivée de Jean Michel Lucas en Aquitaine a activé cette mise

en réseau, puisqu'il n'a cessé de nous dire que nous devons nous rassembler.

Nous avons fini par l'écouter, ce qui a contribué, en juillet 1997, à la création du RAMA (Réseau Aquitaine et Musiques Amplifiées) qui, globalement, avait pour but d'essayer de mettre en résonance, en complémentarité, toutes ces initiatives, essayer de se partager la tâche. Autour des musiques amplifiées, il y a du pain sur la planche, nous en sommes vraiment au début, nous avons essayé d'être efficaces et de répondre à toutes les demandes que l'on rencontrait.

En Aquitaine, dès que quelqu'un a une salle, que ce soit le Florida, le théâtre Barbey ou le Krakatoa, des résidences d'artistes sont mises en place. Il y a des initiatives particulières pour essayer de développer un petit peu cette création ; pour moi, création c'est avant tout essayer de faire de la musique et la faire le mieux possible. Au Krakatoa, nous avons développé une pépinière d'artistes. Il est certain que dans cette pépinière d'artistes, il n'y a que cinq groupes ; cela fait peu, mais, dans la mesure où on a peu de sous, c'est normal, on fait ce que l'on peut avec ce que l'on a. Si on nous donnait plus de moyens et si les pouvoirs publics nous suivaient davantage, on pourrait en aider un plus grand nombre.

Nous avons essayé de développer tout cela ; le RAMA est la résultante de ces initiatives, nous les avons mises ensemble et nous sommes allés voir tous nos partenaires institutionnels, que ce soit les mairies, les départements, la Région ou l'Etat.

On a essayé de voir si on se comportait comme des grands et non pas comme dans une cour de récréation, c'est-à-dire en se marchant un peu sur les pieds. Au début, nos partenaires -



les élus, les collectivités locales - nous ont regardé venir avec circonspection, mais en fait, au fil du temps et de nombreuses discussions, nous avons essayé de construire quelque chose ensemble.

Nous avons abouti à cette Charte des musiques amplifiées en Aquitaine qui, à ma connaissance, est la seule région où l'on a signé ce type de document. C'est une règle du jeu, ce n'est pas une convention, on n'est pas tous «pieds et poings liés», que ce soit les partenaires publics ou les gens de terrain ; nous avons essayé de construire quelque chose ensemble et de fixer un canevas pour essayer d'arriver à travailler ensemble et de faire avancer le Schmilblic.

Nous essayons aussi de nous garantir d'un certain nombre de périls. A l'article 3, l'association intégrée au Réseau Aquitain des musiques amplifiées répond aux conditions suivantes, en dehors du premier point qui est «... être soutenu de manière substantielle et régulière pour l'ensemble de leurs activités par une ou plusieurs collectivités territoriales...» ; second point «... être conduite par un directeur pleinement responsable à qui soit garantie une entière indépendance artistique», cela pour éviter les épisodes type Vitrolles, etc. Personne n'est à l'abri, hélas !

On met également en évidence que la diffusion, c'est bien, mais c'est toujours le haut de l'iceberg, il y a aussi beaucoup d'autres choses dessous telles que les répétitions, les résidences, qu'il faut essayer de développer.

Nous avons réussi à mettre autour d'une table les douze lieux qui ont travaillé chacun dans leur coin pendant des années, toutes les collectivités locales (il y a 9 villes dont Bordeaux est la plus grande et Talence la plus petite), les cinq départements qui composent la Région Aquitaine, la Région par elle-même, l'Etat par le biais du DRAC de l'époque qui s'appelait Jean-Michel Lucas. Au total, 16 collectivités nous ont rejoint.

De cette façon, nous avons réussi à passer une étape et à mettre en place ce qu'on pourrait appeler un Pôle régional, bien qu'aujourd'hui, nous n'ayons toujours pas été reconnus comme Pôle régional, mais cela ne va pas tarder... Voilà l'initiative que nous avons essayé de développer. Si vous voulez vous inspirer de cette Charte, car je pense qu'elle peut servir dans d'autres régions, j'en ai quelques exemplaires que je peux vous donner avec plaisir.

Un intervenant de la salle

Nous sommes à des assises nationales de musiques amplifiées. Il est bien sûr toujours très important de parler de la création, malheureusement, on voit que l'on manque d'outils de travail et d'équipement.

Par ailleurs, j'entends parler de formation, mais on ne précise jamais de quelle formation on parle. Parlons de la formation des techniciens

du spectacle : il est impossible d'avoir un CAP, un BEP ou un Bac technique quand on travaille dans le spectacle, mais malgré tout, nous sommes en train d'échafauder toute une théorie pour savoir comment nous allons pouvoir travailler pour la musique, alors que les gens qui travaillent à l'intérieur des structures n'ont pas de statut ; ils ont juste un statut d'intermittents vaguement détérioré médiatiquement. Cela m'inquiète un tout petit peu.

Vous parlez de votre fils qui jouait du pipeau en 3ème, c'est également le cas de mes enfants. Il y a peut-être un problème dans les pratiques musicales.

Troisièmement, je reviens à la professionnalisation : il est toujours question d'établir une espèce de chiffrage de ce qui est bon, pas bon, expérimenter, faire des trajets... Ne soyons pas hypocrites, les jeunes gens qui travaillent sur les musiques actuelles ont une chose en tête, monter leur entreprise ; je ne vois pas pourquoi on a droit à la création d'entreprise quand on ouvre une boulangerie et pourquoi on ne prend pas un groupe de rock, un groupe de rap de la même manière.

On en revient toujours aux mêmes choses : comment se fait-il que lorsqu'on décide de mettre la création, de la vendre en scène ou de la vendre en disque, cela fasse une espèce de procès de «chasse aux sorcières», qu'il n'y ait pas de formation sur l'environnement ? Je ne suis pas d'accord avec les concerts qui ne créent d'emplois : ils créent d'autres choses que des déchireurs de billets ; cela me vexé un petit peu car c'est mon métier ; le «live» est encore intéressant. J'entends vraiment beaucoup de choses, mais malheureusement, avec les institutionnels, quand on parle, c'est : «Ne parlons pas d'argent, surtout pas d'économie culturelle, parce que vous savez très bien qu'un spectacle ne marche pas à l'électricité, à l'eau et à l'argent... Pas du tout !»

Vous venez de parler d'économie ; on mélange la création, le développement des jeunes artistes et à côté de cela, on a des assises nationales où on ne sait toujours pas si on a assez de salles en France et comment elles sont financées. Comment peuvent travailler les gens à l'intérieur de ces salles ? Antoine Masure a bien eu raison de rappeler que si l'on a des problèmes pour l'intermittence, c'est que les collectivités territoriales ne paient pas ASSE-DIC ou congés spectacles.

Si l'on pouvait parler du spectacle qui est animé par les musiques amplifiées comme on parle du théâtre, où il y a des conventions collectives, comme on parle du cinéma, on ne marcherait pas la tête à l'envers !

Je viens du Sud-Est, nous avons des problèmes importants, je demanderai donc que l'on soit un peu plus sérieux. Nous ne sommes pas dans un département suréquipé, nous n'avons pas douze théâtres à Nice par exemple, nous avons d'énormes problèmes et je suis un peu choqué de voir que l'on part dans tous les sens. C'est gentil, mais j'ai l'impression d'être à l'élection du chef de classe ! Je suis un peu déçu.

Claire MESLER

Directrice de conservatoire

On n'a pas beaucoup parlé des amateurs qui sont tout de même très nombreux. Et si les élus s'intéressent de savoir où vont les fonds, peut-être les conservatoires devraient-ils se sentir concernés par les musiques actuelles. Il y a le phénomène de masse et la masse, ce sont des électeurs.

Aujourd'hui, les élus nous demandent de répondre au problème des musiques actuelles. Or, beaucoup d'entre nous n'ont pas été formés pour cela. On aimerait bien mais on ne sait pas forcément faire.

Enormément de directeurs de conservatoire souhaitent travailler en collaboration avec les structures associatives compétentes, mais, dans la situation urgente dans laquelle nous nous trouvons, nous ne savons pas forcément à qui nous adresser. Dans les grosses villes, il y a des CNR, mais, dans les petites villes où il y a juste une école de musique, on nous demande également de répondre, mais nous ne savons pas faire. Nous aimerions savoir où nous adresser pour avoir des personnels compétents. Les directeurs de conservatoires sont très ouverts, mais ils veulent savoir qui sont les intervenants, quel est le domaine d'action, Comment seront répartis les budgets qui sont dévolus de manière équitable entre les différentes demandes de la population.

Michel HUBERT

Directeur de l'Association de Développement Musical de Mayenne

J'ai plusieurs remarques à faire. Malgré l'intervention de Philippe Teillet qui permettait de resituer le débat, d'un point de vue historique, autour des musiques actuelles, j'ai été surpris que malgré ces précautions, on reste dans la logique de l'opposition entre amateurs et professionnels.

C'est peut-être la jeunesse de ce domaine des musiques amplifiées/actuelles qui fait que, au même titre que la culture en général, elles restent dans une logique de recherche de légitimité, au travers entre autres de la politique sociale, de la politique économique.

Lorsqu'on parle des expériences locales, on se rend compte que sur le terrain, les choses bougent énormément ; le débat entre les institutions ne se nourrit pas de cette richesse, de ces avancées que l'on a sur le terrain.

C'est particulièrement marquant au niveau de la réflexion sur les nouvelles formes de politique publique que les musiques amplifiées accompagnent ; on s'appuie beaucoup sur le secteur associatif. Il s'agit donc d'une certaine forme de délégation de service public dans un certain raccourci, associée à une recherche d'économie par rapport à une gestion directe

d'une mission de service public.

Cela rejoint un peu l'interrogation que soulève une association en disant : «Les moyens, je ne les vois toujours pas» ; c'est vrai, les associations sur le terrain ont ce type de constat et c'est un constat qui est partagé.

De la part des collectivités, il serait intéressant de réfléchir au type d'évolution de politique publique, avec quels moyens, au travers d'une contractualisation, à partir de gens ayant une garantie de crédibilité et de sérieux par rapport à cela ; ce type d'évolution me paraît important, mais avec les moyens conséquents. Depuis ce matin, on ne voit ni les départements ni les régions. Pour tant un intervenant de la Ville de Nantes disait qu'il était important d'arriver à intégrer tout ce qui était autour des musiques amplifiées/actuelles dans une politique générale. Une politique générale n'évolue pas et ne se met pas en place seulement au niveau d'une ville ou d'une agglomération, mais aussi au niveau d'un territoire qui est beaucoup plus large.

Dans ce cadre, des choses se mettent progressivement en place du point de vue des responsabilités ; je pense en particulier au domaine de la formation, les départements et les régions, à plus forte raison les régions, se positionnent et prennent de plus en plus conscience de leur responsabilité en terme de formation.

Je rejoins le commentaire que faisait la directrice de conservatoire pour les professeurs d'écoles de musique ; de plus en plus, les régions et les départements assument ces responsabilités, et dans ce cadre, il est important d'intégrer une politique de musiques actuelles/amplifiées par rapport à l'ensemble que constituent les propositions de l'enseignement et des pratiques musicales sur un territoire.

Dans ce cadre, les directeurs de conservatoire - les plus petites écoles, encore moins - n'ont pas de formation spécifique, ce sont souvent d'anciens professeurs devenus directeurs, sur ce qu'impliquent l'évolution et l'arrivée des musiques actuelles au niveau des pratiques des jeunes, et les modifications que cela doit impliquer dans l'enseignement des écoles de musique.

Ferdinand RICHARD

Codirecteur de La Friche Belle de Mai à Marseille - Directeur de l'AMI (association d'aide aux Musiques Innovatrices)

Je retire ce que j'ai dit, et je m'en excuse, sur les mauvais jobs de déchireurs de billets qui sont créés par les champions du monde du nombre de concerts organisés dans l'année. C'est vrai que ce sont de véritables boulots, c'est vrai que ce sont des gens qui ont un travail respectable et je ne veux offenser personne. Mais, je voulais simplement montrer que nous sommes face à une désertification. Justement,

les fameuses petites entreprises indépendantes que je souhaite de tout mon cœur, les micro entreprises, sont en train de disparaître. Les petites boîtes de disques, les petits tourneurs, les petits managers ont de plus en plus de difficulté à survivre.

Il y a six salles dans un rayon de 60 kilomètres autour de Marseille, il vient de s'en créer une septième à Istres, ce type d'aménagement du territoire ne favorise pas la naissance de micro entreprises. C'est cela que je veux montrer. Et je veux articuler mon action de pré-production avec le marché, pas contre, mais en sachant bien où l'on est, qui doit quoi et à qui.

Jean-Michel LUCAS

Ancien directeur régional des affaires culturelles en Aquitaine.

Il me semble qu'il est un peu tôt pour tirer le bilan. Ce sont des rencontres où chacun doit apporter sa contribution pour éclairer une situation vraiment complexe. On ne peut donc pas dire aux organisateurs : «je suis déçu du débat».

A mon sens, la question de l'avancée des musiques amplifiées va se jouer, pour beaucoup, sur le terrain, autour de la question de la négociation de proximité entre acteurs capables de négocier. Il n'y aura pas de miracle, de grand penseur ou de grand décideur pour régler les problèmes pour vous sur le terrain, dans tel quartier ou dans tel centre-ville.

L'intérêt de ce type de rencontre est surtout de permettre à ceux qui connaissent des moments de négociations difficiles de s'appuyer sur les exemples des autres pour organiser ce qu'il faut bien appeler un rapport de force ; car nous sommes bien dans une logique de rapport de force.

J'ai réagi tout à l'heure lorsque Madame Mesler a cru bon d'expliquer que les élus s'intéressaient aux musiques actuelles dans les conservatoires à cause du grand nombre. Je suis persuadé que c'est plus profond que ça. Pour la plupart des élus que je connais, l'idée de pousser les écoles de musique à s'intéresser aux musiques amplifiées n'est pas l'affaire de démagogie, sous prétexte qu'il y aurait un problème de nombre. C'est surtout parce qu'ils ont compris qu'il y avait dans les musiques amplifiées un rapport à la Musique, avec un grand M, et que les écoles de musique ignoraient superbement cet enjeu musical.

La question que vous avez posée : «comment rencontrer des spécialistes de musiques amplifiées ? Comment les écoles de musiques peuvent travailler avec des organismes spécialisés» a déjà été évoquée, il y a plus de dix ans, dans un colloque que j'avais organisé à l'Université de Rennes 2 sur ce qui s'appelait à l'époque les musiques des jeunes.

Je suis encore tétanisé par la position des ensei-

gnants du secondaire qui disaient : nous ne savons pas comment nous y prendre avec ces musiques, car nous n'avons pas été formés pour cela. Pourtant, les nouvelles générations accèdent à ces musiques sans formation, et l'on ne peut pas dire que les informations manquent. C'est plutôt une affaire de volonté, et non une responsabilité que l'on pourrait renvoyer à une autorité supérieure à qui reviendrait la charge d'organiser des formations aux musiques amplifiées.

Pour ma part, je ne connais pas beaucoup de directeurs d'écoles de musique qui sont venus travailler avec nous sur des terrains qui auraient pu croiser le champ des musiques amplifiées. Pour l'instant, je considère que l'ignorance de ce secteur musical dans les écoles est de leur responsabilité. Ce n'est certainement pas celle du maire ou du DRAC, pour me rappeler les responsabilités que j'ai pu avoir récemment.

Gilles WATELET

Direction à la culture - Ville de Reims

Je voudrais revenir sur deux points. Le premier point concerne la limitation de l'action du champ public et des collectivités publiques. Il y a une limitation à l'action publique des collectivités territoriales qui est le droit public, le droit administratif. Une collectivité peut intervenir dans le champ concurrentiel uniquement s'il y a carence de l'initiative privée.

Je sais que des collectivités ont déjà eu des problèmes avec des studios de répétition tout simplement parce qu'il y avait initiative privée et qu'elles ont été menacées de recours devant les tribunaux administratifs. Je ne veux pas rentrer dans le détail, mais il faut être très vigilant là-dessus : une collectivité, avant de se lancer dans une politique, doit faire un état des lieux pour voir s'il y a véritablement carence.

C'est un premier point à rappeler afin d'éviter le gaspillage des deniers publics.

Le deuxième point, c'est le pourquoi des lieux de musiques amplifiées : est-ce que ce sont des pépinières pour le secteur professionnel et marchand ou est-ce que ce sont des lieux d'éducation artistique ? Je serais tenté de dire ni l'un ni l'autre exclusivement.

Si des lieux de pratique débouchent sur des «artistes», c'est très bien, mais cela ne doit pas être que cela, sinon l'action publique sera contestée par les tribunaux. Cela ne doit pas non plus être exclusivement des lieux d'éducation artistique car l'institutionnalisation des pratiques des musiques amplifiées me paraît être quelque chose de dangereux ; quand je parle d'institutionnalisation, au même titre que des cours dans les conservatoires, ce qui risque d'arriver, c'est que les enfants de certains d'entre vous s'ennuient au cours de rap comme ils se sont ennuyés au cours du pipeau !



Philippe METZ

Musicales Toulouse - Fédération Nationale des Ecoles de musique d'influence Jazz et musiques actuelles (FNEIJ)

Quand je vois le titre du colloque et tout ce qui tourne autour aujourd'hui, on manipule tout de même pas mal le mot de politiques. Quand il y a le projet, les hommes, l'équipe, la performance, quand la volonté politique est là, n'y est pas ou qu'on n'arrive plus à la trouver, on ne comprend plus rien : est-ce qu'on peut ou pas ? Créer un rapport de force, qu'est-ce que cela signifie ?

On peut toujours mettre le feu aux banlieues. Je suis Toulousain, je travaille avec un groupe qui s'appelle Zebda, que tout le monde connaît, qui a un projet de lieu, qui a monté un festival, etc., qui avait un projet de lieu depuis déjà des années et avant même les Cafés-musiques : tout cela n'a toujours pas abouti. Pourtant, on est à Toulouse qui reste une ville musicale ; mais on est cent pour cent motivés, donc on va continuer !

On aura beau dire tout ce qu'on voudra, il y a un moment où la balle est dans le camp du politique ; et qui dit politique dit évidemment les collectivités locales. Quand j'entends l'histoire de notre ami président qui est arrivé à réunir tout ce monde, tout un tas de communes, cela donne beaucoup d'espoir.

A la FNEIJ, nous avons aussi réussi à créer une Charte ; sur les questions d'enseignement et de formation, il faudra à un moment qu'on monte au créneau...

Pourquoi le politique vient-il d'un seul coup ? Comment y vient-il ? Y est-il vraiment ?

Finalement, tout ce tintamarre autour des musiques amplifiées n'a-t-il pas occulté aussi un certain nombre d'autres réalités qui existaient dans ces musiques, en particulier depuis la pédagogie et la formation ? N'avons-nous pas raté notre visibilité ? Je renvoie à mille questions vers la culture qui sont sur les problèmes d'homologation, de diplômes, de reconnaissance de formation, qui sont vrais pour le théâtre, pour la musique, pour les techniciens. Bref, tout cela fait un gros chantier.

Ce n'est tout de même pas pour rien que je suis d'un seul coup devenu président du SPEMA. Il ne faudrait pas oublier les partenaires sociaux ; il y a des choses qui se décident, qui se mûrissent et qui, évidemment, par rapport à notre avenir, sont éminemment importantes. Quand les partenaires sociaux viennent dans le cadre de la convention d'animation socio-culturelle, il se passe des choses. Quand ils ont au même moment créé un cadre pour animateurs techniciens, il se passe là aussi des choses puisqu'un animateur technique est quelqu'un qui fait du son et de l'éclairage dans une salle genre MJC, donc ce n'est plus un technicien du spectacle.

Cela se passait cet été. Au même moment, d'ailleurs, les organismes de formation nous



De gauche à droite : François Delaunay (Chabada/Angers), Eric Boistard (L'Olympic/Nantes), Vincent Priou (T rempolino/Nantes).

ont pris un code APE - code 804 D - que l'on conseille à tout le monde puisqu'il n'était dans aucun champ d'application d'aucune convention collective...

On est pris dans une espèce d'étau. Finalement, ce qui est en train de se passer, c'est que justement, dans les conservatoires, ils ne savent pas comment faire par rapport aux musiques actuelles !

Finalement, c'est là-dedans que cela va se passer, c'est là-dedans que cela doit se passer d'ailleurs puisque le service public est organisé dans des lieux contrôlés, d'enseignement, etc. Il y a eu une inspection chez nous, je n'ai pas encore le rapport... On avance quand même. C'est toujours autant la pagaille !

Claire MESLER

Directrice de conservatoire

En ce qui concerne les conservatoires, personnellement, je dirige une école où il y a un département rock depuis dix ans ; il y a un département jazz et un département chanson, il y a du classique et tout le monde circule d'un département à l'autre de manière libre.

Le domaine d'intervention des politiques publiques, c'est là que je le soumets ; mes collègues me téléphonent en me disant : comment faut-il faire ? Comment as-tu fait ?

Vous avez peut-être fait quelque chose il y a dix

ans, mais apparemment, cela n'a pas été diffusé correctement dans les services publics puisqu'ils m'appellent pour me demander comment il faut faire. C'est la première chose. Deuxième chose, quelqu'un de l'observatoire nous a dit : nous avons constaté de manière nationale que les goûts des personnes sont éclectiques et qu'ils veulent être libres par rapport à cet éclectisme. Le fait de pouvoir passer d'un enseignement à un autre permet cet éclectisme. Troisième chose : je trouve normal de me battre pour que les gens aient des salles de répétition, même si ces gens ne fréquentent pas l'institution ; il vient un moment où il y a une demande de formation. En tant qu'établissement d'enseignement artistique et service public, nous sommes forcément concernés et pour être concernés, il faut bien qu'à un moment donné, notre demande d'action puisse s'étendre et que l'on puisse travailler en partenariat avec des gens qui ont été sur le terrain depuis plus longtemps. Pour le moment, cela paraît un petit peu difficile.

Je m'explique clairement : il y a une filière culturelle pour les conservatoires, des textes de loi régissent nos établissements. Actuellement, les gens qui interviennent sur les secteurs musiques actuelles relèvent non pas de la filière culturelle, mais de la filière animation ; nous avons énormément de problèmes de gestion au Service du Personnel pour pouvoir travailler en collaboration de manière efficace. Le problème n'est pas de dire aux conservatoires qu'ils dorment. Je sais à qui il faut s'adresser,

les autres ne le savent pas forcément. Donc, du point de vue de la diffusion, il y a un vrai problème d'information.

Sabine JOUBERT

Je m'occupe d'un label indépendant à Nantes ; nous faisons de la production de disques de musiques actuelles.

Je suis un peu désolée de constater que depuis ce matin, on parle de concerts et pas du tout de production de disques ; ou alors, quand on a parlé de disques, c'était pour dire : industrie, démarche commerciale, c'est-à-dire des ventes à 50 000 ou 100 000 exemplaires, alors que lorsqu'on vend un disque à 500 ou à 1000 exemplaires, je ne pense pas que ce soit de l'industrie. Il est important de penser à nous car, sur le terrain, nous faisons un vrai travail de création avec des artistes, sur des choses qui ne sont pas des produits de consommation, mais vraiment le résultat d'une œuvre. On rencontre des problèmes de diffusion, de distribution, du monopole de majors, il reste très peu de labels indépendants en France actuellement, on est tous en train de « crever ».

Je voulais avoir peut-être quelques réactions là-dessus.

Il faut savoir que lorsqu'on a affaire aux pouvoirs publics, on a beaucoup de mal à faire comprendre notre démarche, peut-être aussi parce que dans la tête des gens, la musique, c'est avant tout le concert et le disque, c'est à part, c'est le commerce.

Philippe BERTHELOT

Directeur du Florida d'Agen - Modérateur

Il me semble que ceci est lié à la manière dont nous avons pris le problème. On revient à la définition de l'acte de création : on n'a pas pris en compte le fait que la production discographique pouvait être aussi une création en tant que telle, que la démarche artistique était aussi spécifique. On est parti d'une production discographique qui se voulait témoin dans les années antérieures mais la démarche s'est modifiée dans les finalités.

On est donc sur autre chose et là aussi, il y a peut-être une nécessité de se sortir d'une vision uniquement marchande. Cela suppose aussi que les gens de terrain s'en emparent et essaient d'agir.

Un intervenant de la salle

Si on prend l'exemple du prix moyen de la place dans les types d'équipements dont tu

parles, on va arriver à 70, 80, 90 F. Si l'on compare cela à ce qui s'est passé récemment sur un très gros spectacle, dans un très grand lieu, du côté de la Seine-Saint-Denis, on a des prix de places à 400, 450, 700 F. Mais, en plus de ce prix de place, il y avait un déplacement, une chambre d'hôtel, le repas du soir, etc. Donc il y a bien à un moment donné la question du prix d'accès, c'est-à-dire qu'il y a une valeur.

Depuis ce matin apparemment, l'économie a été bannie de notre discours ; il faut tout de même qu'on se pose la question aujourd'hui de la valeur, c'est-à-dire le prix d'accès au disque ; le prix du disque est aujourd'hui entre 45 et 150 F. Il y a une raison pour laquelle ce prix du disque n'est pas unifié. Or, quand on connaît le prix de fabrication du disque, on sait qu'il y a une marge importante.

Effectivement, la marge n'est pas la même si on tire 20 000 ou 8000 exemplaires, si on en vend 5 000 ou 500 ; il est clair que les conditions d'exploitation ne sont pas du tout les mêmes. Il faut bien que l'on parle de ces choses-là, sinon cela veut dire que tout égale tout. Cela veut dire qu'on met au même niveau, dans notre discours, des artistes qui, à cinq, six, vont se produire dans une salle de spectacle, dont la recette totale va être de 1 500 ou 2 000 F, sur laquelle il va falloir payer le chauffage, l'électricité, le petit monsieur qui déchire les billets, celui qui allume la lumière, etc. Il va falloir payer les artistes ! A quel niveau ? A quel cachet ? Est-ce que l'on va respecter le minimum syndical ? Est-ce que l'on va payer la Sécurité Sociale ? Ou alors on va comparer cela et on va faire comme si c'était de la même chose ; effectivement, lorsqu'on organise un spectacle de très haut niveau, on va payer un artiste où la valeur du spectacle va être de 450 000 ou 500 000 F.

Or, quand l'argent public intervient, l'argent de la collectivité locale décidé par le politique, celui-ci ne se pose pas la question de savoir si le directeur du festival va acheter un spectacle 500 000 francs ou s'il va le payer en-dessous de son prix de revient. S'il le faisait, on lui dirait d'ailleurs : « Attention, vous vous mêlez de ce qui ne vous regarde pas... Vous entamez la liberté du programmateur de décider en son âme et conscience du rapport à son public... » ; sauf qu'il y a utilisation d'argent public !

Il faut tout de même qu'à un moment donné, on rappelle qu'il y a des comptes à rendre ; on ne peut pas ne pas évaluer les choses.

Depuis dix ans, on réfléchit dans nos métiers à tout ce dont on parle aujourd'hui. On a mis des outils en place, on les a évalués : où sont les bilans de l'Etat sur ces actions passées depuis dix ans dans notre secteur d'activité ? Ce dont nous débattons là en ce moment, on en débat depuis une dizaine d'années. Des choses ont été faites, il y a sans doute des résultats. Comment mesure-t-on ces résultats ?

Tout à l'heure, Jean-Michel Lucas parlait de

la contractualisation ; il a raison, c'est un point important. Mais qu'est-ce qui fait la valeur de cette contractualisation, à un moment donné ? C'est l'argent ! On se vend tous et on s'achète tous des choses de l'artiste qui essaie de se placer sur le marché du travail au plus haut niveau possible, jusqu'à l'agent de spectacles qui va essayer de vendre son spectacle le plus cher possible, jusqu'au festival qui va essayer de vendre sa place au spectateur le plus cher possible.

Un intervenant de la salle

Du point de vue du chiffre, il faut savoir se poser la question sur les musiques amplifiées/actuelles, mais quand on regarde l'intervention des collectivités locales, c'est de façon à ce que le prix soit abordable à un grand nombre de personnes. Si l'on se pose cette question pour les musiques actuelles, on va se poser également cette question pour les Conservatoires. On a fait un calcul très simple : la collectivité locale met 100 F dans un complexe de musiques amplifiées par personne utilisatrice. Si on fait le même calcul dans un conservatoire, c'est 9 500 F.

S'il n'y avait pas cette intervention des collectivités locales, quel serait le prix de l'inscription dans les Conservatoires ?

L'avantage des musiques actuelles/amplifiées est que cela a un coût relativement abordable pour les collectivités locales. Si on le fait pour le théâtre, pour le Conservatoire ou pour d'autres formes d'art, il est à mon avis nécessaire de travailler sur le droit public qui va régir les musiques actuelles/amplifiées.

Qu'est-ce que la politique publique ? C'est de la jurisprudence. Il faut peut-être aussi savoir créer cette jurisprudence.

Un intervenant de la salle

En effet, si l'on considère que l'économie des musiques actuelles n'est pas rentable, alors qu'en est-il de l'économie des autres formes de spectacles, comme les scènes lyriques et chorégraphiques qui coûtent beaucoup plus cher par personne ? Cela va à l'inverse du discours et de ce qui est écrit noir sur blanc dans le rapport de la Commission nationale, à savoir qu'il faut faire un essai de redistribution du produit des taxes qui, en fait, contribuent à financer des scènes chorégraphiques et lyriques, alors que celles qui participent le plus à cet écot sont les petits spectacles et les concerts. Si monsieur veut connaître le détail des actions politiques menées par le budget de la nation en matière culturelle, il n'a qu'à se reporter au Journal Officiel du 31 décembre de chaque année, il pourra y trouver tout ce qu'il veut. ■



Lieux de musiques amplifiées/ actuelles, économies, emplois, formations

Modérateur : Stéphan LE SAGERE.

Jean-Pierre SAEZ

Directeur de formation, Observatoire
des politiques culturelles - rapporteur
de l'atelier 2 : lieux de musiques amplifiées/
actuelles : économies, emplois, formations

SYNTHÈSE

L'atelier s'est appuyé sur la présentation de deux études relatives à l'économie et à l'organisation du secteur des musiques amplifiées/actuelles. L'une portait sur le «portefeuille» du musicien actuel, c'est-à-dire sur la structuration de ses dépenses selon la place qu'il occupe dans l'échelle amateur-professionnel. L'enquête de terrain correspondante a été réalisée sur les régions Poitou-Charentes et Pays-de-la-Loire. L'autre étude portait sur le système d'organisation des équipes qui travaillent dans ce secteur, les compétences utilisées, les niveaux de rémunération par catégorie d'emploi, à partir des structures affiliées au réseau Fédurok. Ces enquêtes ont ouvert le débat sur trois thèmes transversaux :

→ la problématique amateur-professionnel ; à partir de cette approche les questions de statut, de carrière, ont été largement discutées.

→ la gestion des ressources humaines ; la discussion de cette problématique a permis d'une part de mettre en valeur les différences, les paradoxes et autres incohérences dans les organigrammes des équipes, liées à la rapidité de constitution des musiques amplifiées/actuelles en champ professionnel, d'autre part de réfléchir aux responsabilités en cause à ce sujet.

→ Enfin, logiquement, l'atelier a abordé la question des stratégies et des pratiques de formation dans le secteur à partir de la restitution de diverses expériences.

Vers la constitution d'outils de connaissance du monde des musiques amplifiées / actuelles

Je reviens sur les études par ce commentaire qu'elles m'inspirent. Bien qu'elles soient parcellaires, elles reflètent à leur manière que le monde des musiques actuelles avance sur le chemin de la reconnaissance, sur celui de sa



GERARD MONNERAIS

structuration et de sa professionnalisation. Elles témoignent également des difficultés économiques, symboliques, politiques, rencontrées, et des contradictions auxquelles les acteurs de ce milieu sont confrontés. D'une certaine façon, elles me semblent conduire à faire le constat que ce monde professionnel manque d'outils de connaissance scientifique, qu'il a besoin de mieux se connaître et de se situer dans le champ professionnel du spectacle vivant. En quelque sorte, il offre un terrain d'investigation relativement vierge pour des équipes de recherche.

Ces études suggèrent encore en pointillé qu'il y a place pour un travail sociologique fin, rigoureux, systématique, à la manière de ce que, dans les années 80, Raymonde Moulin et Jean-Claude Passeron ont pu faire sur les artistes plasticiens ou de ce que Pierre-Michel Menger et Catherine Paradeise ont réalisé plus récemment sur le métier de comédien (1).

Dis-moi ce que tu dépenses, je te dirai quel musicien tu es

→ La première étude a mis en exergue trois catégories-types de musiciens : les groupes amateurs, les groupes «intermédiaires» - une catégorie difficile à cerner -, les groupes pro-

fessionnels ; chacun de ces groupes comprenant en outre des subdivisions plus subtiles. Quelles leçons l'étude dégage-t-elle ? Au fond, elle permet de soutenir cet adage : dis-moi ce que tu dépenses, je te dirai quel type de musicien tu es.

Par ailleurs, l'analyse de terrain et les commentaires qu'elle a suscités ont souligné l'importance d'une assise territoriale pour les groupes amateurs et intermédiaires. Ces groupes se produisent d'abord là où ils vivent, ce qui interpelle nécessairement les décideurs politico-institutionnels dans la mesure où ils ont à prendre en compte cette logique dans les politiques culturelles territoriales et à imaginer des réponses aux attentes locales en matière de musiques actuelles.

Etre musicien coûte cher, a-t-il été martelé. A ce propos, un intervenant a mis en garde contre les risques accrus de précarisation économique d'un secteur pour tant déjà fragile, si le législateur confirmait son intention de transformer radicalement certaines règles d'abattement fiscal dont bénéficiaient jusqu'à maintenant les musiciens. On comprend qu'il y a là un appel pressant dont il faut rendre compte aux élus et aux responsables administratifs pour que soient considérées les situa-

tions économiques disparates de ce secteur, lesquelles nécessitent des réponses fines, appropriées.

Cette étude n'a pas traité du revenu des musiciens. On entrevoit sur ce thème la possibilité d'ouvrir un chantier d'études toutefois assez complexe et problématique compte tenu de la diversité des pratiques économiques qui traversent les musiques actuelles. Certaines voix ont dénoncé à cet égard la persistance de contournements abusifs de la loi, tandis que d'autres ont préféré mettre l'accent sur les effets per vers de la législation qui conduisent aux anomalies évoquées. Il existe cependant une résistance d'une partie du terrain à une clarification des règles d'emploi. Le débat a d'ailleurs fait émerger des points de vue différents quant à la définition des statuts des musiciens. Qui est amateur ? Qui est professionnel ? Comment passer de l'une à l'autre de ces situations ?

Pour une clarification des règles du jeu économiques

Pour les uns, la loi apporte des réponses claires, il suffit de s'y conformer. Pour d'autres, la loi se révèle inapplicable pour des musiciens certes initialement amateurs, mais engagés dans un processus de professionnalisation : ils appartiennent alors à cette catégorie un peu trouble dite des «intermédiaires». Cependant, tout le monde constate, de surcroît, de fortes inégalités à l'intérieur de chaque catégorie-type. Dès lors, comment inciter l'ensemble des professions à jouer le jeu de la règle ? Pour aller dans ce sens, un effort de clarification s'avère nécessaire tant en matière de fiscalité que de droit du travail ou de définition des statuts professionnels. Cette clarification suppose un effort commun aux responsables des politiques publiques et aux acteurs des musiques amplifiées/actuelles pour penser les conditions d'accès au métier ; l'enjeu étant d'échapper aux contradictions et aux effets per vers d'un système qu'au fond, personne ne maîtrise aujourd'hui. Peut-on toutefois «moraliser» les usages, rendre les pratiques plus transparentes, rationaliser les métiers, en évitant de cloisonner les catégories de manière trop formelle, de façon à prendre en compte le caractère dynamique des parcours des musiciens ? On le voit, la confrontation des argumentaires a eu le mérite de révéler la complexité d'un tel débat.

Organigrammes, compétences et salaires

→ La seconde enquête portait sur les organigrammes, les compétences et les salaires des équipes affiliées au réseau Fédurok. Plutôt que de décrire ici les résultats obtenus, il est préférable de renvoyer à la lecture de l'étude elle-même. Néanmoins, je relèverai ce chiffre : la rémunération d'un directeur d'équipement ayant 11 ans d'ancienneté et 36 ans de moyenne d'âge, s'élève à 12 000 F net par mois. A titre de comparaison ou de mise en perspective, on peut remarquer qu'elle équivaut,

selon les plus récentes statistiques, au salaire moyen de la fonction publique aujourd'hui en France. Elle est légèrement supérieure au salaire moyen du secteur privé. Néanmoins, les comparaisons les plus significatives devraient mettre en regard les salaires pratiqués dans les musiques amplifiées /actuelles avec ceux des autres professions artistiques et culturelles, à condition de respecter les principes méthodologiques garantissant la pertinence de ce type de travail .

Prolongeant l'apport de cette dernière étude, plusieurs participants ont souligné que les lieux de musiques actuelles étaient de mieux en mieux outillés sur le plan administratif et gestionnaire, indiquant en même temps que c'était sans doute là le fruit d'une politique d'incitation de l'Etat. Toutefois, d'importants problèmes de gestion des ressources humaines demeurent irrésolus. Confier la situation de certaines catégories d'emplois, notamment les chargés de communication, qui présentent le paradoxe fréquent d'être à la fois hautement diplômés mais nettement sous-payés. Un état de fait qu'on ne retrouve pas, généralement,

«Les conditions d'accès à la formation se détériorent dangereusement»

dans les secteurs du spectacle vivant historiquement plus anciens. Il traduit à la fois une professionnalisation en cours de constitution dans les structures (du moins celles représentées par Fédurok), et une économie encore mal assurée.

Acteurs et décideurs publics : des responsabilités partagées

A côté des paroles d'acteurs de terrain, l'atelier 2 a bénéficié du point de vue d'une élue. De son propos déterminé, il faut retenir un message de soutien aux musiques amplifiées/actuelles qui n'élude pas les différentes responsabilités en jeu. Elle a insisté en premier lieu sur l'insuffisante prise en compte par les collectivités territoriales et l'Etat de situations professionnelles mal assurées, et suggère un accompagnement public des équipes dans la construction de projets de carrière.

En même temps, elle a engagé le milieu à se moderniser davantage dans ses pratiques de gestion. En outre, Elle l'a incité elle à sortir de son relatif enfermement pour participer au projet culturel global de la cité, donc à rechercher des liaisons avec les autres secteurs de l'art et de la culture (sans méconnaître les difficultés de la tâche...). Last but not least, elle n'a pas caché les difficultés des élus chargés des affaires culturelles à défendre les musiques

amplifiées /actuelles, vis à vis des populations ou vis à vis de leur propre majorité.

Enjeux de formation

Dernier thème majeur abordé dans les débats de cet atelier, celui de la formation. Il a été traité à partir de diverses expériences, dont celle de l'ARA (Autour des Rythmes Actuels) à Roubaix, mais sur laquelle je ne reviens pas ici en détail. On peut cependant tirer un enseignement intéressant du projet pédagogique de cette nouvelle forme d'école de musique - c'est ainsi que se définit l'ARA - . Il présente en effet la particularité de n'avoir cessé de se transformer depuis une dizaine d'années, en fonction de son environnement, des publics concernés, de la demande des collectivités partenaires, de l'évolution des dispositifs de formation, de celle des musiques actuelles elles-mêmes... Au-delà du cas de l'ARA, ce récit démontre que le secteur est au carrefour d'évolutions sociologiques, politiques, économiques, esthétiques permanentes. Sa raison d'être culturelle consiste à traduire ces changements dans les démarches qu'il met en œuvre.

Parmi les questions que pose le nouveau champ de formation incarné par les musiques amplifiées/actuelles, il convient de retenir celle du partenariat éventuel avec des institutions plus établies, plus anciennes, comme les écoles de musique. Une telle relation exige dialogue, reconnaissance commune, établissement de règles d'échange, transferts réciproques de compétences, évolution des systèmes de valeurs des différents mondes de la musique concernés... toutes conditions appelées de leurs vœux par divers intervenants. Encore faut-il ajouter que la voix des professeurs des CNR et des Ecoles de Musique a été peu entendue dans ce débat. Constatons ici que les mêmes questions traversent aujourd'hui le milieu de la danse contemporaine. Elles étaient en effet au coeur du premier séminaire national du genre qui a rassemblé, en mai 1998 à Grenoble, responsables de centres de création chorégraphiques, de conservatoire nationaux de région et d'écoles de musique et de danse. L'objet de cette rencontre était précisément de réfléchir à une meilleure adéquation entre création chorégraphique et formation. Nul ne s'étonnera qu'en la matière, le séminaire de Grenoble a laissé entrevoir de fabuleuses marges de progression tant il y aurait encore à faire, et corrélativement beaucoup de résistance et/ou d'indifférence entre ces mondes professionnels (2).

Sous ce chapitre de la formation, quelques autres tendances et besoins ont été mis en exergue.

Il semble ainsi qu'aujourd'hui il s'agisse moins de former des musiciens encadrants plutôt que des développeurs de projets capables de mettre en œuvre des démarches plus globales. Les compétences requises pour ce type de fonctions appellent des propositions de formations longues qui restent à inventer, tandis qu' en matière de formation courte,



on parvient désormais à répondre à peu près à la demande.

Une telle réflexion conduit naturellement à poser la question d'une nouvelle organisation de l'offre, sujet qui, de l'avis général, devrait mobiliser tous les organismes concernés - ASSEDIC, Commission Nationale Emploi Formation, ministère de la Culture et organisations professionnelles... - pour qu'ils fassent ensemble la synthèse des problèmes de formation de ce milieu et contribuent au développement de réponses appropriées. Cette mobilisation paraît d'autant plus urgente que, selon plusieurs voix, les conditions d'accès à la formation se détériorent dangereusement, à l'heure où précisément il faudrait développer ce chantier avec une volonté politique plus ferme.

Vincent PRIOU

Directeur de Tremolino à Nantes et du Pôle régional musiques actuelles des Pays de la Loire

Je présente la synthèse de deux études qui portent sur l'économie des musiques actuelles.

Introduction : l'intérêt porté à ces économies ?

Quand on parle de musiques actuelles, on parle de musiques qui sont dans une logique d'expression spontanée, dans une logique également où les projets collectifs, les projets de groupes ont une certaine importance, même si l'apprentissage se fait de façon individuelle, dans une logique aussi où cela fonctionne dans un rapport avec le public de façon assez rapide ; l'étude démontre que ces musiques touchent un public d'adolescents ; de ce fait, on retrouve des comportements caractéristiques de l'adolescence.

Ceci dit, dans le domaine des musiques actuelles, nous sommes sur un champ qui est en phase de reconnaissance et de structuration. Car nous sommes sur une expression qui est encore jeune, qui avance progressivement, qui se bat pour créer les outils adaptés qui vont permettre son développement ou sa pratique dans de bonnes conditions. Nous sommes enfin sur l'élaboration de réflexions et d'organisations collectives (fédérations, réseaux...). Cela passe par de l'information et de la formation, mais également par toute une démarche de professionnalisation de ce secteur, telles que l'aide au disque, l'aide à la tournée ou à la création. Très vite, on rentre dans un rapport à l'économique.

Par exemple dans le cadre d'un concert, de spectacles, un certain nombre de flux financiers sont directement concernés, que ce soit de la location du véhicule à la location de la sono ou encore à la fabrication de l'affiche, la promotion, le téléphone, etc. On a donc très rapidement un budget dépenses et on a aussi très vite un budget recettes qui va avec une



Vincent Priou

pratique de cachet, même si les statuts de groupes sont très différents.

C'est enfin un secteur où se côtoient professionnels et pratiques amateurs, ce qui n'est pas sans poser des problèmes ou des difficultés dans la mesure où l'on est sur un cadre législatif qui demande peut-être à être revisité et abordé de façon sérieuse.

L'étude dont il est question se réalise en deux phases. La présentation que je vais faire ne concerne que la première partie de l'étude : quels sont les flux qui existent autour du musicien ? Ceci, de façon à repérer les différentes masses financières. La seconde s'intéressera à la gestion des lieux, des outils, des structures qui permettent le développement et l'accompagnement des musiciens : les structures qui gèrent des locaux de répétition, les structures qui font de la diffusion et de la formation, le secteur marchand, du point de vue des disques, de la vente d'instruments et de la location de sonorisation. En préalable, il semble important de souligner qu'une étude économique qui porte sur deux régions se trouve liée à l'infrastructure ou à l'environnement qui existe dans sa région. Dans une grosse agglomération ou en milieu rural, les choses sont totalement différentes. Dans une région qui a développé un projet assez avancé sur les musiques actuelles, la prise en compte et un certain nombre d'outils ou d'aides au développement seront totalement différents.

L'étude porte sur les régions Poitou-Charentes et Pays de la Loire.

Du point de vue de la méthodologie, un questionnaire a été envoyé en Poitou-Charentes à un certain nombre de musiciens ; également, des rencontres directes ont eu lieu, soit sur le local de répétition, soit sur une salle de diffu-

sion, avec les groupes de la région. Il n'y a pas eu d'échantillonnage, mais un envoi massif du questionnaire auprès des groupes et musiciens identifiés ;

Concernant la région Pays de la Loire, nous sommes sur une autre approche dans la mesure où un échantillon a été défini a priori, c'est-à-dire partant du principe qu'il y a trois types de groupes : des groupes amateurs, des groupes intermédiaires et des groupes professionnels. J'y reviendrai plus tard. Un échantillonnage a été fait dans les trois types de groupes, en essayant d'intégrer des notions de médiation instrumentale et des notions de localisation géographique, dans la mesure où il y a une différence entre le milieu rural et le milieu urbain.

Ces chiffres doivent être pris pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des premières informations ; il n'y a pas forcément des conclusions à en tirer dans la mesure où la présentation que je vais faire n'est qu'une présentation parcellaire. Je vais vous présenter beaucoup de chiffres, vous les retrouverez dans le document de synthèse qui a été réalisé par Xavier Migeot. Un musicien, comment et combien dépense-t-il ?

1) Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron et al. *Les Artistes : essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985 ; Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation française, 1998 ; Catherine Paradeise en coll. avec Jacques Charby et François Vourc'h, *Les Comédiens. Professions et marché du travail*, Paris, PUF, 1998.

2) *Institutions de formation / Institutions pour la création chorégraphique : quelles passerelles ?*, séminaire des 25 et 26 mai 1998, Grenoble, Association des Centres Chorégraphiques Nationaux / C.C.N. de Grenoble.

L'investissement

Il y a d'abord pour lui la nécessité d'avoir un instrument. En règle générale, les musiciens investissent 14 000 F, la fourchette étant de 200 francs pour le pipeau jusqu'à 291 000 F pour un piano...

Concernant les investissements, les 3/5^è sont inférieurs à 10 000 F et les 4/5^è sont inférieurs à 20 000 F. Il s'agit là de moyennes globales. Pour les musiciens intermittents, donc professionnels, la moyenne est de 25 000 F.

L'investissement se fait en plusieurs années, en règle générale quatre ans, c'est le laps de temps qu'il faut pour s'équiper. Si l'on fait un rapport à l'année, on peut considérer que les musiciens ont dépensé en gros 5 900 F pour s'équiper sur une année.

Autre information : 9/10^è des musiciens ont acheté leur matériel, ce qui représente 65 % d'achat de neuf ; le 10^è restant étant du prêt, du cadeau.

L'amplification

On a l'instrument ; il faut ensuite, en règle générale, l'amplification ; il faut entendre les micros, les amplis et les sonos, mais également l'ampli guitare qui va permettre de pratiquer son instrument préféré. 70 % des musiciens ont investi dans la chaîne de l'amplification avec un investissement moyen de 5 800 F.

Le taux d'équipement informatique

Le taux d'équipement informatique se développe progressivement.

Un cinquième des musiciens interrogés a acheté du matériel informatique, ce qui représente 42 musiciens sur l'échantillon de 208, considérant que 9 musiciens sur ces 42 l'utilisent directement au concert, principalement des groupes rap et techno.

L'investissement moyen est de 13 000 F, sachant que les musiciens qui l'utilisent en concert ont un investissement un peu plus important puisqu'il avoisine pratiquement les 20 000 F.

Cela fait un total de moyenne d'achat du matériel de l'ordre de 20 300 F.

Nous avons fait une petite projection : les 208 musiciens ont acheté pour 4,2 MF de matériel.

C'est donc la partie investissements à laquelle on peut rajouter la partie du fonctionnement liée à ce matériel.

Le fonctionnement

En règle générale, le coût du fonctionnement, l'achat des cordes, des baguettes, etc., principalement les cordes de basse et les cordes guitare, représente 260 F par mois avec une différence : 330 F pour les intermittents et 249 F pour les non intermittents.

Nous allons parler maintenant de la formation : 50 % des musiciens sont autodidactes, c'est-à-dire qu'ils ont appris à jouer avec des amis ou seuls, sachant que la presse spécialisée a un rôle prépondérant. La formation n'est pas

rejetée, on trouve un moyen pour se former. Sur l'échantillon des 50 % de musiciens autodidactes, un quart a suivi une formation en 1997 ; à 80 %, c'est une formation instrumentale, le reste étant une formation technique ou de management.

Ce chiffre est un peu plus important en ce qui concerne les intermittents. En effet, sur les non intermittents, on a 22 % alors que sur les intermittents, on arrive à une moyenne de 25 % de personnes qui se forment.

Concernant les coûts de formation, 30 % sont pris en charge par des mesures type AFDAS, type RMI, etc., des mesures d'aide à l'emploi et de prise en charge des publics en situation précaire.

Ce sont les premières informations que nous pouvons avoir sur le musicien.

Concernant le groupe, nous sommes dans une logique de trois catégories de groupes : le groupe amateur, le groupe intermédiaire et le groupe professionnel. Nous avons identifié deux sous-catégories, pour les amateurs et les professionnels.

Parmi les amateurs, il y a les groupes amateurs jeunes et les groupes amateurs vétérans. Quelle est la différence ? Chez les amateurs jeunes, il y a des musiciens qui commencent juste la pratique instrumentale, qui ont certainement des grands projets, mais qui montent un groupe de façon tout à fait récente, alors que chez les vétérans, on observe vraiment la pratique de loisirs : ce sont des gens qui le font pour le plaisir, cela ne les empêchera peut-être pas de faire des concerts, de se former, mais ils sont dans une pratique de loisirs. Tout de suite, on s'aperçoit qu'ils ont un pouvoir d'achat un peu plus important et qu'en règle générale, on le retrouve dans l'investissement, que ce soit en termes de matériel ou de production discographique.

Nous avons identifié deux catégories : d'une part, le musicien pro intermédiaire et le musicien pro major, dans la mesure où il y a des budgets totalement différents entre ces deux catégories.

Qu'est-ce qui nous a permis de faire ces catégories ?

Nous sommes partis sur un mix : l'âge du groupe, c'est-à-dire la durée du groupe, le nombre de concerts réalisés avec le type de lieux sur lesquels les concerts se sont déroulés, en région, hors région, sur des lieux type cafés-concerts ou salles de spectacles, festivals, etc. ; également, la notion de l'enregistrement et du label, sachant que l'on peut enregistrer dans sa cuisine ou sur un super 48 pistes voire plus si affinités !

Un groupe comprend environ 4 musiciens. Autre information : 50 % des groupes ont une association à côté qui permet aussi de « gérer » ou d'accompagner le développement du groupe.

Sur le panel des groupes interrogés, 50 % répètent chez eux ; 33 % dans des locaux dédiés à la répétition, ce sont les structures type Confort

moderne, Chabada, Tremolino. Sur la région des Pays de la Loire, 10 % de groupes répètent soit dans des foyers de jeunes travailleurs ou dans des lieux qui ne sont pas forcément adaptés à la répétition, mais où ils ne peuvent pas déranger les voisins.

Plus le degré de professionnalisation augmente, plus le groupe répète dans un lieu dédié aux musiques actuelles.

Les groupes professionnels répètent de façon plus discontinue, ils ont besoin de caler un répertoire, ils vont prendre un local de façon déterminée, alors que les groupes amateurs répètent de façon plus ritualiste. L'étude est aussi à prolonger dans la mesure où cela dépend des possibilités qui leur sont offertes. Si les locaux de répétition proposent des créneaux de 3 ou 4 heures, les groupes répéteront forcément de façon plus ritualiste, en fonction de la proposition.

En moyenne, un groupe dépense 240 F par mois pour les répétitions. Il y a une différence en fonction des régions : en Poitou-Charentes, c'est 142 F par mois, en revanche, en Pays de Loire, on répète à 368 F par mois... (chiffre à rapprocher à la qualité et à l'équipement du local). Si l'on fait le rapprochement avec une étude précédente qui avait été réalisée par Pierre Mayol pour le DEP, on s'aperçoit que l'on est vraiment en-dessous puisque les sommes qui étaient ressorties représentaient 210 F par semaine pour un créneau de trois heures en règle générale. Néanmoins, on sait qu'en région parisienne et dans la capitale, tout est cher ; il y a peut-être moins de possibilités de répéter de façon isolée.

Pour les groupes qui ont choisi de répéter chez eux, nous avons observé que l'investissement sur un local individuel, quand un groupe l'équipe, est de l'ordre de 5 800 F, pour pouvoir arriver à un traitement et pouvoir préserver les voisins.

Le disque

Concernant l'enregistrement, 63 % des groupes ont enregistré une démo, à la maison, sur un 4 pistes ; on s'aperçoit qu'il y a un développement du multi pistes et la possibilité d'enregistrer de façon assez pratique à domicile ; 80 % des groupes en Pays de Loire ont sorti un disque, ce qui correspond à 43 % d'autoproduction et 37 % sur des majors ou pro labels indépendants.

Le budget moyen d'enregistrement est, en Poitou-Charentes, de 17 200 F et en Pays de Loire de 51 400 F.

Là encore, il faudrait affiner l'étude par rapport aux types de groupes et aux styles de musiques qui ont utilisé les studios d'enregistrement, dans la mesure où l'on n'a pas forcément les mêmes besoins en fonction des styles concernés.

Pour information, le budget répétition de l'ensemble des 24 groupes région Pays de la Loire représente 106 000 F, en fonction des critères déterminés ; sur l'enregistrement, il représente 1 821 000 F.



Après avoir enregistré, il faut sortir le disque. Le budget du disque est estimé à 3 363 000 F. Nous avons essayé d'identifier les chiffres moyens de vente et de distribution : un groupe débutant, globalement, tourne autour de 650 exemplaires distribués et vendus ; un groupe intermédiaire, 1 800 exemplaires ; un groupe professionnel, 20 000 exemplaires. Bien sûr, il y a des moyennes, il y a l'hypothèse basse et l'hypothèse haute, sachant que sur certains groupes, on arrive à des chiffres de ventes très importants.

Le concert

En ce qui concerne le spectacle vivant, la moyenne de l'échantillon représente 26 concerts par an, sachant que globalement, 49 % des groupes intermédiaires se produisent dans une salle de concert.

Pour les amateurs, 80 % des amateurs se produisent sur leur région d'origine, et 20 % sur le territoire national.

Les groupes intermédiaires jouent pour 48 % sur la région d'origine, 49 % hors de la région et 1 % hors du territoire national.

Concernant les groupes professionnels : 17 % sur la région d'origine, 48 % sur le territoire national et 10 % hors national.

Concernant les types de lieux par degré de professionnalisation, il existe quatre types d'équipements utilisés sur les concerts : le café-concert, la salle de festival et autres où l'on va retrouver des fêtes privées ou des lieux de concerts différents.

Trente cinq pour cent des groupes amateurs font leurs concerts en cafés-concerts, 31 % dans les salles, 12 % sur des festivals. Pour les groupes intermédiaires : 43 % en cafés-concerts, 50 % dans une salle et 8 % sur des festivals.

La tendance est totalement différente avec les groupes professionnels puisque les cafés-concerts ne représentent plus que 4 % pour ensuite une moyenne de 35 concerts sur 48 en salle et de 9 concerts sur 48 en festivals. Selon le degré de professionnalisation, les amateurs font en moyenne 17 concerts, les intermédiaires 51, et les amateurs pro 48 pour la région Pays de la Loire.

Le spectacle vivant : l'estimation qui en a été faite représente un budget, sur la région Pays de la Loire, de 2 389 000 F.

Le véhicule

Le budget véhicules est important en termes d'investissements : 37 % des groupes intermédiaires, qui sont appelés à se déplacer souvent et à faire un nombre de concerts important, ont opté pour l'achat d'un véhicule, sachant que le pourcentage est moins important chez les pro puisqu'il est de 14 %.

L'administration

L'administration et la promotion du spectacle : sur la région Pays de la Loire, le chiffre est de 1 649 000 F. En moyenne, le coût de l'administration et de la promotion représente, pour



Stephan Le Sager e

un groupe de débutants, 8 655 F ; pour un groupe intermédiaire 27 840 F et pour un groupe professionnel 39 170 F.

Ce sont les sommes investies pour la gestion et la promotion du groupe, sachant que les groupes qui ont des contrats avec des maisons de disques importantes n'ont plus cette promotion à leur charge ; on la retrouve prise en charge par la maison de disques qui considère de plus en plus le concert comme un lieu de promotion pour le disque. En règle générale, le soutien à la diffusion, de la part d'une maison de disques, est en moyenne de 60 000 F.

Sur les postes importants de l'administration et de la promotion du spectacle, nous trouvons principalement le téléphone et la promotion du disque, sachant qu'en terme de promotion, on trouve aussi le coût du disque qui va être envoyé ici et là pour faire connaître le groupe. Les tendances sont les suivantes :

L'enregistrement représente environ 20 % ; la fabrication, 36 % ; le concert, 26 % ; la promotion, 18 % et la répétition, 1 %, sur l'échantillon concerné et sur la région Pays de la Loire. Il est utile de souligner qu'un certain nombre de transactions ne sont pas forcément monétisées ; je prends l'exemple du disque ou la pochette : on va faire appel à un copain qui va réaliser la pochette ; on trouve cela également sur la fabrication de press books où il y a des économies informelles qui ne sont pas toujours budgétisées par rapport au coût de fonctionnement du groupe.

Voilà une présentation de l'économie du musicien, sachant qu'il est important de continuer l'étude et d'aller voir du côté des lieux, du côté de l'ensemble des partenaires qui sont aussi proches du musicien, sur la diffusion, l'enregistrement ou la répétition, les masses et les flux que cela engendre.

Par exemple, lorsqu'on parle d'un coût de répe-

tition de 240 F, on ne connaît pas le coût de fonctionnement du lieu de répétition, sachant qu'il y a de l'investissement, du fonctionnement, de l'achat de matériel, de la gestion d'équipe, etc. Il est vraiment important de compléter ces sommes-là.

Il y a des sommes très importantes en jeu : 4,2 MF sur l'investissement et pratiquement 10 MF sur le fonctionnement des groupes.

Le dernier tableau que vous avez sur le document reprend l'ensemble des dépenses du groupe, mais il est à prendre avec un certain nombre de précautions dans la mesure où ce sont des moyennes ; dès que l'on aborde les groupes professionnels et les groupes majors, la lecture des chiffres est beaucoup plus difficile. Les artistes eux-mêmes ne maîtrisent pas du tout ces chiffres du fait que les sommes bougent en fonction des ventes : si les ventes progressent, il y a le palier au-dessus et on réinvestit sur de la promotion, etc. Ces sommes ne sont pas forcément connues.

Le revenu individuel du musicien, pour nous, est une chose qui doit faire partie de l'étude ; nous devons essayer d'identifier les revenus individuels en fonction des différentes catégories.

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEIJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur

Merci. Y a-t-il tout de suite, à chaud, des réactions ?

Marc SLYPER

Musicien-Secrétaire général du SNAM

Une réaction à chaud et une demande : quand on écoute cette étude très intéressante, on se rend compte que l'accès à la pratique de la musique, qu'elle soit amateur ou professionnelle, coûte aux artistes ; elle coûte beaucoup aux intermédiaires et aux professionnels, mais également aux amateurs.

Je suis musicien, représentant d'un syndicat de musiciens professionnels.

Je rapproche cela du fait que, dans les législations précédentes, les frais professionnels étaient pris en compte et donnaient lieu à un abattement fiscal chaque année, lequel va disparaître cette année ; c'étaient des sommes très importantes qui étaient à retirer des revenus globaux des artistes.

Ces abattements pour frais professionnels vont disparaître, cela a été voté par l'Assemblée Nationale et le Sénat l'année dernière. Les négociations que nous menons actuellement avec les services de Bercy proposent de prendre en compte 13 % sur les instruments et tout le reste, 3 %, de divers. Cela va représenter une baisse de dizaines de milliers de F sur les revenus annuels des artistes musiciens.

Je souhaite que l'on réfléchisse à cela, compte tenu de la situation précaire de certains artistes, y compris parmi les pro intermédiaires. Nous avons un chiffre précis qui nous montre les frais professionnels engagés par les artistes - je ne parle que des professionnels, mais les amateurs peuvent aussi avoir des frais - pour exercer leur métier. C'est une attaque directe à la création musicale.

C'est une réflexion «à chaud», mais je souhaite qu'on y réfléchisse et que cela puisse être discuté avec les représentants de la Ville de Nantes, dont le maire est Président du groupe Socialiste à l'Assemblée Nationale. Cette discussion va avoir lieu à l'Assemblée Nationale.

Jean FAVRE

Directeur du théâtre Tourtour- Président du SYNAPSS-USR (Syndicat national des petites structures de spectacles-Union de syndicats régionaux)

Ce qui est frappant, c'est que les groupes intermédiaires ont de plus en plus de difficultés à obtenir des fiches de paie ; ils travaillent à 42 % sans contrat ! Et lorsqu'il y a un contrat de cession, cela ne veut pas dire que l'artiste est salarié, qu'il y a des déclarations sociales, qu'il y a des déclarations préalables à l'embauche, etc. Le groupe professionnel, lui, a un manager ou un producteur qui vend son spectacle mais pour les groupes intermédiaires, il y a vraiment un problème.

Les associations ont maintenant des licences d'entreprises de spectacles ; petit à petit, on a fait glisser la responsabilité d'employer vers l'artiste, de façon plus ou moins dissimulée. Par ailleurs, autant on n'a rien à dire sur les vrais amateurs qu'on retrouve un petit peu partout dans les pratiques musicales, dans la musique amplifiée, mais aussi dans la chorale ou dans la fanfare, autant on a l'impression qu'un problème se pose pour les jeunes artistes qui veulent devenir professionnels ou qui souhaitent un jour vivre de leur métier. Pour ceux-là, il n'y a plus de différence entre la pratique amateur et celle du professionnel ; à peu près 10 % des amateurs ont des contrats d'engagement, ils font une vingtaine de concerts par an, alors que la loi leur en autorise dix.

Le travail au noir se développe : la moitié des concerts d'artistes débutants ou d'artistes intermédiaires sont réalisés de façon plus ou moins officielle.

Les règles de la pratique amateur sont ignorées et se développe le travail au noir chez des artistes qui aspirent à devenir des professionnels. On n'a pas répondu à la question : comment transforme-t-on un jeune artiste qui veut devenir chanteur ou musicien en professionnel, salarié intermittent du spectacle, sans passer par cette période intermédiaire qui est recouverte à 50 % par des concerts qui sont faits sans contrat ni cachets ?

« Une précarité que confirme cette étude »

Vincent PRIOU

Directeur de Trempolino à Nantes et du Pôle régional musique actuelle des Pays-de-la-Loire

Ce tableau démontre aussi ce que représente la difficulté des musiques actuelles. En règle générale, les musiques actuelles ne sont pas accompagnées et sont rentrées dans le champ des préoccupations de façon très récente. Il y a très peu de financement public sur ces pratiques-là, donc cela ne fait que renforcer la précarité qui est lisible sur ce tableau.

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEIJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur

Vous avez bien compris que dans le cadre de cet atelier de cet après-midi, nous allons surtout aborder une question de lieux. Nous avons eu une introduction, des données sur les dépenses des musiciens. S'il doit y avoir un débat ou aborder la question des relations amateurs/professionnels, c'est le moment de le faire car dès que nous aborderons les questions de lieux, nous ne pourrons pas revenir à ces questions. S'il y a des interventions à ce sujet, il serait bon qu'elles viennent immédiatement.

Philippe GAUTIER

(Syndicat des musiciens des Pays de la Loire)

Cette étude est très intéressante et me fait immédiatement réagir sur beaucoup de choses ; toutes les données chiffrées vont nous être très précieuses.

Tout d'abord, les gens qui sont classés dans les intermédiaires, en valeur absolue, font plus de concerts que les gens qui sont classés dans la catégorie des professionnels. Cela veut dire que la classification est à revoir puisque les gens qui sont dans les intermédiaires, s'ils font davantage de concerts que les pros, n'ont pas d'autres activités professionnelles ; cela veut bien dire que c'est leur métier (*réactions dans la salle*)...

Vincent PRIOU

Directeur de Trempolino à Nantes et du Pôle régional musique actuelle des Pays de la Loire

J'aurais dû effectivement le préciser, les professionnels sont les musiciens qui sont intermittents.

Philippe GAUTIER

(Syndicat des musiciens des Pays de la Loire)

La classification, ce n'est pas «musiciens indemnisés par l'ASSEDIC» et «musiciens non indemnisés par l'ASSEDIC», mais «pros» ou «pas pros». On voit que les gens que tu as classés dans la catégorie des non professionnels font plus de concerts que ceux que tu as classés parmi les professionnels.

En fait, ceux qui sont classés dans la catégorie des non professionnels sont des pros, ils n'exercent pas une autre profession parce qu'ils n'en n'ont pas le temps ou n'ont pas d'autres moyens de subvenir à leurs besoins. Ce sont des Rmistes qui, à part cela, font des cachets au noir. Il ne peut pas y avoir de politiques publiques, de politiques d'intérêt général qui ne se soucient pas de cette question et qui n'aient pas pour but de remédier à cela. Je sais bien que les pouvoirs publics ont fait de grandes déclarations à ce sujet-là, cela fait longtemps qu'il y a aussi...

Marc SLYPER

Musicien - Secrétaire général du SNAM

Je ne suis pas ici pour faire un débat syndical. La différence entre pros et intermédiaires, ce n'est pas les intermittents et les non intermittents, les deux étant intermittents ; il y a un statut qui ouvre aux droits et un autre qui n'ouvre pas aux droits. C'est une grande différence.

Il n'y a pas un statut d'artistes professionnels pour ceux qui arrivent à faire 507 heures déclarées par an, c'est-à-dire qui ont le seuil pour ouvrir des droits, et ceux qui ne l'ont pas. C'est une idée fautive, il faut lui tordre le cou, et ce n'est pas syndical ; c'est du statut, de la situation personnelle individuelle et de la précarité que vivent les artistes qui participent aux politiques publiques et aux musiques amplifiées/actuelles.

Ce matin, nous avons eu un débat sur les politiques publiques et les musiques amplifiées/actuelles ; des actions ont été faites par les élus, par les collectivités en direction des jeunes pour les pratiques amateur, mais également pour les pratiques professionnels ; aujourd'hui, face à la situation sociale dans



Benoît Careil

notre pays, dans les villes, il est nécessaire de résorber ce décalage et d'arriver à répondre à la réglementation.

De la même façon, quand le rapport, page 6, nous dit : «Le nombre de concerts sans contrat, situation majoritaire chez les amateurs (pour laquelle la loi est inadaptée) représente encore 42 % des concerts des groupes intermédiaires...» ; quand on nous dit que la loi est inadaptée, c'est un jugement ! La loi est inadaptée pour une raison, c'est que l'application de la loi fait que ne pas payer et déclarer ces amateurs est hors-la-loi. En ce sens, la loi est inadaptée parce que 80 % des concerts qui font appel à des amateurs se font sans aucune déclaration et sans aucun salaire.

On doit reposer la question ainsi, c'est une question sociale et non syndicale. Qu'on ne se trompe pas de débat : on le porte sur la situation des artistes, qu'ils soient amateurs ou professionnels, qui interviennent dans le secteur dont nous parlons.

Donc les questions d'inadaptation de la loi dépendent de ce que l'on veut faire ; elle est inadaptée si l'on veut organiser 80 % de concerts plus 42 % pour les groupes intermédiaires sans déclarer les artistes. Effectivement, là, la loi est inadaptée.

Un intervenant de la salle

Le texte de base du décret de 53 est un texte sur les pratiques amateurs et la concurrence des pratiques amateurs avec le secteur professionnel. On est tout de même dans un cadre

où l'on ne respecte même pas les problèmes de concurrence déloyale.

Il faut en tenir compte dans le texte de votre rapport, la concurrence déloyale continue entre faux ou vrais amateurs et les professionnels.

Mireille BARRIET

Adjointe au maire chargée de la culture de Poitiers

Je ne vais pas intervenir au nom de tous les élus, dont je peux ignorer les pratiques. Il est vrai que tous les concerts de musiques amplifiées/actuelles ne se passent pas dans des lieux qui sont contrôlés par les pouvoirs publics. Dans ma ville (Poitiers), par exemple, je ne peux pas contrôler ce que font les patrons de bistrot dans lesquels se produisent des groupes amateurs, semi amateurs, un peu pros mais pas vraiment, etc.

Je suis tout à fait d'accord avec ce vous dites sur la loi. Je suis même plus cynique que vous : à mon avis, la loi est totalement adaptée ! Elle n'est pas inadaptée, elle est parfaitement adaptée au fait d'essayer de modifier le statut des intermittents.

La concurrence amateurs/professionnels, d'une certaine manière, arrange les ASSÉDIC. Une difficulté se pose quand on veut intervenir sur la question de la professionnalisation des jeunes groupes : la solution serait de leur donner suffisamment d'argent pour qu'ils aient environ un an pour se retourner

et essayer de ne faire que cela.

Sur ma ville, il y a au moins deux cas de cet ordre, des gens qui font un vrai travail de café-concert, de café-musique ; cela fait deux ans qu'on cherche une solution pour les aider à financer leur travail car ils n'y arrivent plus financièrement. Ils emploient les gens au noir. Je n'arrive pas à trouver de solution pour payer les charges, je ne connais pas de solution légale.

Un intervenant de la salle

Il y a peut-être d'autres questions à se poser : qu'est-ce qu'un métier, qu'est-ce qu'une carrière ?

On s'aperçoit que l'importance de la diffusion régionale est réelle. On a actuellement des mécanismes par rapport à la profession de musicien qui sont nationaux, avec une petite partie de musiciens qui gagnent très bien leur vie et une grande majorité de musiciens qui crèvent la faim.

Il y a aussi une réflexion un petit peu plus large à se poser : que défend-on lorsqu'on défend un projet d'action culturelle ou artistique ? Comment essaie-t-on d'aller à la rencontre des publics ?

Visiblement, il y a des publics régionaux, il y a matière à avoir une diffusion en terme de concert, mais également en terme de vente de disques. Il faut aller au fond des choses. Après, une fois que l'on est dans cette logique, quels sont les lieux qui sont adaptés ? Bien sûr, pour un artiste régional, le café-concert peut être tout à fait adapté. Ensuite, il faut trouver la formule. Parfois, des collectivités interviennent sur des entreprises privées, etc. Il faut certainement organiser des mécanismes de solidarité entre le national et le régional, mais c'est à l'ensemble des acteurs d'y participer.

Benoît CAREIL

Directeur (Le Jardin Moderne/Rennes)

Je suis directeur d'un nouvel espace de soutien aux musiques actuelles à Rennes qui s'appelle Le Jardin Moderne.

On est là pour soutenir les demandes en formation, le coût de répétition pour beaucoup de musiciens amateurs, très grande majorité des musiciens à Rennes et sûrement dans beaucoup de villes en France.

On forme les gens dans des pratiques instrumentales, dans des conseils en gestion, du point de vue juridique de leur activité. Se pose le problème des concerts, sachant que ces musiciens amateurs, pour apprendre leur éventuel futur métier, doivent pratiquer, jouer sur scène.

Un intervenant de la salle

... Excusez-moi. Dans ce que vous venez de dire, il y a : «musiciens amateurs pour apprendre leur métier...»

Benoît CAREIL

Directeur (Le Jardin Moderne/Rennes)

Oui, éventuel futur métier..., sachant que les musiciens amateurs, en tout cas la grande majorité de ceux que l'on rencontre, ont l'ambition de devenir professionnels.

Un intervenant de la salle

Je vous interromps parce qu'il y a vraiment une question de définition des rôles et des personnes, il y a un malaise profond là-dessus. Très clairement, l'amateur est celui qui ne touche jamais d'argent, qui n'a pas l'ambition d'en toucher. C'est l'esprit de la loi, ce n'est pas seulement la lettre de la loi.

Donc, l'objectif de ramasser 3 francs 6 sous pour payer une guitare, tout cela ne rentre pas dans le cadre amateur ; Il faut être très clair, il n'y a même pas de débat par rapport à cela, c'est la réalité... (*Réactions dans la salle*)...

Benoît CAREIL

Le Jardin Moderne / Nantes

Pour beaucoup de groupes en France, on devient professionnel quand on a rencontré un public, quand on a connu un minimum de succès ; on vend un certain nombre de disques parce qu'on a rencontré un public.

Avant ce stade-là, on a une pratique qui est hors-la-loi puisque pour moi, la loi est inadaptable à cette période d'apprentissage, de formation et de promotion de certaines formes musicales émergentes.

Je souhaite qu'il y ait un débat sur un statut qui permette aux gens d'avoir une pratique légale, qui leur permette d'avancer vers une professionnalisation.

Jean-Marc VERNIER

Conseiller Musique et Danse DRAC Franche-Comté

Si vous me l'accordez, je souhaiterais parler peut-être plus à titre personnel qu'au titre du ministère de la Culture, étant conseiller seulement depuis le 1er juillet 98. Derrière tout

ce qui vient d'être dit, on pourrait sentir une opposition entre amateurs et professionnels. A mon sens c'est un faux problème, car les uns et les autres ne sont pas responsables de l'éventuel conflit ou de l'éventuelle situation qui pourrait les amener à être opposés.

Le premier problème est avant tout la question de la reconnaissance des musiques actuelles par les pouvoirs publics, mais aussi par les institutions, voire même par les citoyens. Ici, nous sommes tous des convaincus, mais il faut savoir que ces musiques pour la majorité de nos contemporains, font plus partie du divertissement et de l'activité commerciale que d'une véritable institution culturelle. A ce sujet, souhaitons que les réflexions et propositions de la Commission Nationale des Musiques Actuelles aient un effet sensible et constructif.

Voilà pourquoi en second lieu il me semble prioritaire de développer de manière significative les lieux de diffusion et les moyens affectés. S'il y a du travail au noir ce n'est pas du aux amateurs qui «piqueraient le boulot» des professionnels. Des professionnels aussi travaillent au noir parce que les lieux n'ont pas les moyens de payer des salaires dûment déclarés. Ces éléments simples illustrent le fait que le problème ne se situe pas dans une opposition amateurs/professionnels.

En troisième lieu, il faudrait évoquer aussi l'absence des musiques actuelles dans les établissements d'enseignement contrôlés par l'Etat. Le développement de postes de formateurs dans ce domaine sera aussi source d'emplois pour les professionnels, multipliant ainsi les pratiques donc par la même la reconnaissance des musiques actuelles.

Tout comme il est nécessaire de défendre le statut des professionnels, tout en veillant à ce qu'il profite à ceux pour qui il est destiné, il convient aussi de défendre la pratique amateur et donc son cadre juridique d'exercice. Ayant participé aux travaux de la Commission Nationale, je crois pouvoir dire qu'une réflexion est en bonne voie. Cela dit s'il faut faire des lois, donner des cadres, il n'en reste pas moins vrai qu'être musicien ne peut être réduit à la réussite d'un concours ou au fait de répondre à des critères légaux.

Gaël RIAS

Délégué national de la conférence des directeurs des associations régionales de développement de la musique et de la danse, directeur de l'Ardiamc musique et danse en Poitou-Charentes

Je n'ai plus grand-chose à dire puisque beaucoup de choses ont déjà été dites. Je ne suis pas d'accord avec la définition que tu as donnée de l'amateur puisque tu as dit : un amateur n'ambitionne même pas de gagner de l'argent ! La première chose que j'ai envie de te dire,

c'est qu'avant d'être pro, on est forcément un amateur ; et si un jour, on ambitionne de gagner de l'argent en faisant le métier de la musique, de la danse ou autre, on devient pro. Il y a peut-être une petite phase entre le moment où l'on est amateur et véritablement professionnel, mais avant tout, avant d'être professionnel, on reste un amateur.

Deuxièmement, il s'agit peut-être à travailler sur le travail bénévole. L'Assemblée est en train de plancher sur une loi sur le bénévolat. On pourrait peut-être imaginer un travail payant et un travail bénévole. Troisièmement, il ne faudrait pas reclotter les amateurs et les professionnels comme on est peut-être en train de le faire, comme cela se fait aussi dans d'autres ateliers, au moment où l'on affirme que les musiques actuelles représentent une chance de décloisonnement. Il faut être prudent.

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEIJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur

Je rappelle que la règle fondamentale de l'économie de marché, c'est la concurrence ; la question qui est posée au niveau économique entre les amateurs et les professionnels, c'est la concurrence qui est préjudiciable aux professionnels. Vous avez compris comment cela fonctionne du point de vue légal, mais également du point de vue de l'esprit, on protège un marché et de là, découle un statut de l'amateur. Juridiquement, on ne commence pas par l'amateur, on commence par les acteurs économiques, et par extension on exclut les amateurs. (*réactions dans la salle, sans micro*)...

Tu ne peux pas confondre l'amateurisme et le travail au noir, il ne faut pas non plus exagérer ! Qu'il y ait un réel problème dans la tranche de pré-professionnels ou de personnes qui postulent au professionnalisme, sans vraiment forcément y accéder, d'accord, mais à ce stade-là, on n'est pas au niveau de l'amateur.

Il ne s'agit pas d'opposer les amateurs aux professionnels, il s'agit de prendre acte que dans les professionnels, dans ce qui tourne autour d'une économie, il y a un problème de répartition, on pourrait dire des richesses, mais ce serait plutôt de la pauvreté.

Jean FAVRE

Directeur du théâtre Tourtour- Président du SYNAPSS-USR (Syndicat national des petites structures de spectacles-Union de syndicats régionaux)

Je préférerais que l'on revienne aux vraies définitions, en insistant bien sur le côté économique. Je suis représentant d'un syndicat de salles où, dans la plupart des cas, même les



emplois de permanents sont tenus par des gens qui sont au SMIC ou qui ont des situations précaires : objecteurs de conscience, détachés, contrats de qualification, etc.

Quand quelqu'un sort du Conservatoire, il est musicien, il n'est pas amateur ou professionnel. Quand quelqu'un sort de la faculté de médecine, il est médecin, cela ne nous vient pas à l'idée de dire qu'il est médecin amateur. L'amateur est quelqu'un qui a une pratique artistique non salariée et qui tire l'essentiel de ses revenus d'une autre activité que celle du spectacle. On ne peut pas définir autrement l'amateur.

Qu'il y ait un vrai problème pour des artistes qui sont de jeunes professionnels qu'on ne sait pas comment payer, comment intégrer au salariat, tout à fait d'accord, mais l'amateur a un autre métier : il est avocat ou facteur et il fait du sport ou de la musique à côté.

Il ne faut pas changer le débat : on a un problème d'intégration des jeunes professionnels, mais ce ne sont pas des amateurs.

Jean-Louis PICARD

CEPIA Ile-de-France

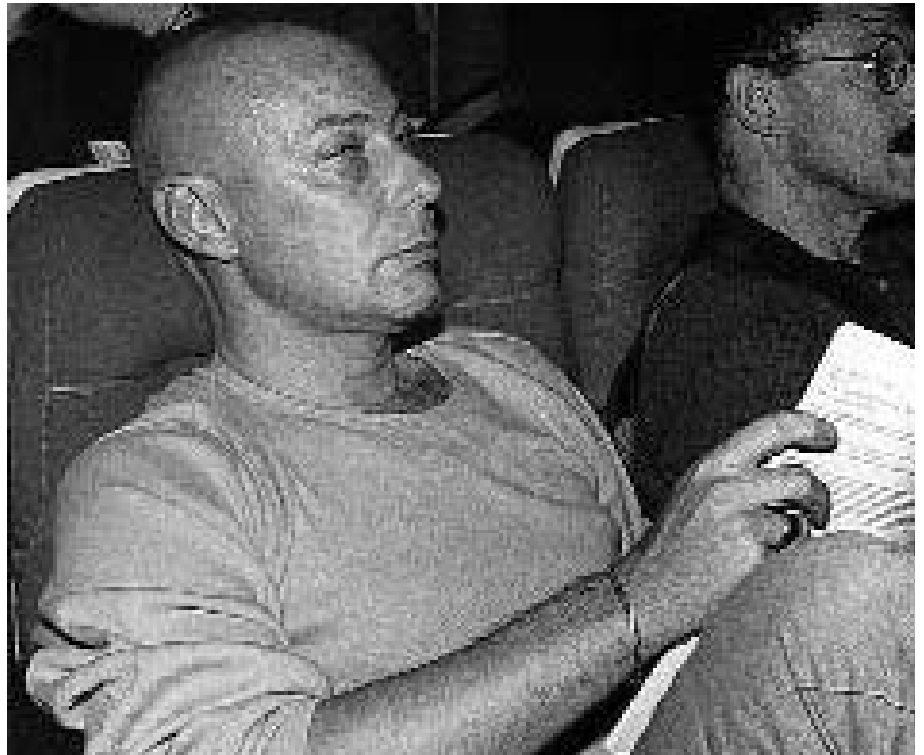
Pour faciliter la lecture de cette étude, il serait intéressant de savoir quels éléments ont été pris en considération pour définir le profil du musicien amateur.

Je rejoins tout à fait ce que disait Gaël RIAS tout à l'heure : quelles que soient les actions que l'on mène, en direction de la professionnalisation ou en direction d'un soutien aux pratiques des musiciens amateurs, nous avons à faire en sorte d'atténuer le clivage dont nous avons parlé ce matin, peut-être par fois de façon excessive. Si l'on veut travailler à cela, il faut une clarification. C'est vrai, le mélange entre la pré-professionnalisation et la pratique amateur ne facilite pas cette clarification.

Vous avez dit tout à l'heure que parmi les groupes interrogés, un sur deux se définissait comme étant un groupe de musiciens amateurs. Je ne suis pas arrivé à retrouver dans votre document combien se définissaient en tant qu'amateurs, mais cela rejoint également les éléments qui vous ont permis de définir leur profil, néanmoins, il me semble que le pourcentage qui était annoncé était très élevé. Pourquoi, dans ce secteur musical, la proportion d'aspiration à la professionnalisation est aussi immensément supérieure aux autres secteurs musicaux qui par fois frôlent à peine 1% ?

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEIJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur



Loïc Leconte, directeur de La Luciole, à Alençon

Il y a le décret du 19 Décembre 1953 qui dit ce qu'est l'amateur, les textes sont clairs ! Il y a un problème d'application du droit pour des questions purement économiques, mais pas au plan légal ; il n'y a aucun problème légal. Peux-tu répondre à ces questions ?

Vincent PRIOU

Directeur de Tremolino à Nantes et du Pôle régional musique actuelle des Pays de la Loire

Nous sommes partis sur des groupes qui sont repérés par les lieux, les guides régionaux. Il est évident que nous n'avons pas identifié le groupe de copains qui répètent dans une chambre une fois tous les quinze jours.

A partir de là, les critères amateurs ont été les suivants : taux de concerts très bas... Dans les critères qui nous ont permis de définir ce qu'est un amateur par rapport aux autres catégories, on est vraiment sur l'entrée dans une pratique musicale collective.

Nathalie CORDIER

Centre régional du rock et des musiques actuelles de Haute Normandie

Je n'ai toujours pas compris ce qu'est un amateur ! Dans nos fichiers, nous n'avons pas beaucoup de groupes qui se disent amateurs ; il y en a peut-être plus au niveau du jazz ; ce sont des jeunes qui vont commencer leurs concerts et que l'on va retrouver deux ans plus tard, par

fois professionnels, cela dépend si ça marche ou non pour eux.

Je voulais surtout intervenir sur l'identification des lieux. Dans le graphique, on remarque que les amateurs - je ne sais pas trop comment les définir - jouent beaucoup dans les cafés-concerts. Nous le remarquons dans notre région, nous accueillons de jeunes groupes amateurs qui cherchent à devenir professionnels, qui en rêvent, et qui aimeraient avoir 500 F pour payer le crédit sur l'ampli ; ces groupes-là vont dans les bars.

A un moment donné, une question se pose : où sont ces salles ? Dans bien des cas, elles sont dans des structures subventionnées, qui ont une mission soit culturelle soit socioculturelle.

Je remarque, et cela se reflète dans le graphique, que les gens qui devaient à l'origine accueillir ces musiciens, ceux qui ont pour vocation de favoriser la pratique amateurs, etc., embauchent les groupes professionnels, ceux qui ont un public, ceux qui font de l'argent. Où est la pratique amateur ? Dans les bars, donc dans des lieux privés qui n'avaient pas pour vocation au départ de... (*réactions dans la salle, inaudible*)... mais cela s'amplifie avec les musiques amplifiées, c'est sûr !

Lorsqu'on parle d'un jeune groupe que l'on va accueillir, ce n'est tout de même pas la même chose, que l'on soit une maison des jeunes, un centre social, un bar ou un privé... C'est un problème par rapport à ce statut de jeunes musiciens.

Il n'est pas normal que le jeune musicien n'ait de possibilité de faire ses premiers pas que sur une scène souvent minable, dans un bar, dans un lieu privé où effectivement la loi n'est pas respectée, et que les MJC programment des

artistes plus valorisants. En fait, avec les subventions, elles alimentent un marché qui fonctionne déjà très bien !

Vincent PRIOU

Directeur de Trempolino à Nantes et du Pôle régional musique actuelle des Pays de la Loire

Il est important de noter qu'il s'agit d'une population jeune qui essaie de rentrer dans une vie active. On est aussi dans une période de crise de l'emploi. Tous ces éléments sont à analyser. La musique est, quelque part, un moyen de gagner de l'argent.

Est-ce que tous les intermédiaires choisissent ou ont envie d'être musiciens professionnels et vivre de la musique ? C'est une question que l'on peut se poser. C'est une manière de trouver une certaine fonction sociale et une certaine économie.

Cela peut se discuter sur pas mal de points, mais c'est quelque chose d'important.

C'est vrai, il n'y a pas de boulanger amateur ni de charcutier amateur...

Marc SLYPER

Musicien - Secrétaire général du SNAM

En tant que musicien professionnel, par certaines interventions que j'entends, j'ai l'impression d'être à l'intérieur de la maison avec toutes les portes fermées et qui ne voudrait pas que ça rentre !

Mais la défense de la législation actuelle, ce n'est pas cela puisque tout à l'heure, on parlait de l'article 562 du Code du Travail.

Pour l'instant, la situation est claire, il y a deux solutions : soit c'est une profession fermée, mais nous savons que ce n'est pas une profession fermée ; la loi définit une complète égalité, les portes sont grande ouvertes. Nous sommes dans une situation d'égalité entre les gens, qu'ils soient en début ou en fin de carrière. La situation en France, c'est l'ouverture complète.

Loïc LECOMTE

Directeur de la Luciole (Alençon)
Lieu de musiques amplifiées/actuelles

Plutôt que d'artistes amateurs, je préférerais parler d'artiste en voie de développement... (*Réactions*) ... Pour moi, un artiste en voie de développement, c'est un jeune créateur qui débute et qui cherche à rencontrer un public. Pour les intégrer dans une programmation, il faut disposer des moyens nécessaires à son intégration, sachant que les coûts d'entrée au concert doivent rester faibles et attractifs,

et que bien souvent, ces mêmes concerts n'attirent pas un public nombreux.

- Ou l'on a les moyens de payer ces artistes au cachet professionnel, et il n'y a aucun problème, ou il est nécessaire de mettre en place des conditions particulières, peut-être un statut différent, pour faciliter leur intégration dans nos différentes programmations -

Si l'on ne dispose pas des moyens suffisants, comment poursuivre cette volonté de contribuer à la découverte de jeunes talents en étant systématiquement déficitaire.

Rappelons que c'est aussi dans nos petits lieux que se forgent, aujourd'hui les artistes de demain .

Jean-Marc VERNIER

Conseiller musique et danse
DRAC Rhône-Alpes

Comment fait-on pour payer les chercheurs dans d'autres secteurs d'activité ? Chercheurs qui ne sont pas immédiatement rentables...

Loïc LECOMTE

Directeur de la Luciole (Alençon)
Lieu de musiques amplifiées/actuelles
adhérent à la Fédurok -

Les chercheurs au CNRS ont un bon salaire.

Jean-Marc VERNIER

Conseiller musique et danse DRAC Rhône-Alpes

Payé par l'Etat...

Mireille BARRIET

Adjointe au maire chargée de la culture
de Poitiers

Les permanents des structures sont payés ; il est vrai que les musiciens sont proportionnellement moins payés et les techniciens proportionnellement mieux payés que les musiciens.

La majorité des musiciens, que l'on appelle ici les amateurs, qui commençaient à travailler, à se présenter devant un public, ne voulaient pas être déclarés ; donc les structures se retrouvaient en porte-à-faux. Nombreux sont les Rmistes, objecteurs et autres fonctionnaires qu'on ne peut pas déclarer et qui ne sont pas déclarables !

Les responsables de structures savent qu'il faut les déclarer. Ensuite, la question se posera : est-ce qu'on les déclare sur la base de ce que

demandent les syndicats d'artistes, c'est-à-dire sur la base de 12 heures, ou sur une base plus petite car ils ont souvent d'autres activités, ils ne sont pas que musiciens ?

Marc SLYPER

Musicien - Secrétaire général du SNAM

Concernant les 12 heures, ce ne sont pas les syndicats qui le demandent, c'est la législation. Sur ces questions, il y a des choses qui se racontent et qui sont assez étonnantes :

Premièrement, sur la question amateurs/professionnels, beaucoup de choses ont été dites, je suis assez d'accord avec ce qu'a dit Jean Favre ; ne prenons pas les jeunes groupes amateurs en développement mais prenons les amateurs vétérans qui ont une vraie pratique de la musique ; nous n'avons aucun doute sur le fait qu'ils n'ont aucune envie de passer musiciens professionnels et de vivre de la musique ; ils tiennent leurs revenus d'une autre activité. Prenons l'exemple d'un groupe de musiciens amateurs vétérans qui fait du jazz ; ils ont un métier à côté, certains sont architectes, médecins, etc. Ils passent dans un festival de jazz, mais ils sont amateurs.

La position très claire de la réglementation, qui n'a pas besoin d'être changée, est qu'ils doivent être payés ; on a droit, dans la législation, de cumuler une activité professionnelle avec une activité artistique. Ils doivent être payés et déclarés pour éviter, entre autres, les effets de la concurrence déloyale.

Je connais plus de musiciens qui ne jouent pas dans certains endroits car ils ont demandé des bulletins de salaire que des musiciens qui refusent d'aller jouer dans des salles car on leur a imposé d'avoir un bulletin de salaire.

Deuxièmement, concernant les jeunes, les amateurs, une question économique se pose : s'ils font une première partie, s'il y a une billetterie, même s'ils sont amateurs, ils doivent être déclarés, c'est la loi. L'accord le plus bas dans les cafés-bars ou ailleurs, c'est 360 F minimum, et il n'est pas signé par tout le monde.

En tant que syndicat d'artistes, nous sommes prêts à négocier les accords sur tous les cas de figure, mais nous disons qu'ils doivent être payés et déclarés. Nous n'avons pas dit qu'ils doivent être payés et déclarés 1 500 F.

Quant aux artistes en développement de carrière, cela me fait hurler ! J'ai 49 ans, cela fait 25 ans que je fais ce métier, je suis un artiste en développement de carrière ! Il y a trois ans, j'ai monté un groupe qui fait de la musique traditionnelle actuelle, avec des sons d'aujourd'hui et une démarche créative, on est à la recherche d'un public ; dans ce groupe, il y a un clarinettiste de 18 ans qui vient d'arrêter le conservatoire ; il est amateur dans la mesure où il ne vit pas de sa musique, où il vit chez ses parents ; quant à moi, cela fait 25 ans que je suis professionnel, nous faisons le même tra-



Isabelle Chaigne

vail sur scène, nous devons être payés de la même façon !

Je ne comprends pas cette différenciation qui n'est pas liée à la pratique musicale, qui n'est pas liée à l'esthétique ou à la qualité du groupe, qui est liée au problème économique.

La question est la suivante : comment fait-on pour les payer ? Ne discutons pas, parce que je refuse qu'on me fasse un pseudo statut d'artiste en développement après 25 ans de carrière, c'est clair...

(Réactions dans la salle).

... C'est une question économique, je suis bien d'accord.

Quand on parle de politiques publiques et de musiques amplifiées/actuelles, de nombreux réseaux de salles rentrent dedans. Dans l'étude qui est faite, parmi les groupes pros et même parmi les groupes intermédiaires, aujourd'hui, très peu de producteurs et très peu d'agents, globalement, répondent à la demande ; 17 000 musiciens sont inscrits au GRIS, des centaines de groupes, des milliers de musiciens, mais il n'y a pas vraiment de producteurs et encore moins d'agents. Ce qui fait que dans certains cas, les groupes, les artistes ont leurs associations, signent des contrats de vente.

Quand on dit, concernant les groupes pros, à propos des 98 % de contrats de vente, qu'ils ont signé avec un producteur, en fait, ils ont leurs associations et on leur fait un contrat de vente dans la plupart des cas. Dans 40 à 60 % des cas, ce sont des artistes qui ont dû créer leur association pour faire leur bulletin de salaire parce que de fait, personne ne veut le prendre en charge, y compris les scènes nationales qui ne font aucun contrat d'engagement.

Il faut aider les réseaux de salles, c'est le risque de la création artistique : quand on monte un

groupe, quand on monte un répertoire, quand on va jouer sur scène, on prend des risques, on met de l'argent. Or, aujourd'hui, quand on veut passer dans des salles, quand on veut se programmer, le risque de la création artistique repose sur le groupe musical et sur les musiciens.

Ce risque-là, quand on parle de politiques publiques et de musiques amplifiées/actuelles, doit être pris en compte et partagé entre les réseaux de salles. Ce sont les artistes qui prennent tous les risques, ce ne sont pas les salles qui, par ailleurs, ont des aides publiques...

Un nouvel intervenant

Un musicien professionnel est, en amont, un musicien amateur. On le constate dans ces musiques, c'est peut-être lié et amplifié par la crise de l'emploi. C'est peut-être aussi facile d'avoir des perspectives professionnelles en musique que dans d'autres métiers car il n'y en a pas énormément non plus ailleurs. Mais la dimension importante de l'activité de certains groupes est que leur projet au départ est un projet musical, mais également un projet social et économique ; dans ces musiques, il n'est pas rare de voir un groupe de rock ou quelqu'un qui fait de la techno arriver à avoir un statut économique au bout de deux ans. Beaucoup de jeunes musiciens ont en même temps la dimension du projet musical, la dimension du projet économique, la dimension de la visibilité sociale de ce qu'ils sont en train de faire. C'est vraiment à prendre en compte, c'est peut-être une partie de la réponse à la question qui était posée : Pourquoi, dans

ce secteur-là, il y a autant de volontés de professionnalisation alors que dans d'autres secteurs, on les rencontre moins ?

Pourquoi utilise-t-on ce terme «artistes en développement» ?

Il me semble que c'est beaucoup plus un travail sur le potentiel économique que sur le potentiel artistique.

De quoi ont besoin les artistes en développement ? Ils ont besoin d'une visibilité sur le marché, ils ont donc besoin de faire des concerts ; ils ont besoin de pouvoir faire des enregistrements. Les aides qui sont accordées aux artistes en développement vont leur permettre de suppléer l'absence de rémunération des organisateurs de spectacles et des producteurs de disques pour qu'ils puissent tout de même produire ces outils-là.

Nous avons vraiment des questions à nous poser à ce niveau-là.

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur

Je donne la parole à Isabelle Chaigne, vice-présidente de la Fédurok et directrice du Confort Moderne à Poitiers, qui va aborder le sujet concernant les équipes permanentes d'animation des lieux de musiques amplifiées/actuelles.

Isabelle CHAIGNE

Directrice du Confort Moderne

Une étude a été faite sur les équipements et équipes des lieux de musiques amplifiées/actuelles a été réalisée en 1998.

Cette étude a été faite à l'origine par la Fédurok pour mieux connaître les adhérents et pouvoir mieux répondre à leur demande.

Il s'agit d'une étude sur les équipes permanentes des lieux - en l'occurrence, ce sont des lieux Fédurok - qui proposent dans leur activité : diffusion, répétitions, formation, enregistrements, informations en groupe, etc. L'idée était de déterminer grosso modo les organigrammes des équipes de ces lieux, leur niveau de compétence, leur salaire, etc.

Nous avons travaillé sur la base de douze lieux. Le montant total des charges représente 31MF et la masse salariale 12 MF ; 14 MF de subventions ont été accordées pour la même période à ces structures, ce qui correspond à 45 % des charges.

Nous sommes donc sur des structures associatives plutôt subventionnées.

Pour pouvoir préciser comment étaient constituées ces équipes permanentes, nous avons scindé les 12 structures en fonction des

charges qu'ils déclareraient avoir dans le domaine de la musique (certains lieux développent en plus des activités musicales et d'autres formes d'art, danse, art contemporain, etc.).

Nous avons considéré uniquement les charges liées à la musique et dans ces charges-là, nous avons fait trois groupes en fonction du pourcentage de diffusion qu'ils proposent aux gens qui viennent dans leurs lieux :

Le groupe 1 a des activités assez diversifiées, avec en moyenne 63 % de diffusion : des aides aux groupes, des résidences, des formations, des répétitions sont proposées par le lieu, cela engendre un certain nombre d'emplois.

Le groupe 2 fait un peu moins de diffusion ; ce sont les lieux intermédiaires qui voudraient bien développer d'autres activités musicales, mais qui sont souvent des lieux en situation de progression dans la masse des charges, en voie de développement.

Le groupe 3 se polarise plutôt sur la diffusion. Quelques chiffres : 115 personnes sont employées sur ces 12 structures, c'est-à-dire 70 temps plein. La moyenne d'âge est de 30 ans, la majorité ont le niveau Baccalauréat ; l'expérience professionnelle est environ de 5 ans ; 25 % de contrats précaires sur l'ensemble des lieux, 10 % contrats d'objection de conscience avec tout ce que cela induit quand il n'y en aura plus, et 10 % sont sous contrats intermittents.

Les lieux qui sont repérés dans le groupe 1 sont des lieux plus anciens : 9 années d'existence pour les lieux du groupe 1 en moyenne, 7 années d'existence sur le groupe 2 et 3 années d'existence sur le groupe 3.

En général, les structures commencent par proposer la diffusion et s'ouvrent à d'autres formes d'activités musicales au sein de leur lieu. Tout cela dépend de ce qui se passe dans leur ville, dans leur région : s'il y a déjà des lieux qui développent de la formation musicale, ils n'ont pas besoin de le faire, etc.

Le deuxième constat, c'est que les lieux qui sont de plus en plus ouverts à d'autres formes de propositions que la diffusion, sont en général fortement impliqués dans des réseaux. Chaque lieu est connecté avec d'autres réseaux totalement différents, cela peut être le réseau de printemps, les réseaux européens, les réseaux de cafés-musiques ou autres. En général, ces lieux sont amenés à rencontrer d'autres responsables de structures et à tendre vers une proposition plus diversifiée. D'ailleurs, plus les lieux sont anciens, plus ils se rendent compte que dans la diffusion et ce qu'ils proposent aux jeunes musiciens, il y a un besoin de formation pour qu'il y ait une évolution et que leur niveau grimpe un peu.

Sur les trois groupes, on constate avec intérêt qu'il y a maintenant un directeur par structure, plutôt à temps plein ; ils ont en général de l'expérience professionnelle dans le secteur, une moyenne de 11 ans.

Quant aux salaires, sur cet échantillon, les directeurs ont en moyenne 12 000 F net/mensuel.

Leur moyenne d'âge est de 36 ans. Il faut méditer sur la moyenne d'âge des directeurs de ces centres car je pense que si l'on fait la même étude dans dix ans, nous nous retrouverons avec des directeurs de 50 ans ; cela m'inquiète un peu (c'est un avis tout à fait personnel). Si l'on prend considère maintenant les postes d'administrateurs comptables, en général un 4/5ème de temps en moyenne est employé sur ces lieux.

Le groupe 1 nécessite peut être plus de comptabilité et d'administration que les deux autres groupes ; on peut considérer que la diversification d'activités engendre des charges à traiter plus conséquentes ; cela peut expliquer la différence.

Si l'on considère les postes de - direction et d'administration - on s'aperçoit qu'il y a maintenant sur ces lieux une certaine assise de la partie administrative. C'est quelque chose que les pouvoirs publics nous ont réclamé, de peur que l'on dilapide l'argent à des fins « mafieuses » Il y a très peu de programmateurs dans les structures. Même si des lieux sont plus ouverts à d'autres choses que la diffusion, ils ont tous une grande partie de diffusion. En fait, très peu de personnes sont affectées sur ce poste. On pourrait penser qu'il y en avait sur tous les lieux, mais ce n'est pas le cas. Ce sont des gens qui ont une moyenne de six

plus qualifiées en terme de cursus universitaire ou scolaire sont les gens qui sont à la promotion communication ; la moitié est sur des postes précaires, les autres gagnent très peu : 5 200 F net mensuel pour ceux qui ont réussi à avoir un plein temps.

On peut dire que le travail des chargés de communication et de promotion sur ces lieux n'est pas encore valorisé à la mesure de ce que l'on pourrait attendre sur des lieux qui ont aussi une fonction de communication. Les lieux voient bien l'intérêt de la communication, mais on les paie moins et ce n'est pas tellement pérennisé.

Je précise également qu'ils sont assez jeunes, 29 ans ; ils ont une expérience professionnelle d'à peu près 4 ans.

En ce qui concerne les personnels d'accueil et de bureau, c'est une forte précarité d'emploi qui les caractérise et une expérience professionnelle assez faible. Ce sont des personnes qui ne connaissent pas beaucoup le secteur, employées sur la base de leur formation qui est du travail de bureau, ce qui ne veut pas dire qu'elles connaissent forcément le monde du spectacle. Elles sont mieux payées que les gens qui s'occupent de la communication et de la promotion, à peu près 5 700 F. 82 % ont un niveau inférieur ou égal au Baccalauréat.

« Pour plus d'activité dans les lieux, une équipe permanente est nécessaire »

années d'expérience, quatre ans pour les gens du groupe 3 et neuf ans pour les gens du groupe 1. On peut s'imaginer que les programmateurs qui sont dans les lieux les plus anciens se sont formés sur le tas car il n'y a pas de formation. Comme les lieux sont plus vieux, ces programmateurs ont plus d'expérience, c'est un peu mathématique.

Ils gagnent en moyenne, en équivalent temps plein, 10 000 F par mois, leur moyenne d'âge est de 30 ans. Il est rassurant de constater que les programmateurs ne sont pas trop vieux, ils sont un peu plus au fait de l'actualité musicale... (*Réactions dans la salle*)...

J'ai le droit d'avoir un avis personnel. Je vous donne des chiffres, les chiffres sont bons, après, ce que je dis à côté, c'est personnel. En ce qui concerne la promotion et la communication, le groupe 1 a besoin de plus de personnes chargées de communication, pour communiquer justement sur les différentes activités, les modes de communication n'étant pas forcément les mêmes suivant les activités. Sur les groupes 2 et 3, il y a moins de personnel employé sur ces postes-là ; on retrouve les mêmes données avec le bureau accueil.

Je ne vous ai pas précisé que les personnes les

Nous arrivons au personnel technique : on note un écart notable sur les types de contrats utilisés.

Au niveau du groupe 3, ceux qui font plus de diffusion, la majorité des personnels est plutôt employée sous des contrats intermittents. Je parle ici des personnels permanents des structures, auxquels on a ajouté les intermittents qui sont là tout le temps, mais qu'on paie en intermittents.

Le groupe 1 fait plutôt appel à des contrats à durée indéterminée, plutôt type régisseurs de salles. Ce sont des lieux qui ont le plus d'activités d'accompagnement de groupes, de répétitions, de formation, etc. et qui ont donc besoin d'un personnel technique encore plus permanent.

De fait, les techniciens du groupe 3 ont une plus grande expérience professionnelle que les autres parce qu'ils sont intermittents et qu'ils ont déjà roulé leur bosse ailleurs ; la moyenne des salaires des techniciens payés par les structures est d'à peu près 6 200 F. Nous avons repéré d'autres groupes de postes dans les organigrammes : les gens qui s'occupent de la formation instrumentale, les animateurs pédagogiques, mais nous ne les avons



D.R.

Le Démobus, mis en place par La Nef à Angoulême

pas étudiés car cela concerne peu de lieux ; très peu de lieux, dans le milieu Fédurok en l'occurrence, se sont immergés dans la formation musicale. Lorsqu'on parle de formation, en général, c'est du domaine de l'accompagnement technique ou de la formation de technicien, mais ce n'est pas du tout le cursus de formation instrumental pour les musiciens.

La conclusion est que les lieux ont globalement répondu à une attente des pouvoirs publics voire une recommandation, c'est-à-dire asseoir la partie administrative pour rassurer tout le monde sur le fait qu'on ne dilapide pas d'argent et qu'une personne identifiée peut parler du projet et le porter.

Le constat est que si les programmeurs sont si peu représentés, c'est qu'il n'y a pas de reconnaissance de ce métier, je ne sais pas franchement pourquoi, mais il n'y a pas de formation. De plus en plus, on dit : les lieux consacrés aux musiques amplifiées/actuelles tendent de plus en plus à faire la même programmation, ce que l'on reproche toujours à certaines scènes nationales, pour ne pas dire presque toutes. Le fait que la notion de métier de programmeur n'évolue pas aussi vite qu'on pourrait le souhaiter risque d'engendrer le fait que l'on soit tous sur le même modèle. Le dernier constat est qu'il y a un besoin d'équipes techniques permanentes plus assises que ce qui est proposé ici ; concernant la communication et le bureau, une reconnaissance des emplois des gens qui accueillent et qui pro-

motionnent le lieu.

On ne peut pas faire un organigramme réel de ce qui se passe ou de ce qui devrait se passer ; je peux vous faire un organigramme mais il y aura 12 permanents, je ne sais pas qui paiera. Sur les trois groupes, en moyenne, à peine 6 personnes gèrent l'ensemble de ces lieux, sachant que le groupe 1 a une équipe moyenne en permanents d'à peu près 8 ; le groupe 2, à peu près 6 ; dans le groupe 3 qui fait plus de diffusion, ils sont 4 dans l'équipe permanente. Si l'on parle de lieux qui vont développer toutes sortes d'activités très diversifiées, il ne faut pas oublier que la constitution d'une équipe permanente plus importante est indispensable ; sinon l'évolution n'est pas possible.

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEIJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur

Avant d'entamer le débat, je vais donner la parole à Mireille Barriet.

Les équipes d'animation des lieux s'intègrent-elles bien dans les dispositifs et les cadres prévus pour les personnels du domaine culturel dans des secteurs plus traditionnels ? Comment traduit-on, en terme de statut, la reconnaissance de ces équipes ? Les collectivités s'y intéressent. Quel est le point de vue de l'élu ?

Mireille BARRIET

Adjointe au maire chargée de la culture de Poitiers

La réponse à la dernière question est que généralement, les collectivités s'y intéressent peu. J'espère qu'il y a beaucoup d'élus dans la salle car c'est surtout à eux que mon discours s'adresse. Il est également destiné à vous donner des arguments.

Le constat que fait Isabelle, je l'ai déjà fait chez moi ; je ne veux pas en faire un problème personnel, mais il est vrai que globalement, par rapport au dispositif général de l'action culturelle sur une ville grande ou moyenne, les personnels de ces établissements sont, la plupart du temps, sous-payés.

Mais ce constat, n'est pas la seule question qui se pose.

En effet, le ratio de la masse salariale par rapport à la globalité des charges est extrêmement faible, beaucoup plus faible que dans n'importe quelle autre structure de diffusion. En revanche : 31 MF de charges sur 12 lieux avec 70 équivalents temps plein ; si vous faites le ratio, c'est énorme.

J'ai deux hypothèses sur la question, à savoir que premièrement, vraisemblablement ce que l'on appelle les charges artistiques sont extrêmement faibles, c'est-à-dire que l'on paie les musiciens et les groupes beaucoup moins cher que dans d'autres structures de diffusion.

L'autre hypothèse est qu'il est vraisemblable qu'une partie de ces équipes est relativement sous formée et passe relativement plus de temps qu'on ne pourrait l'espérer à faire son travail. Cela pose un certain nombre de difficultés.

L'autre constat, toujours du point de vue de l'intégration de ces lieux dans une structuration culturelle, c'est la question des lieux physiques qui sont généralement aménagés de manière extrêmement modeste.

Les deux constats mis ensemble, le fait que les salariés soient mal payés et que les lieux soient très modestement équipés, génèrent des réactions aussi bien en interne qu'en externe.

Il faut tout de même s'interroger sur les raisons qui aboutissent à ce type de fonctionnement. Il y a deux types de causes qui s'interpénètrent et qui, à mon avis, génèrent des effets pervers ; je veux bien que les élus soient toujours radins, mais ce n'est pas seulement la faute des élus. Il me semble que c'est aussi de la responsabilité des équipes dans la mesure où généralement, les gens qui travaillent sur ces lieux sont des salariés qui arrivent du militantisme ; on ne devient pas Directeur d'un établissement de musiques amplifiées comme on devient directeur d'un conservatoire ou d'une Scène nationale. Ce n'est pas tout à fait du même ordre, cela suppose au départ un engagement personnel dans des choix artistiques souvent beaucoup plus forts.

Il y a un côté militant qui perdure un certain temps et qui génère par exemple le fait que la priorité est toujours donnée à l'artistique sur le plan financier.

Par ailleurs, le public qui est reçu dans ce type d'établissement comprendrait assez mal qu'il ait à faire à des gens dont les salaires pourraient paraître extrêmement élevés.

De plus, l'équipement d'une salle de concerts de musiques amplifiées ne réclame pas les mêmes investissements qu'un auditorium de musique classique par exemple.

Ce sont des causes à la fois subjectives et objectives.

Il est parfaitement vrai que cela arrange considérablement les élus dans la mesure où ils sont toujours à court d'argent ; pour une fois que l'on a une structure qui ne réclame pas trop d'argent pour les salaires, on ne va pas râler. A mon avis, c'est une erreur.

Cela est aggravé par le fait que, consciemment ou inconsciemment, les musiques amplifiées/actuelles sont vécues globalement par les élus comme quelque chose de marginal. Un élu moyen de 45-50 ans, qui a une culture classique, trouve le lieu moche : c'est tout noir, un peu glauque, etc. Il paraît qu'il faut faire ça, donc on fait ça.

Mais, à l'inverse, on ne se pose pas la question des conditions de travail dans lesquelles les

salariés fonctionnent : on suppose que s'ils ont une salle de concert cheap, ils peuvent aussi avoir du matériel informatique qui a dix ans ! C'est quelque chose qui est assez difficile à faire entendre à un élu moyen, normal, même anormal de base... (*rires*).

On se soucie assez peu des questions de chauffage, toutes ces questions matérielles qui passent souvent à la trappe sous prétexte que les lieux où l'on reçoit du public sont des lieux un peu cheap. On a l'impression que tout le reste peut aller avec.

En général, le seul aménagement que font volontiers les élus concerne la question du son, car il ne faut pas que cela dérange les voisins. C'est un vrai problème pour les élus ; c'est également un problème pour les structures. Les élus veulent bien investir dans l'insonorisation des lieux, essayer de trouver des systèmes pour que les parkings soient un peu plus loin, afin que les voisins, chaque soir, n'entendent pas les portières claquer, etc. C'est souvent le seul angle sous lequel on envisage d'aménager un peu mieux les lieux.

Par ailleurs, le mode de vie de ces équipes fait

« Il faut veiller à une bonne intégration des lieux »

qu'elles se cantonnent à des besoins de consommation relativement faibles ; quand on est directeur d'une telle structure, on n'arrive pas avec une Mercedes, cela ne se fait pas ! Il y a aussi la peur d'être vécu comme complètement intégré au système, ce qui fait que l'on doit garder des signes extérieurs de marginalité (*rires*)... Je comprends pourquoi Isabelle dit qu'à 40 ans, c'est fichu car, passé cet âge, il est difficile de s'habiller dans les sur-plus !

D'une certaine manière, les deux conjugués génèrent une espèce de syndrome du poète du XIX^e : pour avoir du talent, il faut être affamé et vivre de manière dégueulasse ! Je m'excuse, mais il y a des moments où vous me faites rigoler, il semblerait que pour être un vrai rocker, il faut vraiment être dans la merde !

Je ne suis pas sûre que cela fait naître forcément des choses plus intéressantes ; je ne suis pas sûre qu'au bout d'un moment, ce soit très juste de travailler un nombre d'heures très important, dans des conditions difficiles parce que c'est un travail de nuit, et d'être mal payé. Je me dispute avec Isabelle parce que je l'oblige à augmenter les salaires de l'équipe... Je ne le fais pas parce que je suis altruiste, mais parce que cela génère des difficultés d'ordre politique.

En interne d'abord, plus la ville est grande, plus les structures culturelles sont nombreuses et importantes. Il y a rarement un seul établissement de cet ordre dans une ville.

Plus les lieux sont pérennes, plus les lieux sont vieux, plus ils ont de rapports avec les autres établissements culturels ; à partir du moment où ils ont d'autres activités que la diffusion de musiques amplifiées, ils sont fatalement amenés à travailler en partenariat avec le CNR, la médiathèque, etc., tous les établissements qui font dans l'action culturelle sur la ville. Ce que je constate toujours, c'est qu'aussi bien intentionné que soit un directeur d'établissement culturel classique, autant de sympathie qu'il ait pour ce genre de travail, malgré tout, la différence de statut social est telle que cela demande aux équipes des établissements de musiques amplifiées de déployer une énergie considérable pour pouvoir travailler à égalité. Cela me paraît un peu dommageable.

Nous avons des difficultés de reconnaissance en interne dans le milieu culturel stricto sensu. Nous avons également, d'une certaine manière une difficulté de reconnaissance en externe car cette espèce de marginalisation que génèrent les conditions de travail et de paiement entraîne d'une certaine façon une forme de ghetto. Cela génère des conséquences négatives sur le public de ces lieux. De mon point de vue d'élu qui fait un travail global d'action culturelle, cela n'aide pas à ce que ce type de public soit ouvert à d'autres formes culturelles.

Je n'aime pas trop l'idée de culture en émergence ; cela me fait penser aux économies en émergence qui sont du politiquement correct.

Je ne tiens pas à ce qu'on utilise ce genre de mot, parce que cela referme ce public sur ces lieux et sur ce type de production et de diffusion artistique.

Du point de vue de la socialisation, de l'intégration des jeunes, etc., à mon sens, c'est relativement négatif. On n'en est plus à l'époque où l'on disait : «Faisons un lieu de musiques amplifiées, ce sera le meilleur outil de prévention de la délinquance, ils seront peinars dans leur coin et ils ne nous embêteront dans les lieux propres sur eux.»

Il faut dépasser totalement ce genre de chose. A partir du moment où l'on met de l'argent public dans un établissement de cet ordre, bien sûr il y a la reconnaissance d'un type de culture, d'un type de production artistique, mais il doit y avoir l'idée d'une action culturelle beaucoup plus globale. Ces lieux doivent aussi travailler à faire accéder leurs publics à d'autres formes culturelles.

Pour terminer, outre le fait que les gens sont quelquefois sous-payés de manière scandaleuse, il me semble que d'un point de vue basement électoral, de manière cynique, c'est un très mauvais plan d'avoir des établissements de cet ordre qui ne sont pas intégrés dans le tissu culturel. Souvent, au départ, cela sert d'alibi, on se paie un petit établissement de



musiques amplifiées, on est branché, on est moderne, sauf que si on ne l'intègre pas dans le tissu culturel, on se prend le retour de bâton en pleine figure car la majorité de la population fonctionne à peu près comme les élus ; ce n'est pas une adhésion à cent pour cent ! Par voie de conséquence, à partir du moment où la population se rend compte que ces établissements ne sont pas intégrés, qu'ils restent marginaux, cela veut dire que quelque part, c'est la culture qui se paie une danseuse, et on se le prend dans la figure électoralement ! Donc, aussi bien du point de vue des équipes que du point de vue des municipalités, créer des différences sur le plan du salaire et du fonctionnement entre ces établissements culturels et les autres, c'est une erreur de fond.
(Applaudissements).

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEIJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur

Enfin des applaudissements, merci !

Jean FAVRE

Directeur du théâtre Tourtour- Président du SYNAPSS-USR (Syndicat national des petites structures de spectacles-Union de syndicats régionaux)

Ce qui vient d'être dit est tout à fait remarquable. Cela amène à plusieurs réflexions : D'une part, les lieux sont identifiés par le responsable. Dans la plupart des cas, la création d'un lieu est une aventure individuelle. Je ne connais que deux ou trois cas de gens qui ont pu changer de structure, la plupart sont restés ou restent dans leur structure d'origine, celle qu'ils ont créée.

Ces structures sont souvent installées dans des lieux récupérés : dans une usine, dans une cave, dans un lieu qui n'est pas forcément adapté au spectacle vivant, du point de vue du rangement des décors, de l'accueil du public ... etc. Ce n'est qu'après avoir engagé une histoire qu'un lieu est reconnu par les Pouvoirs Publics. Si vous demandez à une structure officielle la mise à disposition d'un lieu de musiques amplifiées, on vous demande d'abord de faire vos preuves. Trois, quatre, cinq, six ans après, vous avez un petit peu d'argent municipal parce que vous êtes devenu un fait municipal.

Il y a très peu de cas, peut-être le Florida, où des élus ont pris l'initiative de dire : «*Dans notre ville, nous voulons un lieu de culture différente.*»

Cela explique une partie des dérives que vous venez de citer.

En ce qui me concerne, j'avais, à un moment,



PHILIPPE LEGRIMAN

Les Transmusicales de Rennes

un peu de subvention du Ministère de la Culture . Elles ont été supprimées à 100 % ; l'Inspecteur Général auprès de qui je suis allé m'étonner m'a dit : «*Mais vous, vous êtes un militant, vous vous débrouillerez !*» C'était vraiment la seule explication, ce n'était pas «*Vous faites du mauvais travail.*...»

Ce problème des aventures personnelles est très important ; il va falloir trouver ceux qui vont maintenant prendre le relais de ces aventures personnelles. Il y a déjà des problèmes de transmission d'entreprises . Dans certaines salles, les responsables sont plus proches de la retraite que de 40 ans. On sait qu'il n'y a rien qui aide à préparer la relève et cela concerne certaines entreprises phare dans les régions. Par ailleurs, on s'aperçoit que plus les Pouvoirs Publics imposent des règles ou font attention à la gestion de certaines salles, plus se développent des bars ou autres lieux qui accueillent de la musique, sans respecter les règles vis à vis des salariés et avec une technique rudimentaire, et les dérives que nous avons combattues il y a dix ans surgissent à nouveau.

Claude DARMONET

Responsable d'une salle de concert SMAC à Cavailon dans le Vaucluse

Votre intervention de la part d'un élu est surprenante. J'ai envie de dire que l'on peut pré-

senter un contre-exemple, une contre-image car un lieu comme celui-là ne peut exister qu'avec la convergence de plusieurs volontés. Historiquement, c'est peut-être la volonté d'un militant, d'un porteur de projet, d'une équipe, mais également la volonté d'élus, la volonté de collectivités locales, Conseil Général, Conseil Régional, la volonté de l'Etat.

Il me semble qu'un tel lieu ne peut pas exister dans la marginalité, ne peut pas exister à l'entrée de la ville, mais au cœur de la ville.

C'est un pari difficile parce que cela fait peur, cela fait du bruit, cela gêne les voisins ; les accoutrements des spectateurs sont peut-être agressifs pour une partie de la population. Mais si cela est véhiculé par l'équipe en place, c'est d'autant plus risqué.

Je pense tout à fait le contraire, je me bats pour que l'on ait de véritables statuts, que l'on soit classé comme une entreprise culturelle à part entière dans la cité. Nous avons la chance d'avoir une scène nationale dans notre ville, nous nous battons pour être au même niveau qu'elle, même si nous n'en avons pas encore les subsides. C'est bien intégré aujourd'hui dans la tête de certains élus ; ceux qui ont le mieux compris la chose ont fait partie de l'action culturelle d'une ville. Pourtant, c'est une petite ville de 24 000 habitants, ce n'est pas une ville universitaire.

Reste aujourd'hui le problème de la transmission, de la mobilité des équipes ; on s'encroûte très vite dans ces professions et si on reste, c'est parce qu'il n'y a pas d'autre possibilité de

bouger, c'est lié au manque de statut, au manque de formation, au manque de reconnaissance, au manque de conventions collectives. On en est à la préhistoire.

Notre combat est bien celui-là : avoir une véritable émergence, une véritable reconnaissance de nos statuts. Dans les conventions SMAC avec les DRAC, on n'en parle même pas, on fait abstraction totale du statut des personnels. C'est un combat difficile, il y a des disparités énormes entre les lieux, on a parfois honte de dire que l'on est bien payé dans ce milieu, moi je le suis et j'en suis fier !

Bernard DESCOTE

Président de la FNEIJ (Fédération Nationale des Ecoles de musiques d'Influence Jazz et musiques actuelles)

Les équipements des musiques actuelles ont besoin d'être pérennisés. Dans les équipes, une grande énergie est passée à chercher du financement d'année en année pour arriver à faire tourner la boutique.

Une des solutions sur lesquelles il faut se battre, qui a été évoquée par le rapport de la Commission Nationale Musiques Actuelles, est d'arriver à des conventionnements triennaux entre les villes, les départements et l'Etat, afin de pérenniser ces équipements.

Il y a une déperdition d'énergie très importante, les gens travaillent à la fois sur les lieux de diffusion, sur les structures de formation, ils passent une grande partie de leur énergie en réunion pour trouver de l'argent. On peut faire cette économie-là.

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEIJ (Fédération nationale des écoles de musique d'influence jazz et musiques actuelles) - Modérateur

On pourrait se poser la question du financement de ces emplois autrement qu'au travers des collectivités locales. Lorsqu'on a abordé cette question dans le cadre de la Commission nationale musiques actuelles...

... il n'y a pas de retour de cette industrie musicale sur ce qui fait le terreau au quotidien ; peut-être y a-t-il une démarche à effectuer. Je suis sur la longueur d'onde de Claude Darnonet il n'y a pas de raison qu'une scène de musiques actuelles, étant donné le cahier des charges tel qu'il est pensé, bénéficie d'une aide de l'Etat qui soit à hauteur d'un demi-salaire de permanent ! C'est carrément impossible. Il faudrait un engagement plus fort des collectivités territoriales pour la reconnaissance de l'action locale, mais également au niveau national pour la valorisation de cette culture. Bien évidemment, au sein de ces équipements, il y a de plus en plus d'activités qui sortent de

la stricte activité de diffusion, formation, insertion professionnelle, insertion sociale, animation, etc., d'où de nouveaux emplois.

A ce sujet, Laure Chailloux pourrait peut-être nous faire un exposé de ce qu'elle s'active à faire dans sa région.

Laure CHAILLOUX

Chargée de développement des formations de l'ARA (Autour des Rythmes Actuels) à Roubaix

Le titre de l'atelier est : «Nouveaux enjeux, nouveaux emplois, nouvelles formations» ; je vais donc vous parler de nouveautés, sachant que notre association n'est plus très " nouvelle " dans la mesure où elle va fêter ses dix ans dans un mois.

Cette association a été créée en 1988 par des musiciens qui voulaient faire gagner du temps aux autres musiciens, par rapport à leurs propres parcours d'autodidactes.

Cela a donné une nouvelle forme d'école de musique rock avec une pédagogie différente imbriquant la pratique dans la théorie prenant en compte le savoir-faire, le savoir-être des personnes. Une conception plutôt basée sur la boîte à outils.

Très vite, cette école a été sollicitée par de nombreuses structures socioculturelles, culturelles, établissements scolaires... pour mener des ateliers décentralisés.

Ainsi se crée un nouvel outil : le Busrock, école ambulante, qui va être grand-père dans deux jours avec le bus de la Rock School à Bordeaux.

Parallèlement à cela, la montée en charge de demandes de locaux de répétitions et la revalorisation de la pratique artistique amateur suscitent peu à peu l'intérêt des élus pour de nouveaux équipements musicaux adaptés aux pratiques des musiques actuelles. Non pas seulement des lieux de garage pour les jeunes, mais des lieux de pratique avec un contenu pédagogique et un accompagnement de la pratique amateur. Réfléchir en terme d'équipement n'était donc pas suffisant, il fallait aborder l'encadrement.

Ainsi l'ARA crée en 1995 une nouvelle formation de formateurs, la «formation de musiciens encadrants aux pratiques des musiques actuelles», dans le cadre de la formation professionnelle, expérience pilote financée par le Conseil Régional, la DRAC et la Caisse des Dépôts et Consignations.

Son contenu se base sur notre connaissance régionale du terrain, la connaissance du public que nous avons au sein de notre école et des ateliers décentralisés concernant aussi bien les groupes, les artistes ou le public.

D'autre part, il ne s'agissait pas de créer une formation sans intégrer, en amont, le repérage des potentialités d'emplois et en aval, l'accompagnement de la mise à l'emploi. Sinon,

nous étions un centre de formation qui perdait le contact avec le terrain. La formation intégrait donc la notion d'appui local.

Très vite, on a pu discerner la nécessité de deux profils : le musicien intervenant qui encadre des ateliers musicaux et le musicien encadrant de lieux de pratique.

On est arrivé de fait à l'étape du nouvel emploi. En effet, on est sur des créations de postes où se pose le problème de financements supplémentaires. S'ajoute une difficulté technique qui est l'absence de référentiel sur un nouveau métier. Pour exemple, un musicien encadrant a été embauché par une ville sous le statut d'homme d'entretien car il ne rentrait dans aucune case pré-définie !

On s'aperçoit aussi que le métier n'est pas si facile à cerner entre les représentations que s'en font les employeurs et les musiciens. Et qu'il n'est pas n'est pas toujours évident pour un musicien qui s'implique dans ce métier de savoir négocier avec des interlocuteurs très différents comme la ville, le centre social, l'école de musique... Il n'a pas d'«ancien» à ses côtés qui lui passe le relais et les contacts. En bref, on avait de quoi travailler tranquillement pendant plusieurs années parce que tout cela était long à mettre en place, à affiner et à stabiliser.

Mais à la veille de la troisième session de formation de musiciens encadrants, on percevait déjà de nouvelles étapes à intégrer.

Favoriser une nouvelle forme d'emplois pour dépasser les difficultés de financement : faut-il aller dans le cadre de projets intercommunaux qui permettent d'embaucher deux ou trois musiciens encadrants complémentaires sur leurs compétences ?

On voit aussi un nouveau profil se dessiner : au départ émergeaient des petits projets de locaux de répétitions intégrés dans une école, une MJC. Maintenant, on arrive sur des équipements comprenant deux, trois, quatre salles de répétitions plus un lieu d'informations et d'accueil. Alors, le profil de musicien encadrant ne suffit plus, le responsable est plutôt sur un profil de développeur de projet. Sa compétence requise n'est plus tant musicale ou pédagogique que de pouvoir projeter et de développer un lieu de pratique comme un lieu culturel de proximité.

Il n'existe pas encore de formation à ce niveau, pas en tout cas qui prenne en compte l'expérience et la connaissance du secteur des musiques actuelles. Peut-être y a-t-il une formation à imaginer...

D'autre part, le besoin d'une formation plus approfondie qui s'étoffe à 1200 h pour la troisième session (au lieu de 700 h) fait apparaître la nécessité de travailler à de nouveaux modules plus courts et cumulables pour des personnes déjà en poste...

Enfin se pose la question, face à une problématique de formation de formateur similaire dans d'autres régions, de l'ouverture au niveau national d'une formation inscrite dans une logique régionale. C'est la rencontre avec



D.R.

Le Krakatoa, à Mérignac

d'autres structures, ayant également une réflexion dans ce domaine, qui apportera une solution : une mise en réseau inter-régionale basée sur une complémentarité de compétences . Ainsi, sont associés dans le contenu et dans le déroulement de la troisième session de formation le CRY des Yvelines, le Florida d'Agén et Tremolino à Nantes.

La nouveauté, oui, on a ce sentiment permanent d'y travailler.

Pourtant, ce n'est pas tant dans le contenu, qu'il semble important de défendre l'innovation, mais dans la façon de le concevoir, de le mener et de l'évaluer.

On en arrive aux questions sur l'existant. Que va-t-il se passer avec les écoles de musique, les conservatoires, les CEFEDM et les diplômes existants, les BEATEP, CA, DE ? On peut imaginer toutes les hypothèses, du meilleur au pire !

Quel est le rôle d'un centre de formation professionnelle et de son implication sur un territoire ? Quels sont les critères qui vont définir les structures compétentes pour porter ce type de formation ?

Comment développer cette hypothèse de mise en réseau qui fait apparaître une réelle capacité de réflexion et de qualité de travail ?

D'autres questions de forme et de fond doivent être abordées : on est dans un milieu où le parcours autodidacte et militant est de mise...

L'expérience est le moteur d'un savoir-faire. Comment peut-on prendre la reconnaissance

et la validation des acquis faits dans ce métier ? Il est très important de l'intégrer dans toute idée de formation, de formation de formateurs ou même d'emploi (comment l'emploi est reconnu par rapport à une expérience).

Par ailleurs, comment favoriser le système de transmission ? Comment trouvons nous une méthodologie pour que les nouveaux professionnels démarrent avec les acquis des anciens ? Cela a été dit pour les lieux de diffusion, mais il est valable aussi pour les lieux de formation.

Cette notion de transmission, on l'observe aussi par rapport aux nouveaux emplois. Quand ils se créent, comment peut-on proposer une ingénierie d'accompagnement qui prenne en compte l'adaptation au terrain et l'évolution du métier ?

C'est sans aucun doute dans l'adéquation territoire/projet que les centres de formation peuvent puiser aujourd'hui leur capacité à cerner les enjeux, décrypter des emplois et proposer des formations, qui, s'ils ne sont pas automatiquement nouveaux, sont d'actualité et d'avenir.

Ce qui vient d'être dit montre bien que c'est un milieu qui connaît, depuis quelques années, une structuration professionnelle.

La Commission Nationale Emploi Formation doit agréer les formations, doit travailler sur des projets de formation ; elle est porteuse auprès de l'AFDAS d'un certain nombre de réflexions. Il est en train de se négocier pour le secteur de la chanson, de la variété et du jazz une convention collective qui pose exactement les mêmes problèmes.

Cela veut dire que des négociations entre syndicats d'employeurs et syndicats de salariés vont faire passer ce genre de réflexions dans des textes. Nous avons néanmoins un problème de formation de nos militants - je parle des structures syndicales ou de réseaux de diffusion - de façon à pouvoir porter aux Pouvoirs Publics, dans les lieux de débats ou de négociations nos revendications professionnelles.

Un intervenant

La Commission Nationale Paritaire pour l'Emploi dans le Spectacle Vivant a été montée en 1993 entre des représentants d'organisations syndicales de salariés du spectacle vivant et les représentants d'organisations patronales. C'est l'article 80 du Code du Travail qui impose de créer une Commission de ce type qui a en fait toute autorité sur l'emploi et les classifi-

Jean FAVRE

Directeur du théâtre Tourtour
Président du SYNAPSS-USR (Syndicat national des petites structures de spectacles Union de syndicats régionaux)

cations, donc sur les questions de formation. En ce qui concerne la Commission Paritaire pour l'Emploi dans le Spectacle Vivant, c'est déjà un premier pas vers la reconnaissance de ce secteur d'activité en tant que tel.

La Commission Paritaire pour l'Emploi n'a pas encore fait la liste des professions, donc des classifications ; les centres de formation ont beaucoup de mal à pouvoir entrer en relation avec la Commission Paritaire dans la mesure où ces classifications ne sont pas faites.

On ne peut pas, en tant qu'organisme de formation, importer des dispositifs d'autres secteurs dans notre secteur d'activité car ces classifications ne sont pas faites. On est à la croisée des chemins, toujours sur le même problème philosophique de «l'œuf et de la poule» : on ne sait pas si ce sont les professionnels de la formation qui doivent apporter les nouveaux projets dans leur carton en disant : «*Nous sentons qu'une nouvelle profession arrive ; vous, professionnels, institutions représentatives du secteur, validez la ou si c'est à la Commission Paritaire de dire : «Nous pensons qu'un nouveau métier se crée au niveau des formateurs, créez !»*

Un intervenant

On est parti sur les nouveaux emplois, mais la formation des gens qui sont sur des emplois existants, c'est aussi un problème !

Un autre intervenant

Actuellement, des formations existent, mais elles ne sont pas adaptées à ce que nous faisons.

Stéphan LE SAGERE

Président de la FNEIJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur

Pour les professions que tu viens d'indiquer, il y a des conventions collectives qui sont totalement applicables. Le problème ne se pose pas pour ces professions-là, il se pose sur tout pour les nouvelles professions : encadrant des musiques actuelles, manager, etc.

Je cite cela à l'emporte-pièce car on est à la marge du sujet, mais tout de même, lorsqu'on parle de structuration du secteur pour amateurs et professionnels, on le voit maintenant pour les formations et les nouveaux emplois, il est évident que les partenaires sociaux du secteur d'activité ont des responsabilités importantes.

Il y a un enjeu très fort, dans les mois et les années à venir, qui ressort de la responsabilité des partenaires sociaux.

Un intervenant

Il me semble que c'est beaucoup plus grave. Par exemple, sur les problèmes liés aux ASSE-DIC sur lesquels un accord va être signé par tous les partenaires sociaux ces jours-ci sous l'autorité du Ministère du Travail, on va avoir des classifications d'emplois, des classifications d'entreprises, et certaines entreprises de nos secteurs risquent de ne même pas pouvoir fabriquer des intermittents du spectacle ou de ne pas être reconnues au niveau des ASSE-DIC si les gens arrivent avec des feuilles de paie où il n'y a pas le bon code APE, la bonne classification des nomenclatures ; certaines personnes vont se retrouver sur le pavé car la réflexion qui a lieu dans certains secteurs ne remonte pas forcément jusqu'aux négociateurs nationaux.

J'ai suivi d'assez près les négociations de la Commission Paritaire Mixte Nationale sur les ASSE-DIC, j'ai demandé que l'on crée pour nos structures une définition de régisseur d'équipement scénique, de façon à ce que quelqu'un qui soit régisseur d'un équipement, pas forcément spécialisé lumière ou son, soit reconnu ; cela a été la croix et la bannière, il a fallu 150 réunions pour y arriver.

Si les ASSE-DIC refusent d'autres emplois, alors que la personne vient avec une fiche de paie, des problèmes se posent si les conjonctions ne se font pas très vite.

Bertrand LEDOUX

Responsable du développement culture à l'INIREP Formation à Issoudun

Mes collègues qui sont autour de moi vous diront qu'il y a deux ou trois semaines, lorsque nous nous sommes rencontrés pour préparer cette journée, je croyais être en décalage : par rapport au thème de cet atelier où l'on parlait beaucoup de formation de musiciens, de formation d'encadrants musiciens, eux-mêmes musiciens ; c'est effectivement ce que l'on retrouve majoritairement dans le document qui vous a été remis, dans lequel figure évidemment le rapport Authelain.

Je me sentais en décalage parce que très peu de gens, parmi ceux qui viennent à Issoudun, vont se retrouver dans ce contexte.

Puisque l'on parle de document de référence, un autre document a été beaucoup cité récemment, il s'agit de *l'étude prospective de l'emploi et de la formation dans le spectacle vivant* étude qui a été menée à l'époque de la création de la Commission Paritaire.

Cette étude m'a troublé dans ma position et dans mon activité dans la mesure où dans la définition des publics relevant de la formation, à commencer par les formations techniques, à aucun moment, n'apparaissait le public que nous recevons chez nous et qui, dans des pro-

portions de 90 à 95 %, est très proche des lieux que nous venons de définir ; ce sont des «de terrain» venus du milieu associatif, des gens que l'on retrouve dans des Confort Moderne, dans des associations en région, et qui ont une expérience plutôt empirique, un apprentissage sur le tas de techniques du spectacle, d'accompagnement d'artiste.

Cette population représente dans le milieu associatif un réservoir énorme de futurs professionnels.

Je pensais donc me retrouver aujourd'hui dans une position d'auditeur. Finalement, depuis le début de l'après-midi, on parle de professionnalisation du secteur, on parle de cadre législatif, et l'on a utilisé un tableau sur les différents profils professionnels que l'on rencontre dans les structures.

Dans un schéma comme celui-là, qui représente très bien statistiquement les différents profils rencontrés, sauf erreur, on doit retrouver ces gens-là dans la dernière colonne. Quel est le pourcentage dans la partie des personnels techniques ?

Cela veut dire que pour tous les autres profils, il faut non seulement prendre en compte les besoins de formation, mais également poser la même question : nouveaux courants musicaux, nouvelles aventures culturelles, donc nouveaux profils, besoin de nouvelles formations.

Je n'ai pas forcément de réponse exhaustive à cela et c'est pourquoi je suis intéressé par le débat que nous pouvons avoir là-dessus.

Concernant les artistes et les encadrants, la question que je me pose et que vous pouvez peut-être m'aider à résoudre est la suivante : à votre sens, la formation doit-elle strictement se cantonner à la pratique artistique ? Comme certains le souhaitent, peut-on aller plus loin, aborder des questions comme la propriété intellectuelle, les droits d'auteur ? C'est important pour des gens qui vont pousser la porte du garage et se retrouver dehors avant de partir à la conquête du marché et de leur statut de musiciens professionnels ?

A Issoudun, concernant la formation de chargé de production dite de manager, ce sont de plus en plus des gens qui vont se retrouver dans des structures pour s'occuper de locaux de répétition, de musiciens de la région. Nous avons l'exemple d'un garçon du Mans qui souhaite intégrer la filière disques, alors qu'il se destine à être une personne ressource pour les musiciens dont il va s'occuper, indépendamment de sa pratique et de son enseignement artistique.

En ce qui concerne les formations des personnels administratifs ; on peut considérer que le directeur a aussi une mission administrative importante qui se rajoute à la deuxième colonne.

D'autre part, on a une situation très mouvante et très évolutive en matière d'obligations socio-professionnelles.

On disait tout à l'heure : quand il faut faire une fiche de paie, il s'agit de savoir exactement sur



quel régime on va l'indexer ou comment on va la bâtir ; encore faut-il savoir la faire, c'est le minimum ! Or cela commence à un degré relativement bas maintenant.

On a fonctionné dans ce pays plutôt dans l'usage que dans la règle pendant une vingtaine d'années. On arrive à une situation où la règle se rapproche tous les jours un peu plus de la tête des gens. Certains diront que c'est bien, je ne suis pas loin d'être d'accord avec eux ; d'autres diront qu'il faudrait trouver des aménagements, qu'il faut laisser une petite zone de liberté pour le vivier des jeunes créateurs qui ne peuvent pas manger avec leurs pratiques artistiques, je veux bien.

Il n'empêche que cela pose des questions extrêmement importantes et que dans ce genre de lieux, ces questions vont devenir cruciales très vite ; d'ailleurs, elles le sont déjà. Autre point, les personnels doivent maîtriser de plus en plus parfaitement l'approche de l'institution.

On peut regretter que le rock se soit institutionnalisé à ce point et que la liberté d'entreprendre soit de plus en plus difficile à acquérir ; il n'en reste pas moins que les collectivités et l'Etat, plus les sociétés civiles et les organismes associatifs, deviennent maintenant des partenaires absolument incontournables, indispensables. Encore faut-il avoir un schéma d'intervention.

Ce sont des choses qui méritent d'être renforcées dans les contenus administratifs des formations. On a intérêt à être de bons porteurs de projets quand on est dans cette situation. Il nous semble indispensable à Issoudun de donner une place de plus en plus importante au schéma d'intervention auprès des collectivités et des partenaires financeurs, mais aussi de les faire intervenir eux-mêmes.

Nous avons parlé des pratiques artistiques et de l'aspect administratif avec les notions qui méritent d'être montées en puissance, passons aux aspects techniques.

Les choses n'ont pas été simples. Nous avons pu mettre en évidence l'évolution des profils professionnels, le constat a été fait très faiblement.

Je regrette que Rémi Paul n'ait pu venir aujourd'hui ; il faisait partie des gens qui étaient sceptiques quand je suis venu le voir en disant : attention, dans les nouveaux lieux et même chez les producteurs, les tourneurs, un profil comme celui de régisseur n'est plus celui que l'on continue de former dans les écoles traditionnelles de techniques du spectacle.

Les techniciens, maintenant, doivent avoir une connaissance plus grande que par le passé : des attentes de l'artiste et de son entourage, pas seulement le jour du spectacle, mais deux mois avant.

Le rôle d'interface entre la production et les partenaires de l'extérieur est encore insuffisamment pris en compte dans les programmes de formation.

Selon nous, ce sont des choses qu'il faut commencer à mettre en évidence. Ce que l'on



appelle les variétés, les musiques actuelles, mais également les arts de la rue, l'événementiel dans toutes ses formes, tout cela n'est pas forcément appréhendé dans les contenus traditionnels.

Les techniciens du spectacle vivant, qu'ils soient au service d'un tourneur ou dans un lieu de diffusion deviennent plus polyvalents ; autrefois, polyvalent, c'était plutôt synonyme de basse qualification ; aujourd'hui, cela devient une spécialité. C'est paradoxal, mais le fait d'être polyvalent devient une spécialité à part entière.

Je ne parle pas des métiers de communication car, malgré l'avènement des multimédias, nous n'avons pas beaucoup avancé dans les contenus de formation sur la communication. C'est quelque chose qui reste assez stable, assez figé.

Gérard AUTHELAIN

Auteur du rapport «La formation de musiciens pour le développement de la pratique des musiques actuelles»

Il est difficile de synthétiser toutes les questions qui ont été posées, notamment par Laure ou Bertrand Ledoux sur la formation administrative.

Ce matin, René Rizzardo a rappelé très brièvement comment cette pratique des musiques actuelles avait été facteur d'innovation ; Laure vient d'en faire la démonstration en rappelant l'historique de l'ARA.

Cette innovation ne se traduit pas simplement sur des aspects d'emplois, de statuts, ou sur l'organisation des différentes instances concernées, elle s'est traduite de manière beaucoup plus profonde sur des aspects moins visibles et pourtant essentiels, notamment sur les modalités d'enseignement. Je pense l'avoir montré dans le rapport, en particulier sur la dialectique entre apprentissage collectif, sur les rapports entre une pratique musicale et les lieux d'exercice (et pas seulement sous l'angle des répercussions sociales), sur les relations entre l'oralité et l'écrit, sur la constitution d'un patrimoine contemporain, etc. Beaucoup pourraient dire, les écoles associatives relevant de la FNEIJ comme d'autres établissements, combien ils ont bénéficié, parfois sans le dire ou sans le savoir, d'une façon d'aborder la musique véhiculée par les musiques actuelles.

Le maire adjoint de la ville de Nantes rappelait, ce matin, qu'il y a quelques années, les élus municipaux voulaient, dans leur nouveau programme, offrir une formation en direction des musiques actuelles. Les intéressés leur avaient répondu à l'époque qu'ils voulaient plutôt des lieux de travail. Derrière cette réponse, il y avait déjà une façon de concevoir la formation qui était différente des établissements officiels et patentés sur la transmission des savoirs, des savoir-faire et de ce que cela pouvait engendrer.

Se posent alors tous les problèmes qui ont été évoqués dans cet atelier. Il ne s'agit pas, pour les grandes institutions, de phagocyter ce qui s'est fait et le récupérer. Un tissu cul-

turel existe, des instances diverses sont au travail, chacune selon leur originalité. Il faut pouvoir fédérer des initiatives en permettant à ceux qui ont des choses fortes à dire de pouvoir le dire, de façon à ce que rien ne se perde et qu'au contraire, cela puisse être valorisé.

A titre d'exemple, les discussions qui ont eu lieu sur le CA de musiques actuelles ont cherché à inventer autre chose qu'un décalque des CA existants.

Il s'agit de définir un travail à accomplir (on a parlé de directeur de projet, de développeur de projet, de coordonnateur, les termes sont encore imprécis mais on voit bien où on souhaite aller), et de bâtir un cursus de formation en conséquence. Les esprits semblent gagnés à cette idée, et il me semble que c'est le bénéfice du travail que nous avons pu faire ensemble.

C'est d'ailleurs un travail que font déjà un certain nombre de personnes : des activités existantes, susciter des activités dont on presse la nécessité mais qui n'existent pas encore, voir comment on peut fédérer des initiatives éparses et les relier à de l'existant, etc.

Un intervenant dans la salle

Il faut savoir parler aux élus...

Gérard AUTHELAIN

Auteur du rapport «La formation de musiciens pour le développement de la pratique des musiques actuelles»

Bien sûr, mais c'est encore beaucoup plus large que cela ; si Ferdinand Richard était là, il dirait : «*Il ne faut pas oublier les instances européennes...*» je pourrais citer d'autres personnes qui ne sont pas là mais qui pourraient également charger la barque !

A mon avis, aujourd'hui, il s'agit de continuer ce travail, non pas en partant de la base, mais de l'encadrement. Nous avons besoin de gens qui pensent à partir de prospective, c'est à dire de propositions s'appuyant sur ce qui a déjà été fait pour le prolonger et aller plus loin. C'est ce que vient d'évoquer Laure : qu'est-ce que l'après ?

Sans oublier que les choses se sont construites jusque là sur une grande part de militantisme, et que celui-ci a nourri la dynamique qu'on peut observer. Il y a fort à parier qu'il faudra encore beaucoup de militantisme pour mettre en œuvre la prospective dont on parle.

Bertrand LEDOUX

Responsable du développement culture à l'INIREP Formation à Issoudun

Il est difficile de conclure car beaucoup de questions restent ouvertes.

Ces formations que nous décrivons comme possibles ou souhaitables existent déjà.

La formation de chargé de production répond aux besoins que nous venons de définir, mais également à ce qu'évoquait Laure : une structure qui développe quatre, cinq, six studios de répétition voire un studio d'enregistrement couplé au studio de répétition fait appel, à partir de ce moment-là, à des compétences de management d'entreprise, de gestionnaire. Même si au départ, cela n'apparaît pas clairement dans les types de débouchés que nous mettons en avant pour les formations, chaque année, au moins un ancien stagiaire se retrouve en charge d'une structure comme celle-là.

Il est bien plus qu'un encadrant de musiciens, il en a les compétences, il est gestionnaire ; il est capable de parler d'amortissement du matériel, de faire de la communication sur sa structure. Ces formations existent et pas seulement à Issoudun.

Par ailleurs, il serait intéressant de définir non seulement les différents profils qui sont en train d'émerger, mais également les différents niveaux de réponses car il ne faut pas tout mélanger : certaines formations sont plutôt destinées au milieu amateur ; c'est ce que fait l'ADATEC à Orléans auprès du Conseil Régional. Concernant les formations professionnelles, nous sommes dans un secteur relativement petit ; il faut aller quelquefois très loin pour trouver une formation. En ce moment, l'accessibilité aux formations pour les stagiaires est catastrophique, les conditions de rémunération des stagiaires vont en dégringolant tous les ans.

Par exemple, la rémunération minimum CNASEA pour les stagiaires en formation professionnelle qui sont payés par l'Etat est 2 002 F depuis dix ans, elle n'a pas augmenté d'un centime !

Les AFR ont été baissés de plus d'un tiers voilà un an, brutalement, sans que personne ne soit averti ; ils ont été remontés un petit peu, mais on est encore au dessous du taux pratiqué il y a deux ans.

Les fonds d'aide à la formation (les OPACIF) ont de plus en plus tendance à ne prendre en compte, pour les salariés professionnels, que 80 à 85 % du coût global de la formation.

Les mêmes OPACIF ont tendance, à l'heure actuelle, à ne prendre en charge qu'une partie de la rémunération sur le stage pratique, lorsque la durée du stage pratique est plus longue que leur quota, soit 30 % du temps de formation.

On se heurte en même temps de l'autre côté à un autre problème qui me tient à cœur, qui est peut-être un peu hors cadre aujourd'hui, mais il faut que ce soit dit : il s'agit de l'utilisation abusive que font certains employeurs, et non des moindres, des stages. Ce n'est pas l'endroit, mais il faudra qu'un jour, quelqu'un lance le débat.

Nathalie CORDIER

(Centre régional du rock et des musiques actuelles de Haute Normandie)

Je reviens sur le sujet des musiciens intervenants.

Dans le secteur des musiques actuelles, quand on commence à intervenir sur les lieux de répétition, quand on commence à toucher à l'artistique, les jeunes groupes veulent avoir en face d'eux des gens qui reconnaissent les compétences, pas des gens qui ont un DE, un CA ou je ne sais quoi. Ils veulent des gens qui correspondent à leur musique, qui vont comprendre et se faire comprendre et pas faire exclusivement de la formation, qui veulent rester des musiciens, mais qui ont envie et qui aiment cela, c'est-à-dire transmettre et donner des cours. Il n'y a aucune raison qu'ils le fassent de manière bénévole. Est-on bien d'accord là-dessus ? La question que je me pose est de savoir si cela a avancé. Aujourd'hui, on fait de faux cachets. Il faut dire les choses telles qu'elles sont.

Cela avance-t-il ? A-t-on complètement évacué ce formateur particulier qu'est le musicien ?

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur

Au niveau légal, la réponse est claire : lorsqu'il intervient dans ce cadre-là, il bénéficie d'un contrat à durée déterminée très court, dit d'usage, qui lui permet, en cumul avec ses cachets d'artiste, de toucher des indemnités en tant qu'intermittent.

Dans les deux mois à venir, nous aurons des réponses relativement précises. Je ne dis pas qu'elles seront fastes et généreuses, je n'en sais rien ; nous sommes tous vigilants.

Cela ne touche pas seulement les musiques actuelles, cela touche également tous les gens qui donnent des cours, notamment dans les lycées pour le théâtre, tous les artistes qui donnent quelques heures d'animation. J'y inclurai même les techniciens puisque maintenant, on a besoin de former d'autres techniciens ; les techniciens sont dans le même cas, mais cela se voit moins au niveau de la fiche de paie

Bernard DESCOTE

Président de la FNEJ (Fédération nationale des écoles de musique d'influence jazz et musiques actuelles)

Je suis content de constater qu'il y a de nouveaux emplois, il faut vraiment travailler là-



D.R.



Le Tourtour, à Paris

dessus. En revanche, nous devons être attentifs à ne pas tomber dans le piège de l'adéquation emplois/formation.

Nous sommes sur un secteur sensible, celui de la formation artistique ; à ce titre, nous devons être très vigilants. Oui, travaillons sur les nouveaux emplois et sur les formations adaptées, mais soyons également attentifs à ce que dans le cadre de la formation artistique, on ne se trouve pas forcément dans cette adéquation. C'est un point qui semble important. Deuxièmement, les musiques actuelles ont beaucoup évolué. Il y a des dispositifs de validation de formations voire de formations diplômantes puisque Gérard évoque le cas du CA qui, dans son rapport, s'appelle musicien coordonnateur.

On arrive maintenant à une véritable structuration de ce secteur avec le CA, la formation d'encadrant, un certain nombre de structures qui délivrent des diplômes, le certificat de la FNEIJ qui est un référent commun d'évaluation à l'ensemble des musiciens qui sont dans ces centres de formation.

Il est maintenant nécessaire d'avoir avec tous les gens qui travaillent sur cette structuration une réflexion commune : qui valide quoi, quelle

formation, quel diplôme, quel métier ?

Nous avons évoqué plusieurs fois les dispositifs de la formation professionnelle ou de la formation continue, nous savons qu'ils sont plus ou moins bien adaptés à notre secteur. Nous devons travailler là-dessus.

Autant il faut que notre secteur puisse utiliser ces dispositifs, autant il faut qu'il puisse les utiliser à bon escient. Puisque ces dispositifs de la formation professionnelle sont pour voyeurs de finances, que l'on connaît les difficultés que peuvent avoir un certain nombre de structures, on peut penser qu'à certains moments, les dispositifs de la formation professionnelle sont utilisés comme des sortes de subventions. Une réflexion est nécessaire sur la moralisation de l'utilisation des dispositifs de la formation professionnelle qui, je le répète, sont tout à fait nécessaires à notre secteur.

La rémunération des musiciens enseignants est un vrai problème. Dans le cadre de la FNEIJ, un syndicat patronal qui en est issu réfléchit à cette question ; cela avance très lentement. Laure a évoqué un chantier très important, à savoir le lien avec les écoles de musique. Comment faire entrer petit à petit les musiques actuelles dans les écoles de musique ?

Laure CHAILLOUX

Chargée de développement des formations de l'ARA (Autour des rythmes actuels) à Roubaix

Je dirais : comment les écoles de musique s'ouvrent-elles aux musiques actuelles ?

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEIJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur

Quand vous dites les écoles de musiques, ce serait bien que vous précisiez : les écoles de musiques contrôlées, par opposition ou par complément à l'école associative ; ce sont deux niveaux très différents. Les gens qui travaillent au sein des mairies savent ce qu'est une école contrôlée, c'est quelque chose qui existe depuis un siècle...

Laure CHAILLOUX

Chargée de développement des formations de l'ARA (Autour des rythmes actuels) à Roubaix

Le problème est le suivant : est-ce que ce sont les musiques actuelles qui vont rentrer dans les écoles de musiques contrôlées ? Ou est-ce que ce sont les écoles de musiques contrôlées qui vont s'ouvrir aux musiques actuelles ? Le résultat ne sera pas le même.

Yves TESTUT

(Directeur d'une école de musique contrôlée à Niort)

Beaucoup de choses m'ont intéressé, notamment ce que vous avez dit à l'ouverture de votre intervention sur l'innovation dans le milieu associatif.

Il convient de rappeler que dans nos structures, nous sommes un certain nombre de directeurs et d'enseignants à réfléchir et à évoluer dans le même sens que le vôtre.

Je tiens également à rappeler que nous avons gardé un côté militant, aussi bien de la part des enseignants que des directeurs ; nous sommes des militants de l'action culturelle, des militants d'un enseignement ouvert à tous. En qui concerne nos écoles, nous sommes confrontés à un problème par rapport à la filière culturelle qui a représenté une très grande avancée dans nos structures. Cela deviendrait un handicap maintenant car nous ne pouvons plus avoir, dans nos établissements, que des enseignants titulaires du CA

et du DE. C'est bien, mais cela conduit à un certain appauvrissement des gens qui, autrefois, étaient des autodidactes, qui avaient reçu une formation marginale.

Il pourrait être inquiétant, dans les années à venir, de ne voir dans nos établissements que des gens issus des CEFEDEM par exemple, même si la formation est intéressante.

C'est peut-être dans l'évolution du statut même de nos établissements ; cela nous permettrait d'avoir une gestion un peu mixte, à la fois du personnel issu de la fonction publique territoriale et des artistes qui pourraient nous apporter beaucoup, puisque c'est ce à quoi nous sommes confrontés actuellement, concernant le problème des intermittents.

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEIJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur

Je vous remercie.

Je rappelle que le problème de la formation professionnelle continue dans le domaine du spectacle vivant a trait également aux questions de financement, car il y a énormément d'entreprises de moins de dix salariés. Donc, le taux de cotisations étant très faible, le financement mutualisé est très faible et cela donne très peu de ressources pour financer ce qui est pourtant nécessaire. Nous sommes obligés d'aller chercher ailleurs, ce qui souvent explique que les centres de formation vont chercher des dispositifs plutôt de types sociaux - payés par le CNASEA, Direction Départementale du Travail... - pour pallier cela.

Gaby BIZIEN

Responsable des musiques actuelles à Domaine Musiques à Lille

Sur le projet musical des musiciens, des apprenants pour les musiques actuelles, il y a des mots qui ressortent souvent comme «autodidactisme», etc. Il y a un certain nombre de termes comme cela.

Puisque l'on parle des écoles contrôlées, des écoles associatives ou d'autres dispositifs de formation dans les musiques actuelles, je me demande si l'on parle vraiment de la même chose.

Je suis tombé sur un livre qui est édité par Les cités de la musique sur la danse. J'y ai vu un article très intéressant qui dit qu'en français, il y a deux mots : bal et danse. Pourquoi, dans certaines langues n'y en a-t-il pas deux ?

Pourquoi dit-on musique et musiques actuelles ? C'est parce qu'il y a des réalités différentes ; je pense que ces réalités résident surtout dans le type de comportements culturels liés à ces pratiques.

Je me demande finalement si la réflexion sur la pédagogie, qui a été développée par rapport à l'enseignement, l'encadrement ou l'accompagnement des musiques actuelles, n'est pas finalement une réponse à l'accompagnement du projet musical, alors que dans les établissements d'enseignement musical contrôlés, nous sommes sur une pédagogie adaptée à une acquisition de connaissances pour l'exécution d'un patrimoine. Ce sont des choses un peu différentes.

Concernant les personnes ressources appelées à encadrer ce type d'activité, ne faudrait-il pas réfléchir à cet autodidactisme qui, finalement, n'existe pas ? C'est simplement un

apprentissage par des canaux très différents ; les gens qui font ces musiques sont allés prendre des cours dans une école de musique contrôlée, éventuellement dans une école associative ; ils ont acheté un logiciel d'apprentissage de tel instrument ou une méthode. Ils se sont formés en fonction de leur projet musical par une acquisition de connaissances qui s'est faite par de multiples canaux, tout simplement. La nouveauté à propos de l'encadrement ou de l'accompagnement du projet des musiques actuelles, c'est la capacité des personnes qui sont en contact avec ces publics d'avoir un diagnostic par rapport au projet musical. Evidemment, on ne va pas leur demander de pouvoir répondre à toutes les questions qui se posent, mais au moins de pouvoir diagnostiquer, faire des bilans de compétence, orienter par rapport au projet musical et renvoyer sur d'autres compétences car je ne pense pas que l'on pourra, dans un même lieu, donner toutes les compétences.

Il est fondamental, même pour les musiciens qui ne se destinent pas à la profession, d'avoir une information sur l'environnement socio-économique de ces musiques. Cela fait partie de la culture ; la culture de ces musiques passe aussi par les médias, par le disque, par les industries musicales ; cela fait partie du comportement culturel, il est important d'avoir cette connaissance.

Stéphan LE SAGERE

Directeur de la FNEIJ (Fédération Nationale des Ecoles de musique d'Influence Jazz et musiques actuelles) - Modérateur

Nous arrivons à la fin de la séance. Le résumé sera fait demain matin. ■





Cultures émergentes et évolutions esthétiques, technologiques et sociales

Modérateur : Jean-Louis FABIANI



Patrick MIGNON

Sociologue, Institut national des sports
et de l'éducation physique (INSEP) -
rapporteur de l'atelier 3 : cultures émergentes
et évolutions esthétiques, technologiques
et sociales

SYNTHÈSE

Je prends le risque de développer les trois niveaux de la discussion qui me paraissent de nature à pouvoir éclairer les débats.

→ Premier point : l'atelier tourne autour de la question des enjeux. Le problème était le suivant : Est-on capable de mesurer les enjeux qui sont contenus dans cette question des cultures émergentes ?

Les enjeux étaient d'ordre politique ; on pense très facilement, en ce qui concerne ces enjeux politiques, à certaines situations locales, Toulon, Vitrolles, etc., dont les représentants n'étaient pas dans la salle.

On pense aussi aux problèmes sociaux dans la mesure où les cultures émergentes sont porteuses et représentatives d'une partie des sensibilités de groupes exclus de la société ; mais les enjeux sont aussi des questions qui se situent entre l'esthétique et le commercial,

c'est-à-dire pouvoir reconnaître l'émergence de nouvelles formes esthétiques qui relèvent bien sûr de la musique, mais également de la mobilisation d'autres types d'art ou de nouvelles techniques comme par exemple les nouvelles techniques numériques ; également, pourquoi pas, des enjeux de nature commerciale, assurer l'émergence de choses qui soient diffusables, qui puissent être connues et permettre à des gens de se professionnaliser. Par rapport à ces questions d'enjeux, on s'adresse, d'une façon générale, à des pouvoirs : la société, l'Etat, à qui l'on demande la considération, une égalité de traitement entre les différentes cultures qu'on peut identifier sur un territoire, qu'il soit local ou national, le devoir en quelque sorte de rendre visible ce qu'on voit émerger localement, et qui pour pouvoir accéder à la fois à un statut culturel et citoyen, a besoin également d'être visible.

Donc, ici, cette question, en dehors de cette considération qu'on pourrait appeler politique ou morale, posait aussi la répartition des ressources dans le domaine culturel : est-on bien sûr que cette nécessité de la prise en compte se traduit par une répartition juste des ressources attribuées aux activités culturelles ?

→ Le deuxième point qui est ressorti de cet atelier concerne la question des équipements, puisque par rapport à cette question des cultures émergentes, il existe maintenant un réseau de salles et de lieux dont la fonction, normalement, est d'assurer cette visibilité et cette mise en situation des cultures émergentes. Il a été soulevé le fait que les équipements sont obsolètes, trop lourds, figés, ce qui est synthétisé par cette formule d'un intervenant à savoir qu'un équipement, c'est cinq ans pour le mettre en place, ce qui correspond à une génération musicale, ce qui veut dire qu'un équipement arrive à un moment donné où apparaissent effectivement d'autres types de demandes et d'autres formes esthétiques ; cet équipement est obsolète, figé ou inadéquat pour plusieurs raisons.

Les demandes sont éventuellement culturelles ; les gens qui sont en place ont du mal, par leur formation, leur trajet, à comprendre ce qui arrive ; finalement, ils ont du mal à voir ce qui émerge. Ce sont bien sûr des questions techniques, je ne rentre pas ici dans les détails, mais la question est posée : les équipements qui ont été achetés sont-ils adéquats pour jouer les nouvelles exigences ?

Ce sont aussi des questions légales, dans la mesure où certains types de manifestations esthétiques supposent la mobilisation de techniques et de matériels qui se heurtent aujourd'hui à des contraintes légales de sécurité dans les lieux publics.

Ce sont aussi des questions sociales dans la mesure où par exemple, se confronter à des cultures émergentes, c'est aussi se confronter à la problématique du cloisonnement de ces cultures émergentes, de leur rivalité, de leur opposition, donc attribuer à ces lieux de diffusion, de répétition ou de formation des tâches qui concernent le décroisement et la possibilité, à travers les pratiques musicales, d'accéder à un nouveau type de rapports sociaux qui sortent en quelque sorte du tribalisme bien connu de toute culture qui émerge et qui revendique ses spécificités.

→ Troisième point : la question des compétences qui paraissent nécessaires dans ce type d'équipement et dans un certain nombre de modes de fonctionnement.

Concernant les modes de fonctionnement, on a employé le mot figé, c'est aussi rigidité. Un lieu, c'est quatre murs, or il y a cette nécessité de suivre l'émergence qui serait de l'ordre de la mobilité et du fait que ce lieu soit un lieu transportable.

Il a été dit : faut-il penser en terme d'équipement ou en terme d'équipe ? C'est-à-dire quelque chose de lourd ou quelque chose de léger et de concerté.

A été soulevée également la question du financement ; cette espèce d'inéquation entre le rythme de l'émergence qui est extrêmement rapide et le rythme du financement public qui lui, pour que quelque chose de nouveau soit fait, suppose qu'on passe par toute une série d'étapes, donc de temps, ce qui est contraire à la rapidité de réaction que nous devrions avoir vis à vis de l'émergence.

Le dernier point concerne la question des compétences. Pour pouvoir voir ce qui se passe, pour pouvoir réagir plus rapidement, cela suppose aussi, sans doute, que l'équipement nécessite des compétences gestionnaires mais également des compétences musicales, sociologiques, esthétiques, qui permettent de pouvoir mettre à distance les revendications de ces cultures émergentes sur leurs spécificités et d'avoir une idée beaucoup plus large des confluences existant entre ces cultures ; compétence également de la sociologie dans la mesure où il est question ici de la capacité à décrypter un phénomène émergent.

Par exemple, comment distingue-t-on ce qui est du côté des représentants des cultures émergentes et ce qu'elles sont censées représenter ? La question à la fois des musiciens ou des artistes et la question des publics qui sont des questions distinctes et qui demandent éventuellement à être traitées de façon différente avec un certain type de savoir-faire. Ce qui a été souligné, qui va de pair avec la question de la mobilité, c'est cette idée de

l'auto-compétence, c'est-à-dire une compétence qui consiste à aller au-devant, à aller sur le terrain ; le bâtiment est sur le terrain, mais quelquefois plus éloigné ; ce sont des compétences que dans une entreprise, on appellerait de marketing pour savoir quelles sont les nouvelles clientèles, qu'on pourrait appeler autrement, mais qui relèvent malgré tout de cette idée qu'on a besoin de savoir véritablement par qui on est entouré, qui sont les groupes existants, identifiés, éventuellement, quelles sont les demandes qui sont sur-représentées et celles qui demanderaient à être entendues mais qui ne se font pas entendre.

Jean-Louis FABIANI

Sociologue, directeur d'études à l'EHESS
(Ecole des Hautes Etudes en Sciences
Sociales de Marseille) - Modérateur

Il y a ici une grande variété de parcours et d'expériences. Il y a quand même un fil conducteur ou quelque chose de commun qui est la revendication d'une passion qui conduit à un métier et aussi sans doute à des formes de

« Une grande variété de parcours et d'expériences »

revendication d'un certain type d'expression artistique, d'espace de liberté.

C'est une exigence de liberté - et c'est peut-être un des paradoxes des musiques actuelles en général - qui ne passe pas nécessairement par les institutions mais qui doit toujours faire un bout de route avec elles.

Dans ces parcours qui sont souvent heurtés, que vous évoquiez très simplement, et on n'a ouvert qu'une toute petite partie des valises, il y a cette idée que les choses sont très difficiles, ne vont pas de soi, et qu'elles supposent des formes de mobilisation ou d'expériences radicales qui sont très différentes d'autres formes de vie artistique ou institutionnelle. Cultures émergentes : qu'est-ce que cela signifie ? Quelque chose qui émerge est quelque chose qui n'était pas là avant, ni dans les institutions, ni dans les pratiques, et qui va se présenter avec une espèce d'urgence, dont mon voisin Z rappelait effectivement qu'elle s'impose très fortement.

La nouveauté, ce n'est pas l'émergence, mais ce qui émerge aujourd'hui comme pratiques et comme type de musique, de rapport avec des publics, etc.

On peut commencer par là pour essayer de débayer le terrain.

«Z»

Musicien du groupe Spicy Box

Je pense que les cultures émergentes se caractérisent par un comportement nouveau, d'abord du public, car c'est toujours le public qui crée des comportements, qui crée une nouvelle façon d'être ensemble.

Ce sont sans doute deux pôles principaux qui émergent aujourd'hui (hip hop et musiques électroniques) qui prennent de l'importance, qui peuvent faire questionner les institutions concernant leur habilité à répondre aux besoins de ces deux cultures émergentes. Ce sont deux cultures qui réagissent, qui cherchent une sorte de transgression, qui caractérisent chez les couches jeunes de la population deux façons d'appréhender le monde qui n'arrive pas à communiquer

Hugues BAZIN

Sociologue

Je pense à Jany Rouger qui travaille au niveau des musiques traditionnelles ; cela fait partie de l'émergence. C'est intéressant de le souligner mais ce n'est pas le fait qu'on n'ait pas vraiment abordé la question de l'émergence, c'est que, d'une certaine manière, tous les regards étaient plutôt tournés vers des lieux culturels, vers le haut, c'est-à-dire vers les lieux de décision, les lieux de pouvoir, les institutions, les ministères, etc. Or l'émergence est quelque chose qui part du bas. Première remarque.

L'émergence n'est pas quelque chose de nouveau, c'est quelque chose qui arrive en visibilité ; cela veut dire que derrière, il y a tout un processus sous-jacent qui met cela en marche. De plus, cela casse une vision classique qui est très imprégnée en France, une vision linéaire, c'est-à-dire : centre et périphérie, amateurs et professionnels, exclusion et insertion, etc. Or il me semble que c'est plutôt une forme cyclique ; c'est peut-être là que l'on retrouve l'espace de la tradition car l'émergence est aussi quelque chose qui est rarement de la tradition. Là, aussi bien le hip-hop que la techno sont dans ce cas-là.

Jany ROUGER

Adjoint au maire chargé de la culture de Parthenay, directeur de la Fédération des Associations Musiques et DanSES Traditionnelles (FAMDT)



D.R.



L'Aéronef, à Lille

Mon intervention sera peut-être en décalage historique par rapport à ce qu'est aujourd'hui l'émergence.

Comment les musiques traditionnelles, il y a une trentaine d'années, sont-elles devenues émergentes ?

D'abord, parce qu'elles se situaient dans le champ de la contre culture au départ : soit la contre culture esthétique, par opposition à la culture musicale dite bourgeoise qui était enseignée dans les conservatoires : il y avait la volonté de concevoir une autre façon d'aborder la musique plus par l'oralité.

Soit la contre culture, la périphérie contre le centre, qui était opposition des régions au centralisme parisien, pour parler vite !

Tout ce qui était culture dite dominée, c'étaient les termes d'il y a une trentaine d'années, ou culture populaire, en opposition à la culture dite officielle ou culture cultivée.

J'ai participé aux travaux de la Commission Musiques Actuelles. J'ai entendu le discours de mes amis issus de musiques dites plutôt rock et je me suis dit que nous vivions la même histoire. Simplement, les esthétiques sont un peu différentes, notre histoire personnelle est différente, mais quelque part, il y a vraiment la même conception et la même défense de ce qui vient du bas justement, de ce qui émerge,

par opposition à ce qui vient d'en haut.

C'est, pour nous, le sens de la démocratie culturelle opposée à la démocratisation qui nous vient par le haut.

L'histoire n'est pas propre uniquement aux esthétiques dites des musiques amplifiées, mais à une certaine façon, aujourd'hui, de concevoir l'action culturelle d'une manière générale. Peut-être est-ce une des leçons qui, aujourd'hui, est mieux entendue au niveau des pouvoirs publics, à savoir que l'action culturelle doit d'abord prendre en compte ce qui part de chaque individu, de chaque citoyen.

Jacques PASQUIER

Directeur artistique des Gamins de l'Art Rue (Paris)

Au lieu de se définir par rapport aux pouvoirs publics, on ferait mieux de se réunir pour être une force de propositions envers les pouvoirs publics.

Les pouvoirs publics et les impôts que l'on paie ne doivent pas aller uniquement vers une politique de diffusion culturelle du haut vers le bas, c'est-à-dire de la culture savante ou de la

culture reconnue, devenue enfin marchandise. Ce sont ces opérateurs culturels qu'il faut reconnaître car ils sont aussi le relais des émergences.

Si des groupes comme IAM ont accédé une reconnaissance sociale et à un succès commercial, c'est aussi parce qu'il existe ce circuit d'opérateurs qui ont non seulement diffusé IAM mais qui l'ont pris avec toute sa culture. C'était un mouvement hip-hop où dans le mouvement, tu transmets en même temps que tu apprends. C'est le développement des ateliers-résidences avec IAM qui a construit IAM ; à d'autres époques, on pourrait reprendre les mêmes exemples avec le rock.

Jany ROUGER

Adjoint au maire chargé de la culture de Parthenay, directeur de la Fédération des Associations Musiques et DanSES Traditionnelles (FAMDT)

Je parlerai là plus en tant qu'élu, maire-adjoint à Parthenay.

La politique que nous avons essayé de construire à Parthenay est celle d'une reconnaissance de l'émergence. La philosophie politique impulsée par le maire de Parthenay est de faire en sorte que le citoyen devienne acteur. Au cœur de ce processus, l'action culturelle peut faire en sorte que chaque habitant de Parthenay prenne en charge sa façon de vivre dans la cité. L'action culturelle est construite là-dessus.

C'est une dynamique qui fait en sorte qu'on valorise l'initiative de chacun, du citoyen, et de plus, la collectivité s'y retrouve parce qu'il y a bien plus d'activités de cette manière-là que si on les organisait toutes directement.

Les nouvelles technologies de communication : la ville de Parthenay s'est fait une réputation là-dessus, c'est une des premières villes numérisées d'Europe ; ce n'est pas du tout pour le plaisir de mettre des appareils de haute technologie dans tous les foyers, ce ne sont que des outils au service d'une conception politique qui fait en sorte que chaque citoyen puisse avoir accès à l'information la plus large possible et le plus rapidement possible.

On entre sans doute dans l'époque où l'information est la matière première de tout développement. On essaie, de cette manière, de faire en sorte qu'il y ait toujours plus de prise en compte par le citoyen de la part de gestion de la cité qui lui revient.

Un intervenant de la salle

La question est de savoir si à travers ces méthodes, vous, dans votre municipalité, vous arrivez vraiment à prendre conscience des nouveautés, dont cette culture émergente.

Cette méthode est-elle efficace pour savoir un petit peu ce qui se passe ? Quels sont les changements ? Comment y faire face ? Comment cela remonte-t-il jusqu'à vous ?

Jany ROUGER

Adjoint au maire chargé de la culture de Parthenay, directeur de la Fédération des Associations Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT)

Parce qu'on est d'abord un outil d'écoute, on n'est pas du tout un outil qui impulse. On est toujours là pour écouter les gens et essayer de faire en sorte de répondre à leurs initiatives.

Hervé BORDIER

Cofondateur du festival Les Transmusicales de Rennes, consultant (KHB Mundo)

Dès qu'il y a émergence artistique, on le voit au niveau du hip-hop, on l'a vu au niveau de la techno, même dans des lieux de musiques amplifiées, on reste confronté à une absence de repérages artistiques.

Le problème des lieux des musiques actuelles et amplifiées demeure que la plupart des programmeurs sont déjà bloqués sur des propositions artistiques, même pas innovantes, du quotidien. On le voit dans le rap : il y a énormément de gérants de lieux qui sont restés totalement étrangers à cette musique et à la culture hip-hop. A la rigueur, le politique lui demande d'en faire parce que socialement, c'est dans l'air du temps, mais c'est très compliqué de travailler avec ces cultures dites «cultures urbaines» dans une vision à long terme et dans un travail de création en collaboration avec les banlieues...

Le rock, ce n'est plus uniquement pour le public, la starification de quatre personnes sur scène, c'est aussi son environnement. La techno et les musiques digitales ont produit cette évolution : un brassage autour de chorégraphes, de plasticiens, de vidéastes, de designers...

On parle des salles de musiques amplifiées, du fameux programme SMAC. Mais y a-t-il un lieu avec sa propre culture ? Non, les collectivités demandent souvent à ces lieux de remplir une fonction sociale et de «garage à jeunes», loin d'une véritable politique culturelle. Ne va-t-on pas reproduire ce que l'on reproche aux Scènes nationales et aux théâtres subventionnés... ?

Aujourd'hui, on pourrait dire : «j'ai envie de monter un lieu dédié entièrement aux musiques digitales et aux nouvelles technologies.» ; «j'ai envie de monter un lieu axé sur les cultures urbaines, et c'est mon projet culturel.»

Un intervenant de la salle

Il faut faire en sorte que les différentes salles trouvent des gens compétents dans les différents domaines pour que la salle soit non pas un lieu spécifique de culture, mais qu'il soit ouvert aux autres organisations qui sont underground, autonomes ou émergentes et laisser le matériel et les lieux à disposition. C'est pourquoi je m'intéressais à ce que disait Jany Rouger, c'est la bonne méthode, c'est-à-dire laisser les moyens aux gens qui sont compétents.

Organiser une fête techno dans une grande salle par des gens institutionnels, c'est voué à l'échec.

François LAPLANCHE

Président de la Maison des Jeunes et de la Culture de Montluçon et membre du bureau national de la confédération des musiciens de France

Il me semble que nous pourrions essayer de voir ce que veut dire cette émergence. N'est-ce pas quelque chose qui n'était pas là et qui arrive ? Il y a sûrement une question de création là-dedans.

Qu'est-ce qu'un artiste ? N'est-ce pas celui qui est un révélateur de son temps et en même temps qui est en avance, qui se projette en donnant une image avancée de la société ? N'est-ce pas celui qui donne d'autres visions d'une réalité quotidienne ?

N'avons-nous pas, dans notre travail, à faire ressortir des émergences individuelles, à faire que l'on se crée en créant ?

C'est dans la pratique que se fait cette émergence, c'est par la pratique et en se créant soi-même, pour reprendre des termes qui ont déjà été employés, qu'on y voit plus clair.

N'est-ce pas un débat qui pourrait traverser ce lieu aujourd'hui, cultures émergentes et évolution ? Voilà quelques questions.

Alain LEDOUR

Secrétaire Général de la ville de Vendôme

Derrière le même mot émergence, il y a deux problèmes différents.

L'émergence, c'est le problème de la nouveauté. Si l'on traite de la nouveauté, le problème est d'avoir au niveau des programmations ou dans les salles des gens qui sont à l'écoute de choses nouvelles. Ce n'est pas nouveau de savoir qu'il est difficile de comprendre des choses nouvelles. En fait, l'émergence intéressante, c'est que maintenant, on a au niveau culturel des choses qui montent du pays, et non pas des formes artistiques intéressantes qui, à un moment

donné, ont été coupées de la population, coupées du peuple, et qu'on nous renvoie ; c'est une forme d'aliénation quand on veut vous faire adhérer à une culture qui n'est plus la vôtre. Là, nous avons des formes culturelles qui naissent du terrain.

«Z»

Musicien du groupe Spicy Box

Vous n'êtes pas là pour dispenser la culture au peuple, qu'on soit bien d'accord, vous êtes là pour être le relais de la volonté culturelle du peuple auprès du public ou auprès de lui-même, en fonction de ses différences.

Depuis ce matin, on a l'impression que les institutionnels se posent la question de savoir comment ils vont donner la bonne parole au peuple. Ce n'est pas de cette façon que cela se passe. En effet, la réalité aujourd'hui, c'est que la culture se crée parmi une diversité et que les institutionnels sont là pour la relayer, la comprendre et être objectif.

Jean-Michel BOINET

Directeur du festival Art Rock de Saint-Brieuc

Pour la future édition d'Art Rock, nous souhaitons utiliser le nouveau Centre multimédia de Saint-Brieuc, qui représente une avancée technologique importante.

Nous avons quelques mois pour déceler des artistes qui ont besoin de ces nouveaux moyens de communication pour pouvoir s'exprimer devant le public.

C'est en ce sens que nous pouvons être le ferment des cultures émergentes.

Il faut saisir le politique, révéler les évolutions esthétiques, réunir les moyens financiers et techniques pour faire en sorte que ces émergences culturelles s'expriment.

Roselyne CADIER

Directrice de l'école de musique de Saint-Denis

Parler de cultures émergentes et s'arrêter au hip-hop ou à la techno, je ne suis pas tout à fait d'accord, il y a d'autres choses.

Il me semble que la pratique amateur est une culture émergente, non pas, comme je l'ai entendu ce matin, des gens qui ont envie de faire des choses sans aucun projet de professionnalisation, mais qui ont envie de faire des choses au jour le jour, de chanter, de jouer ; c'est très culturel. Ce n'est pas un genre musical donné, cela découle, je pense, de la politique Fleuret, c'est-à-dire qu'on y arrive après vingt ans ou vingt-cinq ans.



J'aimerais bien entendre d'autres choses qui émergent que le hip-hop et la techno.

François DELAUNAY

Co-directeur du Chabada (Angers)

Je m'occupe du Chabada à Angers, avec d'autres personnes bien évidemment. Quand nous avons préparé cet atelier, nous l'avons imaginé comme un atelier dans lequel nous allions, non pas rassurer les élus qui seraient les payeurs et financeurs de projets, de salles, de lieux de diffusion, mais mettre un peu le bazar.

Cela veut dire que lorsqu'on ouvre un lieu, les ennuis commencent ; nous ne sommes pas tranquilles parce que ce lieu n'a pas de pérennité dans la durée sur sa pertinence artistique, parce que ce lieu, tout d'un coup, focalise toutes les demandes venues, que ce soit de la danse qui n'a pas sa place dans les lieux institutionnels, que ce soit de la musique qui n'a pas sa place non plus, que ce soit le théâtre de rue, que ce soit des arts visuels, de la vidéo, du cinéma expérimental, etc.

Quand nous avons monté le projet de la salle à Angers, nous pensions salle de concert, même si nous l'espérions vivant. Nous nous retrouvons maintenant à gérer des soirées dans lesquelles il y a de la restauration, des expositions, du spectacle de rue, des cracheurs de feu, des montages vidéo, etc. Maintenant, c'est le seul lieu susceptible d'accueillir tout cela.

Parallèlement, on nous demande d'avoir un fonctionnement dit institutionnel, donc professionnel. Cela veut dire être en règle avec tout. Là, les tiraillements et les ennuis commencent car pour être en règle, on se met en porte-à-faux avec les petites associations qu'on aimerait pouvoir accueillir.

J'ai lancé le sujet. C'est un thème qui, pour moi, a servi de départ à la création de l'atelier de cet après-midi. Ce n'est vraiment pas un atelier où il y a un message particulier à donner, c'est un atelier pour débroussailler ce qui nous attend, nous, en tant que responsables de salles, mais également les élus, savoir où ils mettent les pieds quand ils vont ouvrir un lieu qui a priori est destiné aux musiques amplifiées, mais qui, par la force des choses, vont se trouver confrontés à beaucoup d'autres demandes.

Jean-Louis FABIANI

Sociologue, directeur d'études à l'EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Marseille) - Modérateur

Voilà un utile recentrage du débat. Ce n'était pas du tout un point de vue anti intellectuel sur



Soirée à l'Olympic à Nantes "Fresh Air" avec Mami Chan, Taka, D'Jahma. Décoration : Aquabassimo.

la question, mais je pense que les organisateurs de ces rencontres sont partis de ces questions concrètes, qu'on pourrait dire de gestion, puisque l'on ouvre des lieux qui sont non conventionnels. Ils attirent encore plus de choses qu'on aurait pu penser y avoir mis au départ.

C'est ce côté de la question, de la plasticité de ces lieux, qui est intéressant ici.

On a évoqué, mais malheureusement trop rapidement, la question de la multidisciplinarité, le fait qu'effectivement la forme concert, même concert non standard, n'est plus la seule et qu'il y a maintenant des croisements disciplinaires, une multiplicité de formes d'intervention qui complique beaucoup la vie des responsables de salles.

C'est ce jeu à la fois entre les diverses disciplines qui sont convoquées dans un spectacle et le fait que des gens de niveaux très divers, de préoccupations très diverses, sont associés. C'est autour de ce jeu très compliqué et très inédit que l'on peut recentrer les questions.

L'idée serait de revenir, à l'aide de vos expériences les plus diverses, sur ces questions : que faut-il faire quand on s'occupe de salles, de ces expériences pour répondre à la fois à la demande et traiter cette émergence ?

Eric BOISTARD

Directeur de l'Olympic (Nantes)

En tant que professionnel, je me pose souvent cette question, je me demande si parfois nous ne sommes pas un peu à la rue, même quand nous avons un toit : pour construire un lieu culturel, quel qu'il soit, il faut au moins cinq ans entre le moment où l'idée commence à être à l'ordre du jour dans la tête des élus et le moment où le lieu est ouvert au public. Cinq ans, c'est déjà une génération musicale !

D'autre part, l'institution crée des dispositifs, des grilles d'évaluation, des tamis de conventionnement, la plupart du temps obsolètes dès leur mise en place. Parce que l'on reproduit ou l'on adapte des systèmes au lieu de considérer une approche radicalement nouvelle. Les petites associations, non institutionnelles, qui promeuvent les cultures émergentes, rencontrent toujours les mêmes difficultés pour remplir les dossiers de subvention. On pourrait imaginer des procédures plus souples et moins complexes au regard de la modicité des sommes demandées.

On rencontre une situation analogue pour l'évaluation de l'action menée. L'Etat ou les collectivités territoriales n'ont même pas mis en

place des moyens de mesurer et d'évaluer ce que les SMAC font et ce qui s'y passe. Il ne s'agit pas tant de moyens financiers que d'un regard neuf, différent de ceux que l'on peut porter sur l'action d'un théâtre. La difficulté réside dans le fait que l'institution n'arrive pas à appréhender des cultures mais s'arrête à des esthétiques... et qu'elle oublie parfois qu'elle est là pour répondre aux besoins de la population.

François LAPLANCHE

Président de la Maison des Jeunes
et de la Culture de Montluçon

Pour être concret, il convient de rappeler les bases : quelles politiques veut-on mener ? Qu'est-ce que les élus - je l'ai été longtemps - veulent faire ? Connaissent-ils la réalité de leurs principes ?

Si l'on veut permettre l'émergence de cultures, il faut s'en donner les moyens. Le jour où les villes donneront autant de moyens à la création culturelle, à la pratique amateur, d'où peuvent sortir peut-être des professionnels, le jour où elles donneront autant de moyens qu'elles en ont donnés à l'urbanisme, à l'aménagement des rues ou aux foyers de personnes âgées, il se produira des choses.

Notre rôle de politiques - même si je ne le suis plus - ou de responsables est d'être des facilitateurs, de permettre des déclics, de permettre ces révélations, ces émergences individuelles dont je parlais tout à l'heure. Seulement, cela demande des moyens financiers, de l'engagement humain, de la compétence, un suivi technologique car les évolutions sont rapides ; cela demande donc des professionnels qui soient très au fait de l'actualité et qui la précèdent, qui la devinent. Cela demande aussi une politique d'accompagnement régional et national.

Eric BELTIERA

Coordinateur de l'antenne Rhône-Alpes
du Printemps de Bourges

Quand je vois Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles, je nous trouve bien consensuels !

Quand je vois d'autres régions, je vois le Chabada, l'Olympic et compagnie, le Bateau Phare qui va s'ouvrir bientôt. C'est très bien.

En Rhône-Alpes, c'est zéro. On a le Brise Glace qui va s'ouvrir à Annecy vers la mi-novembre, on s'en félicite, mais le reste du temps, le budget est «bouffé» par les institutionnels. Les conseillers à la musique ou à la danse sont totalement virtuels ; ils viennent nous demander comment cela se passe chez nous, mais nous n'en avons jamais vu un dans nos mai-

sons. Ces gens-là sont tout de même chargés de définir les projets, les plans de développement, les schémas d'organisation de la musique pour les années à venir !

Maintenant, on va demander l'argent, c'est normal. On va se taper des kilos de dossiers de subventions parce qu'il n'y a pas un même financeur qui a la même logique, mais en même temps, il ne faut pas trop rêver ! Quand on voit le budget des musiques actuelles, ce n'est même pas le budget d'un centre dramatique national au théâtre qui fait cinq ou six créations. On se donne bonne conscience, on nous jette deux, trois petits pois ; c'est la même chose qu'un maire qui lâche une salle de hip-hop, une salle de danse pour les jeunes du quartier. J'ai l'impression qu'on nous traite de la même façon.

Comment peut-on me faire croire que, demain, l'Etat qui doit tout de même assumer sa fonction de développement de la cité, de développement de l'individu, va-t-il aider des structures sur le terrain à impulser des choses, à se structurer, comment va-t-il aider les jeunes à devenir citoyens ? à se structurer ? Comment va-t-on accompagner toutes ces initiatives ? Comment va-t-on mettre en place de nouveaux lieux ? En même temps, j'aimerais bien qu'on me donne un certain nombre de réponses parce que, sur le terrain, c'est nous qui organisons les soirées, c'est nous qui programmons, c'est nous qui aidons les groupes à se structurer, à former des managers ; au bout du compte, on nous donne 40 centimes !

De plus, la plupart du temps, c'est de l'argent public que l'on brasse, donc cela veut dire que l'on a des droits en tant que citoyens, mais que l'on a aussi des devoirs. Notre devoir, quand on est à des postes de médiateurs culturels, c'est ce que nous sommes autour de la table, c'est aussi d'ouvrir notre bouche.

Jean-Louis FABIANI

Sociologue, directeur d'études à l'EHESS
(Ecole des Hautes Etudes en Sciences
Sociales de Marseille) - Modérateur

Ce n'est pas pour répondre, c'est plutôt pour renvoyer d'autres questions à partir de ton questionnement. Il y a effectivement des questions récurrentes : comment rendre visibles les émergences ? Comment les comprendre ? Comment les accompagner ? Comment accéder à une dimension politique ?

Or la définition même des émergences, c'est qu'elles se définissent en situation ; elles ne sont pas pré-définies a priori, elles se définissent pendant que les rencontres se font autour de pôles artistiques ou autour de pôles esthétiques.

Le problème est que l'on comprend ces émergences, mais on ne veut bien les reconnaître qu'à partir du moment où elles accèdent justement à un lieu avec quatre murs, un cahier

des charges, alors que ce sont des processus qui sont en maturation et qui sont reconnus comme une forme artistique de produits finis, c'est-à-dire diffusables dans des lieux.

C'est un peu la boucle fermée, ce qui explique d'ailleurs pourquoi les lieux sont avant tout des lieux de diffusion.

Est-ce vraiment une reconnaissance de l'émergence ? Non, justement, parce que là, en l'occurrence, on occulte toute cette dimension politique.

Je n'ai pas de réponse par rapport à cela, sinon de dire que les lieux se créent là où se passent les choses, là où se passent les rencontres artistiques.

N'y a-t-il pas justement une priorité politique pour accorder une prise de risque ?

Il y a des lieux consacrés, des lieux culturels, pourquoi n'y aurait-il pas des formes financières qui permettraient d'accompagner des processus, par exemple des artistes en résidence ?

Un intervenant de la salle

La conception même des lieux ne peut-elle pas constituer un premier élément de réponse ? Les lieux de diffusion ne sont pas une réponse, c'est clair ; en revanche, les lieux dans lesquels il y a une espèce de transversalité ne constituent-ils pas une première réponse ?

Je retrouvais justement, dans les demandes de beaucoup de gens venus des esthétiques, dites musiques amplifiées, cette même interrogation, celle que l'on a eue dans notre secteur, c'est-à-dire avoir des outils qui ne cloisonnent pas les diverses approches d'un secteur culturel.

Un intervenant de la salle

Je pense que la meilleure façon de ne pas cloisonner les outils est de les laisser à disposition des gens ; par exemple, pour le hip-hop, laisser à ces gens-là, quand ils en ont envie, les moyens de le faire, que ce ne soit pas une salle qui décide de la direction culturelle, mais qu'elle soit à l'écoute des gens qui font la réalité de ces cultures dites émergentes. Que l'on aille sur le terrain chercher des gens qui sont éventuellement capables de prendre le relais entre ces institutions et ceux qui sont réellement concernés, c'est-à-dire le public qui va dans tous types de soirées.

Hervé BORDIER

Cofondateur du festival Les Transmusicales
de Rennes, consultant (KHB Mundo)



«Zur», ciné-concert au Chabada

En retraçant l'histoire des cultures émergentes et de l'identité culturelle d'un lieu, il n'existe depuis vingt ans en France, que l'exemple du Confort Moderne à Poitiers, puisque celui-ci fait partie du réseau européen Trans-Europ-Halles, et qu'il s'est construit à partir d'une friche industrielle.

Ces lieux en Europe ont souvent été conçus par de jeunes compagnies de théâtre qui ont accueilli des plasticiens, des chorégraphes, des musiciens.

Ce qui est aussi la philosophie plus récemment de La Friche Belle de Mai à Marseille.

En Mai 98, s'est créée à Birmingham un nouvel espace artistique The Drum, qui repose sur un esprit collectif. De nombreuses associations participent aux activités de ce lieu. Ce n'est plus l'idée d'une pensée culturelle unique ...

Ce qui m'intéresse actuellement, c'est d'inventer des laboratoires. Je pourrais citer le Bunker à Lille et Le Pezner à Villeurbanne qui font déjà ce travail et qui ne reçoivent aucune subvention. Ils ne sont pas présents à ce colloque des 2èmes rencontres politiques publiques- musiques amplifiées, mais ils innovent chaque jour dans le brassage et l'émergence artistique ...

Jean-Louis FABIANI

Sociologue, directeur d'études à l'EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Marseille) - Modérateur

La première question que j'aimerais voir évoquer est celle de la comparaison internationale ; Hervé Bordier a parlé du Portugal, de l'Angleterre, d'Indo-Pakistanaï, Jacques Pasquier a parlé du Brésil et du Pérou. On pourrait parler de la comparabilité, forcément limitée, de conjonctures internationales et très diverses. Cela peut être une manière de préciser nos propres positions. La deuxième axe pourrait être le suivant : est-ce que parler de lieux est la bonne entrée ici, puisque ces lieux sont forcément inadaptés à des formes d'expressions qui sont complexes et hétérogènes ? Est-ce que l'unité de lieu est la bonne unité ?

Troisième question que j'aimerais introduire : certains semblent dire qu'au fond, il vaut mieux rester le plus loin possible des institutions ; d'autres, au contraire, semblent demander une plus grande reconnaissance, sinon institutionnelle, du moins financière, de la part des

institutions. C'est peut-être entre ces deux pôles qu'il faut discuter ici de ce que vous souhaitez voir développer dans le futur.

«Z»

Musicien du groupe Spicy Box

C'est sur tout important : les gens qui venaient dans les salles de la Fédurok, venaient voir un concert, boire une bière et rentraient chez eux. Cela a été assimilé culturellement par ce public et je pense que c'est naturel. Maintenant, les gens ont envie d'autre chose parce que la plupart d'entre eux sont devenus acteurs et organisateurs dans les associations. C'est pour cela qu'ont fleuries les free party ou les rave, car il se passait d'autres choses, on avait aussi accès à la déco de la salle.

C'est quelque chose qui est encore très sous-développé dans les salles du réseau. Simplement, il ne faut pas demander aux organisateurs ou aux responsables de salles de faire de la déco, cela n'est pas leur truc. Il faut qu'ils fassent appel à des gens, des assos, des déco-

rateurs, qui font déjà cela dans plein de «teuf alternatives».

Pour la hip-hop, ce doit être du même ressort, faire appel à ces gens-là et leur laisser carte blanche pour les soirées. Là, on attirera à nouveau des gens susceptibles de venir, mais qui ne viennent pas en ce moment.

Sylvère MARCEL

Musicien du groupe Wide Open Cage

L'argent ne fait pas tout, il faut aussi être souple, se remettre en question à chaque soirée, permettre à des plasticiens de venir. On le voit souvent dans les «teufs», avec deux trois cartons et de la bonne volonté, on fait quelque chose de complètement délirant, on rentre dans un mouvement.

Je suis allé au Canada jouer, ce qui se passe en France est quelque chose de vraiment spécifique, c'est-à-dire avoir tant de salles subventionnées, très bien équipées, même s'il y a des problèmes techniques. Ce qui pose problème, c'est la volonté d'en faire des lieux vivants. Déjà, dans les free party, qui sont des fêtes techno gratuites, sauvages et qui sont réprimées par les flics, il se passe des choses beaucoup plus excitantes, même au niveau esthétique, que dans ces salles-là.

Donc ce n'est pas seulement un problème d'argent. Il faut absolument essayer d'être ouvert et laisser aux gens créatifs, dans tous les domaines, cet outil à disposition. C'est comme cela que la vie reviendra dans ces lieux, je pense qu'il n'y a pas d'autres solutions ; on pourrait y mettre dix fois plus de fric, cela ne changerait rien.

François LAPLANCHE

Président de la Maison des Jeunes et de la Culture de Montluçon

Je n'aime pas la culture de la création dans la misère ; cela a été longtemps un thème général : avec rien, on crée mieux ! Quand on n'a pas de fric, c'est encore mieux !

Peut-être, mais quelquefois, quand on a des moyens, on peut aussi créer, on a des conditions d'émergence facilitées. Je dis qu'il faut aussi des moyens. Ce n'est pas incompatible.

Jean-Michel BOINET

Directeur du festival Art Rock de Saint-Brieuc

N'est-on pas en train d'aborder le problème de la création ? N'est-on pas en train de dire que les lieux qui existent actuellement sont un peu

comme des agences bancaires ou des garages, c'est-à-dire des lieux limités à la diffusion de spectacles, réunissant déjà difficilement les moyens financiers et techniques indispensables à celle-ci ?

Les lieux qui existent actuellement répondent-ils vraiment à ce que nous attendons tous ? Pour avoir plus de créations, il faut avoir plus d'endroits où l'on rencontre des musiciens mais aussi où l'on essaie de faire rencontrer à ces musiciens des chorégraphes, des metteurs en scène, des plasticiens.

Qu'est-ce qui nous plaît dans l'esprit des «free party» dont on parlait ? C'est justement l'aspect créatif et l'aspect pluridisciplinaire. Mais le manque de moyens, d'organisation, rend dans ce cas le tout trop éphémère.

Si l'on veut explorer l'aspect intéressant de ces soirées, il faut alors mettre en place des espaces de création avec des moyens pour favoriser les rencontres et les croisements. La plus grande qualité que l'on peut attendre d'un réseau Fédurok, SMAC, festivals ou autres est que chacun conserve son originalité, ne ressemble pas à l'autre mais puisse être un espace créatif et identifié comme tel.

Enfin pourquoi constate-t-on souvent que les musiciens classiques ou même jazz ont une reconnaissance de l'Etat plus importante que les musiques actuelles ? Pourquoi le théâtre et la danse bénéficient-ils de plus d'aides publiques ? C'est pour l'essentiel parce qu'ils ont revendiqué des espaces de création et réussi à faire valoir leur besoin de créateurs, et ce depuis longtemps.

Henri DIDONNA

Cave à Musique (Mâcon)

J'entends dire pas mal de choses sur les salles Fédurok. La Cave, qui fait partie du réseau, a une petite spécificité par rapport à des structures un peu plus institutionnelles comme l'Olympic ou le Chabada, c'est que l'on prend en permanence des risques que l'on ne devrait pas prendre, des risques en terme de législation et de sécurité. Il n'y a qu'à ce prix-là, malheureusement, qu'on arrive à répondre à une demande de créativité d'un certain nombre d'associations. Ce sont des risques qu'on ne devrait pas assumer en tant que lieux institutionnels ou semi institutionnels.

Pour les soirées techno par exemple, ce n'est jamais nous qui programmons. Une dizaine d'associations travaillent avec nous à la Cave, dans des domaines très différents. En fait, on met la crédibilité du lieu au service des associations. C'est en fait nous qui prenons les risques ; nous allons parfois jusqu'à cautionner une association.

Quand on a une soirée techno à la Cave, les trois-quarts du temps, quand on ouvre les portes, on n'est pas dans la légalité parce qu'il y a des problèmes de sécurité. On essaie for-

cément de limiter, mais on ne peut absolument pas éliminer tous les décors qui sont à risque ; donc on ennuie fortement les associations par rapport à la création.

Lors de la dernière soirée techno que nous avons faite à la Cave, nous avons ouvert trois salles, alors qu'une seule salle a la sécurité pour recevoir du public. Nous allons très loin dans la transgression des règles.

Jean-Louis FABIANI

Sociologue, directeur d'études à l'EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Marseille) - Modérateur

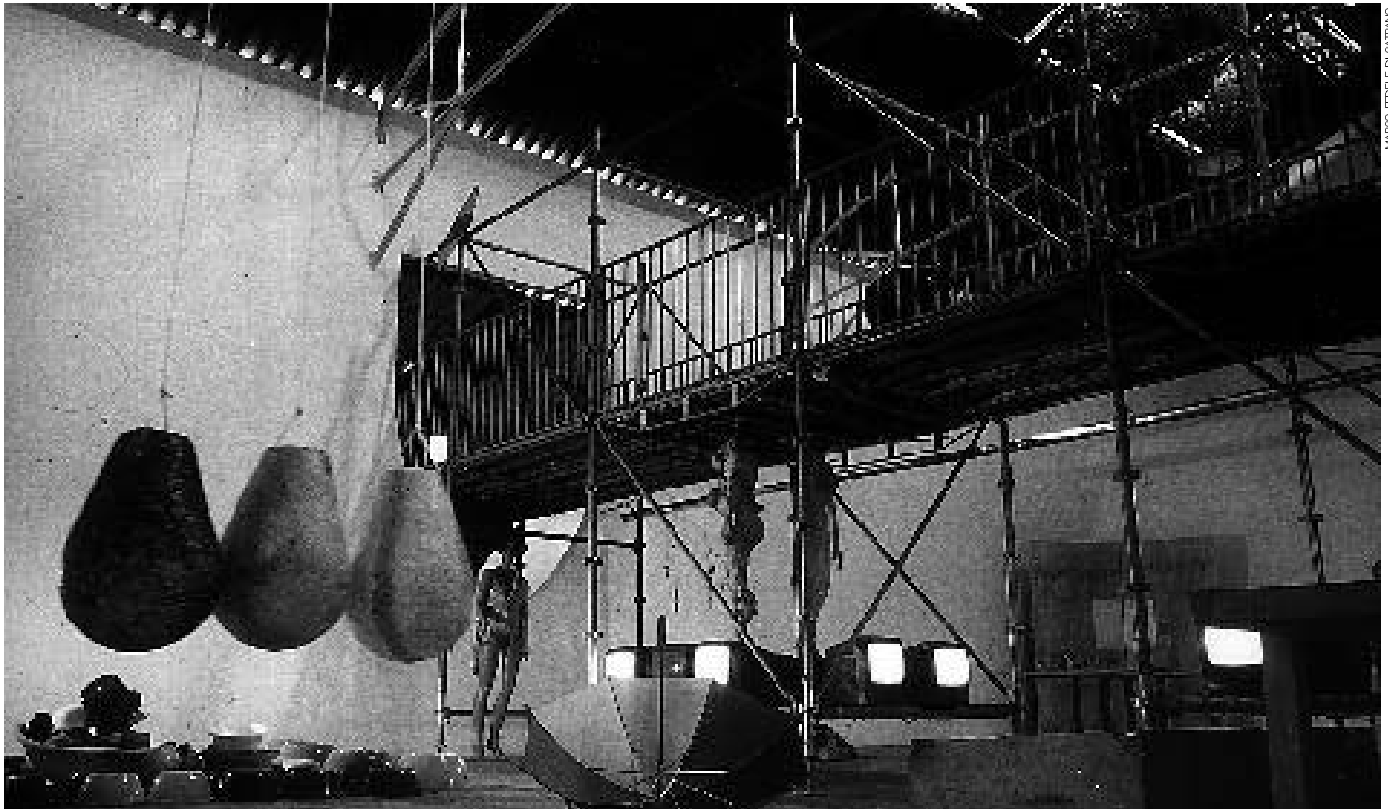
Nous arrivons maintenant à la question esthétique proprement dite. Nous venons de parler de la création qui est éphémère, ponctuelle, au moment de la diffusion du groupe de musique, qui s'associe bien entendu avec d'autres disciplines artistiques, plastiques, voire théâtrales, théâtre de rue, etc., mais nous n'avons pas encore abordé la question de la formation qui a été évoquée tout à l'heure, cette question-là, nous ne l'avons pas encore abordée.

En tout cas, il me semble que lorsque l'on parle de politiques publiques, et notamment de financements, rentre là-dedans la question de savoir si la salle va pouvoir répondre aux exigences techniques de tel ou tel style musical. C'est de savoir que les métissages ne se feront pas seulement sur une base culturelle, mais également sur une base créative qui, elle-même, va être soutenue par un métissage interdisciplinaire qui va permettre à l'ensemble de ces courants, de ces nouvelles formes d'émergences, de pouvoir se structurer et de pouvoir assumer le rapport de force politique avec l'ensemble des institutions.

Le gros problème, c'est la question démocratique, à savoir : comment une politique publique en direction des musiques actuelles, comment ces associations peuvent-elles s'organiser pour qu'elles deviennent les véritables intermédiaires directs des agents de l'administration de la politique culturelle, que ce soit au niveau des collectivités territoriales, de la DRAC, etc. ? Comment peuvent-elles se structurer ?

Quelle est la volonté politique, dans ces mouvements, susceptible de pouvoir y parvenir ? Là, se pose une question fondamentale.

Il n'est plus possible de pouvoir admettre que des opérateurs, des administrateurs culturels, avec des fonds publics, se permettent de distribuer des sommes d'argent extrêmement importantes en direction de salles de disciplines artistiques qui ne touchent qu'une minorité du public, et tout cela au détriment de la majorité des citoyens en tant que tel. Il ne s'agit pas pour moi, à travers ces propos, de dire : il ne faut pas financer l'opéra ou la musique classique, mais il me semble que c'est là que se trouve la véritable langue de bois,



MARCO FEDIÈLE DI CATRANO

Le Confort Moderne, à Poitiers : vue d'ensemble d'une des salles d'exposition

lorsqu'on dit : il ne s'agit pas de redistribuer, mais il faut que la région participe.

Je pense fondamentalement qu'il y a un enjeu politique et culturel fondamental, à savoir : est-ce que l'on va continuer à alimenter avec des financements publics immenses, importants, de grosses structures qui « bouffent » énormément d'argent au détriment de petits lieux, de petits espaces d'émergences culturelles, ou tout simplement de petits espaces qui font un travail remarquable au quotidien ?

Eric BOISTARD

Directeur de l'Olympic (Nantes)

D'après moi, on ne doit pas aider les associations à se structurer (ce qui veut dire s'adapter aux règles du jeu édictées par l'institution). C'est à la puissance publique de répondre à ces associations, par des moyens adaptés, des outils, des structures-outils. Elle se doit d'évoluer afin de répondre aux nouveaux besoins. On pense aux nouveaux courants musicaux, bien sûr, mais nous pouvons élargir notre idée aux groupes sociaux ou communautaires qui, bien souvent, n'ont même pas accès à leur propre culture.

Le métier d'acteur culturel est amené à évoluer. Il évolue déjà, de plus en plus. Hier programmateurs de spectacles, les acteurs culturels se doivent aujourd'hui d'être aussi des développeurs.

Nous devons favoriser la démocratie culturelle,

en permettant à de jeunes associations, à de jeunes collectifs d'artistes de s'exprimer en leur apportant une compétence organisationnelle et juridique qui est l'apanage d'acteurs culturels professionnels et ne pas simplement les faire passer dans le tamis subjectif du programmeur. C'est à mon sens le seul moyen de ne pas voir se scléroser rapidement une politique culturelle, dont on sait maintenant qu'elle ne se bonifie pas en vieillissant.

Malheureusement, dans nos structures, il est extrêmement rare d'avoir ce que l'on pourrait appeler chargé de développement ou acteur culturel de proximité, qui serait là pour accompagner les initiatives qui naissent, ou qui demandent à naître, même si parfois les demandes ne sont pas clairement formulées. De même, les mairies devraient avoir, dans leurs services culturels, des personnels et des moyens pour accompagner ces associations émergentes et créer des lieux avec des cahiers des charges précis qui répondent aux besoins de l'époque et des populations du territoire considéré.

A ce propos, il est nécessaire d'élargir les limites communales. Il est évident qu'une commune ne peut, à elle seule, soutenir un lieu hip hop, un lieu techno, un lieu rock, un centre de ressources etc. Par contre au niveau d'une agglomération, d'un district ou d'une communauté de communes, la création de tels lieux ou d'un centre de ressources est tout à fait possible et pertinent.

Dans l'agglomération nantaise, trois communes seulement participent au financement de Tremolino et deux possèdent des lieux de

diffusion musicale régulière. Est-ce à dire que les autres n'ont pas de population jeune ?

Un intervenant

On parle de culture émergente et on en voit ses formes esthétiques. Si ses formes esthétiques ont émergé, c'est parce qu'elles ont généré tout un système d'organisation pour survivre. Comme disait monsieur, souvent, elles ne se sont pas construites sur les subventions ; on ne peut pas dire que le hip-hop existe par rapport à l'argent public ou que la musique techno existe par rapport à l'argent public. Pourtant, on les a vu émerger, elles existent, elles occupent l'espace public. Elles veulent demander un peu plus par l'accès aux salles.

La démarche des salles, c'est aussi de tenir compte de cela, c'est-à-dire qu'elles ont leur propre force d'organisation et qu'on n'est plus dans un rapport où l'on va acheter une marchandise, un concert, mais dans un rapport où l'on va accueillir un concept qui va donner sa vision du monde, construire un espace dans lequel les gens se reconnaissent, reproduisent leur discours et changent, etc.

Après, effectivement, se pose le problème de métissage, de pont entre les différentes visions du monde, les différentes émergences : ouvrir des espaces où les gens peuvent se rencontrer, mise en résidence d'artistes ou de groupes qui sont à la fois composés de formes artistiques mais aussi de gens qui reflètent l'organisation du groupe et ses formes sociales.

Quand on déplace un groupe en résidence, il y a à la fois des cuisiniers, des gens qui s'occupent d'organiser des concerts, des techniciens ; c'est un groupe, une image de la communauté d'où a émergé cette forme artistique. C'est ce qui est intéressant dans les mises en résidence, c'est-à-dire que d'un seul coup, l'ensemble se brasse et l'expérience se fait par échange de savoir. Cela évolue et donne lieu à des métissages.

«Z»

Musicien du groupe Spicy Box

Le métissage entre différentes cultures qui ont du mal à communiquer ne se fera qu'au niveau de la création, c'est-à-dire en mettant des gens de culture différente, culture esthétique ; ils pourront créer une forme hybride dans laquelle les différents publics pourront se retrouver.

Je ne pense pas que ce soit le quotidien qui favorise ces rencontres. En revanche, les structures comme des salles ou des lieux de répétition, sont plus propices puisque ce sont souvent les seuls lieux où se retrouvent les jeunes ; quel qu'un du hip-hop va pouvoir rencontrer quel qu'un de la techno ou de la chanson traditionnelle dans de tels lieux, alors que cela ne se serait jamais fait au niveau individuel. Le rôle des lieux sociaux est de permettre à des gens, au départ, de recréer de nouvelles bases culturelles ou de communication, des langages, qui feront que les différentes communautés se retrouveront à travers une même esthétique ; je ne pense pas que cela se fasse naturellement.

Jany ROUGER

Adjoint au maire chargé de la culture de Parthenay, directeur de la Fédération des Associations Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT)

Je suis tout à fait d'accord avec la question que tu poses parce que c'est un problème qu'on a depuis toujours dans la gestion des cultures, c'est-à-dire : est-ce qu'elles deviennent institutionnelles ou qu'elles ont tendance à l'institutionnalisation, elles ne perdent pas leur caractère propre, qui a fait qu'on y a adhéré ?

On s'est posé toutes ces questions dans notre secteur, dans la problématique de l'enseignement, c'est-à-dire : est-ce que l'enseignement doit rester sous la forme associative, militante, qu'on a générée au départ ? Ou : est-ce qu'on doit l'institutionnaliser et faire en sorte qu'il rentre dans l'enseignement spécialisé ? N'y a-t-il pas un risque d'académisme à partir de cela ?

Ce sont des questions qui se posent globale-

ment, pas uniquement pour les musiques traditionnelles.

Je ne sais pas si c'est un débat que vous avez dans vos secteurs, mais, dans le nôtre, nous avons plaidé très longtemps pour l'institutionnalisation car nous nous sommes dit que toutes les cultures doivent émerger au budget public, effectivement, parce que ce sont nos impôts ; mais cela doit se faire avec beaucoup de vigilance parce que justement, elles ne doivent pas être dénaturées par ce que secrète parfois l'institution qui est l'académisme.

Cela fait dix ans qu'on a ouvert des départements de musique traditionnelle, un peu institutionnelle, mais le bilan est très mitigé car en fait, peut-être toute la dynamique musicale vient-elle d'un secteur un peu marginal.

Un intervenant de la salle

On peut bien avoir à la fois des musiques qui sont tout autant dans des conservatismes comme les conservatoires nationaux de musique, et à la fois d'autres qui sont très évolutives.

Si on n'a pas la question du sens, si on ne sait pas pourquoi on agit, on va fonctionner et l'argent public servira à fonctionner, c'est-à-dire à tourner...

Il y a plein d'exemples, pas seulement dans la musique, de choses qui fonctionnent vingt ans après ; mais cela n'a pas bougé d'un pouce, ce n'est pas dans un processus de création, de renouvellement, et donc d'émergence.

Il y a des conditions de la création, de la mise en situation de pouvoir créer, de pouvoir recréer sans cesse. Cette question du sens a été évoquée tout à l'heure.

François BENSIGNOR

Journaliste

Ce que vous venez de dire est important, notamment la notion de risque qui va de pair avec la notion d'émergence.

Pendant longtemps, dans ce débat, on est resté focalisé sur ce qui émerge et beaucoup moins sur ce qui est vraiment du domaine de la culture.

Ce qu'a dit Jacques Pasquier tout à l'heure était très éclairant en ce domaine : il ne peut pas y avoir d'émergence sans culture.

Il y a longtemps, il n'y avait pas de lieu, on faisait des cultures nouvelles à l'époque, du rock, Pasquier organisait des concerts sous des tentes avec des groupes de rock ; ce n'était pas structuré non plus de manière frontale ; c'était avant le punk, c'étaient des choses mouvantes qui avaient cette capacité de l'éphémère.

Ce sont vraiment ces choses de l'éphémère que l'on retrouve dans les cultures émergentes d'aujourd'hui, ces «teufs» à l'extérieur ; mais

cet éphémère ne peut exister que par la prise de risque, celle de dire : on voit de l'éphémère. A l'époque, il n'y avait pas du tout de filet. Aujourd'hui, tous les filets ont été montés, Jany le dit très bien, ils ont pris toutes les mesures pour faire en sorte que ce soit structuré et reconnu par l'institution. Le rock a fait de la même façon ; ce n'est pas exactement pareil, c'est plus grand, mais ce que l'on entend prouve bien que les filets sont largement montés.

Hugues BAZIN

Sociologue

Je voudrais plutôt renvoyer des questions que je me pose au niveau de mon travail : la difficulté en France de prendre en compte les formes populaires, tout simplement, autrement que sous sa forme folklorisée, que ce soit la forme traditionnelle régionale ou les formes populaires des quartiers qui ne sont acceptables qu'une fois folklorisées.

En fin de compte, les émergences, ce n'est pas le problème des reconnaissances, elles sont reconnues, elles accèdent aux lieux, mais j'ai envie de dire sous la forme un peu folklorisée et non sous une forme populaire où c'est une totalité qui est à prendre en compte, qui fait sens pour les individus qui s'y inscrivent, et qui donnent sens à leur travail.

Les émergences naissent directement d'une confrontation avec la matière du monde, avec le réel. C'est subversif. Alors il y a un rapport de domination pour contrôler la production de ces émergences. Un des signes de cette domination est la difficulté que l'on a aujourd'hui pour qualifier ces émergences, pour les éclairer. Le fait qu'il faille, pour accéder à la réalité des choses, casser un certain nombre d'énoncés qui sont de véritables idéologies. Comment prendre en compte la richesse, la complexité de ces émergences ?

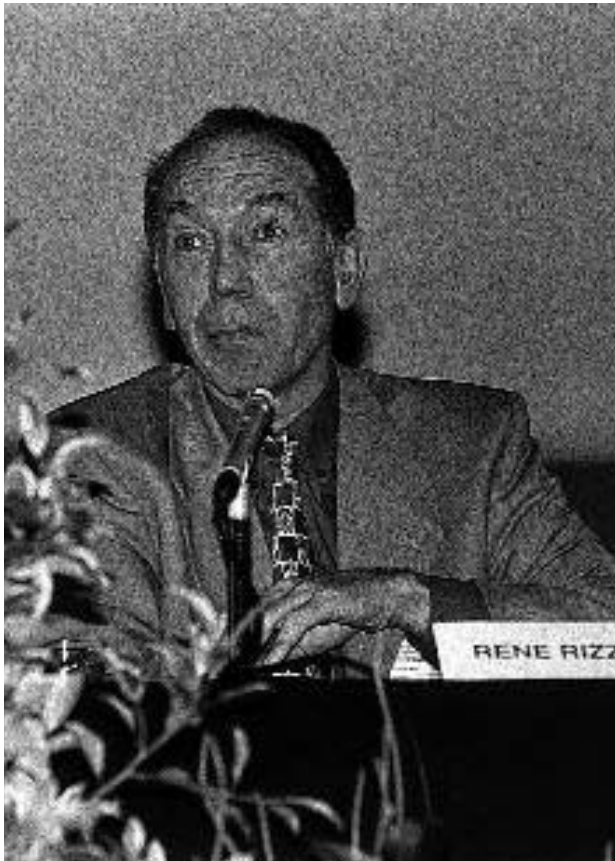
Cela fait une dizaine d'années que j'aborde cette question et j'estime n'être qu'au début de la compréhension, de la découverte des processus qui sont en cours. Par exemple, comprendre les jeux contradictoires au sein des émergences : elles créent autour de pôles artistiques et, cela génère des forces esthétiques. Mais les artistes transcendent les formes esthétiques qui deviennent conformistes. Un artiste hip-hop, d'une certaine manière, s'inscrit dans un projet artistique qui n'est plus en soi hip-hop ; mais le fait qu'il puisse s'inscrire dans ce projet artistique génère une force esthétique qui permet de renouveler la forme hip-hop.

C'est toute cette complexité des émergences qu'on effleure à peine : comment simplement dire le monde tel qu'il est ? Comment mettre en visibilité ces processus ? Ce sont davantage des questions que des réponses. ■



Les modes et outils de concertation, de développement et de régulation du secteur des musiques amplifiées/actuelles

Modérateur : René RIZZARDO



René Rizzardo

René RIZZARDO

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble

SYNTHÈSE

Cette séance plénière va porter sur les modalités et les outils de mise en œuvre des politiques culturelles, des politiques publiques en direction des musiques amplifiées/actuelles. C'est l'occasion de rappeler que nous sommes bien dans un débat sur les politiques publiques, ce qui, évidemment, n'exclut en rien la prise en compte de la dimension économique, cela a d'ailleurs été réclamé avec insistance à plusieurs reprises hier.

Cette dimension économique est certes au cœur de ce qui se passe, de la pratique jusqu'à la star mais en même temps, il faut se demander quel est le rôle spécifique des pouvoirs

publics ; quelqu'un s'est demandé hier pourquoi ils intervenaient ?

Il y a la prise de risque, la réalité de ce cheminement qui répond à une demande sociale, aujourd'hui repérée par les responsables politiques et qui se traduit par un certain nombre d'actions et de décisions.

Il faut voir comment ces décisions se prennent et à partir de quelles réalités elles sont prises.

Est-ce simplement parce qu'une collectivité sent que c'est important, qu'elle a besoin de faire changer l'image de sa ville, qu'il faut faire plus moderne, se tourner vers les jeunes ? Est-ce que cela répond à une véritable connaissance des réalités de ce milieu ?

Cela fait partie des questions que nous allons traiter autour du thème de la concertation qui a déjà été au centre d'un certain nombre de débats.

C'est aussi l'occasion de rappeler que si nous par-

lons du secteur des musiques amplifiées actuelles, ce n'est pas pour reconstituer une catégorie. Tout le monde est conscient que ce qui est en jeu et ce qui se pratique sur le terrain, c'est aussi le décroisement entre des genres musicaux ; on ne parle pas du jazz, on ne parle pas directement de la chanson mais les promoteurs de projets, d'actions, les promoteurs publics savent que ce décroisement, ces rencontres, cette ouverture sont évidemment nécessaires, ne serait-ce que parce que les publics, populations le souhaitent, or ce sont eux qui doivent être placés au cœur de la décision.

N'entretenons pas l'illusion, même si les producteurs nous ont dit hier qu'après tout, cela n'allait pas si mal, que toutes les collectivités territoriales sont engagées sans réticence dans des politiques culturelles qui font une réelle

place aux musiques amplifiées actuelles, mais soyons tout de même conscients que les choses avancent parce que des expériences se réalisent, sont connues, sont analysées. Si des projets nouveaux sont nés, c'est certes parce qu'il y a une demande locale, mais c'est aussi parce que des élus sont allés voir ailleurs dans quelles conditions on pouvait prendre en charge ces nouvelles questions.

(...)

Que cherche-t-on à travers la concertation ? Cherche-t-on simplement à faire descendre les choses d'en haut ? Comme l'a rappelé Philippe Teillet dans le rapport de l'atelier 1, on est dans des questions qui relèvent autant de l'émergence que de la structuration par le haut.

Je compléterai simplement en rappelant que dans la réalité, qui a été confirmée d'ailleurs par les travaux de la journée d'hier et les travaux précédents, ce sont naturellement les villes, grandes ou petites, qui sont au cœur de la demande, qui sont en confrontation directe avec la demande par la proximité.

Elles ne peuvent agir seules pour plusieurs raisons :

→ D'abord parce qu'elles sont dans des territoires, elles sont elles-mêmes des territoires sur lesquels agissent les autres pouvoirs publics, Départements, Régions, Etat. Les Départements par exemple parlent de rééquilibrage et considèrent assez peu la ville centre comme faisant partie de leur territoire.

C'est un problème franco-français qui tient principalement d'ailleurs aux modes d'élections des différentes assemblées.

Ces villes ne peuvent pas travailler seules parce qu'elles sont dans des territoires d'actions partagées.

→ Ensuite, il faut discuter justement à cette table ronde des modalités d'élaboration des projets et de concertation sur ces projets. Souvent, les villes partent toutes seules avec les porteurs de projets, puis un jour, une demande de subvention arrive à la Région, au Département et ces deux collectivités disent : ce n'est pas notre problème.

Là, il y a un enjeu de partage des objectifs, des finalités de ces projets. Il ne faut pas perdre cette question de vue.

Voilà une deuxième raison pour laquelle il faut parler de cette concertation, mais également parce que les structures qui sont implantées

dans les villes sont elles-mêmes en relation de plus en plus forte avec les territoires, ce qu'on pourrait appeler leurs territoires d'influence, avec les micro-entreprises, les associations, les projets locaux.

Faut-il structurer cette réflexion, cette concertation des collectivités publiques au plan régional par exemple ? Est-ce le bon niveau ?

La structurer, cela veut dire la rendre permanente.

Comment articule-t-on la concertation des pouvoirs publics avec la meilleure connaissance du milieu des musiques amplifiées/actuelles ? Philippe Teillet l'a rappelé, on n'est pas dans une politique à concevoir d'en haut, il s'agit de prendre conscience des réalités de ce milieu, de ses attentes, de ses difficultés, de sa fragilité.

Hier, j'ai beaucoup entendu parler de précarité. Comment cette concertation des pouvoirs publics s'appuie-t-elle sur une relation avec le milieu, peut-être pas institutionnalisée mais en tous cas régulière, forte, avec toutes les questions de compétence ?

N'oublions pas que nous sommes dans un pays qui contractualise beaucoup ; on finit par se perdre dans les dispositifs : contrats Etat-

ce paysage en tête pour comprendre qu'il y a une certaine urgence à organiser cette concertation.

Marie-Thérèse FRANCOIS-PONCET

Adjointe au maire, déléguée aux affaires culturelles d'Agen, présidente de l'Adem-Florida, présidente de la commission musiques amplifiées de la FNCC

Pourquoi une collectivité territoriale va-t-elle s'engager dans une politique à l'égard des musiques amplifiées ? Comment ? A travers quelles concertations ?

Il est important de comprendre la philosophie d'action d'une collectivité qui va s'engager au delà d'une simple réponse à une demande (la répétition) à une époque de financement difficile dans un secteur artistique et culturel dont la légitimité est encore plus ou moins acceptée et qui interpelle souvent les élus : par le volume sonore qui pose des problèmes d'environnement, par des comportements qui peuvent provoquer des débordements et des changements, des évolutions, parfois rapides et difficiles à suivre (par une véritable contestation).

C'est de surcroît une politique où l'échec peut avoir de lourdes conséquences parce qu'il sera profondément ressenti.

Une fois cela dit, il me semble utile de différencier les collectivités ; entre celles dites de proximité, les villes en particulier, où l'élu affronte quotidiennement l'électeur. Les départements à moindre mesure sont aussi une collectivité de proximité ; et celles plus éloignées, les régions, l'Etat qui ne supporteront ni «physiquement» ni électoralement les conséquences de ce genre de décision.

Les villes sont donc les partenaires immédiats et les partenaires principaux. N'oublions pas qu'elles représentent plus de 42 % de la dépense culturelle publique, contre 27 % l'Etat, 6 % les départements et 3 % les régions. N'oublions pas aussi que ces musiques appartiennent à ce que l'on appelle les cultures urbaines. Pourquoi donc une ville va-t-elle s'engager et comment ?

Elle va le faire pour répondre à une demande ou à une attente locale, à l'écoute du terrain, et cette écoute va dominer toute sa réflexion. Il ne s'agit pas de créer une nouvelle institution, mais de construire une politique. Or aucune ville ne se ressemble, et quand des collectivités viennent nous voir, que nous soyons Tremplino de Nantes ou le Florida d'Agen, nous sentons que nous n'apportons pas vraiment une réponse à des collectivités, qui sont presque toujours des villes, parce que les préoccupations de nos inter-

locuteurs sont dominées par leur analyse d'une situation différente de la nôtre.

Cette analyse très générale comprend trois volets :

→ Un constat sociologique et politique de la collectivité :

rajeunissement des villes, obligation de penser à la continuité urbaine qui demande d'intégrer les quartiers, réflexion sociale, voire urbaniste, désir de faire un geste symbolique : égalité de considération, ressenti de la nécessité de nouvelles pédagogies, d'être dans son époque ...

→ L'existence d'un milieu musical (public et pratiquants) et de porteurs de projets avec lesquels il va falloir bâtir une politique ;

→ Mais un jugement implicite porté également sur la réponse insuffisante qu'apporte notre culture légitime à la réalité très évolutive de notre société.

En effet, notre vie culturelle fortement institutionnalisée est en France :

- soit administrée (bibliothèques, musées, écoles) c'est-à-dire soumise à des réglementations qui en font souvent des équipements de référence, avec un personnel soumis aux statuts de la fonction publique territoriale, c'est-à-dire avec un statut particulier,

- soit consacrée, c'est le cas du Théâtre ou du lyrique, où la consécration est forte.

Les forces conservatrices qui pèsent donc sur notre culture classique sont lourdes, puisque l'une fonctionne dans la logique de l'amélioration de ce qui existe, et l'autre dans la logique de ce qui a été. Les évolutions et les ouvertures sont difficiles, les remises en cause inexistantes. Or l'élu des villes a le sentiment de devoir apporter aujourd'hui des réponses à une société en profond changement avec laquelle il est quotidiennement confronté. C'est donc une autre politique qu'il faut construire, à l'écoute du terrain, dans un dialogue qui va s'instaurer avec les porteurs de projets ou les musiciens.

Avant de définir les axes qui paraissent devoir être respectés pour qu'une politique atteigne les objectifs recherchés, quelques mots sur ce que les villes attendent de l'engagement des autres collectivités.

Du Département, les villes attendent une politique complémentaire de la leur. Elle paraît normale, car la demande en milieu rural est devenu une demande culturelle urbaine. Elle est essentielle pour qu'il ait une vision de territoire. Un partage de responsabilités aide par ailleurs à construire une politique car les dialogues à plusieurs sont plus faciles.

De la Région, plus lointaine, les villes aimeraient une vision d'ensemble qui échappe souvent aux collectivités de stricte proximité trop concernées par leur situation locale et souvent ignorantes de ce qui se passe ailleurs. Elles attendent aussi aujourd'hui que ces musiques soient inscrites dans le Contrat de Plan Etat Région.

De l'Etat, nous attendons un discours politique, un vrai discours politique.

Dans ce contexte quelles conditions devraient

« Une certaine urgence à organiser cette concertation »

Région mais aussi contrats de pays et contrats d'agglomération, on ne fait plus seulement des contrats avec chacune des collectivités.

On essaie de penser contrat d'agglomération ; quelle place les musiques actuelles/amplifiées auront dans cette démarche, dans ce processus de contractualisation entre pouvoirs publics et l'argent qui sera à la clé ?

La ville centre est souvent coincée, ne serait-ce que par des raisons de disponibilités foncières ; parfois on se dit que ces lieux bruyants ne doivent pas être trop en centre ville ; on peut remarquer qu'un certain nombre d'agglomérations commencent à travailler sur ces questions, notamment sur l'implantation des lieux de diffusion.

Et puis il y a ces fameux schémas de services collectifs culturels qui sont inscrits dans la loi sur l'aménagement et de développement durable du territoire et qui obligent l'Etat à dire comment il va traiter la question des services publics et de leurs rapports à la population dans les 10 ans qui viennent : tout le monde sera concerné.

Où ira l'argent dans cette logique ; il ira peut-être sur les réseaux, sur de la formation, plus que sur des équipements, en tout cas plus seulement sur des équipements. Il faut avoir



être respectées pour qu'une politique à l'égard des musiques amplifiées actuelles puisse se bâtir au sein de l'espace urbain.

Il me semble que deux sont essentielles :
1/ • que ces espaces culturels et artistiques soient différents des espaces classiques. Il faut savoir respecter l'autonomie d'un secteur musical qui a surgi loin de toute intervention publique, mais qui doit, le jour où il y a reconnaissance publique et emploi de fonds publics, comme le dit Jean-Michel Lucas, accepter des règles de jeu :

- quand il y a argent public, on devient opérateur public, on doit donc accepter un cahier des charges où sont précisées les missions, mais pas toutes et n'importe lesquelles.
- par contre l'autonomie du projet artistique et culturel doit être respectée à part entière. Doit alors s'instaurer un contrat d'objectifs, et sans doute au-delà un contrat de confiance, car nous ne sommes plus dans le cadre d'une culture «surveillée», ce qui est le cas de la culture administrée.

C'est la prise de conscience d'espaces culturels différents qui amène à réfléchir au statut juridique qui doit être celui de ce nouveau type d'équipement, au système de rémunération qui doit protéger ceux qui l'animent (techniciens, musiciens, administratifs). La relative précarité de l'emploi a un coût.

Il est probable que la complémentarité des financements des collectivités permet un dialogue plus facile à construire à plusieurs que celui bilatéral entre une collectivité de proximité et les porteurs de projets. Elle assure une meilleure indépendance de ceux qui l'animent et montre une responsabilité partagée des politiques.

2/ • Que nous sachions créer des «viviers», comme le disait Antoine Masure du Fonds du Soutien, pour qu'avant de prendre en charge la promotion, on sache créer le vivier dont des artistes émergeront. De cela découle la prise en compte des pratiques amateurs dont on sait qu'elles représentent une véritable demande de l'époque actuelle. Une ville aujourd'hui n'a pas le droit de ne la réserver qu'à quelques uns.

Il est utile aujourd'hui aussi de réfléchir à de nouvelles pédagogies.

Et sans doute faudra-t-il voir comment impliquer le secteur marchand qui peine à assurer le renouvellement des artistes et doit contribuer à les faire émerger.

J'ai été sans doute un peu long monsieur le modérateur, et vous prie de m'en excuser, mais il n'est pas facile en quelques minutes de définir une politique que de nombreuses collectivités pensent utiles de mettre en œuvre, qui se situe en dehors des schémas classiques, et qui est profondément liée au temps présent. Elle les appelle à réfléchir aux problèmes de société de notre époque sans s'engager pour autant dans une institutionnalisation de ce secteur musical. Savoir se fixer des priorités, ce n'est pas créer pour l'éternité.



Marie-Thérèse François-Poncet

Jacques FAVART

Président de l'Association nationale des délégués départementaux à la musique et à la danse (ANDDMD)

Je partage très largement l'intervention de Madame François-Poncet ; oui, le niveau départemental doit avoir une collaboration très forte avec les porteurs de projets, qu'ils soient au niveau des villes ou au niveau du milieu rural. Je crois que c'est naturel mais il faut le dire très fortement.

Le Département est une collectivité de proximité, il doit donc prendre ses responsabilités au niveau de cette proximité, en terme d'aménagement du territoire, en terme de travail partenarial, en terme de rapport avec le terrain. Je pense que c'est un axe prioritaire du rôle des départements dans ces types de musique, c'est-à-dire se rapprocher des porteurs de projets, se rapprocher des lieux, se rapprocher des villes et être très présents ; je développerai cela dans ma deuxième partie.

Le deuxième élément qui va de soi, mais il faut, également le redire, est qu'il faut rechercher une complémentarité avec les autres collectivités, Etat bien sûr, mais également niveau Région. Là, les structures se connaissent, associations départementales, associations régionales, elles savent travailler depuis de nombreuses années en collaboration et en complémentarité, et je ne doute absolument pas que très rapidement et le plus rapidement possible, ces complémentarités seront trouvées. En tout cas, je les appelle de mes vœux, elles sont naturelles, elles doivent être trouvées entre techniciens - ce sera plus rapide - et entre élus - cela prendra peut-être un peu plus de temps.

Enfin, je pense qu'il est important de redonner de la clarté au débat public comme

Madame François-Poncet l'a dit.

Le rôle des départements ou des villes n'est pas en priorité de dégager «les stars de demain», mais certainement de donner demain, sur le plan local, une vie meilleure pour le citoyen, en terme d'éducation et en terme de pratique. Tous les amateurs ne veulent pas devenir forcément des professionnels, il faut le dire et le redire. C'est dire qu'il y a plusieurs types de traitements de ces problèmes, et là aussi, il ne faut pas rester dans le schéma amateur, donc forcément professionnalisation, donc forcément frustration, donc forcément élimination. Il faut en sortir.

Ainsi, le débat sur la pratique des amateurs est essentiel entre élus, argent public, population et Etat, que ce soit en terme de reconnaissance, de modification des statuts et de l'environnement juridique qui n'est plus adapté, que ce soit en terme de formation ainsi qu'en terme d'accueil.

Je souhaitais également dire que du point de vue du rapport entre secteur professionnel ou secteur commercial et secteur public, il convient de préciser trois points.

Tout d'abord, tout le monde est d'accord pour aider les jeunes talents et les risques en matière d'esthétique. Je parle bien sûr de l'emploi de l'argent public. Il faut le faire et nous sommes tous les uns à côté des autres.

Ensuite, j'aimerais un jour que l'on ait le courage, sans polémiques excessives, de poser le problème du prix des spectacles pour les organisateurs, et de poser le problème du prix des spectacles aujourd'hui pour le public.

Lorsqu'il s'agit de spectacles aidés avec de l'argent public, j'aimerais que ce débat ait lieu mais pour l'instant tout le monde l'évade.

Avec les acteurs, je serai très concret : au niveau des départements, deux choses peuvent être assez rapidement faites.

La première est de se doter d'une présence

d'un chargé de mission dans nos structures, spécialisé sur ces musiques, venant de ce milieu, et apte à être au quotidien en rapport constant avec les porteurs de projets. C'est le cas par exemple en Ile-de-France où toutes les associations départementales sont aujourd'hui heureusement dotées de chargés de missions qui, au quotidien, sont à la disposition de ce secteur.

«Le rapport ville/département est essentiel pour la bonne marche de l'action au niveau local»

Deuxième élément aussi indispensable, il faut que les Conseils Généraux dégagent, même si c'est très modeste, une ligne budgétaire sur ces musiques.

Voilà les deux conditions : une présence permanente et une ligne budgétaire. A partir du moment où l'on a ces deux outils, puisqu'il s'agit d'outils, on peut travailler.

En ce qui concerne ce collaborateur, je lui conseille d'avoir ce que j'appellerais «une neutralité active». Nous ne sommes pas confondus avec ce secteur, nous sommes en dehors de ce secteur, donc il faut le laisser travailler, lui donner les conditions de s'exprimer, et ce, à trois niveaux :

Le premier en aidant les projets des groupes, diffusion, tournée, CD ou formation.

Le deuxième, plus important, en aidant les lieux d'accueil, outils, fondamentaux de la médiation, où se traitent les choses, en équipement, en fonctionnement, en formation de ces équipes. Il est essentiel que ces lieux où se passe réellement cet accueil des groupes et où se passe réellement cette vie locale soient soutenus, aidés, confortés.

Enfin, je crois que ce milieu qui est très vivant a besoin de se structurer et de s'organiser. J'appelle de mes vœux la mise en place partout, et pourquoi pas au niveau départemental, de collectifs, de réseaux issus d'eux-mêmes entre les salles porteuses de projets qui peuvent devenir nos interlocuteurs privilégiés, qui doivent garder une indépendance vis-à-vis de nous et dont nous pouvons en tout cas leur donner des moyens de fonctionner ; c'est le cas dans plusieurs départements, le mien, les Hauts de Seine, en particulier, et je peux vous dire que cela fonctionne de façon convenable.

Je pense que le rapport Ville/Département est essentiel pour la bonne marche de l'action au niveau local ; bien évidemment, la coordination avec la Région et les structures régionales va

être très facilement mise en place, il suffit de trouver avec peu d'argent les meilleures complémentarités et la meilleure efficacité possible.

Didier PILLON

Vice président de la Commission des affaires culturelles et du cadre de vie au conseil régional des Pays-de-la-Loire - Président de l'ARCAMC

Je vais essayer de rappeler quelque chose qui n'est peut être pas connu de tout le monde. Il est vrai que le Conseil Régional est une institution récente. Quand on est récent, on se trouve confronté sur le terrain, aux pratiques et aux interventions des autres collectivités que sont les villes et les départements.

Pendant un certain temps, la Région était plus perçue comme une collectivité d'investissement, elle finançait les équipements, puis se retirait, elle ne voulait pas mettre le doigt dans l'engrenage du fonctionnement de ces équipements. Aujourd'hui, on peut dire que les choses changent.

Si je partage les analyses qui ont été faites, je vais y revenir un petit peu, sans pour autant engager un débat uniquement entre les gens situés sur scène, et pas ceux dans la salle. Je préfère être très bref quitte après à ce qu'on m'interpelle ou qu'on me pose des questions. Etant adjoint au maire d'une commune de 14 000 habitants, il est clair que les politiques culturelles sont d'abord initiées par les communes et qu'on a tous les jours des rencontres avec les porteurs de projets. L'articulation est très difficile à faire entre le Département et la Région, s'agissant du fonctionnement d'un certain nombre d'institutions, qu'il s'agisse de musiques actuelles, de musiques amplifiées ou d'autres choses.

C'est pour cette raison qu'à mon avis les élus doivent se rencontrer vite. Qu'on arrête de dire qu'il faut d'abord que les techniciens se voient pour qu'ensuite les élus viennent signer un texte. Je suis moi-même élu, j'aime rencontrer les porteurs de projets, j'aime discuter avec eux et j'aime aussi, bien évidemment, que les techniciens nous conseillent, mais la discussion peut se faire aussi entre le porteur de projet et l'élu sans que cela passe forcément toujours par le canal d'un cadre administratif.

Il est important de voir comment on doit s'articuler. La Région est une collectivité qui paraît lointaine. Aujourd'hui le Conseil Régional a été renouvelé et il essaie de définir de nouvelles modalités, de nouvelles politiques.

Je serais tenté de dire aujourd'hui que le fait qu'il y ait des colloques et que l'on y participe, témoigne d'ores et déjà de la volonté des régions de s'impliquer dans le domaine des musiques actuelles et amplifiées. Cela me paraît une aberration de ne pas s'y engager et de ne pas y croire. J'y crois d'autant plus que tout à l'heure, dans les conclusions d'ateliers, deux

ou trois remarques ont été évoquées sur le décloisonnement des genres et sur aussi le rôle que pourrait avoir l'Etat ; j'y suis sensible.

Les départements s'investissent dans l'enseignement musical, les régions commencent et, à mon avis, devront plus ou moins s'investir, ne serait-ce que dans les conservatoires de région, car une des compétences de la Région qui est, à mon avis primordiale, est la formation professionnelle. Cela peut être une formation initiale, une formation continue, une formation plus ou moins qualifiante. Cela veut dire que tôt ou tard, les régions seront amenées à se positionner sur un certain nombre de pratiques transversales.

Je trouve que les musiques actuelles et les musiques amplifiées sont merveilleuses car elles vont amener les conservatoires à se poser des questions sur les pratiques collectives et sur le décloisonnement des genres.

En tant qu'élu, cela ne me pose pas de problème d'aider aussi bien une classe de musiques amplifiées qu'une classe de clavecin ou de violon baroque. Pour moi, c'est la même chose, c'est la même finalité.

Je crois à la pluridisciplinarité et à l'application d'un certain nombre de musiques, même si c'est délicat parce que j'ai bien conscience que par rapport au terrain, il est difficile de reconnaître les émergences du terrain.

La Région, à mon avis, n'est pas la collectivité la plus compétente pour le faire. Mais dès qu'elle l'a constatée, si cette émergence, ou ces pratiques ont été reconnues par la Ville, ou par le Département, à ce moment-là, la Région peut s'investir.

L'investissement de la Région dans le domaine de la formation et de l'encadrement de ces différentes pratiques est ce qui me paraît le plus utile et c'est sur quoi nous allons réfléchir dorénavant.

Ce qui me paraît également important, et on l'évoquera certainement avec Trempolino quand on aura l'occasion de travailler ensemble, c'est une véritable connaissance du terrain, ce que j'appelle un observatoire des pratiques musicales. Je connais bien l'observatoire des politiques culturelles de Grenoble, nous voudrions faire la même chose dans les Pays-de-la-Loire ; si certaines fédérations connaissent bien leur pratique, si les harmonies fanfares savent ce qu'elles font dans leur secteur ou dans la région, si les chorales savent ce qu'elles font, cela n'est pas évident dans le domaine des musiques amplifiées, on a besoin d'avoir cet observatoire.

Il est clair que dans les missions que compte donner le Conseil Régional à l'Association Régionale, l'ARCAM, il y a bien cette mission d'observation. Cela ne va pas être facile à mettre en place, mais cela va permettre de centraliser un certain nombre d'informations qui nous sont données, les villes ou les départements, de rendre homogènes les présentations de ces données et les articuler avec Paris, la Cité de la Musique, afin de bien connaître cette pratique.



J'attends beaucoup de cette émergence recon- nue par les villes et par les départements pour qu'ensuite, la Région s'investisse. Il est vrai que la Région ne va pas y aller tout de suite mais qu'on arrête de dire que la Région est une collectivité lointaine ; c'est vrai qu'elle l'a été, il faut qu'elle se rapproche ; par ces observatoires, par ces rencontres, elle doit se donner les moyens d'aller dans le domaine de cette musique avec notamment ce qui est le cœur même de l'activité du Conseil Régional, la formation.

On va peut-être intervenir beaucoup plus dans le domaine professionnel que dans le domaine amateur, mais la pratique amateur est infiniment respectable et je souhaite qu'au niveau des observatoires, au niveau des écoles de musique, on sache aussi s'y impliquer.

Pour les musiques amplifiées, sans vouloir faire de démagogie ici, la Région des Pays de la Loire va ouvrir une ligne budgétaire, et on va examiner dans quelle mesure, cette politique ne pourrait pas figurer au prochain contrat de plan Etat-Région.

Tout à l'heure, on a parlé de l'Etat. Madame François-Poncet a eu raison de dire qu'on a besoin par moment de l'Etat pour avoir un certain nombre de règles ; que l'Etat se donne les moyens au moins de son évaluation et de son contrôle. Par exemple, quand vous voulez avoir un inspecteur de la musique, cela prend un certain temps. Heureusement, de temps en temps, la Direction de la Musique et de la Danse réagit justement en nommant des chargés de mission ; ce sont des gens qui connaissent bien le terrain. L'exemple des musiques amplifiées en est un bon.

Si les régions et les départements doivent s'investir dans plusieurs domaines, au moins que l'Etat, s'il veut garder le contrôle et l'évaluation, s'en donne les moyens, et qu'après on ne vienne pas nous demander de reprendre des

postes de chargés de mission sur des responsabilités que s'est donné lui-même l'Etat.

Gaël RIAS

Délégué national de la conférence des directeurs des associations régionales de développement de la musique et de la danse, directeur de l'Andiamc musique et danse en Poitou-Charentes

Je voulais rappeler un peu ce qu'étaient les associations régionales mais je crois que cela a été très bien fait ; cela prouve une certaine communauté de pensée qui est due aussi à une réflexion qui nous motive tous, cette recherche de complémentarité. Nous avons entendu cela à tous les échelons.

La concertation rigoureuse dont parlait Philippe Teillet dans le rapport de l'atelier 2 sert justement à rendre le terrain favorable.

Cette concertation est à plusieurs niveaux et à tous les étages : d'abord, entre les pouvoirs publics, et au plan régional pour les associations régionales : entre l'Etat et la Région, mais aussi entre la Région et le Département, et enfin entre la Région et les Pays .Puisqu'une nouvelle génération de contrats de pays s'installe ; ce qui tendrait à infirmer ce qui a été dit tout à l'heure, à savoir que la Région n'est pas forcément la collectivité si «lointaine».

C'est aussi une concertation entre les différents acteurs qui œuvrent sur le territoire régional ; notre mission est de travailler au plan régional, avec les diffuseurs, les organismes de formation, les créateurs, de façon à rapprocher les élus, les pouvoirs publics et les acteurs du terrain. Cela se traduit, à notre sens, par le repérage des acteurs de façon à faire émerger des réseaux, et par la constitution de groupes de travail spécifiques qu'on pourrait

assimiler à des commissions ; ces commissions régionales sont souhaitées par l'ensemble des partenaires.

Cela se traduit aussi par la connexion, le croisement de réseaux. Tout le monde a parlé de décloisonnement, car les réseaux se mortifient si on ne les croise pas.

C'est l'un des rôles des associations départementales ou régionales que de participer à cette connexion inter réseaux de façon à ce qu'ils se nourrissent entre eux.

Je rappellerai aussi que les associations régionales, voire départementales ne sont pas seulement chargées de travailler sur des secteurs spécifiques comme les musiques actuelles, mais doivent veiller à replacer un secteur spécifique dans un champ plus global qui est celui de la musique et de la danse et de resituer ces domaines que sont la musique et la danse dans un secteur plus global, encore celui du développement culturel. Pour qu'il y ait développement culturel, il faut qu'il y ait nécessairement concertation, seul préalable à la recherche de complémentarités.

Quant à la danse, aujourd'hui, on parle de restructuration, je pense que l'on est en train de rater le coche, ou au moins qu'on élude la réflexion que nous pourrions avoir, non seulement sur la mise en place de pôles régionaux de musiques actuelles, mais de pôles régionaux de musiques et de danses actuelles. Nous sommes extrêmement sollicités par les acteurs de terrain au plan musical, mais aussi pour tout ce qui concerne les danses actuelles.

Autre exemple de concertation. Quand la Direction de la Musique et de la Danse et la Direction Régionale des Affaires Culturelles nous ont proposé, il y a trois ans, de mettre en place un pôle régional des musiques actuelles. Je remercie au passage les représentants de l'Etat d'avoir accepté une espèce de refus poli et de d'entendre que le contenu du pôle tel qu'il nous était présenté alors ne nous convenait pas tout à fait, puisqu'il était alors plutôt envisagé que ce soit une structure supplémentaire ou bien que ce pôle soit intégré à une structure telle que l'association régionale.

Il nous a semblé vraiment plus pertinent, avec le soutien de la DRAC, de réunir tous les acteurs de la région Poitou-Charentes, c'est-à-dire diffuseurs, créateurs, gens du terrain véritablement, comme le Confort Moderne à Poitiers, La Nef à Angoulême, ou West Rock à Cognac (qui est aussi le représentant du réseau Printemps), différents acteurs, toujours en relation avec la DRAC et très rapidement avec la Région.

La première chose que nous nous sommes dite est qu'il ne fallait pas d'une nouvelle structure ; en revanche, nous avions besoin de cette addition de compétences représentées par les acteurs que j'ai nommés tout à l'heure. C'est cette addition de compétences qui fait qu'à un moment donné, s'installe une concertation rigoureuse, celle dont parlait Philippe Teillet dans son rapport de l'atelier 2, et qui permet cette recherche de complémentarité.

Cela n'a pas été simple. Il s'agissait de croiser des réseaux, de croiser des expériences, d'échanger : cette concertation préalable a duré un an et demi et a abouti à la constitution d'une espèce de comité de pilotage composé de ces différents acteurs dont j'ai parlé tout à l'heure, mais auxquels ont été associés très rapidement Métiève, (le centre de musique traditionnelle), les départements avec les associations départementales, le réseau de villes puisque Poitou-Charentes bénéficie aussi d'un réseau de ville qui s'appelle AIRE.198, (Niort-Poitiers- Angoulême-La Rochelle), la DRAC et la Région Poitou-Charentes. Ce n'est pas tel ou tel acteur, ce n'est pas l'association régionale, ce n'est pas la DRAC ou la Région (qui nous ont écouté avec beaucoup d'attention) qui décident d'une politique, c'est une politique qui émane du terrain, parce que ce comité de pilotage représente l'ensemble des acteurs de terrain.

C'est donc le milieu lui-même qui décide de ce qui est bon ou mauvais pour lui. C'est peut-être aussi une notion à prendre en compte. Encore une fois, la décision ne venait pas d'en haut, elle n'était pas le reflet de l'Etat central. Ce comité de pilotage a ensuite recruté un chargé de mission qui a mis en place plusieurs commissions : commission aménagement du territoire, commission formation-information, accompagnement des artistes, ... chacune d'elles réunit des élus et des acteurs de terrain. C'était, nous semble-t-il, le moyen le plus pertinent, le plus intéressant.

Aujourd'hui nous sommes dans une phase de mise en œuvre. L'implication de l'association régionale a été de mettre au service de ce pôle régional des compétences qu'elle avait au plan de l'information, par exemple, comme le Réseau Musique et Danse (RMD). Elle a aussi favorisé une meilleure identification par les collectivités, des acteurs potentiels, souvent pré-existants, mais pas toujours reconnus particulièrement par la Région et aussi de leur capacité à s'organiser entre eux, à se structurer.

Je ne dis pas que le pôle qui est en Poitou-Charentes est déclinable sur d'autres régions, Madame François-Poncet l'a dit tout à l'heure, ces politiques sont directement liées au territoire sur lequel elles s'installent, elles se construisent.

Pour finir, nous essayons de faire passer le message suivant : ce qui se transmet bien reste bien vivant, les musiques actuelles, comme le reste, comme les autres répertoires, la musique et la danse, et qui font partie de ce patrimoine que l'on veut vivant, que l'on doit absolument aider aujourd'hui si on ne veut pas avoir à le restaurer demain.

Christian Audoux

Adjoint au Marie de Tourcoing

Tourcoing est une ville située dans la métro-

pole lilloise et dans la région Nord-Pas de Calais ; c'est une ville qui a initié avec beaucoup de volontarisme et de courage, avec une prise de risque, la mise en place d'une scène de musiques amplifiées, non pas parce que cela correspondait à l'air du temps, mais parce que cela s'inscrivait dans un projet politique au sens noble du terme, qui est tout simplement de favoriser l'accès à la culture pour qu'elle soit mieux partagée et plus forte, à partir d'un constat très simple : il y avait dans nos populations des acteurs culturels qui avaient des pratiques culturelles durables, majoritairement jeunes, mais également des adultes qui ne se reconnaissaient pas dans la culture dite institutionnelle.

C'est à partir de là qu'on a mis en place ici ou là, en France, une série d'équipements de ce type.

Une première réflexion de forme, Baudrillard disait : «les colloques ne font pas plus avancer les idées que les courses de chevaux la race chevaline» ; j'étais souvent en désaccord avec lui, mais là, je me suis dit qu'il n'avait peut-être pas tout à fait tort à propos de ces rencontres. Je m'explique.

Il y a eu Agen, il y a eu Marseille, il y a eu Poitiers, il y a eu aujourd'hui Nantes. René disait que c'était une étape ; j'ai l'impression qu'on retrouve périodiquement les mêmes questions, les mêmes problèmes, les mêmes constats, et que chaque fois on se quitte en disant qu'il faut poursuivre et approfondir la réflexion.

Ce tour de France commence à être un peu long, voire interminable, et si cela continue, il va falloir que nous dopions nos directeurs d'équipements pour qu'ils tiennent le coup, parce que vraiment, ils sont au cœur de ces questions !

Pour prendre un exemple, on essaie de jeter des ponts entre nos conservatoires et les scènes de musiques amplifiées. Soyons clairs, si l'on veut introduire ces musiques nouvelles dans nos conservatoires, il faut attendre le départ en retraite d'un professeur, sauf à assurer des charges supplémentaires, pour essayer d'y répondre.

Je pense que ce n'est plus dans la réflexion qu'il faut avancer aujourd'hui, mais dans l'action et dans les décisions. Je vois deux domaines qui méritent une sorte de consensus pour avancer dans la décision.

Le premier domaine est celui de la dimension artistique et culturelle de ces projets. Il y a une certaine confusion dans les missions, ou il y a plus souvent deux missions dans une : la première qui est une mission de diffusion et de programmation, et la seconde qui est une mission d'action culturelle proprement dite.

Il faut être clair là-dessus, par rapport à tous ces débats, service public, service marchand, ce type de structure doit avant tout avoir une mission culturelle de service public, c'est-à-

dire mettre l'accent sur tout ce qu'on a dit, la formation, l'émergence des pratiques amateurs, et plus seulement dans le cadre des musiques actuelles et amplifiées. Il y a aussi émergence des pratiques amateurs dans le domaine de la danse, dans le domaine du théâtre, voire du cinéma.

Il y a là un champ d'action qui mériterait d'être connu.

Favoriser le développement des artistes en réseau, tout cela me paraît excellemment juste. J'attire l'attention, arrêtons d'idéaliser dans ce domaine ; l'expérience me montre qu'il faut prendre cela avec beaucoup plus de recul. Arrêtons d'idéaliser. Les scènes de musiques amplifiées ne sont pas le fer de lance de la politique culturelle, ni au niveau national, ni au niveau régional, ni au niveau local ; j'ai entendu des choses là qui me paraissent exagérées. De la même façon, arrêtons d'idéaliser sur la mixité des publics. Il est aussi difficile dans ces équipements de favoriser la mixité des publics que dans le domaine du théâtre, dans le domaine des conservatoires, s'il n'y a pas tout un travail de médiation culturelle. Dans un

«Les musiques amplifiées doivent être inscrites dans les prochains contrats de plan»

concert à dominante jazz, vous n'avez pas les amateurs de rap et de reggae.

Je pense qu'il faut conforter la dimension action culturelle du service public.

Deuxième aspect, au niveau des décisions, la dimension partenariat. Là-dessus il faut qu'on avance en terme de décision.

J'ai entendu des choses sur les collaborations que je ne partage pas tout à fait. Evitons à ces structures de tomber dans le travers de toutes les autres, à savoir la chasse aux financements multiples et croisés. Un jour la Région au titre de la politique de la Ville, le lendemain au titre des lycées, la troisième fois au titre des politiques culturelles.

Arrêtons d'idéaliser et commençons par apporter une réponse simple, celle des musiques amplifiées : sont-elles ou non des structures culturelles comme les autres, comme les grandes institutions ? A la différence qu'elles travaillent sur l'émergence par le bas, non pas qu'elles soient imposées par le haut.

J'aurais tendance à répondre oui et à dire que par rapport à ces partenariats, je suis favorable à ce qu'on ait des schémas régionaux, contrairement à Marie-Thérèse François-Poncet je suis favorable à ce qu'on ait des schémas régionaux parce que les politiques culturelles aujourd'



d'hui ne se jouent plus au niveau d'une ville ou d'une agglomération, mais au niveau d'une région.

Je suis favorable à ce qu'il y ait des schémas régionaux, je ne suis pas tout à fait favorable à reconnaître une place exagérée du Département car je crois que ce n'est pas le rôle du Département d'intervenir là-dedans ; que le Département s'accroche à ses compétences, sauf peut-être dans un domaine, qui est de sa compétence, celui des collégiens.

La bonne échéance qui est devant nous ce sont les contrats de plan avec la Région. Un vrai travail de mise en décision doit s'amorcer au niveau des contrats de plan qui vont se terminer l'an prochain ; s'il n'y a pas une ligne dans les futurs contrats de plan avec la Région sur les scènes des musiques amplifiées, ce sera l'échec ; donc il faut à tout prix que cette forme émergente de culture, qui a été portée par toute une série d'acteurs, soit reconnue et soit inscrite dans les prochains contrats de plan.

René RIZZARDO

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble

Il convient de rappeler que Christian Audoux est dans le Nord-Pas de Calais, une région à deux départements, à forte densité urbaine. Ce n'est pas pour dire que ses propos n'ont pas de valeur, pas du tout, mais pour resituer chaque fois de quelle situation on parle.

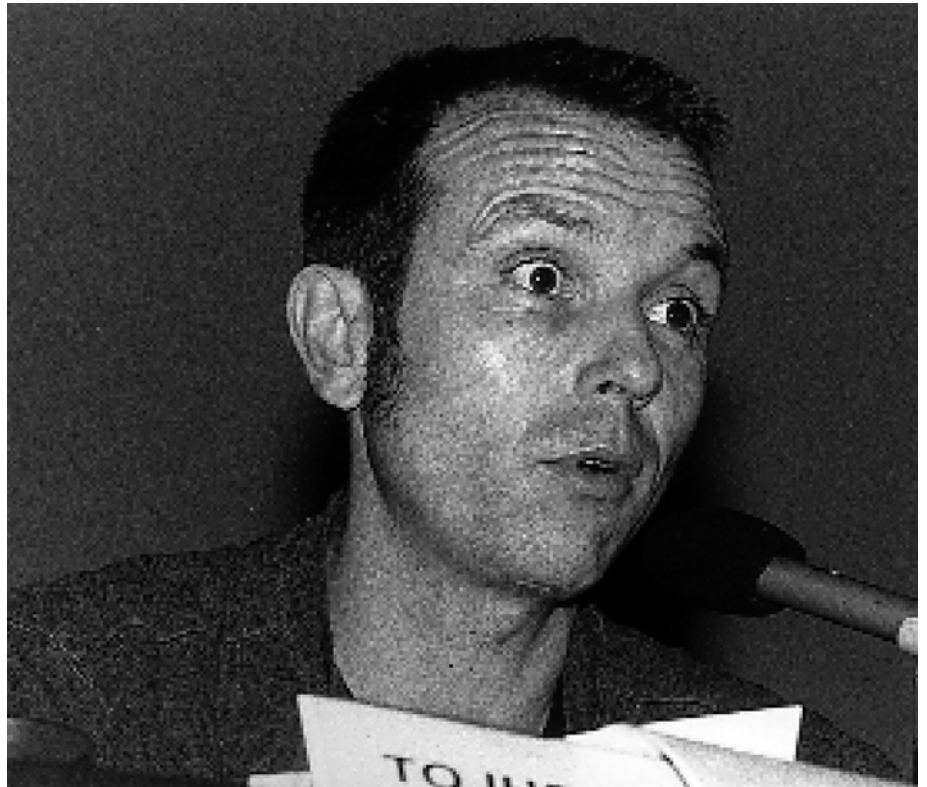
Vincent RULOT

Directeur adjoint de la Clef (Saint-Germain-en-Laye) - Président du CRY (Yvelines)

Concernant la déception éventuelle provoquée par ce colloque, vous citez Agen, vous citez Poitiers, il ne faut pas non plus oublier de citer l'Etat du Rock de Montpellier qui était une des premières initiatives de ce type. Depuis une dizaine d'années, à chaque fois qu'on se retrouve dans ce genre d'opération, on constate une évolution permanente des thèmes.

Aujourd'hui les mots qui reviennent de façon récurrente sont : formation, création, information, aménagement du territoire, c'est la première fois qu'ils supplantent à ce point la seule question de la diffusion. Quand ils sont regroupés sous le générique «action culturelle», il faut savoir que c'était un mot absent de notre vocabulaire, il y a encore quelques années ! Je pense que c'est aussi une façon de mesurer le chemin qu'a parcouru notre «milieu» qui est en train de devenir un secteur à part entière.

Même si les gens attendent énormément voire trop de ces rencontres, cela marque tout de



Vincent Rulot

même un commencement de maturité et de reconnaissance. On échappe enfin dans la plupart des discours qu'on a entendus, à la folklorisation, même si hier j'étais un peu gêné par les exemples qu'utilisait Jean-Michel Lucas, mais c'était anecdotique par rapport au message qu'il tentait de faire passer.

On continue à avancer.

Néanmoins pour nous, responsables de lieux, c'est le grand écart permanent et de plus en plus difficile au quotidien : d'un côté, nous sommes donc investis de missions d'action culturelle et, de l'autre côté, sur le terrain, on en est encore à la précarité, à mettre les mains dans le cambouis en permanence. Il est de plus en plus difficile pour nous d'arriver à traiter tous les sujets à la fois avec nos moyens actuels.

Ferdinand RICHARD

Codirecteur de La Friche Belle de Mai - Directeur de l'AMI (association d'Aide aux Musiques Innovatrices)

Je remercie Gaël Rias d'avoir tiré une sonnette d'alarme.

On est en train de structurer un certain nombre d'associations qui sont directement liées à des institutions, des collectivités territoriales, elles ne doivent pas se substituer à l'action des opérateurs de terrain. Le noyau de base, c'est tout de même la relation de l'artiste, parce que là, nous parlons de vrais artistes ; c'est ce qu'on oublie toujours de dire dans les musiques actuelles, ce sont de vrais artistes. Donc on parle de l'articulation très intime de

l'artiste avec son producteur, mais pour moi, cela intègre même l'action de formation, ce ne sont pas forcément des professionnels ; le trajet de l'artiste est toujours divaguant, il va toujours à l'endroit où on ne l'attend pas, et au moment où on ne l'attend pas, et seuls des opérateurs de très grande proximité peuvent amplifier, accompagner, utiliser, bonifier toutes ces trajectoires, faire connaître ces trajectoires au reste du monde.

Cela ne peut être en aucun cas des organisations ou des associations para-publiques qui vont se substituer à ces opérateurs. Il faut rester modeste, ces associations para-publiques n'ont pas de directive esthétique à donner, n'ont pas à se substituer aux organisateurs de concerts, n'ont pas à organiser de festival, n'ont pas à soutenir directement des labels de disque.

Ce n'est pas une critique, mais il est vrai qu'on ne parle pas beaucoup d'éthique, on ne parle pas beaucoup des limites de ces associations, et à force de vouloir structurer tout cela, on va finir par avoir l'effet inverse, c'est-à-dire qu'on va à nouveau tuer toutes ces petites entreprises d'initiative privée, de proximité, sans lesquelles aucune action culturelle n'est possible du point de vue de nos collectivités territoriales.

Christian LABRUYERE

Directeur de l'Office Régional Culturel de Champagne/Ardennes

Je voulais revenir à ces compétences territoriales, du moins, ces initiatives territoriales qui

sont évoquées depuis ce matin fréquemment. La vie culturelle ne peut émerger que d'initiatives locales, c'est bien cela qu'il faut prendre en compte et c'est de là que des lignes politiques se dégagent. On peut les analyser ensuite au niveau de différents territoires, les communes, les comités de communes, les villes, les départements, les régions, etc. Là, on peut percevoir très facilement quel peut être la fonction de ces différents territoires. Je vais parler de la Région par rapport aux musiques actuelles, ce n'est pas elle qui va initier, qui va fabriquer un pôle régional, cela n'aurait pas de sens. Ce sont bien les acteurs, les porteurs de projets en musiques actuelles qui sont sur le territoire de la Région qui vont générer ce pôle régional.

En revanche, là où la Région peut avoir un rôle moteur, et c'est à cela qu'on s'attache en Champagne-Ardenne, c'est réunir les différents acteurs, que ce soit les artistes, donc les porteurs de projets, les collectivités locales, les pays, puisque maintenant, de plus en plus, on essaie de structurer les régions ; si, dans certains domaines, c'est un avantage, dans d'autres, cela peut être difficile d'agir dans des cantons éminemment ruraux ; comment des projets culturels forts peuvent-ils émerger localement ? Il est certain que des politiques ne peuvent se dégager que si l'on a un regard sur tous les projets locaux et que l'on réunit les acteurs, les décideurs, tous ceux qui interviennent dans le champ culturel.

Il me semble que les Régions ont un rôle important à jouer pour que se dégage une ligne de force et qu'ensuite, ensemble, les collectivités publiques puissent définir leurs compétences privilégiées par rapport au secteur, là où c'est le plus facile d'agir, d'apporter des moyens, de pouvoir évaluer et de pouvoir suivre.

Régionalement, notre priorité est de faire en sorte que les acteurs d'une région se rencontrent, ainsi, il se dégage une ligne de force. C'est comme cela qu'on appréhende les choses, à tel point que si à l'Office régional culturel, on veut engager un chargé de mission pour les musiques actuelles, le profil, la définition du poste, c'est un chargé de mission pour les musiques car il faut éviter peut-être de trop sectoriser, de trop cloisonner. Les musiques actuelles aujourd'hui, on les trouve dans la danse, il y a toute l'émergence des danses actuelles, mais on les trouve dans le théâtre, dans les expositions d'art plastique. Il faut intégrer toutes ces dimensions dans des projets culturels et il faut traiter comme telles les musiques actuelles ; ce n'est pas un secteur si spécialisé, si particulier, qu'il faut le traiter à part.

Philippe METZ

Musicales Toulouse - Fédération Nationale des Ecoles d'Influences Jazz et musiques actuelles (FNEIJ)

Sur la formation professionnelle, en vous écoutant tous, j'ai fait un rêve, alors que notre quotidien est finalement un cauchemar.

Sur la formation professionnelle des artistes et surtout quand on s'adresse à la Région, la plupart du temps, dans ma région, Midi-Pyrénées, c'est la croix et la bannière pour défendre deux ou trois dossiers.

Quand on se retourne vers la Direction du travail, formation d'artistes égale formation de chômeur. A la Région Midi-Pyrénées, on a toujours du mal à être entendu, surtout par rapport aux formations jeunes. Les moins de 26 ans qui veulent se former à la musique pour entrer dans le cycle de formation, c'est un désastre.

On a des effets pervers quant à la formation professionnelle en musique pour, techniquement, arriver à monter des dossiers. Depuis le RMI, toutes les situations désastreuses dans lesquelles sont les gens, d'un seul coup, on leur trouve une activité possible et cela s'appelle formation professionnelle. J'ai l'impression que si sur le fond, sur la qualité des choses que l'on fait, que l'on est capable de mettre en avant, on est à peu près d'accord, il y a, sur le plan technique, des choses à régler : le problème des diplômes, le problème des statuts des formateurs, des artistes enseignants, le problème du statut des organismes de formation. Vous parlez de cycles de conservatoires, comment pensez-vous qu'on va pouvoir y entrer ?

Quant on nous parle en plus de mise à l'emploi, que l'on vous dit : il y a une mise à l'emploi, vous allez pouvoir nous donner des employeurs qui sont ceux qui effectivement ont vos stagiaires quand ils sortent des formations, on leur dit : ce que je peux vous donner, c'est leur inscription aux ASSÉDIC comme intermittents du spectacle, ils répondent : vous voyez bien, ce sont des chômeurs !

Ce sont tous ces problèmes récurrents qui font qu'il est très difficile de se positionner sur le terrain de la formation professionnelle. Je voudrais terminer sur un autre problème, technique : une formation professionnelle quelle qu'elle soit, dans le dispositif qui existe aujourd'hui, c'est un minimum de 20 heures, 21 heures de formation. On est sans arrêt en train de bricoler, c'est la réalité de tous les organismes de formation, on bricole nos devis, on bricole tout un tas de choses ; quand on veut faire de la pédagogie, de l'enseignement, alors qu'on a des soucis essentiellement artistiques au départ, on est obligé de rentrer dans une espèce de maquis administratif où c'est l'horreur.

Je ne sais pas s'il y a un niveau où l'on peut faire entendre aux régions ce qu'est cette formation, qui sont les dispensateurs de cette formation, quels types de programmes ils peuvent monter et la validation qu'ils ont puisqu'on est tous plus ou moins contrôlés par le Ministère, mais cela ne suffit pas. J'aimerais sortir du rêve et que cela prenne réalité.

Un intervenant de la salle

J'ai une question un peu plus technique à laquelle je pense que vous pouvez répondre. Quand une collectivité est maître d'ouvrage d'un établissement, en particulier un établissement de programmation, de promotion et de diffusion de musiques actuelles, elle doit se choisir un directeur, un gérant ; et si, hier matin, on a un peu parlé de démocratie culturelle, hier après-midi, c'était de service public, la notion de service public est un peu évoquée à tort et à travers, car c'est une notion juridique qui a des conséquences bien précises.

Si une collectivité qui construit un centre de musiques amplifiées doit se choisir un directeur, la loi Sapin, qui unifie les conditions de délégation de service public, l'oblige, au-delà d'un certain montant, à recourir à un appel d'offres.

C'est une procédure qui, en fait, éloigne ou risque d'éloigner les éventuels promoteurs locaux qui connaissent bien le terrain et qui ont pu monter le projet en collaboration avec les élus locaux

Ce problème est éminent sur Nancy car il va se présenter en urgence : quel est le mode de gestion qui va devoir être choisi pour gérer le futur centre des abattoirs sur Nancy ?

J'aurais voulu savoir comment, par quelle pirouette, si éventuellement il y a une pirouette possible, toujours en restant dans la sphère de la légalité, bien sûr, comment il était possible d'attribuer la gestion et la direction d'un établissement de ce style à un gestionnaire que l'on connaît pour ses compétences, pour son intégration dans le tissu local, sans passer par un appel d'offres qui risque de se voir faire «parachuter» un gérant qui aurait peut-être les reins solides, mais qui ne serait pas connu de la sphère locale.

C'est une procédure qui a sa justification pour le recrutement de concessionnaires privés pour de grandes salles de spectacle, type Zénith par exemple ; il vaut mieux en effet avoir quelqu'un qui est le soumissionnaire d'un appel d'offres libre. Mais, pour gérer une structure qui ne peut pas être gérée en régie directe et donc avoir comme personnel des agents soumis au cadre d'emploi de la fonction territoriale qui, comme l'a rappelé Madame François-Poncet, sont inadaptés à ce genre de gestion, comment peut-on faire ?

René RIZZARDO

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble

Deux remarques pour votre information. La première est qu'il existe aujourd'hui un certain nombre de textes, de documents, qui précisent les choses sur ces questions ; on peut vous les fournir.



Par ailleurs, la loi Sapin n'oblige absolument pas à la mise en concurrence, elle n'oblige qu'à une seule chose, la publicité sur la délégation de service public. Les juristes, heureusement, sont tous d'accord là-dessus, c'est une obligation de publier.

On ne peut pas rentrer dans ce débat juridique maintenant, j'en suis désolé, mais il existe des textes, des prises de position de la jurisprudence sur ces questions. Beaucoup de collectivités font une publicité, on sait qu'elles ont déjà choisi un opérateur, il faut tout de même dire les choses comme elles sont.

Nous sommes dans le débat sur la concertation, sur l'organisation des rapports entre les pouvoirs publics, cette question juridique est importante, mais nous ne pouvons pas l'aborder maintenant. Il faut la traiter au bon moment et surtout, avec tous les éléments pour la traiter parce qu'il n'y a pas de juriste à cette table, vous n'aurez pas une bonne réponse.

Michel Hubert

Directeur de l'ADDM de la Mayenne

Je ne suis pas tout à fait d'accord avec le constat négatif sur ces Rencontres car les débats représentent vraiment des avancées significatives sur la répartition des compétences entre chacune des collectivités, en partant réellement de cette préoccupation d'émergence à partir de la proximité. Il y a vraiment un maillage et le tissage d'une articulation des politiques locales qui me paraît réellement significative où chacun, à partir de cette définition, permet réellement de définir ses responsabilités, puisqu'on ne peut pas parler de compétences. Je prendrai l'exemple de la Région des Pays-de-la-Loire puisque la Mayenne en fait partie, sur la nécessité d'associations ayant des responsabilités davantage dans le domaine de la musique et de la danse ; je pense aux associations départementales et régionales, ce qui, évidemment, après, repose la nécessaire articulation avec la politique de chacune de ces collectivités. Cela me paraît effectivement une articulation indispensable.

En Mayenne, par exemple, on a mis en place depuis cinq ans un plan départemental de développement de l'enseignement musical ; on mène actuellement une étude sur les musiques actuelles qui va être un état des lieux permettant réellement de faire le point sur l'existant, sur l'importance de cet existant, avec les perspectives de politique qui seront nécessaires par rapport au développement de ce milieu.

Par exemple, l'articulation entre ce domaine des musiques actuelles et le plan départemental de développement sur l'enseignement musical en général me paraît inenvisageable. Les formations qui seront nécessaires dans le domaine des musiques actuelles auront également des conséquences sur les formations qui seront à mener dans le cadre des écoles

de musique, des professeurs des écoles de musique, des directeurs des écoles de musique, parce que cela aura également des conséquences sur leur façon de travailler, de pratiquer, d'aborder les établissements. Cela me paraît vraiment indispensable.

Un intervenant de la salle

Je représente les syndicats de musiciens et je constate à travers tout ce qui se dit, à travers les problèmes qui sont évoqués, que l'on rejoint un peu les préoccupations qu'ont exprimées les musiciens dans les colloques qu'ils ont tenus pendant l'hiver 96-97, notamment quand on entend évoquer les notions de service public. La revendication de la loi d'orientation commence sérieusement à être discutée, notamment sur la cohérence des financements. Il y a des collectivités qui ont des dépenses importantes sur la culture, mais sur certains aspects, alors qu'on voit bien que les pratiques amateurs, il y a besoin qu'elles soient aussi prises en compte, parce qu'elles viennent justement sur le secteur commercial et qu'il n'y a pas de moyen.

Donc il faut qu'il y ait des cohérences de financement entre les villes, les départements et la région, cela me semble nécessaire.

Cela permettrait également une certaine régularisation du milieu entre le professionnel et l'amateur. A la tribune, certains ont la solution qui serait finalement de supprimer la 762.1 ; ainsi, il n'y aurait plus de difficulté entre amateurs et professionnels.

Enfin, il me semble que pour les artistes, la pérennité des actions est nécessaire. Ce n'est pas beaucoup évoqué ici car les élus qui sont ici ne pensent pas qu'ils peuvent changer ; nous voyons que des politiques culturelles sont mises en place, mais il suffit d'un basculement de majorité pour changer complètement le programme.

Nous le voyons très nettement avec ce qui se passe dans les villes Front National ou en région Rhône-Alpes.

Il me semble que doit s'engager sans plus tarder le débat sur la revendication de la loi d'orientation sur la culture.

Fernand ESTEVE

Chargé de mission culture - Fédération française des MJC

Evidemment, Vincent Rulot, on a beaucoup avancé depuis Montpellier, et ce genre de Rencontres va permettre au minimum de savoir où nous en sommes aujourd'hui, c'est-à-dire une certaine photographie. Quand on prend la photographie de Montpellier, on s'aperçoit que la photographie de Nantes est tout à fait différente.

J'ai envie de dire : attention au dérapage des débats d'experts. Effectivement, c'est très intéressant, il faut le faire, et je pense qu'ici c'est le lieu, on comprend mieux les rouages, on voit que les choses avancent, on comprend qu'il y a une interpénétration des différentes données, simplement ce qui me gêne depuis hier, c'est qu'on parle à la va-vite de démocratisation culturelle, de démocratie culturelle. Je suis désolé, René Rizzardo, c'est bien le lieu ici pour en parler.

Il faut se soucier des interrogations de cette politique publique et se demander où l'on va, ce qui permet dans ce sens un certain décloisonnement, une véritable transversalité ; cela peut éventuellement permettre de modifier les règles du jeu.

Dans ce sens, j'ai envie de me demander si par hasard, mais vraiment très naïvement, la démocratie culturelle ne sert pas par exemple à fournir des clés à l'ensemble des citoyens, à l'ensemble de la population, ce qui permet de construire une analyse politique de ce qui les entoure ; par exemple, cesser de dire que telle association est une association fictive, etc. Il y a 800 000 associations, il y a tout de même certains militants associatifs ; je ne dis pas qu'il faut être bénévole pour être militant, parce qu'il y a des professionnels très militants dans le secteur associatif, mais je crois qu'on n'a pas oublié d'où l'on vient, y compris de Montpellier, il y avait un discours qu'on avait et qu'on finit par perdre en cours de route.

Il y a une chanson que j'apprécie par ailleurs, la chanson de Miossec sur son dernier album «on était tellement de gauche». Sachons de temps en temps écouter ce type de chanson et nous dire que c'est peut-être d'actualité. Si l'on parle de responsabilités du secteur associatif, c'est que parfois, il est utile de sortir des débats d'experts sur un autocentrage que sont les musiques actuelles, et regardons ce qui se passe par exemple du côté de la culture scientifique, du côté de l'aide au développement, de la solidarité internationale et de la cascade de dispositifs et de rouages où l'on s'aperçoit que nous sommes à l'heure actuelle dans les mêmes problématiques.

Tout à l'heure, Ferdinand Richard citait Paul Blanc qui, effectivement, est une référence dans le milieu des MJC, et lui aussi, au-delà de citer Luis Mariano, il dit une chose très vraie : on nous demande toujours d'intervenir sur la maladie, jamais sur la santé.

Je me demande si ici, on n'est pas en train d'intervenir sur la maladie ; on ferait bien de prendre les choses à la base et essayer de se constituer en tant que citoyen.

A propos de responsabilité des concerts régionaux, le dernier concert régional que j'ai contacté personnellement, le technicien qui m'a répondu était tellement embêté qu'il ne savait pas quel argument trouver. Au final, il m'a dit : la fédération régionale pour qui vous êtes porteur de projet, d'ailleurs cet intitulé m'amuse un peu parce que du coup on ne sait plus qui est ce porteur, de quoi il est finalement

porteur, et si finalement il représente une association, parce qu'on en parle aussi, une fédération régionale qui est affiliée à une fédération française, vous avez vos entrées du côté des dispositifs européens !

A l'heure où l'on parle de Contrats de pays, j'ai envie de réagir. Malheureusement, la démocratie comme la culture n'a ni limite géographique ni limite culturelle. Il faudrait quand même qu'on arrive à se dire des choses comme cela.

Je ne peux pas me retenir de faire un peu de publicité pour une initiative très heureuse du ministère de la Jeunesse et des Sports au mois de novembre qui est une réflexion sur l'éducation populaire ; lorsque Catherine Trautmann propose un paragraphe entier sur l'éducation populaire, il me semble que le gouvernement, à l'heure actuelle, n'est pas trop démagogue pour proposer début 99 des assises de la vie associative. C'est peut-être d'actualité et c'est peut-être un bon moyen pour interroger les politiques publiques.

Un intervenant de la salle

Je voudrais faire suite à deux interventions, celle qui a dit qu'on avait l'impression de tourner en rond, et celle qui s'est effrayée de la loi Sapin.

Il me semble qu'il aurait été très bon, pour ces débats et pour le colloque des deux jours, qu'il y ait un recadrage de l'intervention des communes en matière de service public dans le secteur commercial. Il aurait été souhaitable qu'un universitaire spécialiste d'un DESS d'administration territoriale secteur culture retrace le cadre légal d'intervention des collectivités territoriales.

Je pense qu'il faudra éviter cette impression de tourner en rond, il y a un cadre légal d'intervention des collectivités prévu par des textes. Je n'insiste pas là-dessus.

Par ailleurs, il faut arrêter de faire de cette loi Sapin un épouvantail à moineaux. Nous sommes en train de mettre des procédures de délégation de service public qui laissent libre choix du candidat aux maires ; donc il n'y a pas à avoir peur.

En matière d'intercommunalité, je m'adresse aux pouvoirs publics et aux représentants de l'Etat : il serait peut-être bien d'inscrire dans les compétences des structures intercommunales en compétence obligatoire la culture, et non pas d'en faire une matière optionnelle.

René RIZZARDO

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble

Deux articles de la future loi Chevènement vont dans ce sens. Vont-ils être votés ?

Didier PILLON

Vice-Président de la commission des affaires culturelles et du cadre de vie au Conseil Régional des Pays-de-la-Loire - Président de l'ARCAAMC

J'ai noté le message, je l'ai pris comme tel, sur la nécessité, peut-être dans le cadre de la négociation sur le Contrat de plan, d'inclure les musiques actuelles. Je ne peux pas vous le promettre, parce que je ne sais pas comment on va le faire, il faut déjà travailler sur la contractualisation culture en général ; si l'on peut individualiser une ligne budgétaire sur les musiques actuelles, je suis tout à fait d'accord, ne serait-ce que parce que cela montrera une volonté politique.

Je ne sais pas si cela pourra se faire, mais je prends l'engagement, au moins à mon niveau, d'essayer de le faire passer.

Deuxième chose, sur les associations régionales ou départementales et les compétences des conseillers techniques, je dirai peu importe, laissons chaque Région organiser son mode de gestion. Certaines associations, dès lors qu'elles sont reconnues, c'est le cas des associations départementales et régionales, peuvent très bien avoir une convention entre la Région pour justement être l'interlocuteur, l'expert qui va connaître à la fois le terrain, qui aura une pratique pour pouvoir éclairer la décision des élus.

Donc je crois que de temps en temps, il est bien d'avoir des associations régionales à nous, élus, puisqu'on les subventionne, de vérifier qu'elles correspondent bien au terrain. Mais pour moi, ce sont des experts.

Et dernier message, sur les rêves que l'on doit faire de temps en temps sur les conservatoires, il ne s'agit pas de faire rentrer tout le monde dans les conservatoires de musique, ce n'est surtout pas le cas. Les conservatoires doivent garder leur spécificité s'agissant du troisième cycle, c'est symbolique. On peut permettre à toute école de musique, toute ENM, toute école agréée, d'avoir des classes de musiques amplifiées ou de musiques actuelles, et puis, s'il y a de très bons élèves, après, il y aura le niveau supérieur au niveau des conservatoires, mais le but n'est pas de faire rentrer tout le monde dans les conservatoires. Dans toutes les écoles de musique, il devrait y avoir une classe de pratiques musicales actuelles.

Marie-Thérèse FRANCOIS-PONCET

Adjointe au maire, déléguée aux affaires culturelles d'Agen, présidente de l'Adem-Florida, présidente de la commission musiques amplifiées de la FNCC

Deux mots pour répondre à Christian Audoux. D'abord, si nous avons parfois l'impression

que nous avançons lentement, c'est un peu notre faute, ce sont les politiques qui avancent lentement parce que c'est une politique très compliquée à élaborer.

Deuxièmement, il faut faire très attention, des financements croisés peuvent être mauvais dans un endroit et au contraire très bons dans d'autres, parce que dans un autre c'est la manière d'assurer l'autonomie et l'indépendance du lieu ; cela dépend absolument de l'endroit où se crée une structure. Cessons de considérer que ce qui est bon à Blois est bon également à Brest, ce n'est pas vrai.

Troisièmement pour répondre à la Champagne-Ardenne, je crois qu'il y a des endroits où l'on peut mélanger tous les secteurs musicaux, il y en a d'autres où on le peut moins, où il ne faut pas le faire si on veut avancer.

Ne créons pas de schéma généralisé, pensant qu'une politique se crée à partir du terrain, qu'elle ne se crée pas à partir d'en haut et de mesures nationales qui sont prises partout. Je crois vraiment que c'est une chose importante. L'action culturelle est prioritaire et primordiale. Je voudrais rejoindre ce que quelqu'un disait sur la communauté de communes, oui, il faut probablement avoir une compétence culturelle dans les communautés de communes, mais pourquoi pas une compétence d'action culturelle plutôt qu'une compétence d'investissement culturel.

Je crois que ce serait très important parce qu'au fond, nous sommes toujours gênés ; quand vous mettez une compétence culturelle dans une communauté de commune, on commence à financer des lieux partout.

René RIZZARDO

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble

Pour le moment, les projets de loi laissent ce point de vue très ouvert, on ne dit pas que c'est uniquement pour l'investissement ou pour des services.

Jean-Michel LUCAS

Ancien directeur régional des affaires culturelles en Aquitaine

Je vais essayer d'être très bref. C'est vrai qu'il y a une très grande diversité de situations, et que par conséquent, chacun va retourner chez soi avec malheureusement la situation qu'il a à vivre ; c'est aussi un risque de ces rencontres. Donc, à ce niveau de la position de chacun et dont on voit bien que personne détient la clé, je voudrais, de ce point de vue, essayer de faire passer l'idée qu'il y a un second niveau de responsabilité collective, et qu'il y a un niveau de responsabilité politique au sens noble du terme.



André Cayot

L'histoire qu'a retracée Philippe Teillet hier était parfaitement claire, on est en train de passer d'une histoire où le secteur d'une musique amplifiée n'avait pas droit à la discussion, à un stade où elle a droit à une discussion.

Ce que j'appellerais de tous mes vœux, c'est qu'on sorte d'ici avec l'idée que là, on est tous concernés, et là où on est tous concernés, c'est qu'au fond, ce n'est pas les associations et en face les collectivités, les associations et l'Etat ; dans l'Etat, dans le Conseil Général, dans les communes, partout, il y a des gens qui essaient de défendre cette politique parce qu'ils ont un certain rapport à la modernité.

Il serait bien qu'on ait un minimum de textes qui concernent tous ceux qui veulent défendre les musiques amplifiées.

C'est pourquoi, hier, nous parlions de cette fameuse charte ; on peut dire qu'il n'y a rien dedans, mais, justement, il y a la base minimale pour pouvoir commencer à discuter concrètement parce qu'il y a trop de problèmes à résoudre de l'ordre des statuts, de l'ordre des moyens, etc.

Il ne faut pas oublier qu'il y a le Front National pas loin qui nous renvoie à l'ancien temps, qui nous renvoie à la barbarie. Si l'on pouvait sortir avec une charte disant que les musiques amplifiées rentrent dans des politiques publiques, il y aurait une solidarité collective, cela aide-

rait beaucoup de gens à retourner voir leurs élus en disant : «regardez, cela a été signé par des gens de droite et de gauche, par des tas d'associations, est-ce qu'au moins on peut commencer à discuter ?»

C'est peut-être d'ailleurs le rôle de l'Etat de dire cela, de dire qu'il y a un enjeu ; ce n'est pas simplement pour gagner des sous, pour avoir plus de moyens, etc.

Vincent RULOT

Directeur adjoint de la Clef (Saint-Germain en Laye) - Président du CRY (Yvelines)

Il y a un mot qui revient aujourd'hui et qu'on avait réussi à bannir, c'est le terme de polyvalence. Notre secteur, justement, a vraiment souffert de cela. On a passé des années à chercher à identifier ce qui faisait nos spécificités : certaines sont techniques ou acoustiques, d'autres artistiques ou esthétiques, d'autres enfin économiques. Bien évidemment, les musiques actuelles ou amplifiées ont à voir avec la danse par moment, avec les nouvelles technologies, avec la vidéo, mais faisons attention à ne pas réintroduire ce terme de polyvalence qui a plus produit des catastrophes que des rencontres fructueuses (les salles des fêtes, les combats services jeunesse/services culturels ou les «programmes» café-musique).

Par ailleurs, vous demandiez si ce n'était pas un danger de faire de ce secteur un fer de lance de l'action culturelle. Ce n'est surtout pas ce que nous revendiquons.

Le constat que nous pouvons faire est que, pendant longtemps, nous avons été les vilains petits canards (de l'action culturelle), et maintenant, ce secteur devient apparemment un élément de l'action culturelle ou des politiques culturelles. Admettons que c'est une avancée, cherchons à positiver...

Ce qui est important, c'est la question suivante : comment mettre en œuvre un projet artistique et culturel sur un territoire bien défini et dans le champ des musiques actuelles amplifiées ?

Il nous faut prendre du recul : on doit se doter d'un certain nombre d'outils qui nous permettent d'avancer la réflexion ; des outils qui nous permettront de produire des connaissances ; il nous faut prendre du recul. C'est la seule solution pour arriver, sur le terrain, à remplir nos missions dans toute leur complexité. Se posent bien évidemment les

questions d'aménagement du territoire, des personnels, des compétences, la question des formations, que ce soit la formation des publics ou celle des personnels. C'est en travaillant ainsi qu'on fera peut-être des «espaces culturels» sinon fer de lance, du moins différents, comme le disait Madame François-Poncet. On constate qu'il y a besoin d'espaces de discussion et de concertation entre les différents acteurs. C'est peut-être l'échelle régionale qui pourra régler les problèmes dont parlait Madame François-Poncet sur la diversité des lieux et la diversité des approches.

Il est certain que des pôles régionaux peuvent devenir ces outils, même si la plupart d'entre nous sur le terrain, au moment où ce terme de pôle régional est apparu, ont été très réticents. Comme l'expliquait Gaël Rias, cela pourrait être une petite structuration du territoire, mais ce n'est qu'un outil.

N'oublions pas non plus qu'il faut donner toute leur place aux organisations professionnelles, aux syndicats et aux fédérations. Jusque-là, nous sommes restés encore en dehors du jeu professionnel, il faut que l'on sache y entrer. Et peut-être que sur les questions de pratique amateur, d'enseignement musical, en se mettant autour de la table, ailleurs qu'à des tribunes, on fera peut-être mieux avancer les choses, sur ces deux sujets comme sur bien d'autres d'ailleurs.

Enfin, l'Etat doit avoir un rôle à jouer, il doit poser les règles du jeu. On a parlé d'une loi d'orientation, pourquoi pas ? Ce genre de termes, loi d'orientation, contrat de plan, il y a quelques années, jamais nous ne les évoquions. Les choses avancent, mais, dans le même temps, on est toujours dans le cambouis et la précarité : c'est vraiment le grand écart !

André CAYOT

Conseiller musiques actuelles auprès du directeur de la DMDTS (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles) et du ministère de la Culture et de la Communication

Je ne suis pas sûr de sortir Vincent Rulot du cambouis dans une intervention qui sera, ne m'en veuillez pas, une non-intervention que je limiterai à des aspects techniques.

Dans un premier point, je voudrais évoquer la configuration de cette grande direction unifiée, musique, danse, théâtre et spectacles. Il y a dans l'unification qui prend forme, quelque chose de fondamental qui se joue sur l'ensemble des champs culturels et a fortiori pour les musiques actuelles. Les musiques actuelles sont particulièrement prises en considération dans cette nouvelle DMDTS. Les comités politiques que Dominique Wallon a souhaité mettre en place concernant la musique, la danse et le théâtre, sont animés par quatre conseillers : une conseillère pour le théâtre, un conseiller pour la danse et deux pour la musique dont un pour les musiques actuelles. Les musiques actuelles seront prises en compte par la DMDTS, de façon spécifique et significative dès l'année 1999 et je l'espère, à la hauteur de vos attentes et de façon pérenne.

Dans un deuxième point, je souhaiterais insister sur le rôle de l'Etat à l'échelon régional. Je remarque avec plaisir la présence de nombreux collègues conseillers musique et danse auprès des directeurs régionaux des affaires culturelles. L'ensemble des DRAC est résolument inscrit dans le processus de reconnaissance des musiques actuelles. Ceci est très important car ce secteur est relativement jeune. Il y a, désormais, auprès de vous, dans chacune des DRAC, des gens compétents dans ce domaine. Il me paraissait nécessaire de le rappeler, car se sont les DRAC qui auront à conduire dans chaque région la politique de développement des musiques actuelles. Par ailleurs, la politique culturelle conduite par la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, s'appuie sur la charte des missions de service public pour le spectacle vivant, dont vous connaissez l'existence et l'importance. Celle-ci devra également s'appliquer aux musiques actuelles. Madame la Ministre présentera prochainement sa politique pour le développement des musiques actuelles. Nous devons travailler à la mise en

place de cette politique dans le cadre d'une concertation accrue avec les milieux professionnels et les collectivités territoriales. Vous l'avez évoqué, cette concertation doit s'appuyer sur les outils conventionnels à tous les échelons territoriaux. Les contrats de plan et leurs déclinaisons en contrats de pays et d'agglomérations, doivent comporter un volet concernant les musiques actuelles. Les clivages, dont parlait Philippe Teillet (1) hier, me semblent effectivement très importants : les musiques actuelles sont toujours dans la problématique du dedans/dehors, dans l'institution et en dehors d'elle. Un chantier très important a été ouvert dans le domaine amateur/professionnel. Nous devons continuer le travail amorcé par le rapport de Jacques Favart et le colloque de Boulogne-sur-mer en juin 1998. Quelques éléments de réponse y ont été apportés. D'ici à la fin de l'année, nous aurons à nouveau des groupes de travail à ce sujet. Le dedans/dehors, c'est aussi la problématique lieu/hors lieu. Je rappelle simplement qu'il existe maintenant une très forte demande des collectivités territoriales pour construire et équiper des lieux nouveaux. Ces lieux sont-ils adaptés aux cultures émergentes ? Leur adaptation se fera sans doute au fur et à mesure de la prise en compte des esthétiques nouvelles par les responsables de lieux et suivant leur compétence en ce domaine. Il faut donc rester très vigilants sur ces questions. Les questions relatives à la problématique public/privé sont très pertinentes et doivent demeurer très présentes dans nos réflexions.

Par ailleurs, il nous faut favoriser l'intégration des musiques actuelles dans les réseaux généralistes des Scènes nationales et des Théâtres missionnés en privilégiant les partenariats avec le nouveau réseau des SMAC. Un autre dedans/dehors paradoxal concerne les cultures émergentes et le patrimoine. Désormais, le rock est du domaine patrimonial. Est-ce pour autant qu'il n'est plus actuel donc créatif ? D'autres cultures complètement émergentes, hip hop, musiques électroniques, constitueront le patrimoine des musiques actuelles. Comment gérer ce patrimoine en construction face à la surabondance de la création ? Des avancées importantes ont été réalisées récemment sur les questions relatives à l'enseignement. L'autodidactisme est la règle d'or depuis des années dans le secteur des musiques actuelles, mais l'ouverture nécessaire de l'enseignement spécialisé aux musiques actuelles constitue un chantier sur lequel nous continuons activement de travailler. Des rencontres ont eu lieu avec le secteur associatif pour la mise en place du futur CA de professeur coordonnateur qui sera réalisée en 2000.

Enfin, dans un dernier point je voudrais évoquer le rééquilibrage Paris/province dont on a finalement très peu parlé, mais qui est pourtant toujours d'actualité, notamment dans la déclinaison public/privé. L'offre de spectacle allant en augmentant, le fort développement

des musiques actuelles en région est là pour témoigner d'un début de rééquilibrage dans le domaine du spectacle vivant. Il nous faut prendre en compte ces données nouvelles au moment où des mesures réglementaires et législatives sont plus que jamais nécessaires pour maintenir le pluralisme de l'offre dans l'ensemble de la filière musiques actuelles...

Alex DUTILH

Président de la Commission nationale des musiques actuelles, directeur du Studio des variétés (Paris)

D'abord une information pratique. Je ne vais pas refaire l'histoire de la commission, vous la connaissez pour la plupart. Simplement, ce que tout le monde ne sait pas aujourd'hui, c'est le calendrier de la dernière ligne droite.

Le rapport a été terminé début septembre, il a été remis à la Ministre et à ses services, et il a été rendu public il y a maintenant une dizaine de jours. A la presse dans un premier temps ; il a été mis sur Internet pour sa partie synthétique qui s'appelle le rapport général, l'ensemble des annexes qui vont dans le détail des préconisations techniques, ne sont pas sur Internet mais l'ensemble du rapport, rapport général et annexes va être donc disponible et l'est déjà pour la presse ou les associations, les organisations professionnelles, etc. directement auprès du service de communication du Ministère.

La ligne d'arrivée au bout de la ligne droite, c'est le 19 octobre : Catherine Trautmann doit présenter à la fois les conclusions du rapport et la façon dont elle compte mettre en route sa politique en direction des musiques actuelles ; ce sera le lundi 19 octobre à 15 heures, rue de Valois, et à ce moment-là la Commission nationale des musiques actuelles, s'auto-dissoudra. On nous a confié une mission, cela a été un travail d'équipe, j'insiste bien là-dessus, la notion de groupe est très importante dans nos musiques, elle l'a été aussi dans la façon de travailler de la Commission. Cette Commission aura terminé son mandat : c'est, à partir de là, le jeu démocratique normal qui doit reprendre tous ses droits dans un cadre de concertation. On n'est plus qu'à quelques jours d'une annonce, espérons-le enfin claire, d'une politique. C'est ce que je voudrais développer, car dans les rapports des trois groupes de travail que vous avez eus hier puis dans les interventions des représentants des collectivités territoriales qui sont ici, je n'ai pas entendu d'élément qui n'ait pas déjà été formulé à l'intérieur des travaux de la Commission.

Je pense que dans beaucoup de cas, sur les remarques qui ont été faites, des préconisations précises sont formulées, même si la solu-

(1) voir Regards croisés 1 Histoire et enjeux des politiques en faveur des MAA



tion n'est pas dans une mesure annoncée, mais dans la mise en route d'une concertation, par exemple.

Plutôt que d'insister sur un contenu que je qualifierai de technocratique des différentes préconisations ou des différentes solutions proposées aux questions qui ont été évoquées tout à l'heure, je voudrais plutôt insister sur la dimension éminemment politique, au sens le plus noble du terme, du travail qui a été accompli, parce qu'il est justement parti d'une nécessité de retrouver un sens démocratique élémentaire : une femme, un homme, une voix ! Au lieu de fonctionner comme ce secteur l'a longtemps (trop longtemps) fait, à la seule règle des groupes de pression et du poids économique de ces différents groupes de pression.

Donc on a considéré, et je pense que ce message est parfaitement passé auprès de Catherine Trautmann, que c'est dans une logique culturelle qu'il faut désormais se placer. En remettant les choses à plat. Et pour éviter la tentation corporatiste à laquelle on n'échappe pas toujours. Je suis très content qu'il y ait beaucoup d'élus ici, car c'est souvent un gage d'éviter ces tentations corporatistes.

Pour les éviter, on a posé le principe que nos différentes professions, éditeurs, producteurs, médias, export, etc., font partie aussi d'une même filière. Et que ce qui était fondamental, primordial, ce n'était pas les écoles, ce n'était pas les salles, ce n'était pas la santé des labels de disques, etc, mais la relation des artistes aux publics. Pour avoir rencontré quelques grands professionnels ces jours derniers, je sais que ce n'est pas enfoncer une porte ouverte que de le rappeler. Sans les artistes et sans le public, ils n'existent pas, nous n'existons pas.

Ce n'est pas un aveu d'humilité, c'est simplement un retour aux bases saines.

A partir de là, la réflexion de la Commission a consisté à dire : nous avons tous notre place dans cette chaîne qui va des publics aux artistes et des artistes aux publics. Faisons en sorte que les conditions dans lesquelles s'exercent nos métiers, nos fonctions soient le plus fluide possible, la moins précaire possible. Cette question de précarité a d'ailleurs été sous-jacente à tous les débats.

Autrement dit, ne négligeons pas le rôle de tous les intermédiaires, mais sachons d'où cela part et où cela va.

- A partir de là, la plupart des réflexions n'ont pas un côté forcément novateur. Certaines sont des idées vraiment neuves qui, en plus, peuvent dégager des pistes, des moyens vraiment nouveaux. Mais à 90 % du contenu du rapport de la Commission nationale des musiques actuelles, il s'est agi de rassembler d'une façon cohérente un ensemble d'idées et de propositions qui traînaient à droite, à gauche, et souvent pas dans les mêmes endroits. Parce que précisément, la notion de filière musicale dont on parle beaucoup n'est pas encore une réa-



Alex Dutilh

lité. Les gens du disque ont peu souvent l'occasion de travailler avec les gens du spectacle, lesquels ignorent la plupart du temps ceux qui s'occupent de la formation et a fortiori ceux qui font du travail de terrain dans des structures émergentes où à la fois on répète, on travaille, on apprend et on fait du spectacle.

Donc la réflexion qui consistait à mettre ensemble toutes ces données et remettre en cohérence un certain nombre d'idées nous a conduits à dégager quatre principes ; c'est ce qui m'apparaît à moi aujourd'hui comme étant la leçon numéro un du rapport. La plus politique. Celle qui, me semble-t-il, est le meilleur levier pour que les élus des collectivités territoriales, à quelque niveau qu'ils soient, comme les pouvoirs publics au niveau de l'Etat, mais aussi les organisations professionnelles ou les réseaux associatifs, soient dans une même logique. C'est-à-dire aient une ligne commune autour de laquelle les choses peuvent s'organiser, un axe de réflexion commun. Ces quatre principes sont les suivants :

→ La reconnaissance : je l'ai entendu en filigrane dans la plupart des interventions de ce matin, il y a toute une série d'éléments, de mesures concrètes, qui découlent de cela, du fait de prendre en compte ce secteur. Il ne s'agit pas de devenir le nombril du monde, on a parlé de la danse, on pourrait dire que le cirque est un secteur artistique encore plus novateur aujourd'hui car il y a une vraie création, une vraie génération qui apparaît... Nous ne sommes pas du tout le nombril de la création, on n'attend pas après nous pour changer la face du monde. Simplement, il faudrait que notre secteur soit enfin considéré comme un secteur culturel à part entière parce qu'il par-

ticipe de l'identité collective de ce pays, parce qu'il génère aussi un ciment culturel dans sa diversité, on se retrouve dans nos mémoires et dans nos émotions. C'est comme cela qu'on construit aussi la sensibilité d'un pays.

Cet élément de reconnaissance est le premier des quatre principes.

→ Deuxième principe qui, dans les débats et le sujet des discussions de Nantes cette année, me paraît fondamental, c'est la notion de proximité.

Et là, nous ne sommes absolument pas dans la notion de modélisation, on n'a pas de modèle à reproduire, on a à faire à des hommes et des femmes qui font des actions de terrain, qui réussissent ou qui ratent des projets, mais qui sont porteurs de projets. Une bonne partie du travail des responsables des collectivités publiques devrait consister à coordonner, à faire avec l'existant, à améliorer l'existant, plutôt qu'à aller créer des techno structures qui viennent s'intercaler entre les acteurs qui sont au mieux de la proximité des artistes et les responsables politiques.

J'ai cru entendre que cet avis était partagé par des élus eux-mêmes.

Cette notion de proximité, pour donner un seul exemple, conduit, sur une politique municipale à se dire : on ne va pas créer partout des Florida à l'image d'Agen, mais l'idée qui consiste à associer les activités des lieux de répétition de lieux de formation et de lieux de spectacles est fondamentale. C'est ce lien qui est important.

L'identification des acteurs et le contenu des projets doit découler de l'existant. S'il y a trois acteurs performants existant quelque part, consolidons-les et aidons-les à travailler

«Reconnaissance, proximité, pluralisme et rééquilibrage...»

ensemble, conventionnons-les. Faisons des conventions avec chacun dont le contenu aille dans le sens de leur collaboration.

C'est cela l'idée de proximité, mais on la décline aussi sur les notions d'équipement de petites salles, etc.

→ Troisième principe, après la reconnaissance et la proximité, c'est celui du pluralisme : le droit d'expression d'un maximum de formes artistiques et leur égal droit d'accès au public. En tout cas, une égalité des chances pour qu'elles accèdent à leur public. Et ce n'est pas enfoncer une porte ouverte !

On se dit que si un des Ministres précédents avait eu cette idée de pluralisme clairement à l'esprit, jamais il n'aurait autorisé la publicité pour le disque à la télévision. Au passage on s'aperçoit qu'elle aboutit à des effets complètement négatifs qui sont une extrême concentration de l'offre artistique dans le cadre des moyens utilisés par cette publicité. Autre exemple : sur la façon dont est appliquée aujourd'hui la loi sur les quotas de la chanson francophone à la radio, le taux de rotation sur lequel le CSA ferme pieusement les yeux aujourd'hui sur les radios fait qu'on a une dictature du top ten. On passe d'un réseau de radio à un autre, et à quelques exceptions près, on entend la même radio.

Le formidable pluralisme de 81 sur l'apparition des radios aboutit aujourd'hui à un très étonnant conformisme général.

Il ne s'agit pas de refaire une loi sur les quotas, mais de se dire que la garantie du pluralisme c'est, aujourd'hui, d'être plus vigilant sur la façon dont on conçoit le quota de nouveaux talents ou de nouvelles productions.

Tout cela pour dire que le pluralisme qui se décline sur l'ensemble des domaines de la formation, de la diffusion, du spectacle, de l'audiovisuel, du disque, etc, est un mot qu'il était sûrement bon de mettre en première ligne aujourd'hui et pour le futur. Il éviterait que de grossières erreurs de décisions aient lieu dans le futur sur des questions que nous n'avons pas eu à débattre ; en tout cas il donnerait un axe de décision.

→ Le dernier mot est celui de rééquilibrage. Cette question de rééquilibrage est extrêmement importante, une bonne partie des préconisations sont d'ordre réglementaire ou de l'ordre de la mise en route des concertations avec les professionnels.

En tout cas, le poids budgétaire ou la faiblesse

du poids budgétaire que nous représentons est un verrou à faire sauter. Je vous rappelle que c'est 5 % des crédits que l'Etat consacre à la musique aujourd'hui (67 MF sur l'année budgétaire 1998). Tant qu'il n'y aura pas un signe fort pour doubler ce chiffre, le tripler, on veut bien que ce soit en trois ans, on ne demande pas à ce que ce soit fait tout de suite sur le budget 99, mais que dès le budget 99, il doit y avoir une évolution très significative. C'est cela qui va permettre à la Ministre et à l'Etat de convaincre la plupart des collectivités locales d'aller dans ce sens.

On sait très bien le rôle d'effet multiplicateur que peut avoir l'intervention de l'Etat. Il ne s'agit pas pour l'Etat de tout faire, il s'agit d'avoir assez de moyens pour enclencher les choses. En dehors d'un accroissement par des mesures nouvelles significatives, la Ministre de la Culture a eu 125 MF de mesures nouvelles sur le budget 99. Quelle part va-t-elle consacrer aux musiques actuelles dont elle dit qu'elle va en faire une de ses trois priorités ?

J'espère que Dominique Wallon nous donnera des indications ce soir, ou en tout cas, qu'elle nous l'annoncera le 19 octobre.

Ce rééquilibrage est fondamental si l'Etat veut convaincre les autres partenaires que les choses vont bouger et qu'il va les faire bouger.

René Rizzardo

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble

Alex Dutilh nous a donné envie de lire le rapport, nous a peut-être donné envie de nous battre pour un certain nombre de propositions qui, au passage, convergent beaucoup avec un certain nombre de préoccupations ou de propositions qui ont été faites pendant ces deux jours ; je suis moins pessimiste qu'on pourrait l'être, pour avoir suivi trois ou quatre de ces rencontres, je crois que par étape on avance un peu.

Atelier de la Résidence Musique Actuelle à Nantes/Bellevue (Organisation : Productions du Transat, l'Olympic, T rempolino)





Des politiques de la transgression seraient-elles possibles ?

Modérateur : Philippe BERTHELOT

Salim MOKADDEM

Philosophe, professeur à l'université de Montpellier

Dans quelle mesure le philosophe peut rencontrer les musiques actuelles et s'intéresser à une problématique comme celle de la transgression, et plus précisément, celle de la possibilité et celle de sa souhaitabilité ? C'est-à-dire, quelles sont les questions et les problématiques afférentes à ce que l'on pourrait appeler une ontologie de la transgression dans la mesure où la possibilité de la transgression renvoie bien à l'être et à la réalité effective, aussi bien sur le fait de la constatation empirique de la puissance subversive de la rock musique et de la protest song jusqu'au comportement aujourd'hui dit déviant et qui oblige d'une certaine manière à des considérations sécuritaires ou policières (ce que l'on pourrait appeler aussi une problématique axiologique) ? Est-il souhaitable que des politiques de la transgression soient instaurées, instituées ? Ce sont les deux questions qui m'ont été posées, et pour répondre à ces deux questions qui n'en font qu'une, je voudrais, en guise d'introduction, poser un certain type de problèmes et passer par des moments particuliers pour les traiter.

Les problématiques

Voici les problématiques que j'ai listées ; bien sûr, elles ne sont pas complètes, mais elles intéressent la réflexion philosophique et donc la réflexion tout court sur le rapport entre politique et culture :

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

En quoi peut-il y avoir, puisqu'on parle de transgression, danger dans les musiques actuelles ? Quel est leur degré de dangerosité et qui établit les limites, les formes, les contours, les figures de cette dangerosité ?

Autre type de problématique : qu'est-ce qu'expriment les musiques actuelles comme réalité, comme cause, comme but ? Autrement dit, qu'est-ce qu'elles disent, qu'est-ce qui se manifeste comme intentionnalité, et qu'est-ce qui émerge dans ces cultures émergentes ? Est-ce une nouvelle figure de la citoyenneté ? Est-ce une figure purement énergétique et



Le Pannonica, Nantes

intensive ? Est-ce une figure esthétique ? Cela correspond-il à une fissure sociale ? Est-ce le retour à une forme de socialité originaire et fusionnelle ?

Il faudrait que nous nous interrogeons sur cela. Troisième type de problématique : peut-on légitimer ce qui contredit ou contrevient à la loi ? Quand on pose la question de la gestion politique des " arts de la transgression ", il faut que nous définissions cette expression : est-ce qu'elle a un sens ?

Puisque la transgression, par définition, suppose, non pas une régression, donc un « retour à » la transgression suppose un non retour, c'est-à-dire une prise de risque dont la forme extrême peut être la mort ou la mise à mort de soi ou encore la folie, comme les expériences esthétiques d'Artaud, Nietzsche l'ont démontré.

Autre type de problématique : qu'est-ce qui permet de rapprocher les musiques actuelles d'attitudes revendicatives, politiquement extrêmes, contestataires et subversives ? Est-il certain qu'il y a accointances, homologues entre certaines pratiques ou certains happe-

ning esthétiques et une praxis politique contestataire ou subversive ?

Autre type de problématique : pourquoi les politiques ont-ils peur des musiques actuelles et supposent derrière celles-ci par exemple, le recours systématique aux drogues ou bien à une hystérisation du corps, une mise en question totale des logiques, des conditionnements, donc la remise en question de normes, de paradigmes ou de stéréotypes ?

Autre type de problématique : les nouvelles cultures émergentes sont-elles pensables en termes traditionnels ?

Tout à l'heure, nous parlions de la difficulté de pointer dans le discours les figures qui permettent d'articuler une rationalité ou un sens dans ces musiques ; est-il certain qu'il s'agisse encore de politique ou d'esthétique quand on parle de position artistique dans le milieu des musiques actuelles ?

Je reste volontairement vague, c'est-à-dire : est-ce que dans le fond, elles n'indiquent pas autre chose et est-ce qu'elles ne sont pas passées délibérément de l'autre côté de ce qu'on pourra appeler une réception institutionnelle, comme

SAMUEL DANILCO

cela semblait, d'une certaine manière, affleurer dans le discours de certains ce matin. L'axiologie, c'est-à-dire le système des valeurs qui sont comprises implicitement dans les pratiques des musiques actuelles est-elle consciente de la part même du public et des artistes ? Est-ce qu'il n'y a pas un certain suivisme, un certain machinisme, conformisme, même dans l'anticonformisme ?

Faut-il penser l'esthétique aujourd'hui comme politique ? Faut-il renvoyer à certaines références, comme celles d'Adorno qui pensait que la culture après les grands mouvements totalitaires comme le nazisme et le stalinisme, était de part en part une guerre idéologique, dans la mesure où elle exprimerait des valeurs de conversion des opinions de masse en opinions dirigées vers certains partis ou certaines idées.

Autrement dit, est-ce que la mise en scène particulière aux musiques actuelles est à référer à une expression *d'habitus* et de reproduction *d'habitus*, c'est-à-dire de comportements stéréotypés visant à reproduire sous une forme en apparence différente un système social et un système économique ?

On peut remarquer, avant de rentrer dans le vif du sujet, que les artistes contemporains ont beaucoup de mal à s'inscrire dans ce qu'on pourrait appeler une structure symbolique, à parler, à utiliser une certaine forme de logos dans l'explicitation au grand public, et l'auto-explicitation, de leurs pratiques.

On parle souvent de vivre ensemble, on parle souvent de citoyenneté, d'apprentissage de citoyenneté, je ne suis pas sûr qu'il s'agit de cela, précisément dans les mouvements fusionnels ou dans les *techno-parties* ou dans les *rave-parties*, il s'agit peut-être d'autre chose, peut-être d'un symptôme à interpréter ou à décrypter ou tout simplement de l'effondrement d'un plan de civilisation qui se manifesterait par le refus d'un plan de transcendance, c'est-à-dire d'un plan d'organisation qui supposerait par exemple une politique, un système idéologique, un système culturel, un certain nombre de valeurs, bref un universel.

La question très difficile qu'il faut se poser est la suivante : est-ce qu'on peut réapprendre aujourd'hui à parler l'événement singulier qui se manifeste sous la figure de nouvelles émergences culturelles, et est-ce qu'on peut dire que, d'une certaine façon, notre difficulté à en parler d'une manière philosophique ne vient pas du fait que les logiques traditionnelles de l'identité et de la différence sont remises en question dans les musiques amplifiées et dans la manifestation des musiques amplifiées ? Ne faudrait-il pas une autre rhétorique que celle de l'identité, que celle de la classification esthétique, que celle de la classification économique ?

Est-on sûr que la singularité de l'inédit de ces événements peut faire l'objet d'une formalisation qui ne soit pas une répétition, une abstraction ou une formalisation de l'événement ?

Autrement dit, ne sommes-nous pas limités par les interdits logiques, linguistiques, moraux qui conditionnent notre rapport même au symbolique pour essayer de formaliser, pour donner le sens de ce qu'on appelle le transgressif ou la transgression dans les musiques acoustiques ?

Je voudrais le dire de manière rapide en rappelant cette phrase de J. Gracq qui disait que toute chose meurt deux fois, une première fois dans le signe et une deuxième fois dans la réalité. Je ne voudrais pas qu'aujourd'hui, la commémoration institutionnelle soit une forme mortifère d'enterrement de cette singularité qui n'a pas encore de nom.

Transgression

Portons maintenant le débat dans l'analyse un peu précise de ce qu'il en est de cette transgression.

Qui dit transgression dit nécessairement remise en question d'un ordre, remise en question de certaines limites, et bien évidemment rapport à désacralisation.

La transgression est une notion religieuse qui suppose une délimitation de territoire, territoire pur ou impur, sacré ou profane, droite ou gauche, et donc d'une certaine manière, on peut dire que la transgression suprême serait par exemple la mort de Dieu.

Je pose la thèse suivante, je la pose en terme de postulat, je vous demande de l'accepter, à savoir qu'aujourd'hui, nous assistons à la mort du *politique*, non pas à la mort des politiques, non pas à la mort des figures traditionnelles et professionnelles de la confiscation du pouvoir, sous le motif du bien public, mais à la mort du politique comme créateur de socialisation et comme créateur d'histoire. Il suffit de voir, tout simplement qui fait aujourd'hui l'espace démocratique ; ce sont les artistes, les hommes de théâtre pour les sans-papiers, les différentes manifestations techno, etc. Les politiques ne font que suivre ou danser dans la rue pour accompagner les mouvements.

Donc, la mort du politique étant posée, je ne dis pas que les politiques ne se survivent pas à eux-mêmes. Quand je parlais de la mort de Dieu ça ne veut pas dire pour autant que Dieu n'existe plus (dans certaines formes idéologiques et dans certaines formes de rémanence sociale, il fait même un retour violent...).

Partant de là, on peut dire que cette **mort du politique institue une transgression généralisée**. On peut dire que la part maudite aujourd'hui, c'est-à-dire cette part improductive d'excès, cette part de luxe ostentatoire, cette part de non-utilité, de non récupérabilité est partout présente, et on peut considérer que la pensée contemporaine, pratiquement dans tous les champs, essaie de penser cette espèce de part improductive, de noyau obscur, que ce soit le sujet acéphale dans la psychanalyse, que ce soit la mort de l'homme chez Foucault, que ce soit la fin de la modernité pour Benjamin, que ce soit dans la sociologie qui commence et qui s'institue en tant qu'anthropologie

sociologue par Marcel Mauss (dans la notion de *potlach*, c'est-à-dire de don sans retour). Bref, aujourd'hui, cette notion de transgression apparaît dans pratiquement tous les domaines de sciences humaines et elle symbolise cette absence de référence absolue à partir de laquelle nous pourrions réorienter, valoriser, critérer un système d'idées ou de représentations. Ceci me semble important. Il faut se poser la question de savoir ce que peut signifier la transgression dans une société qui est désacralisée.

Deuxième nœud, le rapport entre transcendance et souveraineté. On peut dire que si la sacralisation impliquait fondamentalement et structurellement une découpe de l'espace, un espace sacré et un espace profane, on peut dire que la mort du politique abolit d'une certaine façon la sacralité de la représentation avec la liturgie, le rituel que cela implique. C'est peut-être comme cela qu'il faut lire - je pense par exemple aux Guignols de l'Info - une sorte de consécration de la désacralisation consécutive à la mort du politique, des hiérarchies traditionnelles.

On peut se poser la question de savoir si les procès de subjectivation et de déstructuration de l'espace social ne correspondent pas, sur d'autres plans, à cette désacralisation généralisée. Je pense par exemple aux modes du «percing» qui signifie que le corps n'est plus replié sur lui-même, qu'il n'est plus physiologiquement forclus sur une identité, mais qu'il peut être traversé par des flux, des flux matériels, autres objets, des flux magnétiques, etc.

Je pense aussi à la mode ; de plus en plus, l'élément formel structurant est déstructuré, on le voit chez les Japonais notamment. L'unité du corps traditionnel, le corps apollinien, le corps formel, le corps d'une certaine manière classique, est remis en question puisqu'il est éclaté, puisqu'il ne suppose pas les repères classiques et traditionnels de l'anatomie.

On peut remarquer aussi dans la techno le rapport au rythme, le rapport à la déstructuration de la mesure et à l'éclatement du rythme. Il s'agit de casser le référent, l'histoire mère ou père devrait-on dire, c'est-à-dire la valeur suprême transcendante souveraine.

Il y a donc un rapport immédiat entre la transgression et la réactualisation, je vais le dire de manière un peu tragique, du meurtre originel du politique. Le lien social lui-même doit être réactualisé. A la limite, il ne s'agit plus ici de la référence entre nature et culture, puisqu'on le voit dans les rave-parties où l'on est passé de la boîte enfermée ou des lieux clos de spectacles, à la forêt, à la rue ou même aux plages, du côté de Montpellier.

Il s'agit aujourd'hui d'habiter les hétérogénéités différentielles de l'espace social. Dans un monde complètement mondialisé, il n'y a plus d'espace naturel, ou d'espace culturel, il y a un espace à habiter. Et c'est l'acte d'habitation du lieu qui va définir une topologie de la transgression.

Donc, il est impossible de la prévoir et de l'ob-



EMMANUEL BESCOND



jectiver dans un système classique où il y aurait la nature, la culture, la ville, la campagne, comme on l'a entendu encore, il y a quelques jours. Il est assez étonnant de voir qu'on est encore dans des représentations binaires aujourd'hui.

On le voit aussi dans le discours artistique. En effet, par exemple, le roman a actualisé cette déstructuration de la narrativité. Aujourd'hui, il n'y a plus d'histoire dans le roman ; il y a encore des romanciers qui racontent des histoires bien sûr, mais la création littéraire sait très bien actualiser le fait que les trois unités de temps, de lieu et d'action ne sont plus valables.

Il y a une déstructuration du roman et un étiement de la temporalité chronologique de la dramaturgie puisque la représentation elle-même qui supposait le sujet, qui supposait l'auteur, est éclatée et il apparaît que l'art, aujourd'hui, met en scène beaucoup plus cet éclatement ou cette espèce de dispersion pure que cette unité.

Troisième nœud : le rapport entre historicité et pouvoir. On peut se poser la question suivante : y a-t-il autre chose qu'une certaine logique du plaisir dans les adhésions aux musiques mondiales, hybrides, métissées ? La Techno Parade à Paris, qui a réussi le tour de force de réunir 200.000 personnes, n'était-elle légitimée dans son fond que par le principe de plaisir ? Ou bien s'agit-il plus fondamentalement, comme d'aucuns l'ont interprété, d'une citoyenneté sans Etat, c'est-à-dire une sorte de rituel plus ou moins liturgique d'organisation sociale sur un plan d'immanence où il n'y avait plus de hiérarchie et où les gens se retrouvaient dans le face à face ? Cela, c'est la version romantique de l'inter-

prétation fusionnelle : retrouver une certaine forme de transparence dans les relations humaines.

Ce qu'on peut en tout cas préciser ici, c'est que les politiques culturelles sont souvent suivistes ; il y a, une prise en compte de la société civile par l'Etat, ce qui suppose l'inertie et la dépendance ou l'hétéronomie du politique par rapport à l'espace sociétal. Je préfère dire espace sociétal plutôt qu'espace social qui supposerait qu'il y ait déjà une liaison unitaire de la topologie sociale.

Quand on a parlé ce matin de la démocratie ou de la démocratisation de la culture, on peut dire que c'est un lieu commun depuis les Lumières, en tout cas depuis la révolution française, et depuis Condorcet, que de parler de démocratisation de la culture. Il n'en reste pas moins que ce lieu commun, et Bourdieu l'a bien montré dans «La Distinction», peut être une façon de renforcer l'élitisme culturel car après tout, nous savons très bien que la différence culturelle ne se fait pas dans les lieux où la démocratie est censée se reproduire, c'est-à-dire à l'école, à l'extérieur de l'école mais dans les cours privés de piano, etc., je n'insiste pas là-dessus.

Ce que je veux dire par là, c'est que la question se pose de savoir aujourd'hui où les idées se transmettent, où elles se véhiculent, où elles se produisent.

L'institution est à la recherche de la production de ces lieux qui lui échappent totalement. Il s'agit toujours d'agir encore sur les corps, de les contrôler, même pour les faire jouir. La gestion de cette profusion, de cet excès, de cette part maudite par une symbolique qui est légitime et qui valorise des pratiques d'existence inscrites dans la cité, passe aujourd'hui

par une certaine forme d'idéologie politique consistant à créditer tout mouvement sociétal d'une légitimité de soi. D'une certaine façon, tout ce qui émanerait de la société civile serait une expression du démocratique. Est-ce démocratique de penser ainsi ?

Accompagner la société civile en l'orientant, la contrôler, c'est aussi, Foucault nous l'a très bien montré dans ses travaux portant sur les pratiques énonciatives, une des formes de la censure.

La peur du post-modernisme, c'est-à-dire la peur de la culture qui serait non référencée, participe aussi de ce retour à un système de valeurs ou de ce retour à la transcendance. Tout à l'heure, on a parlé d'institutionnaliser les politiques culturelles au sein des collectivités territoriales ; je me demande qui sera capable de décréter (et selon quels diplômes et selon quels cursus ?) les compétences des acteurs culturels.

Quatrième nœud : le rôle du corps dans ces transgressions.

Est-ce que le corps, libéré du travail, est un corps de désir, de jouissance et de besoin ? Est-il vrai, comme on l'entend un peu trop rapidement (et ce qui contredit ce qu'on entend, les gens parlent de leur fatigue, de leur stress), est-il vrai que nous sommes libérés aujourd'hui du travail ? Est-il vrai qu'on définit autrement le corps que comme un corps force de travail productif ? Est-il vrai que nous avons un corps de jouissance et que nous avons droit à la jouissance ou au besoin ? Est-il vrai même qu'il y a une idéologie du plaisir aujourd'hui ? Je ne crois pas.

Quand on regarde les dernières statistiques au niveau des anorexiques dans les collèges, on s'aperçoit que l'anorexie n'est plus seulement féminine mais qu'elle est aussi masculine chez les adolescents, et que le bien-être et le «fun», etc., l'apparence que se donnerait cette société transgressive de la permissivité est contredite par les analyses de terrain. Toujours est-il que ce qui est prôné dans la transgression, ce qui est entendu comme transgression, comme transgressif, c'est ce qui est de l'ordre de l'altérité, de la différence, voire du relativisme, quand ce n'est pas de l'ethnisme ou encore de l'indifférentisme. Autrement dit, la transgression ici se fait dans l'indifférence la plus totale et dans des droits à un retour immédiat à «soi» permettant dans des jeux un peu complexes une transgression anonyme.

On peut simplement remarquer qu'il y a des processus de subjectivation assez nouveaux. J'appelle processus de subjectivation ce système assez complexe par lequel un individu devient sujet dans une société donnée, étant donné que la subjectivité s'acquiert beaucoup plus qu'elle n'est donnée dans une société. Comment vivre en temps de crise sans passer par exemple par un acte de contestation objective de ce qui remet en cause les fondements de la société de crise.

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Il est clair que cela peut se manifester de plusieurs manières, mais la manifestation la plus immédiate, c'est quand même une manifestation physique qui peut passer par les techniques de danse, les techniques d'expression corporelle, mais non pas au sens thérapeutique et hygiéniste de l'expression.

Le seul endroit sur lequel on peut manifester une certaine forme de discours et de résistance peut être le percings, le tatouage, l'habillement, le déshabillage, et puis surtout, dans ce refus radical de l'universel par recours à l'événement et à la singularité.

Comment les artistes vivent leur pratique et leur insertion ou leur non insertion sociale aujourd'hui ? Ce serait à eux de le dire, mais je crois qu'ils ne se reconnaîtront pas du tout dans les formes de gestion rationalisées et rationalisantes des acteurs institutionnels. La déterritorialisation, suite consécutive à la mondialisation, provoque aujourd'hui des féodalités concentrées et déconcentrées. Je ne sais pas si le problème est de savoir si les régions doivent être présentes ou les territorialités collectives, ce sont des problèmes sérieux que je ne mets pas en question, il ne s'agit pas d'avoir un regard extérieur et un peu de belle âme, mais, dans le fond, c'est complètement oublier que dans les musiques actuelles, il s'agit quand même de projet de vie, de création, il s'agit d'inventer aujourd'hui le présent et certainement pas de gérer un héritage ou la patrimonialité d'une pratique esthétique, qui est peut-être éphémère, qui est peut-être vouée à disparaître, l'éphémère étant une catégorie du présent et non pas d'une certaine manière une valorisation de ce qui n'est pas éternel. C'est peut-être le fantasme de l'éternité qui nous habite lorsque nous pensons l'institutionnalisation de la culture.

Transgression et Musiques Amplifiées/Actuelles

Pratiquement, qu'est-ce qui change aujourd'hui avec les musiques actuelles ?

On peut constater un certain nombre de choses désagréables, à savoir qu'il y a un consumérisme culturel, qu'il soit vestimentaire, qu'il soit techno-scientifique dans les instruments, et une volonté en même temps de subvertir un ordre en place, une volonté d'être autre, ailleurs, jamais reconnu ; on n'est pas habité, disent les artistes, par les discours politiques ou des institutionnels qui tiennent une langue de bois.

On peut se poser la question de savoir, s'il faut voir dans les musiques actuelles une volonté d'améliorer la vie des hommes ou une fuite dans l'instant, dans l'énergie, dans l'immédiat, ou encore on peut aussi poser la question en prenant en compte le refus de la catégorisation esthétique, étant entendu que par exemple, dans les arts plastiques, il y a belle lurette que les questions tournant autour du «beau», du «laid», de «l'œuvre», etc., n'existent plus et qu'elles sont pensées autrement, par exemple dans l'art brut ou dans l'art conceptuel.

Les pratiques intensives et les existences rapides caractérisent quand même les musiques actuelles. On peut dire que d'une certaine façon, à la suite de Nietzsche, d'un certain Nietzsche, je tiens à le préciser, il y a un retour des valeurs physiologiques de tout ce qui tourne autour de la représentation et de la présentation de son corps. Il y a une sorte de disparition de l'humanisme, au sens classique (la belle forme du corps, rationalisée, pensée, etc...), avec une réaffirmation du dionysisme, voire du païen, contre l'appollinisme unitaire, monothéiste, d'un certain type de transcendance qui supposait une uniformisation, un certain nombre de paradigme, un certain nombre de règles, homogénéisant par exemple une population.

Transgresser, est-ce que ça veut dire digérer le présent ? Est-ce que ça veut dire refuser le présent ? Il est certain que toute transgression se fait dans un conflit entre ce qu'on pourrait appeler une violence immédiate et un autre type de violence acceptable ou acceptée qui passerait par une rationalité. L'expression des processus de subjectivation correspond à une affirmation pour et contre un certain ordre et donc conteste d'une certaine façon un état, un ordre de discours, un état des représentations, un état politique ou social.

Il faut rappeler tout de même que la violence du monde, le chômage, la précarité des artistes dont on ne parle pas assez, qui vivent souvent avec moins que le SMIC, la précarité des gens tout court, du corps social, fait que l'art ne fait qu'exprimer ce qui se passe dans le social, c'est-à-dire que la violence des rave-parties ou la violence transgressive, certains usages de drogues, etc., n'est quelquefois que le reflet en condensé, dans une topologie hétérogène dont je vous parlais tout à l'heure, de ce qui se passe ailleurs dans le monde.

Au moment où je parle, ici et ailleurs, une violence qui est sans précédent, et qu'on a tendance aujourd'hui à virtualiser ou à effacer dans l'euphémisme du politiquement correct. Comment vivre sous ou avec la loi quand elle brise la vie, quand elle brise le sens et quand elle brise le tissu social régional et national ? Il faut quand même le dire, on ne le dit jamais assez, la faillite d'un système, c'est la faillite de l'élite qui a produit ce système. Et plutôt que de culpabiliser les gens sans arrêt, il faudrait peut-être une réforme radicale, transgressive, qui n'a pas encore de nom, parce que la nommer ce serait répéter ce qui est, mais j'entends quelquefois les morts parler quand les institutionnels parlent avec le langage d'hier pour parler d'une réalité d'aujourd'hui. C'est ce qui s'appelle du replâtrage ; on peut parler ici, de ruse des maîtres ; de même que le caritatif cache assez mal l'agressivité et du donneur de leçon, le donneur de bien, le donneur de soin (le cynisme de la structure, c'est ce que d'aucun avait appelé l'arôme spirituel d'un monde sans esprit), de légitimité, s'arroge une bonne conscience pour le reste («on fait ce qu'on peut»).

Il ne faudrait pas que nous soyons victimes d'un narcissisme institutionnel et politique consistant à croire, puisque nous sommes maintenant l'objet d'enjeux financiers, budgétaires, et d'une institutionnalisation, que la partie est gagnée et qu'il y aura plus de liberté, plus d'effet de joie et de bonheur dans la société et dans le corps social.

En fait, posons-nous la question de manière plus radicale : que se passe-t-il dans une transgression et en quoi y-a-t-il transgression dans les musiques actuelles ?

D'abord, reprenons l'expression «pouvoir public». Qui est le pouvoir public ? On sait comment il se légitime et se fonde juridiquement, militairement, structurellement, on ne sait pas comment il se reproduit.

Qui est le public ici ? C'est l'élu, le responsable, la collectivité territoriale, l'Etat. Mais d'où vient-il ? Qu'écoute-t-il comme musique ? Comment vit-il et où vit-il ? Est-il prêt à déléguer son statut ?

Le plan d'immanence suppose une mise en réseau des pouvoirs et un mode de production des élites qui soit autre que celui en vigueur. On penserait peut-être autrement le transgressif car le transgressif, paradoxalement, est toujours tenu, est toujours interprété par celui qui voit la transgression comme violente. C'est peut-être tout simplement l'autre nom de la liberté que de penser l'impensé de cette logique.

Je ne suis pas sûr que la rationalisation des politiques culturelles se fasse au profit du public et des exclus de la politique.

Pour ne pas conclure, je dirai tout simplement qu'aujourd'hui, ce qui s'appelle transgression, c'est peut-être l'angoisse généralisée de voir cette mort du politique dont je parlais tout à l'heure, ce corps du politique se réfracter dans le corps social et qu'enfin advienne un peu plus de liberté et d'authenticité, au sens de Sartre, dans l'espace de vie commun qui est le nôtre aujourd'hui.

Jean-Louis FABIANI

Sociologue, directeur d'études à l'EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Marseille)

On va redescendre de quelques étages, je vous prie de m'en excuser !

Quand Philippe Teillet m'a demandé de participer à ce colloque, j'en ai été très honoré, mais j'ai été aussi très embarrassé, pour deux raisons : une qui est presque inavouable, c'est-à-dire que dans ce genre de colloque, on donne toujours comme ça une petite demi-heure ou une heure à la pensée, alors qu'on pense tout le temps au cours de ces colloques et que souvent, le langage qui est utilisé, les manières de dire les choses, sont un petit peu différentes de ce qui est devenu la vulgate bureaucratique-culturelle ; on s'expose quelquefois à ce que



le public monte danser sur la scène.

Ceci est une mauvaise raison, mais il y en a aussi une bonne, c'est qu'au fond, en tant que sociologue, je n'utilise pas le lexique de la transgression, et qu'il m'a semblé aussi, pour le peu que je connais des musiques actuelles, que dans les justifications que produisent les différents acteurs, le langage de la transgression n'est pas mis en avant.

C'est une chose dont on pourra discuter.

Si je prends les mots au pied de la lettre, bêtement, et comme l'a montré mon collègue philosophe, je vois dans la notion religieuse le franchissement d'un seuil et le franchissement d'un point de non-retour, la violation d'une frontière entre le sacré et le profane. Je me dis qu'après tout, il y a peut-être d'autres manières de penser les choses.

Philippe Teillet m'a beaucoup aidé au début de son introduction puisqu'il a dit un certain nombre de choses autour des excès, des ruptures, des agressions, autour de la figure du musicien comme de celle du public. Il a évoqué la transformation ou la subversion de normes comportementales de la bienséance provenant à la fois du musicien et du public.

Effectivement, comme tout le monde le sait, cela subvertit uniquement la forme dominante à l'âge moderne du spectacle de concert qui suppose effectivement le retrait des corps, la discrétion, le recueillement, la concentration etc ; c'est le modèle qu'il a appelé vilarien. Mais, comme chacun le sait aussi, cette figure est récente dans notre histoire, et à l'époque moderne, avant l'époque contemporaine, entrer et sortir, manger, boire, draguer dans une salle de spectacle n'est pas incongru. On n'est pas dans la transgression, mais peut-être dans la réinvention d'une tradition ou dans le retour à des formes anciennes, archaïques de spectacle.

Effectivement, comme tout le monde le sait, cela subvertit uniquement la forme dominante à l'âge moderne du spectacle de concert qui suppose effectivement le retrait des corps, la discrétion, le recueillement, la concentration etc ; c'est le modèle qu'il a appelé vilarien. Mais, comme chacun le sait aussi, cette figure est récente dans notre histoire, et à l'époque moderne, avant l'époque contemporaine, entrer et sortir, manger, boire, draguer dans une salle de spectacle n'est pas incongru. On n'est pas dans la transgression, mais peut-être dans la réinvention d'une tradition ou dans le retour à des formes anciennes, archaïques de spectacle.

Qu'est-ce qui est véritablement dans le sujet des musiques actuelles ?

Elle ne compte que pour 5 %, nous a-t-on dit ce matin, des crédits consacrés à la musique par le ministère de la Culture, mais au fond, la matière à penser est beaucoup plus importante que ces 5 % pour ceux qui font de la sociologie de la culture.



D.R.

Jean-Pierre Saez évoquait ce matin la nécessité d'augmenter nos savoirs à la fois sur la population des artistes, mais aussi sur le comportement du public, parce qu'il est beaucoup plus facile d'enquêter sur le public des abonnés de la Comédie Française que d'étudier, comme essayent de le faire certains de mes étudiants, le public des free parties parce que ce n'est pas le même protocole d'enquête. On a des savoir inégaux, ces savoirs sont balbutiants, et on est, de ce fait, toujours tenté de

comblar au fond ce vide communicatif par des représentations plus ou moins floues des graves déviations qu'on ferait dans ces lieux. Il s'agit là d'un appel à l'augmentation de notre savoir empirique, mais aussi à la constitution de nouvelles formes de relation entre l'œuvre et le public ; je l'avais étudié à propos du jazz il y a de nombreuses années.

L'émergence de ces musiques passe aussi par la production de discours compétents sur l'histoire de cette forme musicale, sur ses développements, etc. ; il me semble que les intellectuels ont partie liée avec les praticiens de ces musiques et avec leur public, puisqu'aujourd'hui nous sommes là nous aussi pour nous mobiliser autour de cet enjeu et de cette émergence.

Dans la sociologie de la culture et de l'art, il y a deux grands thèmes :

Tout d'abord, il y a une théorie de l'apparition de l'artiste moderne qui se définit par son autonomie totale, dont le geste artistique s'épuise dans la définition de soi : je suis un artiste, donc je ne dépens ni des commanditaires, ni des souhaits des commanditaires, quels qu'ils soient, ni du public ; cela paraît quelque chose d'important.

A propos des musiques actuelles, c'est peut-être une manière aussi de repenser cette idéologie ou cette fiction de l'autonomie de l'artiste qui n'a pas à répondre aux attentes d'un public, qui a à les créer, et si le public n'est pas au rendez-vous, l'artiste n'a pas à s'en préoccuper. C'est le principe même des théories sociologiques de l'art moderne telles qu'elles ont fonctionné tout le temps.

Le corollaire, c'est ce que disait Philippe Teillet : effectivement, cette figure de l'artiste, en rupture avec des normes esthétiques mais aussi en rupture permanente avec des institutions - Salim Mokaddem parlait d'Artaud, le suicidé de la société, celui qui effectivement est l'anti-institutionnel par excellence - coexiste et singulièrement en France depuis la création du ministère de la Culture encore plus, avec une autre figure que celle du suicidé de la société,

celle du subventionné de la société.

L'artiste contemporain est à la fois suicidé et subventionné de la société et nous devons vivre avec cette contradiction qui a donné lieu non seulement aux travaux de Nathalie Heinich, mais aussi à de très nombreux travaux sociologiques ou philosophiques ; je pense en particulier à un livre récent de Rainer Rochlitz qui s'appelle « *Subvention et subversion* » qui n'est pas sociologique mais qui pose un certain nombre de ces problèmes de manière tout à fait aiguë.

Les sociologues n'ont fait que constater cette histoire de l'autonomisation artistique et de son

autonomisation par rapport à la commande et au public.

Deuxième champ principal de la sociologie des arts et de la culture : la théorie de la légitimité culturelle.

Marie-Thérèse François-Poncet nous en a rappelé les usages pratiques ce matin. Il y a des degrés divers de formes de subventionnement très hiérarchisés. On peut faire un usage faible des théories de légitimité, en disant : c'est simplement une hiérarchie qui peut s'inscrire dans des institutions, dans des organigrammes, dans des subventions ; cela peut être aussi une théorie forte à la Bourdieu d'une légitimité culturelle qui met au jour, peut-être de manière tout à fait exagérée, des fonctions sociales et symboliques de cette hiérarchie des œuvres et des arts.

Il me semble qu'aujourd'hui, la question de ces musiques est un moyen d'ébranler, de mettre en question cette théorie de la légitimité culturelle. Si l'on définit, de manière un peu plus faible que je l'ai fait au début, la transgression comme la violation de la loi, le débordement des frontières, la désobéissance explicite à l'institué, est-ce qu'on peut penser les musiques amplifiées dans cette catégorie ? Pas nécessairement.

Au fond, qui dit qu'il y a transgression ? C'est nous pour le moment, c'est-à-dire une part, à mon sens, de l'institution. Est-ce que l'institution en a peur ou est-ce qu'elle y voit une promesse de jouissance ?

J'avais oublié de dire que l'histoire occidentale, le rapport entre l'artiste, l'œuvre d'art et le public passe aussi par une atténuation, on en parlait à propos de la forme concert, de la présence corporelle dans la relation esthétique mais aussi dans l'intensité des affects qui caractérise cette relation.

Hegel l'avait déjà constaté, mais c'est un lieu commun de la philosophie, de la sociologie depuis deux siècles, de constater qu'au fond, dans le spectacle, même dans le rapport à l'œuvre picturale, il n'y a pas de pâmoison, il n'y a pas d'effets très intenses, les œuvres d'art dans les contextes institutionnels ne nous font

1

2

3

4

5

rien ou pas grand chose. Il y a une différence très nette avec les musiques actuelles, même si peut-être il ne faut pas l'exagérer, mais je vous laisse en discuter vous-mêmes puisque vous connaissez le sujet mieux que moi.

Qui dit qu'il y a transgression ? Est-ce que ce sont les protagonistes d'une forme d'expression ? Il ne semble pas que ce soit le cas.

Le projet transgressif ne peut exister que si les gens ont une claire conscience de ce qu'est l'institution artistique, de ce qu'elle leur demande. Aujourd'hui, est incluse dans la définition même de la vie d'artiste une thématique de la rupture. C'est le lieu commun de toutes les affirmations esthétiques.

Il me semble que ce n'est pas la caractéristique majeure des entreprises qui sont rassemblées sous le label musiques actuelles ou amplifiées. Parler de transgression, n'est-ce pas déjà imposer subrepticement une grille de lecture savante à des pratiques qui ne se soucient pas de ce type de label ? Il me semble qu'il s'agit plutôt d'impression que de résultat d'enquête, c'est une sorte d'indifférence constitutive aux institutions, non pas le souhait d'établir une contre-légitimité mais peut-être une absence du sens de la légitimité culturelle qui paraît caractériser par ailleurs bon nombre des sensibilités culturelles émergentes, qu'elles soient associées ou non aux musiques amplifiées. On peut être en dehors du cercle des objets culturels légitimes pour plusieurs raisons : parce qu'on le veut, parce qu'on est en révolte ou en transgression, parce qu'on ne peut pas y entrer, parce qu'on reste en dehors du cercle ou tout simplement parce qu'on ne sait pas ou parce qu'on se moque que ce cercle existe. Autour de ces points, je pense qu'on peut discuter.

Je n'irai pas plus loin pour ne pas vous épuiser et parce que je crois que l'échange est plus favorable.

→ Premier point : on peut dire et on l'a dit hier à la table ronde dont j'étais le modérateur, qu'il y a un lieu commun aujourd'hui, qui consiste à dire que l'ennui naquit un jour de l'institutionnalisation. Il est inévitable que les systèmes institutionnels de reconnaissance conduisent à l'académisme, comme on le voit dans le cas de l'art contemporain, les arts plastiques contemporains, on a pu reconnaître dans l'art contemporain une illustration paradigmatique des effets pervers de la constitution d'une idéologie officielle de l'avant-garde.

Un jour, les musiques qui nous paraissent les plus excitantes nous lasseront, et ce jour, c'est peut-être demain matin.

La question du jour n'exprime peut-être que notre anxiété de jouisseur. Allons-nous perdre notre rapport à ces objets en voulant les rendre plus proches, plus accessibles, plus purs, en les institutionnalisant ? C'est la loi de l'histoire des sensibilités culturelles et je crois que d'un certain côté, on ne peut pas y échapper ; c'est ce qui fait aussi la dynamique de l'histoire culturelle.

→ Deuxième point : une certaine forme d'institutionnalisation, pas au sens sociologique, mais au sens de la charte d'Aquitaine, le document qui vous a été remis, lequel dessine une forme minimale de constitution d'un espace commun.

L'institutionnalisation, au sens faible de ces pratiques marginales, pourrait être interprétée d'une autre façon, il s'agit aussi de produire de l'intégration, d'homogénéiser le territoire, de faire accéder à l'existence publique des formes sociales et culturelles qui revendiquent cet excès.

→ Troisième point : les politiques publiques de soutien à la musique semblent, au-delà des équilibres constatés et rappelés par Alex Dutilh ce matin, beaucoup plus diversifiées que les politiques de soutien aux arts plastiques contemporains qui sont étroitement limitées à la production d'un canon culturel, quelquefois grotesque et ridiculement étroit.

Au bénéfice de ces musiques amplifiées, il y a une aubaine pour les politiques culturelles, c'est l'occasion de repenser ce qui en a été le moteur depuis une vingtaine d'années. Philippe Teillet le sait mieux que moi, c'est l'élargissement des corpus, c'est leur déhiérarchisation ; ici on a peut-être une manière de penser ou de découvrir les formes de relation à l'institution qui ne passent pas nécessairement par l'institutionnalisation.

Cela me paraît être un des enjeux indirects de ce colloque.

Philippe TEILLET

Maitre de conférence en science politique à l'Université d'Angers, président du Chabada (Angers) - Modérateur

Lorsque nous avons commencé à travailler sur le programme de ces deuxièmes Rencontres nationales, nous avons formulé le souhait de ne pas limiter nos propos à des questions d'organisation, des questions administratives, politiques, sur le secteur des musiques amplifiées actuelles ; ce sont des discours très technocratiques, puisque la langue technocratique n'est pas réservée seulement aux Enarques, elle se propage dans la population et, les uns et les autres, nous tombons aussi dans le travers de ne parler que sous forme de discours sur les modes de concertation, de contractualisation, de conventionnement, etc.

Nous avons souhaité proposer à des personnalités issues du monde de la recherche ou universitaire, une réflexion sur le thème de la transgression.

Nous avons contacté Salim Mokaddem, enseignant de philosophie à l'Université de Montpellier, et Jean-Louis Fabiani, sociologue, Directeur d'études du SHADYC (Sociologie Histoire Anthropologie des Dynamiques Culturelles) à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Marseille, je les remer-

cie d'avoir accepté cette proposition.

Pour justifier cette question des politiques de la transgression «possibles ou souhaitables», je voudrais commencer par évoquer une figure du monde du rock français, le critique, Yves Adrien. Il écrivait dans *Rock et Folk*, dans les années 70, au début de cette décennie, puis il y est revenu un peu plus tard. Yves Adrien a porté dans ce journal l'esthétique punk, non pas à la fin des années 70 mais dès le début de ces années-là (72-73). À l'aube de la décennie suivante, il a développé dans ses articles une esthétique qualifiée d'after punk, une espèce de rencontre improbable entre les Stooges d'un côté et Kraftwerk de l'autre(1). Par la suite Yves Adrien a continué à écrire mais de façon plus épisodique. Dans *Libération*, au milieu des années 80 (2), il a évoqué ces musiques qu'il avait défendues, soutenues, en usant d'une très belle langue un peu sophistiquée, il avait écrit la chose suivante, recourant au nous aristocratique : «*nous n'avons jamais aimé les musiques aimables*» Belle formule, rappelant que dans ces musiques, il y a une place symbolique, et parfois pas seulement symbolique d'ailleurs, pour l'excès, les ruptures et justement la transgression ; ces musiques ne cherchent pas à être aimables, elles cherchent parfois à rompre, à agresser, elles ont ce caractère agressif parfois extrêmement sensible et qui constitue aussi pour partie l'intérêt que l'on peut leur porter.

Cette transgression, on peut la décliner sous différents aspects, je ne vais pas ici tous les développer, je voudrais simplement en retenir deux.

D'abord, il y a dans la transgression quelque chose qui concerne la représentation du musicien. Le rapport de ces musiques à l'image traditionnelle des musiciens est tout de même assez particulier, à tel point qu'on a reconnu l'intérêt artistique de personnages dont les capacités techniques musicales étaient très limitées ; on a abandonné le rapport à l'instrumentation traditionnelle au point de produire de la musique avec de la musique déjà enregistrée sur des disques mélangés, en faisant des mixages de musiques enregistrées ou d'échantillons de son prélevés.

Cela pose le problème du rapport à l'œuvre musicale qui était beaucoup plus respectueux dans le secteur culturel traditionnel, alors que dans le domaine des musiques amplifiées ou actuelles, le rapport du public et des artistes à l'œuvre est beaucoup plus désinvolte.

Transgression également du côté des normes de comportement du public. Il faut bien se rendre compte que dans des salles de concert, on a un public qui entre, sort, qui est debout, boit, fume, etc, qui peut même parfois monter sur scène. Ce type de comportement symbolise un ensemble de problèmes que pose l'at-

(1) Ouvrage : Novovision, Paris, Speed 17, 1980

(2) «Metaware-Psychosoul», *Libération*, 17 Septembre 1984, page 34

(3) Le triple jeu de l'art contemporain, Paris, Ed de Minuit, 1998



titude du public et qui n'a rien à voir avec le comportement attendu du public du TNP de Jean Vilar qui venait, ou qui était supposé venir, pour élever son esprit, prendre conscience, accéder au «beau», à «l'œuvre», etc.

Il s'agit donc de deux modes de transgression et s'agissant du dernier, posant des questions de citoyenneté, de représentation mentale de la citoyenneté culturelle.

La théorie de la transgression nous a été inspirée par le travail de Nathalie Heinich sur l'art contemporain (3). Elle montre en effet que l'art contemporain est à la fois un art qui est le produit de multiples transgressions par rapport aux normes esthétiques antérieures, et d'un autre côté, c'est un art qui est soutenu par les pouvoirs publics. On s'est dit que, finalement, cela correspondait à peu près à la situation des M.A.A faite de transgressivité d'un côté, et de l'autre, d'aides publiques.

C'est ainsi que nous avons bâti cette thématique : les politiques de la transgression sont-elles possibles ou souhaitables ?

Pour en parler, outre Salim Mokaddem et Jean-Louis Fabiani, il y aura également Isabelle Chaigne, directrice du Confort Moderne puisque dans l'expérience de cette salle à Poitiers, ce type d'esthétique et de réflexion sur l'esthétique musicale mais aussi plastique est au cœur de leur activités.

J'avais parlé en ouverture d'aisance manifeste des gens issus du milieu des musiques amplifiées/actuelles à parler la langue bureaucratique, puis on avait parlé de la nécessaire formation de ces acteurs des musiques amplifiées/actuelles pour faire face aux enjeux esthétiques nouveaux que posent les formes culturelles émergentes ; il faut donc les former, essayer d'avoir avec eux un travail d'ouverture à l'histoire de l'esthétique, mais je pense qu'il va falloir aussi qu'ils apprennent à supporter la rudesse (parfois) de la langue conceptuelle... Dans le propos de Salim Mokaddem qui renvoie des questions assez concrètes, on peut lire l'histoire de la politique culturelle, et de ses fondements «sacrés». Tout le discours de Malraux sur les «cathédrales de l'an 2000», sur la communion des œuvres d'art, sur les chocs, les éblouissements, est un langage religieux. Tout ceci maintenant semble «transgressé» dans le champ qui nous intéresse puisqu'on a parlé ce matin encore de modifier ces politiques, de ne plus avoir de politiques venues d'en haut (l'en-haut renvoie d'ailleurs à une dimension religieuse, sacrée). Il ne faudrait plus simplement se positionner autour d'œuvres «sacrées» (je joue sur les mots ici), mais essayer d'accompagner des formes nouvelles, non reconnues, non «con-sacrées», émergentes.

Il y a donc de ce point de vue, dans le mouvement des politiques publiques, une transgression qui se produit. Mais, si la transgression s'est produite, si les musiques que nous défendons sont désormais éligibles pour l'action publique, il n'y a plus à transgresser. Un problème concret se pose alors :

jusqu'où peut-on aller, quels sont les types de proposition artistique qu'on peut soutenir ? Comment distinguer celles qui émergent (et qui méritent peut-être que des moyens publics leur soient apportés) des autres ?

Il y a ainsi des questions extrêmement délicates auxquelles les équipements vont devoir se confronter.

Par ailleurs, par ce type de discours philosophique. On peut montrer que les questions qu'on se pose dans le domaine des musiques amplifiées ou actuelles ne leur sont pas totalement propres, qu'elles traversent tout le champ esthétique, à la fois la littérature, les arts plastiques, etc...

Effectivement, le terme de transgression a été porté par nous, et je l'ai dit par référence aux travaux de Nathalie Heinich. Il est évident que ce n'est pas en ces termes-là que pensent les praticiens. En même temps, la production musicale, l'esthétique, même la gestuelle n'est pas «normale», ne correspond pas aux normes des salles de spectacle, du comportement habituel. Il y avait effectivement quelque chose ici qui relevait de la lecture faite par l'institution (universitaire, culturelle) à l'égard de ces pratiques.

Jean-Louis FABIANI

Sociologue, directeur d'études à l'EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Marseille)

Ce que je n'ai pas dit, emporté par la nécessité de faire bref, c'est que si on prend au pied de la lettre le terme de transgression, on élimine la part de jeu sur les normes qui me paraît consécutive de ce type de pratique musicale et de la pratique du public.

C'est un débat que l'on peut avoir : est-ce que précisément, il n'y a pas un jeu sur les normes plutôt qu'une transgression au sens strict ? C'est ma question ; ce n'est pas une contestation de fond du mot, c'est une manière de discuter.

Philippe TEILLET

Maître de conférence en science politique à l'Université d'Angers, président du Chabada (Angers) - Modérateur

Egalement, on peut dire aussi que ceux qui portent les projets, qui sont donc dans la relation avec l'institution ou qui l'ont été par le passé, ont cette dialectique que j'avais appelée ou qualifiée dehors/dedans. Ils se sont donc confrontés à des individus, à des équipements, à des responsables politiques ou culturels qui avaient des grilles de lecture auxquelles ils ne correspondaient pas. Il y avait ainsi quelque chose de transgressif dans leur projet.

Isabelle CHAIGNE

Directrice du Confort Moderne

Pour compléter les interventions précédentes, je préciserai que le terme de transgression n'est pas le terme qui caractérise nos lieux. Pour moi, il n'y a pas de transgression dans ce que l'on fait. Cela dit, un tas de gens se retrouve dans ce terme, mais nous, organisateurs, on ne fait pas les choses en réfléchissant à : on est dans la norme, on n'est pas dans la norme, on est dans le politiquement correct, on n'est pas dans le politiquement correct ; ce n'est pas le souci.

On fait les choses, on incite des prestations artistiques qui correspondent à une attente exprimée ou non par des artistes, par les populations qui adhèrent à ces propositions.

En fait on nous applique le terme de transgression, mais nous ne le revendiquons pas, de la même façon que nous ne revendiquons pas l'idée que nous soutenons des musiques «violentes». Elles peuvent être ressenties ainsi par certaines personnes, mais ceux qui la vivent ne la considèrent pas comme violente.

Pour en revenir au thème «les politiques de la transgression sont-elles possibles ou souhaitables», ce qui m'intéresse de poser, c'est la question des conséquences d'une non reconnaissance (et de celles d'une reconnaissance) par les pouvoirs publics, de certaines formes artistiques ou des lieux qui les proposent, et qui sont qualifiées de «transgressive».

L'exemple concret récent, c'est la techno. Il y a eu toute une période de non reconnaissance, d'interdiction voire de harcèlement de la part des pouvoirs publics qui a conforté ou engendré des pratiques marginales de la part de personnes qui ne cherchaient en fait qu'à partager des moments festifs et donc ne comprenait pas ce rejet. Puis il y a eu une reconnaissance «partielle» du mouvement, partielle car reconnue uniquement si la techno est proposée dans des lieux adaptés aux spectacles (il faut rester dans la norme) et donc tout un pan du mouvement, artistes et public, est toujours mis de côté. A mon avis, on ne s'en sortira pas.

Je fais partie des gens qui se méfient de la reconnaissance, parce que souvent, cela engendre une certaine forme d'asepsie de l'ensemble des choses produites, proposées, un certain «endormissement» des lieux. Mais surtout, cette reconnaissance engendre une perte potentielle de ce public attiré par cette notion de transgression et qui refuse par principe de se déplacer dans un lieu reconnu (et donc considéré comme «acheté»). Or, ce public est un public de passionnés que l'on se doit de satisfaire, dans nos lieux ou hors de nos lieux ! En conclusion, sur ce point, on passe notre vie à vouloir être reconnu et dès qu'on l'est, des conséquences que l'on ne mesurait pas avant apparaissent.

Et en tout état de cause, il faut surtout que les politiques ne se cantonnent pas à accompa-

1

2

3

4

5

gner seulement ce qu'ils considèrent comme «convenable» en musiques actuelles, (par exemple les lieux SMAC), mais qu'ils soient attentifs à toutes nouvelles formes d'expression, toutes pratiques artistiques qui ne sont pas forcément (ou pas encore) proposées dans nos lieux. On sait bien que la réponse à cette question sera que l'argent n'est pas extensible, (et d'ailleurs de nombreux lieux manquent encore cruellement de moyens), mais on sait que le constat actuel est que toutes formes quelque peu marginales d'expression sont laissées pour compte.

Pour moi, la techno a été un révélateur car on a le sentiment que personne ne se pose la question de savoir : peut-on les aider, les soutenir ces artistes qui ne se retrouvent pas dans nos salles, mais qui veulent s'exprimer dans des parcs, des friches...

Selon moi, la question n'est pas de savoir si la musique techno est transgressive ou non mais de connaître comment aider les organisateurs à gérer dans les meilleures conditions de sécurité leurs activités artistiques. J'ai assisté à la Parade techno en septembre à Paris, Parade parfaitement encadrée et intéressante, puis à une free party, aussi très intéressante, qui se passait au bord d'un canal. Il y avait peut-être 10 000 personnes qui dansaient au bord de ce canal, sans aucun barriérage. La responsabilité de tous (pouvoirs publics, organisateurs...) était d'assurer un barriérage afin de minimiser un quelconque risque de noyade. Il faut déplacer le sujet et s'interroger non pas sur la transgression artistique mais sur les moyens à mettre en œuvre pour que l'expression artistique puisse se faire dans les meilleures conditions. En arrêtant de se poser ces questions récurrentes sur ce qui est transgressif et ce qui ne l'est pas, on attaquera peut-être enfin ce qui nous préoccupe : comment la création artistique innovante peut se faire et comment peut-on travailler en direction des populations pour la faire connaître.

Philippe TEILLET

Maître de conférence en science politique à l'Université d'Angers, président du Chabada (Angers) - Modérateur

Il y a une vieille tradition pour l'élite culturelle d'aller se nourrir des marges de la société pour y trouver des formes, des objets esthétiques à réutiliser.

Donc la transgression de ce point de vue est une banalité, elle a toujours existé et a conduit parfois à une dévitalisation des formes marginales.

Isabelle CHAIGNE



F. FEBREZ

Directrice du Confort Moderne

Oui, et puis la reconnaissance, cela peut être aussi un moyen d'arrêter le mouvement. Enfin, pour un politique, je ne dis pas que vous êtes mal intentionné, mais cela peut se passer.

Salim MOKADDEM

Philosophe, professeur à l'université de Montpellier

Je veux dire simplement que d'abord, la violence dont vous parlez, il est bien évident que c'est une violence qui est à interpréter comme une prise de risque. Ainsi, l'accélération du pouls cardiaque lorsque un sportif de haut niveau se met, dans une expérience compétitive, à chercher le point de rupture. C'est ce jeu qui peut être un jeu esthétique, comme par exemple dans la corrida, ou dans une certaine forme de performance (les jazzmen des années 50, lorsqu'ils jouaient trois sets de suite recherchaient, on le voit bien chez Charlie Parker, la performance à la fois physique, esthétique, mais aut centrée).

C'est ce que j'appelle un processus de subjectivation quand la violence n'est pas imposée de l'extérieur et qu'elle est acceptée comme condition d'un jeu.

Aristote distinguait la violence naturelle et la violence artificielle ; là, je pense qu'il s'agit de violence provoquée au sens du happening, etc. C'est la première précision.

Quand je parlais de cette rhétorique à trouver pour penser cette forme de mort du politique, ça devient une urgence. Écoutons-nous parler. On dit toujours, les politiques on vous demande ceci ; on n'a rien à leur demander, puisque nous sommes les politiques. En terme républicain, nous sommes la volonté générale.

Isabelle CHAIGNE

Directrice du Confort Moderne

Je ne suis pas le ministère de l'Intérieur et je ne vais pas réprimer les free-parties !

Salim MOKADDEM

Philosophe, professeur à l'université de Montpellier

Tout à fait, et c'est là où il y a problème. C'est pour cela qu'il y a une mort du politique, ce n'est pas seulement un concept métaphorique, c'est que les politiques ne suivent pas la vitesse d'évolution des processus sociétaux aujourd'hui, et donc il y a une rémanence régressive peut-être liée à la formation des politiques ; il y a toujours un retard chronologique, un retard phénoménologique, un retard axiologique de pensée du politique par rapport au mouvement. Quand il est intelligent, il fait de la démagogie ou il danse dans les techno parades, etc. Il devance ou alors il va dans des pays qui sont un peu plus en



avance au niveau infrastructural pour aller faire des courses, puis revenir, etc. ; mais je veux dire que de manière structurelle, le politique porte un peu de cette mort en lui, il porte de cette mort sans le savoir, il a une fonction d'arrêt sur image, d'arrêt sur mouvement.

Ce n'est pas un discours anarchiste, ni libertaire, ni romantique, j'analyse un rapport entre le temps, l'espace et la vitesse. D'une certaine manière, les choses bougent un peu plus vite aujourd'hui qu'il y a 10 ans ou 15 ans, ce n'est pas un discours positiviste ou progressiste, il n'y a pas eu de réactualisation de l'imaginaire politique, il n'y a pas eu refondation du système de souveraineté qui légifère encore nos institutions et nos pratiques sociales.

Quand on dit : «on demande aux politiques», on a quelque part un rapport médiéval, oedipien, de souveraineté ou bien encore hiérarchisant, en faisant croire que d'une certaine façon, la technostructure politique ou la bureaucratie des experts de la chose politique ont vocation à gérer ce qui justement est vivant. Il y a une dialectique entre l'inerte et le mort, entre l'inerte et la vie.

Même physiquement, il y a quelque chose qui se transmet d'un point de vue phénoménologique qui fait rire immédiatement. Le politique est toujours en retard, il a un décalage, donc il a besoin de ritualiser ce retard par une prise de parole, par une convention de l'ordre du discours, par une solennité des propos, par une langue de bois,

par la maîtrise des médias.

Le grand politique est celui qui sait qu'il est mortel ; de Gaulle disait à Malraux, en dernière instance, en rapportant une parole de Staline, c'est la mort qui gagne. Le politique sait, lui, qu'il est mort depuis longtemps, mais le petit politique, c'est-à-dire le dernier arrivé de la chose politique, l'élu local ou régional, ne le sait pas encore.

Il n'y a aucune agressivité dans mes propos. C'est simplement un constat analytique du rapport entre vitesse, temps, station, inertie. Il y a presque une architecture invisible du mouvement de ce processus de déstructuration sociétale qui s'accompagne d'une perte des références historiques et juridiques que n'ont pas actualisées nos élites, donc il faut changer les élites.

Salim MOKADDEM

Philosophe, professeur à l'université de Montpellier

Nous ne nous soucions pas des politiques, nous faisons la politique, nous sommes la politique, la preuve est que d'une certaine manière, quand il y a des mouvements importants, ils sont en retard ou ils envoient la Police, etc. Ne les faisons pas exister. On va renforcer quelque chose qui n'existe pas. C'est comme

les discours contre Le Pen.

Wole Soyanka au moment où il y avait le discours pour la négritude, disait à Aimé Césaire qui parlait du caractère noire, de la bête noire, souple qui danse, il disait : «le tigre ne parle pas de la tigritude, il saute sur sa proie et la mange !» C'est tout.

Un intervenant de la salle

Donc, finalement, si j'ai bien compris, plutôt que de demander au politique des choses, on peut cultiver le politique, et à ce moment-là, la culture va cesser d'être en position d'infériorité, mais au contraire dans la société, au plus haut des valeurs d'importance du progrès de la société, lui proposer de cultiver le politique, quitte même à cultiver le politique qu'il y a en chacun de nous.

Salim MOKADDEM

Philosophe, professeur à l'université de Montpellier

La politique se fait en acte ; parler, c'est aussi agir. Je pense même que d'une certaine façon, la culture dans le présent est de part en part politique. Ce sont les politiques qui ne sont pas cultivés (le présent leur échappe). C'est fascinant de discuter avec des politiciens ;

1

2

3

4

5

vous seriez effarés de voir ce qu'est leur connaissance des langues, de l'histoire de la civilisation, au sens classique et traditionnel. En fait, l'art aujourd'hui tient lieu de politique. Et c'est ce qui fait peur au politique; il a besoin, de manière un peu paternaliste, de dire : venez, on va vous subventionner un petit peu, etc. C'est leur travail, c'est leur devoir. Ils n'ont même pas à choisir, ils sont mandatés pour cela. Ce n'est pas une commisération ou une demande misérabiliste, c'est l'expression de la volonté générale et du souverain. C'est de l'argent public, ce n'est pas le leur, qui est à la base des subventions.

L'intervenant de la salle

Il faut arrêter de se servir du politique qui n'est pas politique car la culture est politique.

Jean-Michel LUCAS

Ancien directeur régional aux affaires culturelles en Aquitaine

J'ai un peu de mal à prendre la parole parce que cela me renvoie à des réflexions anciennes et complexes ; je vais quand même essayer de vous dire deux trois choses..

Je trouve que l'analyse des situations concrètes, concerts par exemple ou même écoute d'indices, l'attitude du public, ce sont des choses extrêmement complexes. Personnellement, je n'ai jamais réussi à trouver dans quel ordre il fallait en parler, ou dans quel type d'ordre il fallait en parler.

J'ai bien aimé tout ce que vous avez dit, mais j'ai aussi détesté ce que vous avez dit, parce qu'on ne peut pas généraliser, et d'ailleurs quelque part, on est bien souvent dans une singularité qu'on n'arrive pas à approcher.

Moi, le politique, je vous avoue que je ne sais pas ce que c'est. Les institutions, je ne sais pas ce que c'est. Un certain nombre de choses, comme ça, je ne sais pas où ça commence et où ça finit. Si on avait plus le temps de travailler, vous seriez aussi bien coincé sur la définition de ceci et cela.

Donc, quelque part, on peut tout dire, on peut dire ce que vous avez dit, mais on peut dire l'inverse. J'avais conclu dans mon jeune âge que dans le rapport aux bons concerts de Rock, ce qu'ils jouaient ce n'était ni la provocation ni la transgression, mais l'interpellation disqualifiante, et je ne crois pas que j'ai encore tout à fait tort. Ce ne sont pas des concepts qui ont été repris, tant pis, mais on n'avait pas le système de décryptage et on ne savait pas si cela jouait au niveau individuel, au niveau social ; je ne vais pas insister là-dessus.

C'est simplement pour dire que tout est possible, c'est bien de faire des jeux de mots et de continuer car on a tous besoin de reposer cette ques-

tion : qu'est-ce que cela peut bien signifier ? On sait que ça signifie quelque chose, que ce n'est pas le patrimonial, que ce n'est pas ce qu'on vivait, ou ce qu'on connaissait avant, donc il faut que l'on continue à travailler tous ensemble, mais avec ce souci d'inventer les concepts.

Si je prends la parole, ce n'est pas pour cela, mais pour dire que comme c'est complexe, et comme on ne sait pas quel sens cela peut avoir, on se demande si c'est de la transgression ? Est-ce que cela va casser la société ? Comme on ne sait pas, il ne faut pas rentrer dans ce débat, il faut l'évacuer.

La seule chose qu'on peut dire, probablement, c'est qu'au fond, tout ce qui est demandé, c'est que la décision politique dise : je trouve dans la société qu'il y a des responsables, des gens qui peuvent avoir la responsabilité au sens du champ de la responsabilité publique, et que cette responsabilité, c'est tout bêtement de leur laisser le choix de cette pratique dont on ne sait pas si elle sera artistique ou pas.

C'est tout ce qu'on demande dans une société un peu moderne, ce n'est pas associer le choix de société à un choix dans le domaine de l'art. Tout ce qu'on leur demande, c'est de dire que la société doit être comme ça, j'imagine qu'elle doit être progressiste, démocratique, etc. Elle doit bien avoir une part d'irrationalité, une part de transgression, d'interpellation disqualifiante, de choses qui passent à côté. Tout ce qu'on lui demande, c'est de dire : je reconnais un minimum de gens à qui je vais laisser le soin de prendre ce risque. C'est le sens de notre discussion d'hier lorsqu'on disait : négociations, contractualisons, mais pas sur n'importe quoi, uniquement sur cette question-là.

Je vous laisse la responsabilité ; je ne veux pas revendre ma charte, mais quelque part, la charte dit cela ; elle ne dit pas plus que cela, elle ne veut pas dire plus que cela et elle ne doit pas dire plus que cela parce qu'effectivement, les musiques amplifiées, cela renvoie à cette idée que cela peut faire peur, non pas au politique en tant que mot magique mais à une partie de la société qui, dans le rapport de force, peut venir étouffer une étincelle qui est en train de se produire.

Il faut avoir une négociation avec le politique pour lui dire : il y a au moins, dans ce système de rapport de force, un certain nombre de gens qui sont là pour que ces émergences puissent se faire. On prend le risque d'une société qui fait germer des étincelles, ce sera peut-être l'art, ce ne sera peut-être pas l'art, ce sera bien, ce ne sera peut-être pas bien, de toute façon, il y aura toujours plus fort que la partie institutionnelle Etat/Politique/Culture, ce sera toujours la partie ministère de l'Intérieur ou l'armée.

On sait bien que l'Etat c'est le monopole de la violence légitime, personne n'a oublié cela. Donc il y a un petit bout d'Etat, un petit bout de Conseil Régional, un petit bout de Conseil Général qui peut être là, au moins dans ce rapport de négociation responsable ; si on ne lui propose pas cela, on n'aura rien.

Je n'appelle pas cela l'institutionnalisation, j'appelle simplement cela la responsabilisation de quelques individus qui prennent le risque, à un moment, d'être jugés responsables.

C'est sans doute ce jeu qui est le plus intéressant dans les dix ans qui viennent.

Jean-Louis FABIANI

Sociologue, directeur d'études à l'EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Marseille)

Je me sens tout à fait proche de ce propos. Il est évident qu'il y a une espèce d'effet de tribune qui conduit à utiliser les mots, on traite une espèce de question de cours inévitablement, on fait ronfler des mots qui nous déconnectent très vite des opérations qui me paraissent plus intéressantes à décrire ; comme l'a dit Jean-Michel Lucas, effectivement, tout ce qui concerne la réception est beaucoup plus opaque que ce qu'on veut bien dire et on n'a pas de dispositif pour étudier cela. Donc il faut être modeste.

Ce que je voulais dire aussi, et je m'en tiendrai là, c'est qu'il est toujours facile de faire rire aux dépens du politique, bien que comme Jean-Michel Lucas, je ne sais pas ce qu'est le politique ; il y a des élus locaux, ils sont ce qu'ils sont, il y a aussi des acteurs divers qui sont ce qu'ils sont.

Pourquoi est-ce si facile, au fond, de faire rire aux dépens du politique ? C'est une question, je pense, qu'on peut mettre sur notre agenda.

Un intervenant de la salle

Je vais poser la question suivante au philosophe et au sociologue en même temps : ne pensez-vous pas que la question de la transgression en fonction des différents mouvements que l'on peut reconnaître comme nouvelles émergences, ce rapport à la transgression est absolument différent d'un mouvement à l'autre ? Est-il effectivement uniforme ?

D'un côté, on a le hip-hop en tant que tel qui a une parole qui est souvent politique et qui donne effectivement du sens, qui correspond à une situation sociale, à un rapport de force politique ; d'autres mouvements accentuent davantage leur travail sur ce jeu avec les normes, notamment avec la techno, cette façon de se faire violence, comme vous l'avez dit tout à l'heure, de manière un peu artificielle, et un mouvement musical où la violence n'est pas du tout artificielle, elle est véritablement du quotidien, elle est du vécu.

Est-ce que ce rapport à la transgression n'est pas, d'un côté, un rapport plutôt politique et un autre qui correspondrait uniquement exclusivement à un suivisme, une espèce de consumérisme ?



Je ne dis pas que le hip-hop n'est pas atteint par le consumérisme, loin de là, mais c'est une espèce d'artifice que l'on se donne pour pouvoir réinventer du politique, alors qu'on le refuse en même temps.

Salim MOKADDEM

Philosophe, professeur à l'université de Montpellier

Je pense que tout le monde aura compris d'abord que ne fait pas rire qui veut et que la transgression suppose toujours une expérience intérieure, qu'une transgression collective n'aurait pas de sens à la limite, et qu'elle suppose toujours une déstructuration de soi, une rencontre avec l'altérité.

Or l'altérité, ce n'est pas un concept homogène, c'est toujours vécu en première personne ; on est toujours l'autre de quelque chose, c'est un concept génitif.

Donc, forcément, l'autre du rock, l'autre du blues, ce sera toujours vécu dans la singularité. J'ai d'ailleurs assez bien précisé cette notion de singularité et de spécificité.

Je crois qu'il y a un point commun dans tout le discours des chanteurs aujourd'hui, si tant est que ce soit des discours, c'est tout de même le refus de l'universel ; vous avez raison de dire que la lutte sociale s'est toujours ancrée dans les pratiques quotidiennes.

Je ne suis pas de ceux qui s'auto-satisfont et qui disent : arrêtons de regarder les politiques. Je crois qu'on ne rit jamais assez des politiques ; rire des politiques, cela a toujours existé.

Les politiques ne me font pas rire, hélas. En dernier bout de la chaîne, vous avez oublié de manière très emblématique, vous avez fait un lapsus en oubliant que dans la définition de Weber, c'est la violence physique qui est monopole légitime ; donc, quelque part, il y a une prise sur les corps. Quand je parle de prise sur les corps, la responsabilité me semble un concept partenarial qui vaut peut-être pour des ministres qui sont responsables mais pas coupables, mais pour le commun des mortels, pour l'anonyme, la responsabilité et la culpabilité s'évaluent en terme de rapport de force immédiat, voire en terme d'aliénation des corps.

Je pense même que la transgression est quelque chose qui suppose une expérience intérieure et un rapport à un excès qui se vit d'abord dans un désarroi, au sens de bataille, c'est-à-dire dans le sens où le cadre de référence, que ce soit la rationalité ou l'esthétique, est bouleversée ; c'est cette rationalisation, cette gestion de l'excès qui va déterminer la capacité d'anomie ou de mobilité d'une société, voire d'un individu. On évalue d'une certaine manière, en terme presque différentiel, la capacité à supporter la transgression dans l'expérience limite ; mais il n'y a pas de réponse à cette question parce que la transgression absolue suppose le non-retour ou l'œuvre.

C'est peut-être pour cela que Hegel parlait déjà à son époque de la mort de l'art, il disait que

l'art n'a plus rien à nous apprendre ; il faut l'entendre non pas au sens littéral, mais au sens où ce qu'il y a d'émotif ou de sens caché dans l'art s'exprime par ailleurs dans le discours rationnel d'une société désacralisée.

Aujourd'hui le transgressif, ce serait se déprendre de soi-même. Mais il est évident qu'il faut entendre des discours qui réaffirment le libéralisme de la responsabilité partenariale et le rôle tranquille de l'acceptation économique de l'art dans la société, c'est complètement régressif, c'est quelque part réhabiliter l'impulsion de mort, comme mode de gestion des sociétés post-modernes.

Nous n'avons pas encore de langage pour parler de cet événement singulier ; il est très difficile de parler du présent et d'aujourd'hui. Mais ce qu'on sait, cela se fait ailleurs que dans les lieux consacrés traditionnels institutionnalisés et institutionnalisants de la politique. Je ne pense pas avoir répondu précisément à votre question parce qu'il me faudrait plus de temps et de références.

Un intervenant de la salle

Je voudrais suivre derrière ce qui vient d'être dit, je ne suis pas sûr qu'on soit venu ici pour recevoir des leçons.

Cette attaque contre le politique, cette espèce de certitude du savoir, on a évoqué tout à l'heure les politiques incultes, qu'est-ce que le savoir, qu'est-ce que la culture ? Est-ce la culture universitaire ?

Il y a beaucoup de certitude dans les propos qui ont été tenus, alors que nous travaillons, me semble-t-il, en tant que responsables de structures, dans l'incertitude par rapport à une société qui avance très vite sans doute, mais il n'y a pas que les petits qui ne la suivent pas, parce que beaucoup des jeunes qui s'expriment, qui écrivent, dans le rap, dans plein d'autres mouvements (je ne suis pas spécialiste dans ce domaine), je les écoute, je les entends, je lis ce qu'ils écrivent, beaucoup n'ont pas connu la réussite universitaire qui assure la stabilité et la reproduction de l'institution ; ils sont dans l'incertitude de leur devenir et ce n'est pas seulement la transgression qui est leur préoccupation première, parce que pour transgresser, il faut déjà être dans un état pour pouvoir passer dans un autre ; ils sont souvent hors d'un état, hors d'eux-mêmes.

L'essentiel de notre travail est de leur permettre de se retrouver en eux-mêmes et de se récupérer après l'échec de l'école en général, parce qu'il y a aussi beaucoup de jeunes qui ont atteint des niveaux universitaires et des diplômes reconnus par l'institution universitaire et qui, pourtant, n'ont pas de travail et ont comme recherche personnelle une quête autour de formes culturelles émergentes qui ne sont nullement prises en compte par le corps professoral, pas plus peut-être que par

le corps politique.

Alors merci aux donneurs de leçons, merci aux gens plein de certitude, cela me conforte dans l'idée que travailler avec des jeunes et chercher la reconnaissance, c'est peut-être le moyen d'avoir un peu moins d'incertitude que de se créer une place au soleil.

Un intervenant de la salle

Je voudrais dire quelques mots, je vais parler en élu et en politique, puisque je suis un conseiller municipal de base ;

Je voudrais réagir aux propos qui ont été tenus par Salim Mokaddem. Bigre, que ces choses-là sont bien dites ! En effet, il y a beaucoup de questions que vous posez, il y a beaucoup de leçons que vous donnez aussi.

Vous posez la question de savoir ce qu'est le politique, cher monsieur, je sais ce que c'est, je crois savoir, je n'ai pas la prétention de tout savoir, mais je crois savoir ce qu'est la politique, en tout cas je crois savoir ce qu'est la sphère du politique.

La sphère du politique, c'est la sphère des gens qui agissent dans l'intérêt général et qui essaient de réguler la société, de régler les problèmes qui s'en dégagent. C'est également le lieu où l'on essaie de régler les problèmes que dégage la société, que la société n'arrive pas à résoudre d'elle-même.

Donc les politiques ont en fait une énorme responsabilité puisqu'il s'agit de gérer le possible, mais il s'agit également de donner l'impression qu'ils vont gérer l'impossible ; malheureusement, à l'impossible nul n'est tenu, et s'il est une différence entre les gens qui, comme vous, s'expriment en prenant la casquette de politique et la politique de ceux qui en font, c'est que ceux qui font la politique assument leurs responsabilités politiques.

Je doute que les intellectuels qui n'ont pas le fond de la politique mais qui récupèrent un mouvement pour avoir leur tête devant la caméra (par exemple les intellectuels qui ont récupéré le mouvement des sans-papiers), puisque vous citez cet cas, je doute que ces intellectuels-là assument leur responsabilité. Les politiques, eux, l'assument. Or vous, vous ne l'assumez pas.

Les politiques sont peut-être incultes, alors je n'aurai pas la prétention de dire que je suis cultivé, mais je ne sais pas si le but consiste à ressortir avec des bons mots, des théories, qui d'ailleurs sont dépassées depuis vingt ans. Vous ne démontrez pas la fin du politique, monsieur, vous la postulez, vous suivez la mort du politique, donc la mort de l'idéologie.

Or la société et vous-même reposez sur une idéologie.

L'idéologie, on la pratique tous les jours, la fin du politique, cela fait vingt ans que votre collègue Pierre Birnbaum a démontré que c'était une théorie sans réel fondement.

1

2

3

4

5



Synthèse générale des 2^{èmes} Rencontres Nationales

René RIZZARDO

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles (Grenoble)

Cette synthèse se veut être une contribution au repérage des chantiers essentiels sur lesquels il faut poursuivre, sur lesquels il faut travailler.

Cette synthèse a été établie avec Jean-Louis Bonnin, Directeur des Affaires Culturelles de la Ville de Nantes, elle a été discutée avec Philippe Teillet et Béatrice Mace.

Première remarque sur la méthode : on s'est demandé à plusieurs reprises si l'on avait avancé.

Je reprendrai une formule de Vincent Rulot : il y a des mots et des idées qui s'imposent aujourd'hui, qui ne s'imposaient pas hier. On a identifié les questions sur lesquelles on a avancé, sur lesquelles on ne tient plus exactement les mêmes propos qu'il y a quelques années. Reste à savoir si cette étape sera propice à de nouvelles formes de travail, illustrées par exemple par la démarche de la Commission Nationale sur les Musiques Actuelles. Continuer à partir de principes, cela est apparu tout à fait essentiel ; ceux qu'Alex Dutilh nous a proposés ce matin ont été fort bien reçus, je ne les rappelle pas ; continuer à partir d'objectifs débattus sans se substituer aux artistes, sans enfermer une aventure dans des cadres rigides, dans des normes.

On n'a pas eu le sentiment que les élus «couraient» après les musiques amplifiées actuelles selon une formule jetée dans le débat, mais on a entendu des élus qui ont rappelé sans cesse que c'était bien difficile, que c'était risqué et qu'après tout, si on se rapporte à une des préoccupations majeures des élus, le bénéfice politique n'est pas toujours garanti.

Le message du colloque, ce n'est pas celui de la transgression, c'est qu'il faut bâtir une politique culturelle concertée pour les musiques amplifiées/actuelles, fondée sur une meilleure connaissance et sur de l'analyse, sans les enfermer, une politique qui prenne en compte l'émergence comme besoin de structuration et l'accès au marché.

Tout ne se passe pas dans les lieux et il faut adopter une fonction de guetteur sur ce qui se passe en dehors des lieux, sur ce qui cherche toujours à dépasser ce que font les lieux.

Une politique qui s'appuie sur les responsabilités premières des villes, d'abord parce qu'elles sont dans la proximité, qu'elles sont

au cœur de la demande sociale, une politique qui s'appuie sur l'engagement de l'Etat, sur l'accompagnement par les départements et les régions.

Ce thème d'accompagnement ne posera pas de gros problèmes ; on n'attend pas des départements et des régions des politiques toutes faites, définies à leur niveau d'en haut, mais une attitude partenariale, une véritable insertion dans ce processus de concertation dont nous avons parlé ce matin.

Une politique fondée par des textes de base, c'est une des manières de rappeler que toute politique publique s'écrit, on sort de la clandestinité, on sort de la méconnaissance, voire du mépris, et on écrit les choses essentielles, le cadre.

L'écrit, dans notre société, a une valeur essentielle ; écrire des principes d'action qui précisent le lien notamment entre public et privé, la notion d'intérêt général, les modalités de reconnaissance des itinéraires artistiques qui précise la place du public et des pratiques en amateur, qui précise les missions d'actions culturelles, bref, qui fixe un peu les conditions du grand écart.

Ferdinand Richard a eu raison de nous rappeler qu'il fallait peut-être préférer parler de trajet, plutôt que de projet, ce qui n'exclut pas évidemment des projets.

On a parlé d'égalité de traitement vis-à-vis des musiques qui nous réunissent ici dans et par les villes, à travers notamment les contrats d'objectifs, donc la responsabilisation, partagée, à travers l'insertion de ces musiques dans la politique culturelle locale à laquelle elles apportent du renouvellement, de l'innovation ; encore faut-il qu'elle soit réellement décloisonnée vers toutes les formes d'expression musicale. Cela a été aussi fortement demandé. Mais il s'agit d'une politique soutenue évidemment par l'Etat, ce qui suppose également l'insertion de ces musiques dans le système de référence dont il est porteur et dans ses priorités politiques ; Alex Dutilh nous en a proposé quelques-unes ce matin.

Il y a un risque, car rentrer dans un système de référence peut, à terme, aboutir à une forme de normalisation dont tout le monde veut se garder aujourd'hui.

Les propositions et les préoccupations du colloque rejoignent en fait celles de la Commission Nationale. Elles appellent de la part de l'Etat un discours politique fort et pas seulement des dispositifs, une attitude de partenariat, des moyens d'appui conséquents, de

réelles capacités de contrôle et d'évaluation. On sent bien que la volonté des collectivités territoriales, des villes en particulier mais aussi des DRAC, c'est de dépasser le schéma ancien, et de s'engager dans une politique culturelle qui soit plus fondée sur une prise de risques collective.

On a beaucoup parlé de la valeur des choses, et il faut peut-être rappeler ce qui caractérise la valeur des choses dans le domaine qui nous intéresse aujourd'hui, mais peut-être pas seulement celui-là : c'est d'abord la demande sociale et c'est la réponse qui lui est donnée par les pouvoirs publics et par les structures professionnelles.

C'est le rapport qui s'établit, aux produits, à leurs productions et à leurs supports. C'est une dimension largement rappelée dans la dernière enquête sur les pratiques culturelles des Français.

C'est aussi la créativité du milieu qui fait sa valeur. C'est la pratique et la capacité des artistes à innover, à créer à leur manière ; on a vu que ce n'était pas simple, mais cette question était devenue au fond essentielle pour le milieu.

C'est enfin la référence aux itinéraires artistiques et aux trajectoires, à ce qui est apporté de nouveau, de différent, ce qui est dépassé et ce qui est attendu des pouvoirs publics ; tout cela, il faut quand même le rappeler, sur fond de précarité. C'est un terme qui est revenu souvent, qu'il ne faut certainement pas oublier.

Chantiers

Sept chantiers ont été repérés parmi d'autres qui rejoignent en grande partie à la fois certaines conclusions de la Commission Nationale, mais aussi les chantiers dont nous a parlé rapidement ce matin André Cayot.

Chantier évoque maître d'ouvrage, maître d'oeuvre, processus de travail, calendrier, compétences pour les faire avancer tous ces chantiers ; ce ne sont pas seulement des idées générales, c'est l'appel à ceux qu'une nouvelle rencontre sur les musiques actuelles amplifiées permette de rendre compte d'avancées extrêmement précises (ce qui ferait peut-être la différence avec celle-là qui avait évidemment des objectifs assez larges).

→ Le premier chantier porte sur **les termes et les modalités de la négociation entre structures, associations et pouvoirs publics** : les objectifs culturels clairement affirmés, les itinéraires artistiques pris en compte, les conditions économiques, les relations au

marché, les missions d'intérêt général. C'est une négociation, ce n'est pas une demande, ce n'est pas octroyé, c'est une négociation où chacun doit assumer son rôle et ses responsabilités. C'est une négociation qui prend en compte la nécessaire autonomie culturelle et artistique de projets qui sont portés par des citoyens, qu'ils soient professionnels, qu'ils soient amateurs, qu'ils soient entre les deux, comme cela a été dit.

Aller vers des chartes, mais aller aussi vers des contrats d'objectifs précis ; la charte est un cadre, le contrat d'objectif prend en compte la réalité de chaque situation.

→ Deuxième chantier : **organiser la concertation des collectivités publiques avec le milieu** ; je n'y reviens pas, vous avez en tête les débats de ce matin, les propositions pour une réelle connaissance de ses enjeux, de ses problèmes, de ses attentes. Il s'agit de débattre entre collectivités publiques, pour adopter des démarches communes sachant qu'elles n'ont pas toutes la même vision de ce que doit être une politique culturelle, qu'elles n'ont pas toutes les mêmes intérêts pour les musiques actuelles amplifiées, elles n'ont pas toutes le même positionnement vis-à-vis des questions qui nous réunissent. Il s'agit pour elles de gérer leur complémentarité car c'est un objectif raisonnable qui devrait pouvoir être atteint.

Ceci suppose des lignes budgétaires dans ces collectivités, des compétences professionnelles, des outils de connaissance. Il a été lancé sans trop de précision l'idée de Commission Régionale des Musiques Actuelles et Amplifiées qui permettrait d'élargir le débat et de ne plus traiter ces questions complexes «dossier».

Est-ce réaliste ? Est-ce que l'échéance des contrats Etat/région, dont on a parlé ce matin, est la bonne occasion pour lancer le processus ? C'est probable si la volonté politique existe.

→ Troisième chantier : **travailler sur la solidarité et sur la mutualisation entre les structures reconnues et les petites ou micro entreprises, les réseaux associatifs**. Prendre en compte à nouveau, et j'y reviens, parce que c'est une question essentielle, cette notion de trajet, d'itinéraire artistique et les conditions de passage d'une situation à une autre par le milieu lui-même, les collectivités publiques étant invitées à s'informer de cela, à le comprendre, à l'intégrer dans leurs préoccupations. Penser peut-être aux pôles régionaux en terme d'appui à cette vision solidaire et mutuelle, par une démarche de concertation et pas seulement en terme de lieu emblématique.

Une avancée a été faite lors de cette rencontre sur l'idée que lorsqu'on parle de pôle, ce ne sont pas seulement les murs, les lieux, avec de l'argent et des équipes professionnelles de référence, comme on dit, voire d'excellence, mais une démarche, un système de travail, une manière de faire circuler les choses entre des gens qui ont finalement des intérêts communs.



→ Quatrième chantier : **avancer concrètement au niveau local et régional, et pas seulement au niveau national, sur l'articulation entre objectifs artistiques et culturels, accès au marché et support de la diffusion**.

Il faut bien un cadre national pour cette articulation, mais on doit également traiter, négocier au niveau local ces objectifs.

Il s'agit aussi de préciser les règles du jeu de cette articulation et de préciser le rôle des pouvoirs publics pour les faire respecter. Lorsqu'on parle de règle du jeu, il faut toujours se demander qui est légitime pour leur contrôle.

→ Cinquième chantier : **engager une réflexion ou approfondir la réflexion sur les modes de gestion**. La dimension juridique est un peu rébarbative, elle est tout à fait essentielle parce qu'elle permet de situer les choses, de savoir où l'on est, si l'on est dans le privé, dans le public, dans la délégation, dans la reconnaissance de mission d'intérêt général. Tout cela a un sens juridique, il ne faut pas voir le droit uniquement comme une contrainte, mais le voir comme le support d'une clarification des situations ; des modes de gestion qui garantissent l'autonomie des lieux et des projets qui situent les modalités d'intervention des collectivités publiques sur les missions et les objectifs qui relèvent de crédits publics, soyons bien précis, les modalités de contrôle. La clarification juridique c'est préciser le positionnement et les responsabilités des uns et des autres.

Il a été, de ce point de vue, souhaité qu'une véritable avancée se fasse sur l'analyse de l'application du droit social, sur la gestion des ressources humaines, sur les métiers, sur les formations et les modalités de formation, sur les conditions pour sortir du bricolage et de la précarité. Développer la connaissance du secteur sur lui-même est sans doute une des meilleures manières de rendre tout le monde apte à prendre en charge ses réalités et à assu-

mer ses propres responsabilités.

→ Sixième chantier : **poursuivre la réflexion sur les publics** ; on s'est bien gardé, pendant ces deux jours, d'idéaliser le milieu des musiques actuelles et amplifiées de ce point de vue. L'enquête sur les publics conduit à relativiser.

Poursuivre la réflexion sur les pratiques en amateur, l'intégrer dans une réflexion générale ; j'ai déjà fait référence ce matin à la rencontre de Boulogne, à la réflexion engagée par l'Etat sur ces questions, encore faut-il que l'Etat soit à l'écoute de la manière dont les choses se passent sur le terrain, et dont les collectivités locales les voient : comment les collectivités locales se positionnent, prennent en compte la question des pratiques amateur. Sur les démarches d'accès à la diffusion, c'est une question importante ; on a rappelé notamment ce matin que la reconnaissance des musiques actuelles et amplifiées, c'est aussi la reconnaissance par des lieux «traditionnels» de la diffusion.

Une réflexion nécessaire sur les démarches d'accès à la diffusion, comme aux pratiques d'ailleurs, puisque c'est ce lien qui caractérise ce milieu. Il ne faut pas oublier les obstacles financiers, les problèmes de coût, la tarification qui aujourd'hui préoccupe une bonne partie de nos concitoyens.

Cette réflexion doit se faire dans la proximité, et les réponses à apporter doivent impliquer les réseaux associatifs spécialisés, l'éducation populaire dont on a rappelé qu'elle avait souvent joué un rôle déterminant dans l'histoire de ces musiques et dans leur existence, les partenaires éducatifs.

● Enfin, septième et dernier chantier : **gérer les difficultés et les contradictions actuelles qui freinent les passerelles entre l'enseignement spécialisé de la musique et de la danse et les attentes ou les expériences de formation dans le milieu des musiques amplifiées actuelles**.



Il n'y a pas de recette en la matière, personne n'a dit qu'il y avait un modèle, mais on a entendu ici des gens qui avaient la volonté, là où ils sont, notamment dans les institutions d'enseignement spécialisé, de prendre en charge ces questions.

C'est une conclusion qui vaut pour l'ensemble de cette synthèse, il faudrait se garder de définir un seul schéma, une seule norme, il faut rester ouvert et regarder en permanence ce qui se passe ; être guetteur, accompagner, évaluer, on a peu employé ce terme, je l'emploie avec beaucoup de précaution, il est tellement mis à toutes les sauces qu'il ne veut plus rien dire ; conforter, franchir un certain nombre d'étapes. C'est le message méthodologique général que l'on peut tirer de ces rencontres. Elles ont été une contribution à la vision d'une politique culturelle plus partagée entre acteurs et collectivités publiques ces dernières ont exprimé pendant ces deux jours leur volonté de s'impliquer plus encore.

Jean-Marc AYRAULT

Député-maire de Nantes

J'ai beaucoup de plaisir à être parmi vous ce soir. Même si j'arrive à la fin de cette réunion, je sais qu'elle a été très intense et très riche. Je suis heureux de participer à cette rencontre avec Dominique Wallon que je connais depuis longtemps et dont je voudrais saluer la présence. Il a certainement beaucoup de choses à vous dire, en attendant les réponses à vos questions qui, je l'espère, seront bientôt apportées par Madame Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication.

Je suis heureux, Madame la Présidente de la Fédurok, que vous ayez choisi Nantes pour tenir vos travaux parce que le thème des musiques amplifiées, ici, c'est déjà une longue histoire.

Si je peux m'exprimer à ce sujet aujourd'hui, c'est à travers mon expérience d' élu. Quand je vous vois, quand je regarde cette assemblée, je mesure le chemin parcouru depuis dix ans à Nantes. Avant d'être maire de Nantes, j'étais maire de Saint-Herblain, à côté de Nantes, dans l'agglomération nantaise. J'ai donc eu à connaître, en tant que maire, sur le terrain, le problème pratique des musiques amplifiées. Cependant, en arrivant à Nantes en 1989, j'étais très loin d'imaginer l'état d'abandon dans lequel les musiciens, les techniciens, et aussi les responsables associatifs nantais se trouvaient. J'ai commencé, avec les collègues de mon équipe, par les écouter et j'ai compris qu'il fallait entamer un travail de fond et durable pour sortir d'une sorte de ghetto, pour faire en sorte que les musiques amplifiées ne soient plus les laissées pour compte de la politique culturelle nantaise. Mais je ne crois pas que c'était un cas d'espèce, cela devait sans doute aussi exister ailleurs.

Avec mon équipe, j'ai décidé que les musiques amplifiées seraient un axe innovant, un axe dynamique de la politique culturelle de la ville de Nantes. C'est un choix politique qui a été fait il y a dix ans. Je dis cela avec, à mes côtés, Jean-Louis Jossic, conseiller municipal dans mon équipe depuis 1989 et qui est à la fois un élu mais aussi un homme de métier.

Depuis, nous avons travaillé. Nantes est aujourd'hui reconnue au niveau national pour la cohérence de sa politique culturelle en faveur des musiques amplifiées. Je me permets de le dire sans autosatisfaction parce que je sais qu'il nous reste encore beaucoup à faire.

C'est pour moi l'occasion de faire, non pas un bilan électoral, mais de tirer la leçon des années passées, de voir un peu comment les choses se sont déroulées, pour prendre en compte davantage les besoins réels des musiciens amateurs ou professionnels, notamment par la création de lieux de diffusion qui possèdent une véritable dimension culturelle et donc humaine.

J'insiste sur cette dimension culturelle parce qu'elle est primordiale. Certes, nous connaissons tous les enjeux économiques relatifs aux musiques amplifiées, et nous savons aussi l'usage social qu'elles permettent, mais il ne faut jamais perdre de vue la création musicale. Notre action, en tant que Ville de Nantes, a toujours été de favoriser cette création à travers un projet d'action culturelle. Si vous regardez nos différents budgets, vous ne trouverez pas une addition forcément élevée ou une liste de subventions à tel ou tel groupe musical ; vous seriez certainement déçus si vous aviez cette attente, mais je ne suis pas sûr que ce soit votre attente, en tout cas pas la première attente. Ce qui est sûr, c'est que ce n'est pas la voie que nous avons choisie.

Si vous regardez plutôt du côté des outils, en visitant la ville, en rencontrant les professionnels, les associations, vous verrez effectivement des équipements, des équipes professionnelles dont s'est dotée la ville ; je citerai en particulier Trempolino, dont vous avez certainement entendu parler pendant ces deux jours, qui est une association intercommunale, financée d'abord par la Ville de Nantes, mais à laquelle se sont associées les communes de Rezé et de Saint-Sébastien-sur-Loire.

Il faudrait également regarder du côté de la formation et de l'information, de la distribution discographique, et du côté de la mise à disposition de locaux de répétition et de services divers.

Tout cela, on l'a fait progressivement.

Il faudrait aussi regarder du côté de l'Olympic, de la salle Paul Fort, de Pannonica, regarder tout ce qui relève de la diffusion.

Je ne vais pas poursuivre trop longtemps ce bilan du soutien aux associations culturelles ; je voudrais tout de même citer le travail du CRDC dirigé par Jean Blaise, parce qu'il est remarquable comme soutien à l'innovation, parce qu'avant que l'Olympic ne vole de ses

propres ailes, c'était le CRDC qui en assurait à la fois la création puis la gestion. Si je le cite, c'est aussi pour vous inviter à *Fin de Siècle* qui se déroulera cette année de façon tout à fait originale sur le thème de New York. Vous verrez qu'il y a dans la programmation, mais ce n'est pas mon rôle de la présenter ici, une grande soirée techno lors de la soirée du Nouvel An.

Je voudrais également citer une autre action à l'international : la convention que nous avons avec l'AFAA, qui permet à un certain nombre d'artistes nantais de se faire connaître dans des tournées internationales.

Cette priorité que nous avons donnée au travail de fond et à la création artistique forme la base principale de notre action.

Nous avons pu constater que les chiffres de fréquentation des structures et des équipements, mis en place depuis 1989, avaient explosé. C'est là notre plus belle récompense. Une autre satisfaction, c'est de voir la montée d'un certain nombre d'artistes qui ne sont pas seulement restés sur la scène nantaise, qui sont partis de Nantes. Peut-être y sommes-nous pour quelque chose, même si c'est d'abord leur talent qui leur a permis de se faire connaître ; je pense à Dominique A., Katerine, Dolly, pour ne citer que ceux qui sont les plus connus, qui tournent en France et parfois même bien au-delà.

Bien naturellement, j'ai cité Jean-Louis Jossic qui fait partie des vétérans, mais c'est peut-être plus difficile pour les vétérans parce qu'ils sont sans cesse confrontés au déficit de l'innovation et de la création. C'est vrai pour tout le monde d'ailleurs. C'est difficile de durer en politique parce que sans cesse, il faut être capable de démontrer qu'on est dans le coup, qu'on est à l'écoute, qu'on a un projet, mais je sais que pour un artiste, c'est encore plus exigeant, plus difficile.

Donc il est important de rendre hommage à ceux qui ont su durer, parce que durer, c'est aussi savoir se remettre en cause.

Voilà donc finalement cette réalité artistique nantaise, qui est aussi une réalité économique, car on a par fois tendance à dire : la culture ça coûte cher, c'est du superflu, on pourrait s'en passer... J'ai toujours pensé que la culture, le soutien à la vie culturelle, sous toutes ses formes et en particulier les plus innovantes, c'est un choix politique, un choix de société, un choix d'avenir ; c'est aussi un choix qui est créateur d'emplois.

La culture n'est pas seulement porteuse d'images positives, créatives et attirantes, elle fait aussi vivre des gens ; ce sont aussi des hommes, des femmes, des jeunes en particulier, qui vont faire un parcours professionnel et d'autres qui vont, autour, bénéficier de cette activité.

De plus, sans les soutiens publics, beaucoup de gens ne pourraient pas accéder à des spectacles de qualité. Donc, n'ayons pas de complexe sur l'engagement culturel, la nécessité d'investir dans la culture, c'est un choix d'ave-

nir. C'est une conviction profonde que je développe quel que soit le thème de l'action culturelle parce que j'y crois profondément.

J'ai le sentiment d'avoir été un petit peu long sur ce que nous avons fait à Nantes, mais si je vous dis cela, c'est parce que je suis convaincu que l'on peut agir, que l'on peut faire bouger les choses, les transformer

Je profite de la présence de Dominique Wallon pour le dire, il est nécessaire que s'établisse une meilleure concertation entre l'État et les villes, mais aussi les autres collectivités territoriales, je pense aux Départements et aux Régions, même si le rôle des Villes est primordial.

Les musiques dont nous parlons sont aussi un enjeu d'aménagement du territoire et je retiens la proposition de la commission nationale que Mme Trautmann a mise en place : je pense en particulier au projet de contrat de développement territorial qui permettrait, s'il était vraiment créé, de rassembler les moyens en faveur de vrais projets culturels et artistiques qui intègrent aussi la dimension de la diffusion, de la formation, de la création avec, notamment, le soutien au projet de résidence d'artistes. Je ne dis pas que l'expérience nantaise est exemplaire, mais comme on l'a vécue et qu'on a vérifié qu'elle était une réponse à la demande, même si elle est encore insuffisante, je crois qu'on peut s'en inspirer ; c'est pourquoi je me permets de le dire. Ça veut dire des moyens financiers supplémentaires ou une répartition des moyens financiers différente.

Nous allons rentrer en 1999 dans l'année de préparation des futurs contrats de plan, contrats de plan État - Région, contrats de plan État - Agglomération et puis aussi Contrats de ville dont l'existence a été prolongée d'un an. C'est une vraie innovation souhaitée par le Premier Ministre.

J'espère qu'à l'intérieur de ces différents contrats, cette dimension là sera prise en compte. Cela me paraît essentiel de dire ce que chacun peut faire ou mieux faire, cela peut être une occasion de clarification.

J'ai, dans le passé, présidé l'Association des maires des grandes villes de France, et nous avons poussé pour qu'il y ait une clarification des compétences entre l'État, les Régions, les Départements et les Villes en matière de formation artistique et en particulier musicale, mais pas seulement musicale ; on peut aussi penser à la formation des Beaux-Arts, où la prise en charge de grands équipements comme les Opéras. Ce chantier est encore en suspens.

Si la charge pouvait être mieux partagée entre les uns et les autres, je suis sûr que nous pourrions avoir une politique beaucoup plus efficace. Et lorsqu'on regarde comment sont répartis les moyens financiers, je suis sûr qu'il serait possible d'avoir de meilleurs résultats. Sans forcément diminuer de façon très importante les moyens dont disposent certaines formes d'expression musicale. En donnant un peu moins à l'Opéra Bastille, on pourrait améliorer

le sort des opéras de province et celui des musiques amplifiées. Ce n'est pas de la démagogie, je le pense profondément.

L'occasion est peut-être donnée de faire bouger un peu les choses. Si j'ai cité les contrats de plan, c'est parce que l'État est moteur, pilote ; il peut donc fixer ses priorités. Et comme tout cela commence à être discuté, c'est peut-être le bon moment pour faire bouger les choses. Le système médiatico-marchand, finalement, pourrait donner l'impression au grand public que ce problème est pris en compte. On ne peut pas dire qu'on ne parle pas de grands artistes, il y a aussi de grands artistes qui vivent sans subvention ; c'est vrai qu'on les voit à la télévision.

A propos de l'audio-visuel, j'espère qu'on réaffirmera bientôt la mission de service public de l'ensemble du secteur audiovisuel public. Il ne joue pas aujourd'hui suffisamment son rôle de soutien aux artistes. La proposition de la commission nationale, visant à créer au sein du CSA, un référent musiques amplifiées, participe à ce processus.

On pourrait parler de beaucoup d'autres choses, de problèmes juridiques qui se posent - je pense en particulier à la disparition des cafés-concerts - au rôle des scènes nationales, au soutien des regroupements intercommunaux, enfin beaucoup de sujets que vous avez évoqués, et sur lesquels je ne voudrais pas revenir et m'appesantir.

Notre expérience nantaise a montré qu'on pouvait faire bouger les choses, mais qu'on pouvait aussi arriver à une certaine saturation et à une certaine limite et que, pour franchir une étape nouvelle, nous avions besoin qu'il se passe quelque chose. L'idée de consulter les professionnels, les associations, les responsables d'équipement, ceux qui se sont réunis dans votre fédération et qui sont venus participer à votre réunion, était une bonne chose. Comme ce fut le cas au sein de la commission nationale créée à l'initiative de Madame Trautmann. Ce que je souhaite, c'est que, sans trop attendre, on puisse annoncer ce qui va se passer. Ce ne sont pas seulement les professionnels et les gestionnaires qui sont en attente, ce sont aussi les élus qui, comme moi, comme nous, sont convaincus qu'il y a là un creuset formidable pour le développement d'activités culturelles particulièrement créatrices et dont on est en train de parler un peu plus aujourd'hui, sans complexe. Si vous êtes réunis là, c'est pour le dire fort, le dire sereinement, mais le dire quand même, en espérant que les choses bougent.

Je voulais simplement vous dire que, bien sûr, j'apportais mon soutien à votre démarche et que, comme vous, mais sereinement, j'attendais que des réponses nous soient prochainement annoncées.

Encore merci d'avoir choisi Nantes pour tenir cette réunion de travail.

(Applaudissements)



Dominique Wallon

Dominique WALLON

Directeur de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture et de la Communication.

Je voudrais d'abord faire référence à ce qui a été avancé par René Rizzardo comme étant des chantiers à ouvrir, dont il disait que c'étaient les vôtres, dont il est aussi évident que pour une partie importante d'entre eux, ce sont aussi ceux de l'Etat. Je serai donc amené peut-être à évoquer certains sujets qu'il a énoncés.

De la même manière, je voudrais me féliciter, de ce qu'une Ville et son Maire puissent parler de ce qui se fait, de ce qui a été fait, dans des termes à la fois aussi simples et aussi justes par rapport à ce qui était engagé ici à Nantes. Tout cela pour introduire quelque chose que vous devez savoir Catherine Trautmann parlera au cours d'une conférence de presse, le 19 octobre prochain, et annoncera le programme d'action qui est le sien, que pour une grande part, j'aurai la responsabilité de mettre en œuvre. Il va de soi qu'aujourd'hui, il est exclu que je puisse faire des déclarations avant la Ministre et les annonces qui sont de sa responsabilité.

Je voudrais cependant énoncer un certain nombre de lignes de force de la politique de l'Etat.

Cette politique, c'est d'abord une proposition. L'Etat prend ses responsabilités, comme les villes et les collectivités territoriales prennent les leurs parce qu'il pense que l'enjeu artistique est quelque chose de décisif pour la démocratie et pour la vie sociale, et il prend ces responsabilités en énonçant les objectifs qu'il poursuit, les moyens qu'il compte mettre au service de cette politique et les conditions de leur mise en œuvre.

Sur cet engagement et cette proposition, chacun est évidemment libre d'accepter, de refuser, de participer, de critiquer, de revendiquer, je pense que c'est clair entre nous. Le fait que l'Etat s'intéresse aux musiques actuelles et amplifiées n'est pas une nouveauté. Ce qui peut être nouveau aujourd'hui, c'est qu'il s'y engage, d'une manière globale, en pre-



nant en compte l'ensemble de la réalité du secteur, des disciplines ou des esthétiques concernées, globale parce que en rapport avec l'ensemble de sa politique culturelle, dans une perspective de durée.

Il faut insister sur le fait que l'autre élément de nouveauté est de dire que ce dont on parle, ce dont vous avez parlé pendant deux jours, s'inscrit directement dans le champ de l'artistique et du culturel, et que c'est en fonction des critères généraux de la politique culturelle de l'Etat que la Ministre va définir son programme d'action.

La réorganisation du Ministère et la création de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) et la volonté de mettre le réseau de diffusion de musiques actuelles - qui n'est pas seulement un réseau de diffusion - avec les scènes nationales à l'intérieur d'un même bureau et sur un même enjeu ont, effectivement, une signification de politique culturelle claire.

Dernière chose sur la durée : il est évident que tout ne se fait pas au même rythme, aussi bien sur le plan budgétaire que sur le plan des actions engagées, certaines des mesures annoncées par la Ministre produiront des effets en 1999, et d'autres seront effectivement des chantiers, des engagements et des précisions sur la politique de l'Etat.

Avant de donner le cadre de ces engagements, encore quelques mots. Je dois vous le dire, c'est un domaine qui ne m'est pas familier ; de la même manière que je n'étais pas allé au théâtre pendant sept ans quand j'étais directeur général du CNC parce que je n'allais voir que des films de cinéma, je n'ai pas beaucoup écouté de musique, et que les premières fois où depuis plusieurs années, je suis retourné à un concert de chansons, de rock ou de techno, j'ai vraiment été impressionné par l'importance de ce qui s'y passait.

Je ne parle pas des très grandes réunions, je suis allé aussi au Stade de France écouter Johnny Halliday, mais c'était le jour où il pleuvait ; je parle de salles plus restreintes. J'ai été frappé de la richesse et de la liberté de l'échange entre le plateau et le public et j'ai envie qu'il puisse se passer la même chose dans des disciplines plus reconnues et plus anciennement confortées par le Ministère. Je vous livre cela avec naïveté peut-être, mais parce que c'est comme cela que je l'ai ressenti, c'est dans ce contexte-là que je me suis saisi de ma responsabilité.

Il me semble effectivement que dans le domaine des musiques actuelles et amplifiées, on a un ensemble d'éléments qui fait que globalement, c'est un chantier exceptionnel du point de vue d'une réflexion sur la politique culturelle. On est d'abord dans un domaine d'innovation, de changement perpétuel, donc un domaine de forte créativité, un domaine où l'enjeu de la création est décisif, quels que soient les systèmes de récupération, qu'ils soient commerciaux ou simplement normalisateur du fait du système médiatique.

Mais, à l'origine, c'est tout de même l'un des domaines le plus vivant du point de vue de la création.

Deuxième élément, c'est un domaine où, peut-être à cause d'une précarité que vous assumez, que vous supportez la situation dans laquelle vous êtes et dans laquelle les artistes débattent et existent en tant que tels, suppose un engagement qui n'est malheureusement pas général sur l'ensemble de la scène culturelle et artistique.

C'est également un domaine où, entre pratiques amateurs, pratiques professionnelles, la frontière n'est pas facile, et dans certains cas, c'est une fausse frontière ; en même temps, il faut la maintenir, y compris avec les moyens de la franchir, au moment où on veut faire avancer cette chose toute simple, et fondamentale : le rapport de chacun au langage artistique, le fait de pouvoir pratiquer un de ces langages, est évidemment une des choses les plus importantes de la politique culturelle. La manière dont cette question se pose dans votre domaine est à la fois particulière et en même temps contribuera, je l'espère, à nous faire avancer globalement.

C'est un domaine où, j'en ai été témoin tout à l'heure, le débat sur le dedans et le dehors, sur l'intégration au sens positif, ou la transgression, sur la liberté à l'intérieur même d'une participation à la vie collective, est également décisif ; il l'est dans tous les domaines artistiques, mais porté d'une manière d'autant plus sensible que ce secteur a été exclu de l'institution culturelle pendant longtemps.

Enfin, c'est un domaine où le rapport entre l'enjeu culturel, l'enjeu économique, la logique de marché, la logique d'action culturelle se croisent ou se superposent fréquemment. L'ensemble de ces caractéristiques fait que pour un ancien directeur du développement culturel, et c'était très clair dans ce que disait Jean-Marc Ayrault à propos d'une ville, j'ai conscience de me trouver devant un grand enjeu de développement culturel.

Ceci dit, quels sont les cadres possibles d'une politique de l'Etat ? Je vais les énoncer peut-être dans le désordre, volontairement, parce qu'on n'a pas encore fait le plan que l'on va proposer pour l'intervention de la Ministre.

Il y a un premier axe qui est de tenir compte de la spécificité de la façon particulière dont le secteur lui-même s'est organisé. Il me semble que d'abord, il y a des positions objectives sur les thèmes qui ont été évoqués par la Commission Nationale, sur le processus de professionnalisation, sur le rapport au marché, sur les conditions mêmes de la création, du rapport entre le spectacle vivant et le support enregistré, le disque bien évidemment, mais aussi l'audiovisuel.

Tous ces éléments ont créé des modes de fonctionnement qui peuvent être spécifiques au secteur et qui peuvent être reconnus et soutenus comme tels à partir du moment où il y a une clarification sur ce qui est d'intérêt collectif, ce qui est pôle de ressource pour la créa-

tion, la diffusion, la formation ou le trajet artistique de chacun.

Il y a des modes de fonctionnement qui doivent être respectés et dont certains peuvent appeler un soutien de l'Etat ; c'est un peu l'idée qu'il y a derrière pôles régionaux, mais ce n'est qu'une partie de cette idée.

Deuxième axe, c'est l'intégration dans la mesure où elle est souhaitée, où elle est souhaitable, au dispositif général de la politique culturelle et l'intégration à un certain nombre de règles du jeu comme à un certain nombre de modes de fonctionnement, ou de réseaux institutionnels autres que ceux qui sont naturellement les vôtres.

Sur le plan des règles générales de la politique de l'Etat, c'est un fait que la charte de missions de service public ne s'applique pas à tous les artistes et que sa vocation, par contre, est de préciser les orientations que l'Etat se donne lorsqu'il discute avec un partenaire artistique et culturel avec lequel il engage une relation dans la durée, une relation qui est contractualisée. Et dès que nous signerons une convention, par exemple avec une scène de musiques actuelles, c'est dans ce cadre là que cette convention se situera.

De la même manière, reconnaître le réseau des SMAC en tant que tel et le gérer en même temps que le réseau des Scènes nationales, doit revenir à autre chose que de dire, c'est tel bureau à la DMDTS d'abord parce que ce sont les Directions Régionales des Affaires Culturelles qui gèrent le réseau des scènes nationales sur le territoire.

Le premier élément d'unité de la politique culturelle et l'élément premier au sens même historique et au sens concret, c'est la Direction Régionale des Affaires Culturelles.

Si je reparle du réseau des Scènes nationales, c'est parce que ce réseau a évidemment un caractère national ; il y a une politique d'ensemble qui fixe des objectifs, qui fixe un certain nombre de missions. Le débat entre scènes nationales et scènes de musiques actuelles est un débat qui ne se résout pas seulement en disant : il faut que les scènes nationales s'ouvrent aux musiques actuelles.

Les Scènes nationales - et pourquoi pas les SMAC - sont aussi des centres de ressources pour une - ou des - discipline artistique.

Ce sont des ensembles relativement complexes et riches, ce qui voudra dire que, d'ici un an, au maximum deux, la circulaire du Ministère devra largement être revue, redéfinie, en fonction de ces évolutions.

Je ne citerai pas d'exemple en matière de formation et d'enseignement, parce que le domaine est complexe, il a été évoqué à la fois par René Rizzardo et par Jean-Marc Ayrault. Il est évident que là aussi, on est dans la même situation du débat sur l'intégration dans le système de formation, sur la question du diplôme sur la compétence d'enseignement sur les musiques actuelles en tant que spécificité par rapport à une formation musicale théorique d'une autre origine, se pose aussi la question

des rôles de formation à l'intérieur du réseau institutionnel et au sein du réseau de formation associatif.

Le troisième axe de la politique de l'Etat, a été aussi évoqué par le Maire de Nantes, c'est celui du partenariat et de la contractualisation.

Le premier partenaire, le premier initiateur, est la ville ; à partir du moment où l'Etat définit un cadre général pour sa politique, il est clair que cela facilite non seulement l'intervention des villes, mais l'intervention des autres collectivités territoriales.

Je suis entièrement d'accord avec ce qui a été dit par le Député-maire, il y a une évidence absolue, les contrats de plan sont une opportunité exceptionnelle à saisir au moment de remise à plat et de relance d'une politique de l'Etat et de confrontation avec la dynamique possible, ou déjà existante, des collectivités territoriales ; le moment est idéal, il est évident qu'il doit être saisi et qu'il le sera.

Quatrième axe pour l'Etat : il a des responsabilités spécifiques, éminentes. Il a une responsabilité sur l'information et la connaissance du secteur, l'Etat doit assumer sa responsabilité à l'égard d'une vraie connaissance non seulement d'une macro économie ou de la micro économie des secteurs musicaux, mais de l'ensemble des modes de fonctionnement, des pratiques sociales et des réalités artistiques. Cela ne veut pas dire qu'il est seul à le faire, au contraire, il peut le faire en rapport avec les professionnels, mais c'est une responsabilité qu'il doit pouvoir, dans la phase initiale de cadrage, assumer.

Il a la responsabilité des règles juridiques : cela a été évoqué à propos de l'ordonnance de 1945, c'est un problème qui est posé non seulement aux musiques actuelles, mais à l'ensemble de la musique.

Toute une série de questions que vous posez sont des questions qui se posent pour l'ensemble du domaine musical, de manière différente ; et ce que la Ministre dira le 19 octobre sur les musiques actuelles, elle le redira en partie pour l'ensemble des spectacles vivants un ou deux mois plus tard.

Donc, sur des sujets comme le disque, les missions du service public audiovisuel, et l'ensemble des responsabilités de régulation juridique qui vont jusqu'aux questions du statut des entreprises, du statut social, du statut fiscal, on a des responsabilités qui peuvent être aussi importantes pour le secteur que l'évolution d'une ligne budgétaire à créer ou à identifier. Dernier point, à propos de la responsabilité de l'Etat : je citerai particulièrement André Cayot, puisque c'est lui qui est conseiller auprès du Directeur pour les musiques actuelles, il y a une responsabilité d'évaluation de l'Etat. Je pense que l'Etat n'a pas la responsabilité, et cela a été dit tout à l'heure très clairement par Jean-Michel Lucas, de dire : ceci est artistiquement, esthétiquement bien, cela ne l'est pas, etc. ; en revanche, il a une responsabilité de la qualité d'ensemble de la vie artistique, et il doit trouver les systèmes médiateurs des

décisions qu'il prend pour que ces enjeux artistiques soient effectivement en permanence pris en compte.

Les musiques actuelles sont reconnues dans leur globalité, mais ce n'est pas un fourre-tout ; tout n'y est pas intéressant, de la même manière que ce n'est pas vrai pour le théâtre, pour la musique dite classique ou savante ou pour la danse, ce n'est évidemment pas vrai pour les musiques actuelles. Donc il y a un problème de sélectivité dans l'intervention des pouvoirs publics, c'est leur responsabilité, c'est aussi celle des professionnels.

D'une certaine manière, la création d'un réseau suffisamment fort en terme non seulement de diffusion, mais d'aide à la formation, d'accompagnement des artistes, c'est le travail de ce réseau qui sera sans doute le premier médiateur des décisions que l'Etat aura à prendre sur le plan artistique. L'évaluation que l'Etat doit faire est autant l'évaluation de ce réseau que l'évaluation artistique proprement dite.

Il y aurait beaucoup d'autres choses à dire, et notamment pour ne pas l'évoquer, le fait qu'il y a aussi une politique internationale des villes et des collectivités territoriales, c'est évidemment aussi une responsabilité pour l'Etat, c'est là la raison pour laquelle dans la nouvelle Direction, a été créé un bureau des échanges internationaux.

Je vous souhaite bon retour chez vous, bon travail et à très bientôt.

(Applaudissements)

Béatrice MACE

Présidente de la Fédurok, administratrice du Fonds de soutien chanson, variétés et jazz, codirectrice de l'Ubu (Rennes)

Quand on vous écoute et quand on a participé à ces deux jours de rencontres nationales à Nantes, on peut effectivement se dire que les choses ont évolué et même très fortement évolué.

On peut aussi parler d'Agen qui a été ce premier acte d'une demande exposée de la reconnaissance, qui a été effectivement une des premières fois où plusieurs organisations, plusieurs structures, plusieurs lieux ont exposé leurs demandes, leurs revendications de reconnaissance et de réflexion sur la place des musiques actuelles dans la politique publique. On peut aussi parler de Poitiers qui, en janvier 1997, a vu la progression de cette reconnaissance, et on pourrait peut-être dire qu'à Nantes, en fait, si l'on écoute l'ensemble des interventions, cette reconnaissance s'est acquise, en tout cas dans un processus final d'acquisition. Quand on replace Nantes dans un contexte général, on se rend bien compte qu'il y a un changement qui, là aussi, peut être profond et qu'on peut qualifier effectivement de large,

que ce soit la Commission Nationale des Musiques Actuelles, que ce soit aussi la restructuration à l'intérieur du Ministère avec la DMDTS.

On peut se dire que c'est la fin d'un premier cycle.

On peut aussi se dire, de manière beaucoup plus large, que la nouvelle ordonnance de 45 qui va peut-être sortir dans les semaines qui viennent, puisqu'elle est en deuxième lecture, marquera en fait la fin du XXe siècle. En fait, on croit pouvoir dire que la politique culturelle, ses fondements, sa gestion et ses actions, sont actuellement encore très fortement ancrés dans le XIXe siècle et que ce XIXe siècle, en fait, s'est fini avec l'ordonnance de 45 qui marquait un terme et un début. Maintenant, la sortie de l'ordonnance de 45 reliftée, toilettée, va peut-être marquer la fin de ce XXe siècle et les musiques actuelles et amplifiées vont nous faire entrer de plein fouet dans le XXIe siècle. Effectivement, peut-être sommes-nous à la fin d'un cycle.

Qui dit premier cycle dit aussi deuxième cycle. Il nous reste encore beaucoup de choses à accomplir, beaucoup de choses à penser, à réfléchir ensemble. J'aurais tendance à dire en forme de boutade qu'avec tout ce qui s'est dit ici, on pourrait peut-être répéter certaines phrases comme ligne budgétaire, présence permanente au côté des acteurs, et autres phrases de ce style, les répéter en boucle à l'oreille de certains élus qui ne sont bien sûr pas présents, pour que le quotidien de certains lieux, de certaines équipes, qui sont en butte à l'intolérance quotidienne, soit effectivement changé et amélioré.

Bien sûr, en tant que représentante de la Fédurok, je pense à Vitrolles, au Sous-Marin, mais aussi à plein d'autres lieux, à plein d'autres équipes qui actuellement sur le terrain, sont en butte à des problèmes, à des tracasseries, et à d'autres actions excessivement nocives pour l'action culturelle et l'action générale de ces lieux.

Maintenant, il nous faut sans doute mettre en conformité les actions avec les idées qui ont été travaillées, développées, confrontées ici. Il nous faut mettre en conformité les discours d'intention que l'on a entendus et que l'on a perçus avec les actes ; cela suppose bien sûr les chantiers dont a parlé René, cela suppose bien sûr les plannings, et cela suppose bien sûr de continuer à inverser cette pyramide de décisions dont on a tant parlé pendant ces deux journées.

Effectivement, il faut continuer à bouleverser cette pyramide pour que cette liaison orchestrée puisse aboutir à une restructuration de notre secteur.

Il est certain que cette restructuration est nécessaire et qu'elle ne peut se faire que par la responsabilité.

La responsabilisation de chaque acteur qui a sa place dans la complémentarité par rapport aux autres acteurs pourra clairement se définir et assumer ses responsabilités. Il faut être



vigilant à ce que cette liaison soit permanente et totale et à ce que jamais ce lien entre les différents acteurs, qu'ils soient élus, hommes politiques, administratifs, structures, lieux, artistes, ne soit rompu.

J'espère en tout cas que ces deux jours que nous avons passés ensemble auront fait en qu'une vision plus globale, plus générale soit effectivement la nôtre et soit commune.

Pour terminer, il y a beaucoup de monde à remercier, car vous pensez bien que ces deux jours de rencontre n'ont été possibles que par l'addition des compétences et des volontés de chaque co-producteur, et dans le cas de figure, ils sont assez nombreux ; vous y verrez peut-être là l'expérimentation du possible à faire. Je voudrais tout d'abord remercier les partenaires nantais, bien sûr la Ville de Nantes, vous, Monsieur le Maire, mais aussi Yannick Guin et Jean-Louis Bonnin qui, à chaque étape de la décision, de la concertation, ont été présents et nous ont aidés.

Je voudrais remercier très chaleureusement Eric Boistard, Vincent Prioux et leur deux équipes, l'Olympic et Trempolino. Sans eux, effectivement, la réalisation concrète et technique de ces deux journées aurait été impossible.

Je voudrais remercier le CNR qui nous accueille.

Je voudrais, au niveau national, remercier le Ministère car son soutien est déterminant.

Je voudrais remercier la FNCC qui est un partenaire de longue date, depuis Agen ; ce partenariat montre à quel point il est important que des acteurs et des élus puissent travailler et réfléchir ensemble.

Enfin pour terminer, je voudrais remercier René Rizzardo et l'Observatoire des Politiques culturelles, et enfin à titre personnel, remercier Philippe Teillet ; nous avons beaucoup travaillé ensemble cette année, au sein de la Commission Nationale et pour ce colloque. Sans lui, vous n'auriez pas eu forcément de modérateur à la tribune, et avec lui, nous avons

pu formaliser pas mal de questionnements et je le remercie.

Ces remerciements vont aussi à l'ensemble des personnes que vous avez vues au long de ces deux jours à la tribune, ils nous ont accompagnés dans l'élaboration des questionnements, des thèmes, à la réalisation finale de ces jours.

Il y a bien sûr Isabelle Chaigne, les gens plus près de la Fédurok, les fédérations, qu'ils en soient remerciés.

Il est excessivement difficile de vous donner rendez-vous pour d'autres rencontres nationales, il ne m'appartient pas de vous dire qu'il y en aura d'autres, mais effectivement, si ce besoin de rencontres se fait sentir, nous prendrons du temps pour réfléchir ensemble. C'est en faisant avancer la réflexion que nous ferons avancer l'action.

Merci de votre présence.

(Applaudissements)





Bibliographie

→ Par MM. G. Guibert et P. Teillet

I) Approche historique des politiques culturelles :

- Poirrier Ph., «*Histoire des politiques culturelles de la France*» Dijon, Bibliest, 1996.
Renard J., «*L'élan culturel*», Paris, PUF, 1987.
Rigaud J., «*L'exception culturelle*», Paris, Grasset, 1995.
Urfalino Ph., «*L'invention de la politique culturelle*», Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, La Documentation Française, 1996.

II) Enjeux contemporains des politiques culturelles :

→ Articles :

- Donna O., «*Politique culturelle et débat sur la culture*», *Esprit*, n° 144, Novembre 1988 ;
«*Démocratisation culturelle, la fin d'un mythe*», *Esprit*, n° 170, Mars-avril 1991.
- Dubois V., «*Politiques culturelles et polémiques médiatiques*», *Politix*, n° 24, 1993.
«*Vers la fin de l'Etat culturel ?*», *Revue Française d'Administration Publique*, n° 65, Janvier-mars 1993.
- Urfalino Ph., «*Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles*», *Année sociologique*, n° 39, 1989 ;
«*De l'anti-impérialisme américain à la dissolution de la politique culturelle*», *Revue Française de Science Politique*, Vol. 43, n° 5, octobre 1993.
«*Quelles missions pour le ministère de la culture ?*», *Esprit*, n° 228, janvier 1997.

→ Livres :

- «*Atlas des activités culturelles*» Paris, La Documentation Française, 1998.
- Abirached R., «*Le théâtre et le Prince*» 1981-1991, Paris, Plon, 1992.
- Béghain P., «*Le patrimoine : culture et lien social*» Paris, Presses de Sciences Po, 1998.
- Djian J-M., «*La politique culturelle*», Paris, Le Monde éd., 1996.
- Finkielkraut A., «*La défaite de la pensée*» Paris, Gallimard, 1987;
- Fumaroli M., «*L'État culturel*», Paris, De Fallois, 1991.
- Moulin R., «*L'artiste, l'institution et le marché*» Paris, Flammarion, 1992.
- Rigaud J., «*L'exception culturelle*», Paris, Grasset, 1995.
- Rigaud J., «*Pour une refondation de la politique culturelle*», Paris, La Documentation Française, 1996.
- Schneider M., «*La comédie de la culture*», Paris, Seuil, 1993.

→ Périodiques :

- Hermès, n° 20, 1996 (C.N.R.S. éditions), «*Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ?*»

III) Politiques culturelles et collectivités territoriales :

→ Articles :

- Collin M., «*La politique culturelle d'une ville moyenne dans la décennie 80 - Le Mans, des préceptes originels aux certitudes nouvelles*», *Politiques et management public*, vol. 12, n° 1, mars 1994.
- Saez G., «*Villes et culture : un gouvernement par la coopération*», *Pouvoirs*, n° 73, 1995.
- Urfalino Ph., «*La municipalisation de la culture*», in. *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1990.
- Vion A., Le Gales P., «*Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes*», *Politiques et management public*, Vol 16, n° 1, mars 1998, p1-33 .

→ Livres :

- Dubois V., «*Institutions et politiques culturelles locales : éléments pour une recherche socio-historique*», Paris, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1996.
- Friedberg E., Urfalino Ph., «*Le jeu du catalogue*», Paris, La Documentation Française, 1984.
- Moulinier P., «*Politique culturelle et décentralisation*», Paris, Les éditions du C.N.F.P.T., 1995.
- Poirrier Ph., ss la dir. de, «*Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*», Paris, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1995.
- Observatoire des politiques culturelles, «*L'évaluation au service des politiques culturelles locales*», Paris, La Documentation Française, 1994.
- Rizzardo R., «*La décentralisation culturelle*», rapport au ministre de la culture et de la communication, Paris, 1991.

IV) Sociologie de la culture :

- Département des Études et de la Prospective - Ministère de la Culture et de la Communication,
«*Les pratiques culturelles des Français*» 1973-1989, Paris, La Découverte, La Documentation Française, 1990.
- Donnat O., «*Les Français face à la culture*», Paris, La Découverte, 1994.

- Donnat O., Département des études et de la prospective, «*Les amateurs*» Paris, La Documentation Française, 1996.
- Donnat O., «*Les pratiques culturelles des Français*» Enquête 1997, Paris, La Documentation Française, 1998.
- «*Le spectacle vivant*» Prospective, formation, emploi, Paris, La Documentation Française, 1997.
- Pronovost G., «*Médias et pratiques culturelles*» Grenoble, P.U.G., coll. La Communication en Plus, 1996.

V) Approche juridique :

- Mesnard A.H., «*Droit et politique de la culture*» Paris, P.U.F., 1990.
- Observatoire des politiques culturelles, Centre National de la Fonction Publique Territoriale, «*Équipements culturels territoriaux, projets et modes de gestion*» Paris, La Documentation Française, 1994.
- Pontier J.M., Ricci J.C., Bourdon J., «*Droit de la culture*» Paris, Dalloz, 1990.
- Riou A., «*Le droit de la culture et le droit à la culture*» Paris, E.S.F., 1993.
- Le Sagère, S., «*Profession artiste*» Paris, Irma, 4^e édition, 1998.

VI) Musiques amplifiées et actuelles :

→ Articles :

- Art Press, hors série n° 19, *Techno* 1998.
- Bizien G., «*Nouveaux talents : les outils de l'émergence*» Fusibles, n° 12, Printemps 1998, p. 3-14.
- Calogirou C., «*Le Florida, lieu musical entre banlieue et centre-ville*», Les Annales de la Recherche Urbaine, n° 70, mars 1996, p. 49-57.
- Daphy É., «*L'ethnologue dans le showbiz. Apprendre à parler métier*» Lejournal des anthropologues, n° 57-58, 1994.
- Fourreau E., «*Musiques actuelles cherchent reconnaissance désespérément*» La Scène, n° 11, décembre 1998, p. 14.
- Guinchard C., «*Bruits, collages...*» UTINAM - Revue de Sociologie et d'Anthropologie, n° 24, janvier 1998, p. 39-68.
- L'Homme et la société, n° spécial, «*Musique et société*» n° 126, vol. 4, 1997.
- Mayol P., «*Le poids économique du secteur des musiques amplifiées*» Géma, Politiques publiques et musiques amplifiées, Adem Florida, Agen, 1995.
- Moreau Ph., Bizien G., Ferla É., «*Trois lieux de répétition à la loupe*» Fusibles, n° 4, mai-août 1996, p. 8-9.
- Seca J.M., «*De la signification psycho-politique des vocations rock et rap en France*» CURAPP, L'identité politique, Paris, PUF, 1994.
- Sourisseau R., «*Musiciens cherchent soutiens : répétition - formation, Culture & proximité*», n° 8, 1996, p. 43-51.
- Stintzy B., «*Arts de la scène et économie, bilan d'un mariage difficile*», Vibrations, n° 9, 1988 p. 229-243.
- Touché M., «*Les lieux de répétition des musiques amplifiées*», Les Annales de la Recherche Urbaine, n° 70, mars 1996, p. 58-67.
- Touché M., «*La culture du potentiomètre est-elle soluble dans les clichés*» Fusibles, n° 4, mai-août 1996, p. 6-7.

→ Livres :

- «*La fête techno, approche sociologique et juridique*» Poitiers, Le Confort Moderne, 1997.
- Bazin H., «*La culture Hip Hop*» Paris, Desclées de Brouwer, 1993.
- Buxton D., «*Le rock, star-système et société de consommation*» Grenoble, La pensée sauvage, 1985.
- D'angelo M., «*Socio-économie de la musique en France*» Paris, La Documentation Française, 1997.
- Géma, «*Politiques publiques et musiques amplifiées*», Rencontres nationales d'Agen, octobre 1995, Agen, Adem - Florida, 1997.
- Gombert L, Pichevin A, «*Autoproduire son disque*» Paris, DIXIT-IRMA, 1996.
- Green, A.M., «*Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*» Paris, L'Harmattan, 1997.
- Guibert G., «*Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles*» Nantes, Mélanie Sèteun, 1998.
- Hennion A., Mignon P., (dir), «*Rock de l'histoire au mythe*» Paris, Anthropos, 1991.
- Lapassade G., Rousselot Ph., «*Le rap ou la fureur de dire*» Paris, Louis Talmart, 1996.
- Mayol P., «*Où en est le rock ?*» Paris, DEP, Ministère de la Culture, 1991.
- Mayol P., «*Les pratiques musicales des jeunes 1973-1989*» Paris, DEP, Ministère de la Culture, 1991.
- Mignon, P., Daphy, E., Boyer R., «*Les lycéens et la musique*» coll. rapports de recherches, INRP, 1986.
- Séca, J.M., «*Vocations rock*», Paris, Méridien Klincksieck, 1988.
- Touché M., Connaissance de l'environnement sonore urbain, «*L'exemple des lieux de répétition*» Paris, CRIV-CNRS et Ministère de l'Environnement, 1994.
- Yonnet P., Jeux, «*Modes et masses*» Paris, Gallimard, 1985.
- Migeot X, «*Les publics des concerts de musiques amplifiées*» GEMA Ministère de la Culture et de la Communication, la documentation française, 1999.

→ Bibliographies :

- Migeot X, «*Les publics des concerts de musiques amplifiées*» Développement culturel, n° 122, juin 1998.



«Musiques amplifiées», «musiques actuelles», «musiques populaires», «musiques d'aujourd'hui»... ou la querelle des principes de vision et de division

Texte de Philippe TEILLET

Nous avons employé l'expression «musiques amplifiées» plutôt que celles de «musiques d'aujourd'hui», «de musiques populaires», ou de «musiques actuelles».

Cette dernière a pourtant connu une forme d'officialisation avec l'installation, le 29 janvier 1998, par Madame la Ministre de la Culture et de la Communication, de la Commission Nationale des «Musiques Actuelles». Néanmoins, cette dénomination de ce qui ne constitue qu'une catégorie administrative nécessaire à la délimitation d'un secteur d'interventions étatiques, présente à nos yeux de nombreux inconvénients. En premier lieu, le terme «actuelles» ne désigne pas, comme on pourrait le croire, des genres musicaux d'origine récente puisque les situations du jazz et des musiques traditionnelles ont aussi vocation à être traitées par cette commission. et intégrés dans le champ des interventions ministérielles en faveur des musiques actuelles. En second lieu, toute musique peut revendiquer d'être actuelle dès lors que comme l'a rappelé Antoine Hennion (*La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993), «médiations en actes», elle «accumule les intermédiaires, interprètes, instruments, supports, nécessaires à sa présence au milieu des musiciens et des auditeurs» (p. 11). En effet, «il n'y a pas d'objet musical sans que tout le monde s'y mette pour le faire apparaître» (p. 13). Toute musique ne peut donc exister que dans l'actualité des actes indispensables à son audition. En troisième lieu, l'association de ces musiques à l'actuel peut conduire à les concevoir comme n'ayant ni passé ni avenir. On se trouve alors en présence d'une définition qui, comme celle de «musiques d'aujourd'hui» - qui eut aussi une certaine vogue -, peut orienter les actions en faveur des musiques ainsi désignées en privilégiant par exemple les mesures ponctuelles et éphémères (voir sur ce point : Ph. Teillet, «L'État culturel et les musiques d'aujourd'hui», in A. Darré (Dir.), *Musique et politique*, Rennes, P.U.R., 1996, p. 111-125).

L'expression «*musiques populaires*» a aussi ses défenseurs, comme en témoigne par exemple la lettre ouverte à Mme Trautmann, publiée dans *Libération* le 16 juillet 1997 («La musique peut-elle être populaire ?»), sous les signatures de Claude Guyot (directrice du Fonds d'Action et d'Initiative Rock), Gilles Castagnac (directeur de l'Irma), Alex Dutilh (directeur du Studio des variétés), Bruno Boutleux (directeur du Fonds de Création Musicale), Serge Hureau (directeur du Hall de la chanson) et

Michel Orier (directeur de la maison de la culture d'Amiens et président de la commission nationale du jazz et des musiques improvisées). Si elle a pour elle le mérite de renvoyer aux origines sémantiques de la «Pop», elle tend à trahir, pour le jazz et le rock notamment, ce qu'ont été les caractéristiques des groupes sociaux qui ont assuré la réception française de ces musiques d'importation (souvent plus proches des classes moyennes que populaires). Aujourd'hui, les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français montrent que *les amateurs de jazz se recrutent prioritairement par mi les cadres et professions intellectuelles supérieures* (O. Donnat, *Les Français face à la culture*, Paris, La Découverte, 1994, p. 221) et que la fréquentation des concerts ainsi que l'écoute régulière de rock sont plutôt le fait de *milieux cultivés urbains* (idem, p. 227). Si les chansons et variétés françaises, les variétés internationales et le rap ont des auditeurs plus «populaires», l'expression ment largement sur la réalité sociale de ces musiques. Enfin, comme l'avait montré Pierre Bourdieu, l'usage du terme «populaire» peut se prêter à de tels jeux symboliques qu'il vaut mieux l'écarter («Vous avez dit «populaire» ?», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, mars 1983, n° 46, p. 98-105 ; «Les usages du «peuple»», *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 178-184).

La notion de «musiques amplifiées» est issue des travaux du Groupe d'Étude créé autour du Florida d'Agen (Géfa), complexe musical né en mars 1993 et exclusivement voué à ces musiques, dont il s'émancipa en mars 1994 pour devenir, sous la forme d'une association à vocation de recherches interdisciplinaires, le Groupe d'Étude des Musiques Amplifiées (Géma). Deux raisons plaident pour préférer cette expression. D'abord, elle renvoie clairement aux problèmes très concrets d'inscription de ces musiques dans le tissu urbain. En effet, elles font en règle générale appel à une amplification sonore importante influant sur les modes de vie des musiciens (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissages, etc.). Elle rappelle ainsi que les premières interventions publiques en leur faveur ont consisté à équiper ou adapter en conséquence des salles de répétitions ou de concerts. Ensuite, elle permet de ne pas confondre dans un trop vaste ensemble le jazz et les musiques traditionnelles pour qui, d'une part, l'amplification ne constitue pas une dimension esthétique fondamentale et d'autre part,

qui peuvent faire l'objet de mesures d'interventions culturelles relativement classiques (en fonction, pour la première, de sa dimension de musique savante - c'est à dire où la virtuosité et la technicité de l'interprétation et de la composition constituent des éléments importants pour la détermination de la valeur, ou, pour la seconde, de musique patrimoniale - c'est à dire où le répertoire et les usages des traditions musicales constituent des critères essentiels d'évaluation).

Reste, que l'expression «musiques amplifiées» ne peut être privée de ces guillemets. Les amateurs et producteurs de ces musiques l'emploient peu. Toutefois, les travaux ethno-sociologiques de Marc Touché (premier président du Géma) ont montré l'importance de l'électro-amplification à la fois dans l'engouement des premiers amateurs, les stratégies de distinction entre genres musicaux et la vie des musiciens (voir notamment : *Mémoire vive # 1*, Annecy, C.E.F - M.N.A.TP - C.N.R.S - Association Musiques Amplifiées - Annecy, 1998). C'est d'ailleurs à travers l'occultation de cette particularité (puisque ces musiques «sont créées, jouées à partir de la chaîne technique constituée par : - micro et pré-amplification (...) - amplification et hauts-parleurs» (ibid, p 84), et pas de façon ponctuelle pour une plus large diffusion, que l'indifférence des pouvoirs publics aux activités des musiciens dans ce domaine a pu avoir des conséquences particulièrement préjudiciables pour les appareils auditifs de ces derniers.

Il est à noter enfin que, via la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture (F.N.C.C.), l'expression «musiques amplifiées» se diffuse assez largement au sein de réseaux politiques, administratifs et culturels des collectivités territoriales. Le ministère de la Culture a quant à lui opté pour les «musiques actuelles». S'il n'est pas certain que ces expressions puissent véritablement s'imposer au-delà de ces administrations et du personnel des équipements voués à ces musiques, la consécration dans les années à venir, de l'une aux dépens de l'autre donnera peut-être une idée du rapport de force entre l'État et les collectivités territoriales sur ce secteur d'intervention.



Les participants

Lieux de diffusion musicale, salles de spectacles, diffuseurs professionnels	63
Personnels de collectivités territoriales	62
Directeurs de collectivités territoriales (culture, jeunesse...)	40
Individuels	39
SMAC	39
Secteurs sociaux culturels	36
ADDM, ADAMA, ADDIM, ADIAM, ANDDMD	27
Producteurs, tourneurs, managers	22
Pôles régionaux, lieux de formation, répétition et information	21
Médias	20
DRAC	20
Organismes, fédérations, réseaux, syndicats	19
Artistes	19
Élus	18
Associations, organisations	18
Ministères	13
ARCODAM, ARIAM, ARCAM, ASSECARM	13
Ecoles de musique	9
Chercheurs, scientifiques	7
Consultants, architectes	6
Prestataires de services, sponsors	6
Scènes nationales	3

73 départements représentés

44 Loire Atlantique	108	76 Seine Maritime	6	62 Pas de Calais	3
75 Paris	50	77 Seine et Marne	6	02 Aisne	2
33 Gironde	17	79 Deux Sèvres	6	06 Alpes Maritimes	2
35 Ille et Vilaine	16	85 Vendée	6	16 Charentes	2
78 Yvelines	15	91 Essonne RP	6	41 Loir et Cher	2
49 Maine et Loire	13	28 Eure et Loire	5	61 Orne	2
29 Finistère	12	30 Gard	5	63 Puy de Dome	2
92 Hauts de Seine RP	12	56 Morbihan	5	65 Haute Pyrennées	2
59 Nord	11	60 Oise	5	67 Bas Rhin	2
86 Vienne	10	71 Saone et Loire	5	05 Haute Alpes	1
93 Seine Saint Denis	10	82 Tarn et Garonne	5	17 Charentes Maitimes	1
37 Indre et Loire	9	83 Var	5	25 Doubs	1
72 Sarthe	9	01 Ain	4	34 Hérault	1
22 Cotes d'Armor	8	03 Allier	4	36 Indre	1
31 Haute Garonne	8	13 Bouches du Rhone	4	39 Jura	1
87 Haute Vienne	8	14 Calvados	4	40 Landes	1
95 Val d'Oise RP	8	38 Isère	4	42 Loire	1
27 Eure	7	51 Marne	4	43 Haute Loire	1
69 Rhone	7	53 Mayenne	4	64 Pyrennées Atlantiques	1
80 Somme	7	19 Corrèze	3	68 Haut Rhin	1
94 Val de Marne RP	7	21 Cote d'Or	3	73 Savoie	1
45 Loiret	6	24 Dordogne	3	84 Vaucluse	1
47 Lot et Garonne	6	26 Drome	3	89 Yonne	1
57 Moselle	6	50 Manche	3		
74 Haute Savoie	6	54 Meurthe et Moselle	3		



Les dépenses des musiciens de musiques actuelles Eléments d'enquêtes réalisées en Pays-de-Loire et Poitou-Charentes

Par Gérome GUIBERT (*Tremolino*¹⁾ et Xavier MIGEOT (PRMA Poitou-Charentes²⁾)

Les musiques actuelles (musiques amplifiées, jazz, chanson et musiques traditionnelles) représentent une expression culturelle dont les enjeux pour les musiciens sont complexes : artistique, affectif, social, mais aussi économique. La compréhension de ces enjeux nécessite de compléter les travaux sociologiques et musicologiques par des enquêtes qui prennent en compte la dimension économique de ces musiques en terme d'achats de biens et de services, d'emplois... et d'étudier les effets d'un point de vue de construction de politiques publiques.

Actuellement, peu de données précises existent sur ce champ des musiques actuelles³. Les seuls éléments d'appréciation disponibles sont issus de simulations réalisées à partir d'extrapolations. Ainsi, les dernières données font l'hypothèse d'une économie nationale de 2,56 milliards de francs reposant sur les investissements en matériel instrumental (et chaîne d'amplification) de 150 000 musiciens et sur les locations de studios de répétition⁴.

Il apparaissait donc important qu'une étude plus précise permette de mieux délimiter le fonctionnement économique de ce secteur. Pour cela, les acteurs des musiques actuelles des régions Pays-de-Loire et Poitou-Charentes se sont rapprochés afin de réaliser un travail d'étude reposant sur deux volets : les dépenses des musiciens d'une part et, le fonctionnement d'équipements et d'associations dédiés aux musiques actuelles d'autre part. Ce sont les résultats du premier volet qui sont ici présentés. Son objectif particulier est d'identifier et de décrire l'ensemble des dépenses des musiciens en distinguant celles relevant de l'investissement individuel et collectif, de celles du fonctionnement du groupe⁵.

Le premier constat est que les musiciens consacrent de très fortes sommes pour pratiquer leur musique, et ce quel que soit leur degré de professionnalisation : les 208 musiciens et 58 groupes représentent 4,2 millions de francs d'achat de matériel et plus de 11 millions de francs de fonctionnement (de la répétition à l'enregistrement en passant par les concerts). Cet investissement individuel et collectif infirme le caractère éphémère de ces pratiques si souvent renvoyé aux musiciens. Il traduit aussi un nombre d'acteurs important (du luthier au directeur d'équipement, du tourneur au régisseur de studio de répétition...) signalant un impact économique direct et indirect qui est loin d'être négligeable.

Mais, de fortes disparités existent suivant l'étape dans laquelle évolue le musicien ou le groupe. L'étape charnière, celle des groupes intermédiaires⁶, traduit cette complexité en montrant des activités de concerts, d'enregistrement... proches de celles des musiciens professionnels mais une économie proche de celle des amateurs. De par les usages et les normes juridiques en vigueur dans ce secteur, les frontières entre les pratiques de loisir et les pratiques qui se situent dans une logique professionnelle sont plus floues que dans d'autres expressions artistiques comme la musique classique⁷. Ici, les différents équipements de pratiques des musiques actuelles (studios de répétition, d'enregistrement, salles de concerts) sont utilisés par les groupes, quel que soit leur degré de professionnalisation.

208 musiciens, 4,2 millions de francs investis

Les principaux investissements réalisés par les musiciens pour pratiquer leur musique ont été regroupés en quatre postes : les instruments, les éléments de la chaîne d'amplification, les accessoires et le matériel informatique. Pour trois musiciens sur cinq, l'achat d'instruments représente la principale dépense réalisée pour pouvoir jouer de la musique. Seuls 4 musiciens ne possèdent pas d'instrument ; trois sont des chanteurs dans des groupes de musiques amplifiées et un compose de la musique à partir de machines informatiques dans le cadre d'un groupe de house music. En

moyenne, l'ensemble des instruments achetés a coûté 14 000 francs par musicien, sachant que l'on observe des montants d'achat allant de 200 francs pour une guitare d'occasion à 291 000 francs pour un piano neuf.

En répartissant les montants d'achat d'instruments par segment de 10 000 francs, nous constatons que trois musiciens sur cinq ont acheté des instruments pour un montant inférieur à 10 000 francs et quatre sur cinq pour un montant inférieur à 20 000 francs.

Les musiciens intermittents⁸ ont un parc d'instruments plus onéreux. Il est en moyenne de 25 000 francs dont 32 % a coûté moins de 10 000 francs et 62 % moins de 20 000 francs.

Tant pour les musiciens intermittents que pour

ceux qui n'ont pas ce statut, 95 % du parc a coûté moins de 20 000 francs. La différence tient à la répartition entre les intermittents dont 72 % du parc a coûté entre 10 000 et 20 000 francs et les autres musiciens pour qui cette proportion est de 12 %.

Il est évident que ces instruments n'ont pas tous été acquis au même moment. En moyenne, le laps de temps qui s'est écoulé entre l'achat du premier et du dernier instrument est de 4 années (de 1 à 17 ans). Ramené à un investissement moyen par année d'achat, les musiciens ont dépensé 5 900 francs pour l'acquisition de leurs instruments (13 200 francs pour les intermittents et 5 500 pour les autres).

1) Pôle régional des musiques actuelles de Pays-de-Loire.

2) Pôle régional des musiques actuelles de Poitou-Charentes.

3) Des études traitant de la musique en général ne permettent pas de distinguer précisément ce qui relève des musiques actuelles. On citera tout de même *Le poids économique des activités artistiques amateurs* Romuald Ripon, La Documentation française, 1996 et *Socio-économie de la musique en France* Mario d'Angelo, La Documentation française, 1997.

4) «Le poids économique du secteur des musiques amplifiées», Pierre Mayol, in *Politiques publiques et musiques amplifiées* dir Le Florida et Géma, éd. Géma, 1997, pp. 129-131.

5) D'autres études de ce type ont été initiées, comme celle commandée par l'ADDM de la Mayenne.

6) Voir le *fonctionnement des groupes* en page 4 et la méthodologie en page 7.

7) Voir Romuald Ripon, *ibid.*

8) Dans le cadre de l'étude des individus musiciens, nous traiterons ensemble les musiciens ayant le statut d'intermittent du spectacle ou cherchant à obtenir ce statut.

Par commodité, nous les regrouperons sous le seul terme d'intermittents. Le critère être musicien intermittent du spectacle n'est pas exclusif mais reste l'un des indicateurs pertinents du degré de professionnalisation.

Près de neuf instruments sur dix ont été achetés. Les cadeaux et les prêts ne représentent que 12 % des acquisitions (9 % pour les cadeaux et 3 % pour les prêts). Dans l'ensemble, les instruments ont été acquis neufs (65 %), mais il est important de constater que le marché de l'occasion fournit tout de même un tiers des instruments des groupes étudiés. Parmi les musiciens dont le poste de dépenses principal n'est pas le parc instrumental, on retrouve une proportion plus importante de bassistes et de guitaristes (73% contre 59% pour l'ensemble), pour lesquels la chaîne d'ampli-

Les principales caractéristiques sociologiques de l'échantillon de musiciens⁹

L'âge moyen est de 25 ans (de 14 à 47 ans ; écart-type = 6,4 ans). On constate une sur-représentation des hommes (96%). Neuf musiciens sur dix déclarent être célibataires et n'ont pas d'enfant. Ces proportions sont évidemment à rapprocher de la moyenne d'âge des musiciens interrogés.

En moyenne, ils ont neuf années de pratique musicale, sachant que la question posée ne permet pas de distinguer le temps de pratique musicale du temps de pratique spécifique de musiques actuelles. L'âge d'entrée moyen dans la musique est de 14 ans.

La situation à l'égard de l'emploi montre que deux musiciens sur cinq sont en cours de formation (collégiens, lycéens et étudiants) et un sur cinq à la recherche d'un emploi. Parmi les musiciens ayant un emploi (deux sur cinq), 33 sont intermittents du spectacle et 11 cherchent à obtenir ce statut.

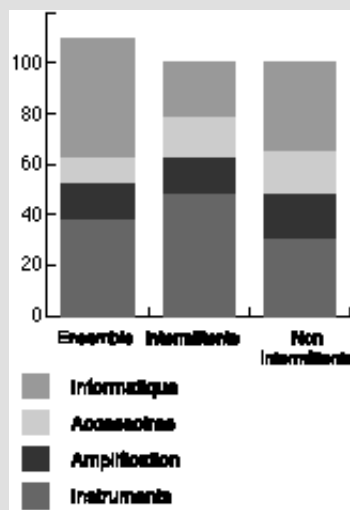
La distinction entre les musiciens ayant le statut d'intermittent du spectacle ou cherchant à le devenir et les autres montre principalement une forte différence d'âge (31 ans pour les premiers contre 23 ans pour les autres). Par voie de conséquence, la proportion de musiciens mariés et/ou ayant des enfants est plus importante. L'âge d'entrée en musique des intermittents est 16 ans, alors qu'il est légèrement moins élevé pour les autres musiciens (14 ans). Ceci est à rapprocher de l'entrée en musique plus précoce des nouvelles générations de musiciens, sachant que les intermittents du spectacle font, dans l'ensemble, partie d'une génération plus ancienne.

Enfin, concernant leur activité musicale, plus d'un quart des musiciens joue dans au moins deux groupes, sachant que le record est de sept. Dans quatre cas sur cinq, le style musical des différents groupes dans lesquels ils s'expriment est le même. La durée de vie du groupe est en moyenne de 4 ans, sachant qu'il est de 8 ans si l'on considère uniquement les groupes constitués d'intermittents du spectacle. Globalement, chaque groupe a donné 24 concerts durant les douze derniers mois. L'écart est important si l'on distingue les musiciens intermittents (35 concerts) des autres (10 concerts). Douze n'ont pas joué durant cette période.

fication fait partie intégrante de leurs instruments et constitue un poste de dépenses essentiel.

Les autres investissements réalisés par les groupes concernent essentiellement les éléments de la chaîne d'amplification (ampli, micros, câbles...) et les accessoires (accordeurs, pieds de micro, housses d'instruments...). Cent cinquante musiciens déclarent avoir investi dans des éléments de la chaîne d'amplification, soit 72 % des musiciens interrogés. L'investissement moyen est de 5 800 francs, sachant que 28 musiciens ont dépensé plus de 10 000 francs.

Un musicien sur cinq de notre échantillon, soit 42 musiciens, a déjà acquis du matériel d'informatique musicale, sachant que ce terme regroupe tant des échantillonneurs, des boîtes à rythmes, que des ordinateurs et des logiciels de musique assistée par ordinateurs. Cette proportion est loin d'être négligeable, d'autant plus que seuls 9 musiciens qui déclarent utiliser cette machinerie sont intégrés dans des groupes utilisant principalement l'informatique



Sources : Trempolino, PRMA Poitou-Chaentes

comme base de leur jeu musical (hip-hop, house music, musique latino-jamaïcaine et techno). L'investissement moyen est de 13 000 francs, sachant que pour ces neuf musiciens, il est sensiblement plus important (19 300 francs contre 12 900 francs pour les autres musiciens). En répartissant ces dépenses, le coût moyen d'un ordinateur est de 8 600 francs, des logiciels de 1 500 francs¹⁰, des échantillonneurs de 3 600 francs et des boîtes à rythmes de 1 400 francs.

Au total, les 208 musiciens ont investi plus de 4,2 millions de francs pour obtenir le parc de matériel qu'ils possèdent pour jouer de la

musique, que ce soit des instruments, des éléments de la chaîne d'amplification, des accessoires ou du matériel informatique. Ramené à la dépense moyenne par musicien, ce chiffre est de 20 300 francs. Pour les musiciens non intermittents, cet investissement moyen est de 7 400 francs et il est le quintuple pour les musiciens intermittents (36 300 francs). En prenant en compte le laps de temps¹¹ qu'il a fallu aux musiciens pour acquérir l'ensemble de leur matériel, l'investissement annuel est de 5 100 francs. Il est de 6 000 francs pour les intermittents et de 10 900 francs pour les autres musiciens.

Le coût moyen d'achat de petit matériel consommable utile pour le fonctionnement du matériel instrumental est de 260 francs par mois. Il est de 249 francs pour les musiciens non intermittents et de 330 francs pour les musiciens intermittents. Les musiciens qui ont les plus fortes dépenses sont les guitaristes et bassistes (près de la moitié), les batteurs et les DJ. Pour ces derniers, sont intégrés les achats de disques vinyles qu'ils considèrent comme relevant du fonctionnement de leur parc de matériel musical.

Un musicien sur quatre a suivi une formation

Pour 50% des musiciens interrogés, les premiers apprentissages dans la musique se sont faits seuls ou avec des amis, donc hors des structures d'apprentissage. Mais, progressivement, les musiciens s'inscrivent dans des démarches de formation : ainsi un quart des musiciens a suivi une formation individuelle en 1997. Dans 80% des cas, c'était une formation instrumentale ou de solfège (33 musiciens). Les cours de basse, batterie et guitare sont les plus cités. Il est à noter trois stages ponctuels liés à un style musical particulier (jazz et musique tunisienne) ou à une technique particulière (chant). Les sept formations administratives et techniques concernaient soit les techniques de sonorisation soit le management de groupes. Proportionnellement, les musiciens intermittents ont suivi un peu plus de formations que les autres musiciens (27 % contre 22 %).

Le coût global de ces formations est de 120 000 francs, soit 3 200 francs par formation. En réalité, si l'on exclut les trois formations dont les droits sont les plus élevés (de 14 000 francs à 50 000 francs)¹², ce coût global est de 200 100 francs soit 574 francs par formation. Il serait intéressant d'évaluer le coût réel de ces formations pour les structures de formation qui, l'hypothèse est simple à poser, doit être nettement plus élevé que le coût d'inscription.

9) Parmi les 58 groupes étudiés, 47 sont des groupes de musiques amplifiées, 4 de musiques traditionnelles, 3 de chanson, 3 de jazz et 1 de théâtre de rue.

10) Nous pouvons faire l'hypothèse que le montant des logiciels utilisés est fortement minimisé par l'absence de prise en compte des logiciels obtenus gratuitement, via internet ou d'autres moyens.

11) Le laps de temps correspond au nombre d'années qui a séparé l'année du premier et du dernier achat de matériel.

12) Deux formations sont des formations professionnelles d'ingénieur du son de 12 ou 18 mois, la troisième est une formation instrumentale dans une école américaine sur 12 mois.

Seize formations ont fait l'objet d'une prise en charge, (30%). Les organismes qui ont assuré cette prise en charge sont très divers : du plan départemental d'insertion dans le cadre de bénéficiaires du RMI à l'Afdas, d'écoles de musiques (conservatoire, école nationale de musique...) à une association régionale musique et danse.

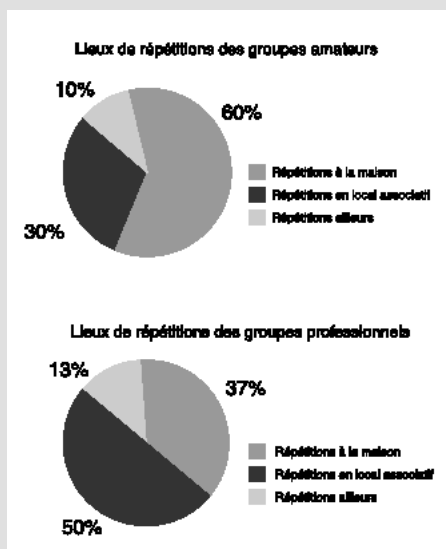
Les musiciens qui ont suivi une formation artistique ont une moyenne d'âge plus faible (22 ans contre 24 ans). Cette différence est à rapprocher d'autres études ayant mis en évidence une double évolution : la volonté plus affirmée de jeunes musiciens à suivre des cursus de formation pour les musiques actuelles et l'offre plus grande de formations adaptées aux musiques actuelles.

Le fonctionnement des groupes

A partir de l'analyse de différents paramètres objectifs¹³, les groupes ont pu être répartis en trois principales catégories (amateurs, intermédiaires et professionnels) et, de façon plus fine, en cinq profils types : les amateurs jeunes, les amateurs vétérans, les intermédiaires, les professionnels intermédiaires et les professionnels majors¹⁴. Cette typologie n'est pas constituée à partir de la vision que les groupes ont d'eux-mêmes. Elle a été construite pour l'étude afin d'exposer des résultats concrets. Elle est fondée sur des variables socio-économiques. Elle apparaît a posteriori être pertinente car elle a permis de constituer des types de profils proches de ceux observés. Globalement, les dépenses de fonctionnement engagées par les groupes sont très importantes (9,7 millions de francs). Avec une moyenne de 4 musiciens par groupe (de 1 à 8) et des postes de dépenses aussi différents que la répétition, l'enregistrement, la logistique des concerts..., ce sont plusieurs activités qui sont concernées. De plus, le fonctionnement n'est pas uniquement consommatoire, les groupes pouvant retirer des ressources de leurs activités musicales.

La répétition

La moitié des groupes de l'échantillon répète chez eux (dans une maison, un garage, une grange...). Pour le reste, une grande partie répète dans un 'local associatif dédié aux musiques actuelles' (Tremolino à Nantes, Le Confort moderne à Poitiers, La Cerclère à Angers, West rock à Cognac...) ou dans un centre socioculturel spécialement aménagé. Enfin, une faible proportion de musiciens interrogés répète dans des locaux associatifs non



Sources : Tremolino, PRMA Poitou-Chaentes

spécialisés, tels que des Foyers de jeunes travailleurs.

Les résultats montrent que plus le degré de professionnalisation augmente, plus les groupes répètent dans des locaux dédiés aux musiques actuelles. Mais le nombre de groupes qui répètent chez eux reste important, quel que soit le degré de professionnalisation.

Il semble que la fréquence des répétitions des groupes professionnels est moins régulière. Pour les professionnels *majors*, une partie de l'année pourra être consacrée à la répétition intense d'un spectacle, alors que, durant une autre période, le groupe ne répètera plus. Au contraire, les amateurs semblent répéter de façon plus *ritualiste*, durant un créneau horaire fixé durant la semaine (ce qui s'explique notamment par des contraintes de location, mais aussi d'emploi du temps). C'est pourquoi le montant mensuel *moyen* du loyer varie peu selon le degré de professionnalisation (240 francs par mois). En revanche, on constate des différences de loyer importantes entre les équipements de répétition situés en Poitou-Chaentes (142 francs par mois) et en Pays-de-Loire (368 francs)¹⁵.

Près d'un groupe sur deux qui répète chez lui, réalise des travaux d'aménagement et/ou d'isolation phonique. Les dépenses engagées à cette fin sont en moyenne de 5 800 francs. Il est à noter que l'utilisation d'une batterie est un critère déterminant pour entreprendre ces travaux.

L'enregistrement et la production discographique

Les premiers résultats montrent bien le fait

que la production d'un disque ne sanctionne plus, comme auparavant, le passage d'un cap décisif vers la professionnalisation du groupe. La production discographique s'est démocratisée et le CD remplace souvent la cassette pour la promotion.

Plusieurs phénomènes expliquent ce nouvel état de fait. D'abord, la baisse du prix du 4 pistes et des graveurs de disques lasers ont permis à de nombreux groupes d'avoir des moyens d'enregistrement à domicile (63% des groupes de Pays-de-Loire enregistrent leurs démos¹⁶ par leurs propres moyens).

Ensuite, l'autoproduction et la fabrication par des petits labels se sont développées (43% des groupes de Pays-de-Loire ont sorti un disque par ce biais), ce qui n'est pas sans poser de problèmes pour la distribution : si les groupes professionnels vendent en toute logique l'essentiel de leurs disques par des réseaux de distribution, les groupes amateurs et intermédiaires en vendent une part non négligeable en concert ou par d'autres moyens (relations, correspondance, souscription...).

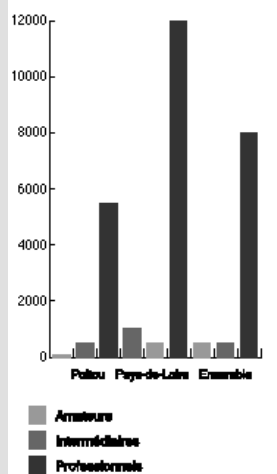
Répartition des ventes par type de groupe

	Distri.	Concerts	Autres	Nb disques
Amateurs	50%	25%	25%	650
Intermédiaires	78%	17%	5%	1800
Professionnels	96%	2%	2%	20000

Sources : Tremolino

Les groupes amateurs et intermédiaires enregistrent principalement dans leur région d'origine, ce qui est moins le cas pour les groupes professionnels (25% des groupes professionnels majors, contre 86% pour les groupes étudiés).

Budgets d'enregistrement (en F) selon la professionnalisation



Sources : Tremolino, PRMA Poitou-Chaentes

13) Ces paramètres sont la moyenne d'âge des membres du groupe, la durée de vie du groupe, le nombre de concerts donnés durant les douze derniers mois, la part de concerts donnés dans la région d'origine, dans des cafés-concerts, la part de concerts n'ayant pas fait l'objet de contrat, le coût d'enregistrement de maquettes ou de disques durant les douze derniers mois et la part d'enregistrement dans la région d'origine.

14) Les professionnels majors sont les groupes professionnels ayant signé un contrat avec une grande société d'édition phonographique.

15) On est donc ici loin des chiffres de Pierre Mayol (ibid) qui estimait le coût de la répétition à 210 francs par semaine pour un temps moyen de trois heures. Cette différence peut s'expliquer par de fortes variations constatées entre les loyers des locaux de répétition (comme le montre la présente étude).

Voir le dossier sur la répétition in *Fusibles* n°4, mai-août 1996, pp. 8-9.

16) Cassettes ou disques servant à la promotion du groupe.



Le budget moyen consacré à l'enregistrement est de 17 200 francs pour les groupes de Poitou-Charentes et de 51 400 francs pour Pays-de-Loire¹⁷. Pour les deux régions, le budget des professionnels est sans commune mesure à celui des autres groupes.

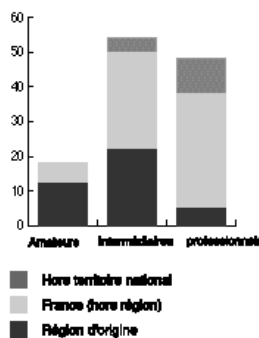
Il faut remarquer que, de l'avis des musiciens des groupes intermédiaires, les budgets annoncés pour l'enregistrement ne peuvent se réduire aux transactions monétaires puisqu'il existe nombre 'd'échanges de bons procédés' (promesse de fidélité à un studio, cachets lors de concerts pour les techniciens sons, pourcentages sur les disques vendus...).

Le spectacle vivant

La plupart des groupes interrogés a joué en concert durant les douze derniers mois (moyenne de l'échantillon, 26 concerts par an). Quelle que soit la région, ce sont les groupes intermédiaires qui font le plus de concerts. Davantage que les groupes professionnels dont le support médiatique est souvent important, c'est 'sur la route' que les groupes intermédiaires se font connaître. C'est également à travers le spectacle vivant qu'ils pourront acquérir le statut d'intermittent du spectacle qui est souvent recherché par les musiciens de cette catégorie.

Il faut noter que le terme 'concert' recouvre des réalités différentes : faire la Fête de la musique dans un café, être la tête d'affiche d'un concert donné dans une salle membre de la Fédurok... Le premier critère distinctif est l'éloignement géographique du lieu de concert, qui est source de disparités économiques importantes. Pour le groupe amateur, le concert à l'étranger est excessivement rare. Au contraire, les tournées avec une majorité

Nombre et lieux de concerts (1an) par degré de professionnalisation

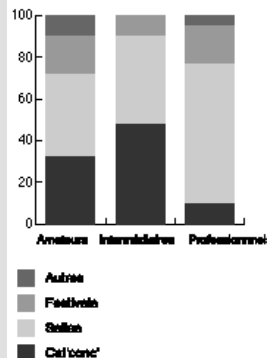


Sources : Tempolino

de dates hors région sont presque systématiques pour les professionnels. Les intermédiaires, en raison du nombre important de concerts réalisés, essaient d'associer des concerts dans et hors de leur région.

Outre l'éloignement géographique, les types d'équipement dans lesquels se déroulent les concerts engendrent des économies différentes. La distinction se fait entre les professionnels qui réalisent presque tous leurs concerts dans des équipements importants ou durant des festivals et les autres qui jouent souvent en cafés-concerts. Les intermédiaires écument les cafés-concerts, même s'ils réalisent 49% de leur dates en salles de concerts. Il semble logique que les frais occasionnés pour la logistique des concerts soit au prorata du nombre de concerts effectués (location de

Types de concerts par degré de professionnalisation



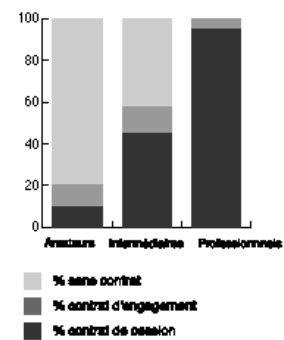
Sources : Tempolino

véhicules, de matériel de sonorisation, essence, autoroute...). Pourtant, ce n'est vérifié que pour les dépenses incompressibles. Les groupes intermédiaires en effet, ne louent pas systématiquement un camion comme les professionnels ; et si ce moyen de transport devient indispensable, ils en achètent un (37% des intermédiaires ont acheté un camion, contre 14% chez les professionnels).

Mais c'est en termes de rémunération et de type de contrat que la césure s'opère le plus entre les professionnels et les autres. Les musiciens professionnels comme les sonorisateurs intermittents du spectacle sont généralement déclarés pour les concerts (ils le sont systématiquement pour les professionnels majors). Au contraire, lorsque les concerts des groupes intermédiaires sont déclarés, seuls certains musiciens bénéficient d'un cachet d'intermittent, l'argent obtenu servant d'abord à payer les frais liés au spectacle. Concernant les amateurs, l'argent des concerts retourne au groupe (dans une cagnotte ou sur le compte d'une association dans l'éventualité où elles existent) afin de payer, par exemple, la production discographique ou les locaux de répétition.

Le nombre de concerts sans contrat, situation majoritaire chez les amateurs, représente encore 42% des concerts des groupes intermédiaires. Le choix est souvent simple : bénéficiant rarement du statut d'intermittent et ne

Types de contrats (%) par degré de professionnalisation



Sources : Tempolino

pouvant perdre de l'argent sur l'activité de concert qui reste leur principale source de rémunération, les musiciens intermédiaires préfèrent généralement toucher de l'argent sans déclaration que de refuser une date de concert...

La promotion et l'administration

L'évaluation des dépenses liées à la promotion est difficile à réaliser, en raison de la multitude d'acteurs extérieurs au groupe qui peut entrer en jeu et dont le travail n'est pas toujours rétribué.

Pour les groupes amateurs, le fonctionnement reste relativement simple. La promotion des démos ou des disques auprès des médias et des labels comme la recherche de dates de concerts sont souvent réalisées par des membres du groupe ou des proches.

La promotion des groupes intermédiaires est plus complexe. En effet, ceux-ci travaillent presque systématiquement avec une ou des structure(s) qui peu(ven)t être un label, un tourneur ou une structure de management (sous forme associative ou SARL). Malgré cela, le groupe dépense une somme non négligeable pour sa propre promotion et partage les frais (et les bénéfices) avec ses partenaires. Le budget moyen de téléphone est de 11 300 francs par an et celui de l'affranchissement de 3 200 francs par an. De nombreuses transactions sont non monétisées comme la fabrication d'affiches ou de pressbooks.

Postes de dépenses par type de groupes (par an)¹⁸

Coûts moyen	Amateur	Interm	Prof.
Disques promo	3,725	8,425	9,750
Press-book	370	505	690
Affiches	1 200	4 400	10 330
Téléphone	2 180	11 340	16 000
Affranchis.	1 180	3 170	2 400
Total	8 655	27 840	39 170

17) Ces disparités viennent en partie du fait que, dans l'échantillon des Pays-de-Loire, peu de groupes ayant moins de deux ans d'existence ont été interrogés. Par ailleurs, dans la région Poitou-Charentes, il n'y a pas de groupes amateurs vétérans ni de groupes professionnels majors. Ces deux derniers types de groupes ont des moyens personnels ou des apports de maisons de disques qui permettent des enregistrements de meilleure qualité et donc d'un coût nettement plus important.

18) Dépenses en promotion, administration, disques et concerts, sauf pour les groupes professionnels pour lesquels seules les dépenses liées au concert sont présentées. La prise en charge de frais directement par la maison de disques n'est pas intégrée à cette étude.

La dépense en promotion des groupes professionnels est incomparable avec celle des groupes intermédiaires. L'économie informelle est inexistante et les structures partenaires plus importantes (en termes de budget, de travail fourni et de notoriété).

Mais la variable principale est la signature du groupe sur une maison de disque importante (production ou distribution par une major) qui permet la prise en charge de la plupart des frais de promotion et l'assurance de trouver un tourneur. Le montant des frais pris en charge n'est pas intégré au tableau récapitulatif, car il est souvent peu connu des musiciens. Toutefois, les montants avancés par des maisons de disques interrogées sont de l'ordre de 60 000 francs pour vingt dates de plusieurs groupes professionnels majors, du type de ceux de notre échantillon. Ces investissements élevés s'expliquent par le fait que le concert est alors considéré comme une bonne promotion du disque.

Eléments de financement

Les premiers résultats des enquêtes régionales ne permettent pas de reconstituer un budget type par groupe. L'argent utile à la progression d'un groupe provient de différentes sources (membres du groupe, aides privées, recettes générées par la vente de disques ou par le passage en concert...). Quelques flux liés au fonctionnement des groupes peuvent toutefois être mis en évidence (voir tableau p. 8).

Méthodologie

Ce document présente les résultats de deux enquêtes menées auprès des musiciens de musiques actuelles des régions des Pays-de-Loire et de Poitou-Charentes. Le questionnaire d'une cinquantaine d'items a été soumis aux musiciens de 58 groupes.

L'échantillon des Pays-de-Loire a été obtenu par la qualification a priori de chacun des groupes en fonction de leur niveau de pratique (amateur, intermédiaire et professionnel), de leur lieu de résidence et de leur médiation instrumentale (instruments et/ou machines). Les questionnaires ont été soumis en face à face. En Poitou-Charentes, les questionnaires ont soit été adressés par voie postale aux musiciens référencés dans le Guide des musiques actuelles, soit soumis en face-à-face lors de la visite des musiciens dans certains équipements de musiques actuelles de la Région servant de relais. Dans les deux régions, les échantillons obtenus sont équilibrés en fonction des niveaux de professionnalisation des groupes (amateurs, intermédiaires et professionnels) définis pour cette enquête. Les résultats analysés en fonction de la région d'implantation du groupe donnent les mêmes tendances.

Deux traitements ont pu être réalisés à partir des questionnaires : individus musiciens (208 questionnaires) et groupes de musiciens (57)¹⁹. Tant les groupes que les musiciens pris individuellement représentent les quatre genres musicaux couverts par le terme de musiques actuelles et les neuf départements constituant les deux régions.

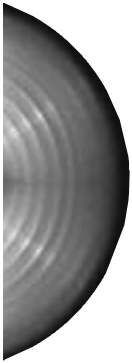
L'enquête Pays-de-Loire a été réalisée par Jérôme Guibert (chargé d'étude, Tremplino) et celle en Poitou-Charentes par Xavier Migeot (chargé de mission, PRMA Poitou-Charentes), avec la collaboration d'Emmanuelle Granger (chargée de l'information, Ardiacm Musique et Danse et PRMA Poitou-Charentes). Le suivi a été assuré dans les deux régions par des comités de pilotage ad-hoc²⁰. Elles n'ont pu être menées à bien que par l'implication des différents équipements dédiés aux musiques actuelles qui ont accepté de servir de relais durant la phase de passation des questionnaires.

L'exploitation des résultats fera l'objet d'un document de synthèse qui sera rédigé par les deux structures porteuses des enquêtes. Enfin, il convient de prendre les chiffres présentés pour ce qu'ils sont : des éléments d'informations et d'aide à la connaissance. Il est en effet difficile pour des musiciens d'évaluer, souvent pour la première fois, les coûts liés à l'investissement et au fonctionnement de leur groupe.

	GROUPES AMATEURS		GROUPES INTERMÉDIAIRES		GROUPES PROFESSIONNELS	
	Dépenses	Financement	Dépenses	Financement	Dépenses	Financement
Répétitions (si loyers)	3 600	Chaque individu apporte sa contribution.	5100	Individuel et groupe (argent gagné par le groupe et réinvesti dans ce même groupe.	4 700	Groupe ou label. Les musiciens sont parfois payés.
Enregistrements	14 000	Individuels et aides (tremplins, bourses...)	6 300	Individuel et groupe, parfois aides institutionnelles. Possibilités d'accords informels avec le studio.	120 000	Label : paiement direct ou avance sur recette.
Production disco.	15 000	Autoproduction (argent individuel) ou le label associatif. Recette moyenne : 37 000 F	27 300	Label associatif ou autre label indépendant. Autoproduction. Plus rare.	430 000	Label.
Concerts	14 000	Recettes et dépenses s'équilibrent avec un fort pourcentage de concert sans contrat.	77 300	Le nombre de concerts doit être important pour ne pas être déficitaire. Le rendu devant être «professionnel», un personnel technique s'impose en effet. Recette possible par «merchandising artisanal».	235 000	Tourneur et label. Merchandising.
Promotion et administration	9 000	Principalement parents, amis, association du groupe	28 000	Manager et/ou tourneur, association du groupe, individuel.	> 120 000	Label et tourneur.

19) Tous les musiciens des groupes sollicités pour cette enquête n'ayant pas répondu au questionnaire, certains ont été traités individuellement mais n'ont pu être intégrés à l'analyse par groupe.

20) Dans les deux régions, les comités de pilotage sont composés des directeurs d'associations régionales et départementales musiques et danse (Arcamc Pays-de-Loire et Ardiacm Musique et danse Poitou-Charentes, AMDVienne), des représentants de structures dédiées aux musiques actuelles, des représentants du ministère de la Culture et de la communication, de collectivités territoriales et de scientifiques.



HORS SÉRIE 2ÈME RENCONTRES NATIONALES POLITIQUES PUBLIQUES ET MUSIQUES AMPLIFIÉES/ACTUELLES. 50 F (7,62 €)

La Scène - 11, rue Jean Romain - BP 102 - 14008 Caen Cedex - Tél : (0)2 31 86 88 00 - Fax : (0)2 31 86 88 90 - www.lascene.com

Directeur de la publication : Nicolas Marc. Directeur artistique : Olivier Chariou - Mise en page : Isabelle Giraudon

Abonnements - 1 an / 4 numéros : France : 160 F (24,39 €) ; DOM-TOM, CEE : 220 FF (33,54 €) ; autres pays : 250 FF (38,11 €).

Les éditions millénaire La Scène, le magazine professionnel des spectacles est une publication des Editions Millénaire. Siège social : 11, rue Jean Romain, 14000 Caen. Sarl de presse au capital de 120.000 F. RCS Caen B 404 398 067. Gérant : Nicolas Marc. Associés : Marc, Aprim.
Photogravure et impression : Maulde & Renou (Paris). Dépôt légal : avril 1999. ISSN : 1252-9788. Commission paritaire : 76783.

Associé à l'organisation des 1ères rencontres Nationales «Politiques Publiques et Musiques Amplifiées», au Florida d'Agen en 95, le mécénat de la Caisse des Dépôts appuie en 98, les actes de ces 2èmes Rencontres à Nantes.

Par ce soutien, le mécénat de la Caisse des dépôts réaffirme son intervention en faveur des Musiques actuelles, à travers quelques lieux emblématiques comme : le Florida à Agen, l'ARA de Roubaix, l'AMI à la Friche de la Belle de Mai, des réseaux tels que celui des «Gamins de l'Art Rue» ou des actions spécifiques telles que «Quartiers Musiques» dans le cadre de Nancy Jazz Pulsations. Il entend notamment, contribuer à la réflexion relative à la mise en place d'un réseau structuré pour ces musiques, ainsi que pour des formations qualifiantes innovantes.

Ces soutiens s'inscrivent dans le programme en faveur de l'action culturelle dans les quartiers que le mécénat de la Caisse des dépôts conduit depuis 1991, en complémentarité avec l'action menée par les Directions régionales dans le domaine de la politique de la ville.

Le mécénat de la Caisse des dépôts a en effet la conviction que ce type de démarches, dès lors qu'elles sont mises en place et conduites par des professionnels, peuvent être facteurs d'insertion culturelle et sociale.