

Les Musiques Actuelles ou la difficile institutionnalisation d'un phénomène artistique émergent

Mémoire réalisé par Benjamin Muller

Sous la direction de Mahfoud Galloul

-Septembre 2003-

Table des matières

Remerciements . .	1
INTRODUCTION .	3
Partie 1 : La reconnaissance spécifique des Musiques Actuelles/Amplifiées dans les institutions .	9
CHAPITRE I : L'émergence des musiques actuelles / amplifiées . .	9
I Rappel historique . .	10
II La lente reconnaissance des musiques actuelles/amplifiées par les pouvoirs publics .	15
CHAPITRE II : Intégrer les musiques actuelles/amplifiées : une réelle volonté politique ? ..	19
I Les nouveaux moyens mis en œuvre par l'Etat . .	19
II Les nouveaux moyens des Collectivités Territoriales . .	27
Partie 2 : Une politique mal adaptée : une reconnaissance essoufflée .	33
CHAPITRE III : L'approche traditionnelle ou l'incapacité à répondre à de nouveaux enjeux ..	33
I Un secteur spécifique, des enjeux nouveaux .	34
II La nécessité d'une responsabilité politique partagée . .	37
CHAPITRE IV : Nécessité d'adopter une nouvelle philosophie d'action . .	41
I Intégrer les musiques actuelles/amplifiées dans les principes de l'action culturelle .	42
II Une approche nouvelle, une vraie considération .	44
CONCLUSION GENERALE .	53
BIBLIOGRAPHIE . .	55
Actes de colloques .	55
Articles .	56
Ouvrages . .	56
Rapports .	57
Documents du Ministère .	57
Sites internet . .	57

Remerciements

Je tiens à remercier tous les professionnels ainsi que les professeurs qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire. Remerciements particuliers à Christophe Meynier, Samia Djitli, Frank Piquard et Luc Gruson pour leur disponibilité. Et merci à Mahfoud Galloul d'avoir accepté de diriger ces travaux.

« Continuer d'explorer de nouvelles formes musicales peut être considéré comme un acte révolutionnaire, car c'est une manière de montrer qu'il y a un autre choix que celui de l'argent, de la futilité, de la manipulation des esprits. » John ZORN Compositeur américain, né en 1953

INTRODUCTION

A l'heure de la mondialisation, la France ne cesse d'étonner par son particularisme en matière culturelle. Se trouvant parmi les premiers pays à avoir pris en considération l'importance du champ culturel, elle s'est dotée d'une conception particulière qui voudrait soustraire les produits culturels à une logique commerciale commune. Cette politique singulière visant la culture a ainsi permis l'émergence d'une diversité culturelle. Aussi, si cette politique donne une chance à la naissance de nouvelles expressions artistiques, ce n'est pas pour autant que l'État les reconnaît systématiquement. Or, sans son intervention, la diversité de ces expressions est menacée. Les musiques actuelles/amplifiées en sont un parfait exemple. Si ces musiques existent depuis cinquante ans et ont trouvé rapidement une place dans notre société, c'est seulement depuis une vingtaine d'années qu'un processus de reconnaissance spécifique tente d'être mis en place. Et sans cette reconnaissance de l'Etat, en dehors de la logique commerciale, c'est toute la richesse de ces musiques qui risque d'être marginalisée.

Musiques actuelles ? Musiques amplifiées ?

Que l'on parle de musiques *d'aujourd'hui* ou de musiques *populaires*, de musiques *jeunes* ou de musiques *amplifiées*, toutes se retrouvent sous le terme générique de "musiques actuelles". Mais derrière la pluralité de ces appellations se cache la difficulté à retenir une appellation unique et satisfaisante.

En effet, on voit regroupé au sein de cette appellation un vaste panel de styles musicaux : la chanson, le jazz, les musiques improvisées, les musiques novatrices, les musiques traditionnelles de toutes cultures, et les musiques dont l'amplification électrique

et l'utilisation des nouvelles technologies (informatique, électronique, etc.) constituent un élément d'écriture, de création et de diffusion : rock, hip-hop, reggae, funk, musiques électroniques, etc.

Pour désigner l'ensemble de ces styles musicaux, c'est l'expression "**musiques actuelles**" qui a été retenue par le Ministère de la Culture lorsque Mme Trautmann a mis en place en 1998 la Commission Nationale des Musiques Actuelles. Mais cette appellation pose plus de problèmes qu'elle n'en résout. D'une part, le jazz et les musiques traditionnelles ne constituent pas des musiques dites *actuelles*, au sens de *récentes*. Or, elles sont intégrées dans cette terminologie et bénéficient des interventions ministérielles en faveur de ces musiques. D'autre part, le terme "actuelles" ne doit pas conduire à penser que ces musiques n'ont « ni passé ni avenir », c'est-à-dire que les actions institutionnelles en leur faveur se placent dans une optique du ponctuel, de l'éphémère.

L'expression "**musiques amplifiées**", quant à elle, semble emporter les préférences des collectivités territoriales, via notamment la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture, ainsi que des personnels des salles de diffusion de ces musiques. Plusieurs raisons sont à évoquer : tout d'abord parce qu'en règle générale ces musiques font appel à l'amplification. Aussi, ce terme écarte le jazz et les musiques traditionnelles pour qui l'amplification n'est pas essentielle. Pour Marc Touché, ces musiques « **ne désignent pas un genre musical en particulier, mais se conjuguent au pluriel pour signifier un ensemble de musiques et de pratiques sociales qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore comme éléments majeurs, entre autres, des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage).** ¹ » Se référer à un terme technique – l'électro-amplification – apparaît d'autant plus judicieux si l'on considère qu'il est difficile, voire peu concevable, de conduire une politique de l'*actualité*.

L'ambiguïté de la terminologie employée pour qualifier ces musiques - actuelles ou amplifiées - témoigne de la complexité avec laquelle le ministère appréhende un secteur où la variété des comportements, des pratiques, des styles et esthétiques est particulièrement impressionnante. Cependant, « **s'il n'est pas certain que ces expressions puissent véritablement s'imposer au-delà de ces administrations (les collectivités territoriales) 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'Etat et les collectivités territoriales dans ce secteur d'intervention.** ² » Aussi, l'objet de cette étude n'étant pas de prendre position à ce sujet, nous nous attacherons à employer la double terminologie "actuelles/amplifiées".

Aujourd'hui, les musiques actuelles/amplifiées ont largement franchi l'étape de la

¹ Marc Touché, *Connaissance de l'environnement sonore urbain. L'exemple des lieux de répétition*. Editions CRIV/CNRS, Vaucresson, 1994.

² Philippe Teillet, « *Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées* », in sous la direction de P. Poirier, *Les collectivités locales et la culture, les formes d'institutionnalisation XIX^e-XX^e siècles*, éd. Du Comité d'histoire du Ministère de la Culture, Paris, 2002, p.356

reconnaissance, ne serait-ce que par leur poids économique. Mais si leur intégration dans le champ d'intervention des pouvoirs publics est bien entamée, 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. Heureusement, il y a aussi de "véritables" artistes qui, sans aide publique, vivent au moins correctement de leur création. Mais face à ces différents cas de figure, face à ces attentes, quelle est la responsabilité des pouvoirs publics ?

D'une part, ces musiques appellent l'Etat à une reconnaissance particulière, en tant que secteur musical à part entière. Elles le conduisent ainsi peu à peu à les intégrer au sein de ses politiques culturelles. D'autre part, c'est l'ensemble des collectivités territoriales - régions, départements et villes - qui est concerné par l'émergence du phénomène. Et leur rôle, nous le verrons, s'avère fondamental. Enfin, la reconnaissance de ces musiques comme phénomène artistique apparaît irréversible tant la demande est forte et croissante.

On constate en effet une croissance du nombre de collectivités territoriales prêtes à s'investir dans ce secteur que, dans l'exercice de leurs responsabilités politiques locales, elles ne peuvent pas ignorer. Elles s'engagent d'abord et en priorité au nom d'enjeux politiques : répondre à des demandes, qui sont souvent sous-jacentes, et toucher des populations peu concernées par les autres aspects de la vie culturelle. Elles ont conscience qu'il s'agit d'un domaine difficile et chargé d'enjeux : ces musiques sont liées à de profondes évolutions de la société, elles en sont le révélateur et l'expression de la contestation.

A contrario, les politiques conduites par l'État jusqu'à présent ont accordé une priorité à la logique économique et au soutien direct ou indirect au secteur marchand (spectacle vivant, industrie du disque). Pendant très longtemps, elles n'ont guère pris en compte l'intérêt artistique de ces musiques au sein des politiques culturelles publiques.

Pourtant, le décret du 10 mai 1982 qui oriente les missions du Ministère, précisait déjà que « **le Ministre chargé de la Culture a pour mission de permettre à tous les français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix, de préserver le patrimoine culturel national, régional ou de divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière, de favoriser la création des œuvres de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde.** » Dans cet esprit, et à la même époque, Maurice Fleuret déclarait : « **Nous ne voulons pas que soient frappées d'exclusives certaines formes de la musique : la chanson, le jazz, les variétés, les musiques non écrites doivent se sentir ici chez elles sur un même pied d'égalité et avec droit de cité.** » La volonté politique de reconnaître l'émergence d'un nouveau phénomène artistique est donc, à cette époque, bien présente. Certains dénonceront cet intérêt comme une "opération politicienne". Sans doute, mais l'enjeu était aussi de maintenir ouvert un passage à l'intégration culturelle des groupes sociaux exclus.

C'est en effet à cette époque que s'affirme en France la culture "hip-hop", directement importée des Etats-Unis. Aussi, un grand nombre de groupes musicaux qui revendiquent leur appartenance à cette nouvelle forme de culture sont issus de l'action sociale dans les quartiers, au travers d'associations locales diverses ou encore d'associations sportives. On constatera par la suite que certains développent même des actions d'intervention sociale et de participation politique. Ceci peut sans doute expliquer pourquoi c'est la dimension sociale du phénomène qui a longtemps prédominé dans le discours du Ministère. Aujourd'hui encore, les politiques locales de nombreuses villes en faveur des musiques actuelles/amplifiées sont largement tournées vers la jeunesse. En d'autres termes, elles sont marquées par des préoccupations plus sociales qu'artistiques. Pourtant, cette dimension artistique est essentielle, mais n'est pas encore toujours suffisamment prise en compte.

En résumé, l'incorporation de ces musiques dans le champ d'action du Ministère ne signifie pas aujourd'hui qu'elles sont légitimées comme créations artistiques à part entière. Quelles en sont les raisons ? En quoi les caractéristiques spécifiques des musiques actuelles/amplifiées conduisent-elles aujourd'hui l'État à s'interroger sur sa capacité à intégrer un phénomène artistique nouveau au sein de politiques culturelles existantes, dont la philosophie repose sur la logique du « *ce qui existe* », et du « *ce qui a été* » ? Et quelles en sont les conséquences ? C'est tout l'objet de cette étude au travers de laquelle on comprendra que les musiques actuelles/amplifiées se trouvent désormais au cœur d'un processus de transformation des politiques culturelles.

En effet, les spécificités de ce secteur conduisent les autorités publiques à faire face à deux séries 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.

Dans un second temps, ces mêmes autorités, hésitantes quant à la dénomination de ces musiques (amplifiées, actuelles, populaires...), leur qualification (phénomènes sociaux, économiques ou artistiques ?), leur modes d'interventions 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.

Aussi, le dialogue entre l'État et les collectivités territoriales, qui se voudrait partenarial, n'a été engagé que tardivement au regard des fortes revendications des acteurs et donc du secteur lui-même. Ceci a conduit ces mêmes collectivités territoriales, face à l'émergence d'un phénomène à la fois d'origines culturelle et sociale, à s'interroger sur la nature de leurs compétences et de leurs responsabilités publiques.

Considérant l'ensemble de ces interrogations, cette étude se donne pour perspective d'analyser comment la politique menée par l'Etat en faveur de la musique a, au fil des années, intégré le champ des musiques actuelles/amplifiées et pourquoi cette réponse à l'émergence d'un phénomène artistique spécifique nouveau n'a conduit jusqu'alors qu'à une reconnaissance partielle de ce secteur.

Il ne s'agit pas ici simplement d'énumérer et de commenter les actions menées en

faveur de ce milieu. Cette étude doit néanmoins permettre, à partir des choix opérés par l'Etat et de son partenariat établi avec les collectivités locales, de comprendre comment il a appréhendé ce secteur et ce, par l'étude de la conception de sa politique ainsi que des moyens mis en jeu.

Dans un premier temps, il s'agira d'analyser les conditions et les facteurs d'émergence des musiques actuelles/amplifiées et, d'autre part, de présenter l'approche qui a été celle de l'Etat, depuis une vingtaine d'années, en faveur de la reconnaissance de ce phénomène artistique qui occupe aujourd'hui une place importante dans notre société (Premier chapitre).

Puis, face aux différentes actions politiques récemment menées par l'Etat et par les collectivités territoriales, nous étudierons quelles ont été les évolutions et leurs conséquences, aussi bien en terme de création de structures spécifiques qu'en terme de financements adaptés, pour comprendre si cela a contribué à une mise en commun des moyens et des outils pour l'établissement d'une politique globale et cohérente en faveur de ce secteur (Deuxième chapitre).

Dans un second temps, l'étude se propose d'analyser les défis culturels et sociaux auxquels se trouve confrontée, aujourd'hui encore, la politique étatique en faveur de la musique. Il s'agira de comprendre ici comment les spécificités de ce secteur ne permettent pas de l'intégrer dans « le moule existant », c'est-à-dire en quoi les schémas conservateurs de cette politique ne sont pas adaptés à ces nouveaux enjeux (Troisième chapitre).

Le dernier chapitre propose enfin des axes de développement pour une politique culturelle dans le champ des musiques actuelles/amplifiées. Celui-ci n'a bien évidemment pas la prétention de remettre en cause plus de vingt ans de choix politiques en faveur de ce secteur. Il s'agit cependant de mettre en lumière les éléments qui apparaissent aujourd'hui indispensables aux yeux des professionnels de ce milieu et qui, trop longtemps et encore aujourd'hui, ne se sont pas vus accorder l'importance à laquelle ils aspiraient. Ceux-ci doivent conduire à la constitution d'un discours politique fort en faveur d'un secteur, certes jeune, mais en pleine expansion.

Partie 1 : La reconnaissance spécifique des Musiques Actuelles/Amplifiées dans les institutions

CHAPITRE I : L'émergence des musiques actuelles / amplifiées

A l'image de notre société, les musiques actuelles/amplifiées ont connu de nombreuses évolutions depuis leur apparition en France il y a une cinquantaine d'années. Elles sont surtout artistiques, esthétiques, et fondamentales pour la compréhension de ce que ces musiques représentent aujourd'hui pour une grande partie de la population. Les évolutions de la société française dans le domaine musical, quant à elles, sont marquées par des changements politiques et sociaux à la fois très particuliers et très forts, mais surtout par un bouleversement des mentalités dont les conséquences sont encore bien visibles aujourd'hui.

Résumer cinquante années de profonds changements, depuis André Malraux jusqu'à Jean-Jacques Aillagon se révèle être un vaste chantier et cette étude ne saurait y prétendre.

Seulement, les récentes évolutions et actions politiques en faveur des musiques actuelles/amplifiées ne peuvent être analysées qu'à la lumière des conditions d'émergence de ce phénomène artistique si particulier. Celui-ci n'est plus considéré comme nouveau, mais sa reconnaissance, elle, peut être qualifiée de récente.

Ce chapitre se propose donc d'analyser, dans un premier temps, les facteurs importants ayant contribué à l'apparition puis au développement de ce phénomène, entraînant de profonds changements esthétiques dans le domaine musical (I). Puis, à la lumière de ces éléments, il s'agira de comprendre comment l'Etat a, peu à peu, reconnu ce secteur, à travers l'établissement d'une politique musicale qui, au fil du temps, n'a évolué que lentement (II).

I Rappel historique

Le phénomène d'émergence des musiques actuelles/amplifiées s'explique à la lumière des révolutions technologique et sociologique des deux derniers siècles qui ont fortement marqué l'évolution des courants musicaux. A l'origine de la constitution de ces musiques comme phénomène social (écoute, apprentissage, pratique, transmission, revendications culturelles...), on retiendra donc plusieurs évolutions majeures que sont l'intervention de l'enregistrement, de l'amplification, la constitution de l'industrie du disque puis la prise en compte de la jeunesse comme classe d'âge (A). Chacun de ces éléments ont, à leur manière, favorisé la constitution de nouveaux styles musicaux et en ont modifié les évolutions esthétiques (B). Enfin, on s'interrogera sur ce qui a contribué au développement des musiques actuelles/amplifiées en France et les raisons de l'importante place qu'elles occupent aujourd'hui dans notre société (C).

A) Les facteurs de développement

L'enregistrement

La révolution industrielle de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle est caractérisée par l'usage de l'électricité, l'invention de la télégraphie, de la téléphonie et de la photographie mais aussi celle de l'enregistrement sonore en 1877, puis sa commercialisation une dizaine d'années plus tard, d'abord sous forme de cylindre (avec le phonographe), puis très rapidement de disque (avec le gramophone). Ce phénomène va conduire à une privatisation de l'écoute (qui va se transformer en pratique individuelle) ainsi qu'à une multiplication des sources de diffusion (dans le temps et dans l'espace). La création musicale, de la composition à l'interprétation, se trouve également modifiée, notamment avec la mise en place progressive des droits d'auteur entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle. De plus, s'il était possible, à travers l'écriture, de conserver une trace de la musique composée, celle-ci nécessitait l'apprentissage de conventions pour être lue et ne concernait donc qu'une faible partie de la population. Aussi on comprend comment l'enregistrement vient modifier l'articulation entre musiques populaires (dites de tradition *orale*) et musiques savantes (dites de tradition *écrite*), ce qui conduira à la disparition progressive de la musique *populaire* au sens traditionnel.

L'amplification

Remplaçant peu à peu la guitare acoustique adoptée dans les toutes dernières années du XIX^{ème} siècle, les guitaristes développeront l'usage de l'amplification à partir du milieu des années 30 aussi bien dans le jazz que dans le Chicago blues ou le Western swing. C'est aussi à la même époque que le microphone commencera à être utilisé pour le chant. Ces modifications auront des effets multiples, de la création aux modes d'interprétation, puisque la hiérarchie sonore des instruments se trouve changée.

Mais l'amplification va également modifier l'économie du spectacle vivant. Dorénavant, il est possible de produire une intensité sonore égale avec moins d'instruments, et jouer dans des lieux de plus en plus grands. La baisse des coûts en personnel ainsi engendrée (les *big bands*, très onéreux en terme de déplacement vont peu à peu disparaître au profit de formations plus resserrées) va permettre à de petites formations de devenir professionnelles. Une évolution qu'on peut considérer comme toujours en marche aujourd'hui avec le développement des DJs et de la musique assistée par ordinateur.

On peut estimer que le principe d'amplification lui-même concernera tous les instruments présents sur scène à partir de la fin des années 60.

La constitution de l'industrie du disque

Une industrie du disque se développe dans les pays occidentaux à partir de la fin des années 1880, mais c'est d'abord aux Etats-Unis qu'on pourra parler de "culture de masse". Dans la musique (comme dans la plupart des autres activités humaines), une culture de la consommation va aller de pair avec la multiplication des quantités produites. Et avec le disque, puis la radio (à partir du milieu des années 20), cette musique de masse aux mélodies évidentes va se développer.

Selon les théories économiques libérales qui cherchent à « satisfaire le consommateur », le libre marché concurrentiel permet aux disques les plus demandés d'être les plus vendus. Ce qui sous-entend que les disques les « meilleurs » sont les plus diffusés. Mais c'est sans tenir compte de l'influence du système économique lui-même sur la demande, indépendamment de toute valeur artistique. Car l'industrie du disque n'a jamais été en condition de respecter les préceptes de la concurrence puisqu'elle connaît une situation oligopolistique depuis sa naissance (quelques entreprises, appelées *majors*, détiennent la plus grande part du marché). En situation de quasi-rente, les majors peuvent contrôler les innovations technologiques et musicales et établir des accords avec les médias et les sociétés d'édition. Ce type de structuration économique engendre des "barrières à l'entrée", c'est-à-dire que de nouvelles maisons de disques ne peuvent investir le marché si elles n'ont pas atteint, au préalable, une certaine assise. Mais l'innovation, freinée par la concentration d'une offre éloignée des musiciens et mue par le profit, va tout de même subsister : dès le milieu des années 20, au moment où on pense que la radio naissante va supplanter le disque, de nombreux labels "indépendants" vont enregistrer des répertoires spécialisés proposant des musiques peu audibles sur les ondes, différentes de celles des majors. Mais l'équilibre de ces petites entreprises de

disques indépendantes est souvent précaire. C'est pourquoi la plupart d'entre elles disparaîtront lors de la crise de 1929, puis au début des années 40.

On a pu ainsi estimer, suivant un modèle schumpeterien, que la production de disque suit un ensemble de phases de formes cycliques où se succèdent concentration extrême, peu créative, où dominent des compositions écrites et jouées sur commande pour les majors, et phases chaotiques mais plus intéressantes en terme de création.

La jeunesse comme nouveau groupe social

La constitution de l'adolescence et, plus largement, de la jeunesse comme groupe social à partir de la fin des années 50 représente une évolution civilisationnelle d'importance pour comprendre la place qu'occupent aujourd'hui les musiques actuelles/amplifiées dans notre société. De nombreuses raisons ont été évoquées pour expliquer cette nouvelle configuration de la société où les antagonismes d'âges fragilisent les traditionnels antagonismes de classes. Aussi, l'objet de cette étude ne nous permet pas de présenter les phénomènes d'ordre sociologiques qui expliquent toutes ces évolutions.

Ce qu'il faut retenir ici, c'est que la confirmation du rock'n'roll comme style musical en est un des symptômes. Par exemple, de part la provocation dont il est porteur en terme d'image ou de part l'évolution des paroles, qui s'axent sur les questionnements et les problèmes adolescents. Aussi, cette situation nouvelle où les jeunes ont envie de s'affirmer par rapport à la société toute entière mais aussi par rapport à la génération précédente explique assez bien la succession des courants musicaux amplifiés depuis les années 50.

B) L'évolution des styles musicaux

L'objet ici n'est pas de présenter l'ensemble des courants musicaux apparus depuis les années 50 car des études ainsi qu'une vaste littérature y sont déjà consacrées. A ce sujet, on précisera simplement que ces styles sont multiples, comprennent de nombreux dérivés et proviennent des quatre coins de la planète. Ce qui apparaît utile au sein de cette étude, c'est de comprendre quelles sont les origines artistiques et sociologiques des musiques actuelles/amplifiées telles qu'elles apparaissent aujourd'hui. Ainsi, on comprendra qu'elles sont le fruit d'une longue évolution, et qu'elles découlent de revendications à la fois artistiques et sociales fortes.

Il est aujourd'hui évident de constater que ce que l'on a longtemps appelé *rock* dans les années 90, faute de terme plus précis pour qualifier une musique de plus en plus hybride, n'a plus grand chose à voir avec le style musical qui a vu le jour il y a une quarantaine d'années.

En effet, la seconde partie des années 50 voit l'explosion du *rock'n'roll*, un style porté par les indépendants. On suppose que ce phénomène provient de plusieurs facteurs, en particulier la multiplication des radios (et donc le développement de styles jusqu'alors interdits d'antenne), la diffusion de musique enregistrée à la radio, la naissance du DJ, ou encore les progrès de l'enregistrement sur bande magnétique et avec des instruments amplifiés, ainsi que la naissance du vinyle, support plus solide.

Dans les années 60, la musique rock symbolise le conflit inter-génération. Dans les années 70, elle sert de point d'ancrage à une contestation plus générale : celle de la société. Les années 80 voient l'apparition du rap, dont les paroles supplantent l'importance de la musique, et éclipsent peu à peu le rock. Le rap va devenir le nouveau fer de lance de la contestation. Dans les années 90, les musiques actuelles/amplifiées deviennent un secteur économique en plein essor, avec notamment l'émergence d'un nouveau courant musical : la techno. Une fois de plus, ce courant cherche à rompre avec ses prédécesseurs : la techno devient à son tour l'expression de l'indépendance face au système.

On le voit donc très nettement, les musiques actuelles/amplifiées, au cours des dernières décennies, sont devenues un secteur privilégié de l'exploration de nouveaux horizons culturels et ont servi les revendications de plusieurs classes sociales. Ceci peut expliquer en partie l'importance qu'elles occupent aujourd'hui dans notre société.

C) Les musiques actuelles/amplifiées en France : pourquoi une telle importance ?

La Culture en France a connu un « boom musical » qui, selon Olivier Donnat, a « **...probablement contribué à l'évolution des goûts et des comportements dans d'autres domaines, de la littérature au cinéma.** »³ Nombreux sont les sociologues qui ont souligné les profonds changements dans les rapports à la culture et à la création qui se sont produits en France au cours des quarante dernières années.

Les facteurs les plus importants destinés à expliquer l'émergence des musiques actuelles/amplifiées sont sans nul doute les évolutions techniques, ainsi que la tendance croissante des français à s'équiper en matériel hi-fi. Olivier Donnat explique en effet que « **ce qui était encore dans les années 50 une pratique exceptionnelle réservée à une minorité de mélomanes est devenue avec la généralisation de l'équipement des ménages en matériels audiovisuels une pratique banale, quotidienne pour la majorité des jeunes générations.** »⁴ On a effectivement constaté l'augmentation qualitative régulière des conditions d'écoute de la musique avec l'invention de supports tels que le Compact Disc, puis le Mini Disc, ou de systèmes d'écoute tels que les baladeurs (K7, puis CD et MD). En outre, la baisse du prix du matériel de musique (guitares, amplis, samplers, etc.) a rendu la pratique musicale accessible à une large majorité de Français. Et si les matériels audiovisuels ont connu des améliorations qualitatives, celles-ci se sont accompagnées d'une augmentation quantitative significative en terme d'équipement.

Les études menées par le Ministère de la Culture confirment cette tendance. Les dépenses des ménages en matériels de son et d'image n'ont cessé de croître ces dernières années pour atteindre 6 004 millions d'euros en 2001, puis 6 093 millions d'euros en 2002⁵. En 1973, seuls 8% des Français possédaient une chaîne hi-fi ou un poste stéréo contre 55% en 1985. En 1995, 95% des 12-25 ans déclaraient posséder cet

³ Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles des Français », p. 310, la Documentation Française, 1998.

⁴ Olivier Donnat, « Les Français face à la culture », Ed. la Découverte, Paris, 1994. ⁵ Source : D.E.P., Département des Etudes et de la Prospective du Ministère de la Culture.

équipement. Vu la tendance des chiffres ces dernières années, la proportion actuelle doit avoir sensiblement augmenté. Et de cette évolution spectaculaire de l'équipement des Français en matériel d'écoute de la musique découle l'évolution croissante des pratiques d'écoute de la musique.

En effet, un jeune sur deux déclare écouter plus de dix heures de musique par semaine, et 57% d'entre eux écoutent fréquemment de la musique pour elle-même, sans rien faire d'autre. Enfin, doit-on rappeler que les ventes de supports musicaux depuis la révolution du CD ont explosé et ce, malgré les prix prohibitifs pratiqués par la distribution ? En 2002, 166 millions de disques et cassettes ont été vendus sur le marché français, dont 92% de Compact Discs⁶.

La musique est donc devenue, aujourd'hui dans notre société, omniprésente. Car outre les évolutions techniques, **« le développement des radios musicales sur la bande FM et, dans une moindre mesure, celui des chaînes télévisées diffusant principalement des clips sur le réseau hertzien comme M6 ou sur le câble ont par ailleurs contribué à accroître la durée d'écoute musicale. »**⁷

Enfin, on peut dire que si la révolution technique a été le facteur déclenchant, il est clair qu'une révolution sociologique lui a emboîté le pas, transformant de façon significative les pratiques culturelles des Français. Aujourd'hui, les Français "consomment" beaucoup plus de spectacles (notamment de concerts) qu'il y a encore une vingtaine d'années. Le développement des *rave parties*, c'est-à-dire des soirées techno, marquent également cet engouement des Français pour le spectacle, notamment chez les jeunes adultes. De plus, on constate que la pratique de la musique est en pleine progression, essentiellement chez les jeunes⁸.

On comprend donc bien comment les musiques actuelles/amplifiées se sont développées dans les sociétés occidentales, y compris en France où elles occupent de nos jours une place importante. Cette émergence s'explique à la lumière, d'une part, des fortes revendications sociales des populations (ceci expliquant leur succès auprès des jeunes, aussi bien en terme de pratiques qu'en terme d'écoute), et d'autre part, des révolutions technologiques ayant entraîné une *musicalisation de la société*. Mais comment les pouvoirs publics ont-ils appréhendé l'émergence de ce nouveau phénomène artistique ? Comment ce dernier a-t-il été, petit à petit, intégré au sein des politiques culturelles menées par l'Etat ?

5

⁶ Source : D.E.P., Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture. ⁷ Olivier Donnat, « Les Français face à la Culture », Ed. La Découverte, Paris, 1994.

⁷ ⁸ Selon une étude du D.E.P., 21% des 15-19 ans pratiquent un instrument contre 8% des plus de 35 ans. Ceci peut s'expliquer par l'abandon progressif des pratiques musicales au fur et à mesure de l'entrée dans la vie active.

8

II La lente reconnaissance des musiques actuelles/amplifiées par les pouvoirs publics

L'histoire des politiques culturelles dans le champ des musiques actuelles/amplifiées est jeune. Tout d'abord parce que la création d'un Ministère en charge des questions culturelles est récente. Ensuite parce que la logique des premières politiques en faveur de la musique ne laissait pas ou peu de place aux phénomènes artistiques émergents. Aussi, pendant très longtemps, la priorité pour tous les acteurs du secteur des musiques actuelles/amplifiées a été, dans un premier temps, de conduire ces musiques à une reconnaissance spécifique par les institutions, notamment grâce aux collectivités territoriales. Cette reconnaissance est apparue au début des années 80 et a nécessité près d'une vingtaine d'années. Car une réelle reconnaissance ne pouvait se manifester que par une prise en compte de ce secteur dans le paysage politique, c'est-à-dire son intégration au cœur des politiques culturelles menées par l'Etat. C'est cette difficile voie de l'intégration dans les institutions dont il est question ici.

Et pour comprendre la lenteur de l'émergence de ce phénomène au sein des politiques publiques, il faut s'interroger sur la logique d'approche des institutions, l'Etat et les collectivités territoriales. En d'autres termes, comment ont-elles réagi face à ce secteur émergent et culturellement non légitimé ?

A) L'émergence d'une politique musicale

Avec la création en 1959 du Ministère des Affaires Culturelles, Malraux va oser bâtir la première politique culturelle de la République, au cœur de laquelle la notion de « droit à la culture pour tous » va prédominer.

En 1959, la situation de la musique en France est préoccupante. Elle souffre d'un manque manifeste de moyens, et est associée à une crise de la musique vivante. C'est en 1965 qu'apparaissent les premières actions d'aide et de développement de la musique française, s'appuyant sur une perspective d'efforts prolongés. Ainsi naquit la première politique musicale en France, non sans débats et expertises. En 1966 est créé le Service de la Musique qui deviendra la Direction de la Musique et de la Danse en 1969. C'est le compositeur Marcel Landowski qui en deviendra le chef de service et qui exprimera la volonté rénovée de construire un plan d'action dans le domaine musical. Ce plan, établi pour une période de dix ans, emprunte très largement la logique d'intervention des pouvoirs publics. Concrètement, ce plan, qui se préoccupe de la diffusion symphonique et du développement des structures d'enseignement, s'attache en 1967 à la création de l'orchestre de Paris, et développe des actions sur l'ensemble du territoire. En 1969, l'organisation de l'administration centrale est complétée par la mise en place des trois premiers directeurs régionaux des Affaires Culturelles. Ces réformes vont amorcer la déconcentration du Ministère et entraîner la participation des collectivités locales dans son initiative. Cet élan sera préservé dans les années suivantes mais l'arrivée au pouvoir de la gauche à partir de 1981 va entraîner de nouvelles évolutions majeures.

B) 1981 : Une politique musicale plus ouverte

Dans le début des années 80, par l'effet des lois de décentralisation de 1981 et 1982 et face à la pénurie de moyens mis à leur disposition, des professionnels, acteurs et amateurs de musiques actuelles se structurent et se regroupent en réseau rock. Ce mouvement remonte à la Direction de la Musique qui prend alors conscience de l'échec de sa politique de Centres Régionaux de la Chanson, en complet décalage avec l'évolution musicale. La prise en compte d'une autre réalité est d'abord, en partie, initiée par Jack Lang et Maurice Fleuret à partir de 1981. Le lancement de la Fête de la Musique en est un très bon exemple puisque son impact sera déterminant. En effet, cette "intuition géniale" exprimait la prise en compte de la « musicalisation » de la société dont nous avons parlé précédemment. Sa réussite sera totale puisqu'elle entraînera l'adhésion des populations et l'engagement des collectivités territoriales. La seconde initiative de Jack Lang consistera à lancer une politique de réalisation d'équipements de diffusion, en particulier d'équipements de grande capacité : les *Zéniths*. Celle-ci nécessita des investissements importants et a correspondu à une politique de loisirs de masse, « **répondant à une recherche d'émotion collective qui s'exprimait dans la passion des retrouvailles et de l'échange** ».

On dénombre durant cette période d'autres mesures fondatrices comme les premières formes de soutien aux petites salles, l'aide aux lieux de diffusion caractérisés par une programmation tournée vers les jeunes artistes, la création du Fonds de Soutien aux Variétés et au Jazz, la mise en place de l'Orchestre National de Jazz, la loi de 1985 sur les droits des interprètes ou encore la création ou l'extension du champ d'activité des sociétés civiles de gestion de ces droits.

Cet ensemble de mesures met en évidence le début d'une prise de conscience face aux musiques actuelles/amplifiées qui commencent à ne plus être considérées comme relevant exclusivement du secteur marchand. Ce qui n'était pas ou peu le cas jusqu'alors. Par exemple, en 1987, une des initiatives de François Léotard, Ministre de la Culture de l'époque, a été de faire bénéficier au secteur privé de la première baisse de TVA sur le disque qui passe de 33% à 18,6%, et de l'autorisation de la publicité sur ce support.

Progressivement, les musiques actuelles/amplifiées acquièrent donc une relative reconnaissance de la part de l'Etat qui tente de professionnaliser le monde du Rock et d'organiser une véritable économie de ce secteur. Face aux productions étrangères très présentes sur le marché des musiques actuelles/amplifiées, le Ministère tend à vouloir aider les productions nationales.

En 1991, l'Etat engage la politique des "cafés-musiques", souvent mise en relation avec le programme de Développement Social de Quartiers (DSQ) initié par Pierre Mauroy et renforcé par Michel Rocard. Implantés essentiellement dans les quartiers périphériques, ces lieux semblaient être plus ou moins chargés d'en réduire l'isolement culturel, au risque d'accréditer l'idée de l'existence de deux cultures, celle du centre des villes et celle de la périphérie.

Mais l'indigence des moyens financiers qui leur ont été accordés par l'Etat et l'illusion qu'a constitué l'idée qu'ils pouvaient équilibrer leur exploitation à partir des recettes du

débit de boisson ont largement contribué à l'échec d'un programme qui s'est fondé sur une mauvaise compréhension (voire une non-compréhension) des enjeux culturels en émergence et dont les cafés-musiques auraient pu être porteurs, si la dimension artistique de leur activité n'avait pas été à ce point sous-estimée. Ceux qui subsistent aujourd'hui sont ceux qui ont bénéficié d'un soutien déterminé des collectivités territoriales (en particulier des communes). Et cette pérennité a démontré l'importance du rôle que pouvaient jouer des équipements de musiques actuelles/amplifiées dans la collectivité.

C) Prise d'initiatives des collectivités territoriales

A Agen, le *Florida* est la première expression de l'apparition d'un nouveau type d'équipements. Il sera suivi par de nombreux autres : Annecy, Perpignan, Douai, Castres, Clermont-Ferrand, Tourcoing, Montluçon, etc...

Tous différents dans leurs contextes, ces équipements résultent de volontés politiques locales qui mêlent préoccupations artistiques et culturelles et préoccupations sociales. Pour ces collectivités, il s'agit d'équipements culturels à part entière. En même temps, d'autres collectivités reconnaissent l'intérêt d'initiatives militantes préexistantes et en assument le développement : le Confort Moderne à Poitiers, le Chabada à Angers, etc... La collectivité intègre le projet musiques actuelles/amplifiées dans sa politique culturelles et s'investit de telle sorte que l'initiative militante prenne sa place dans le service public culturel.

Suite aux différentes initiatives des collectivités (en particulier les communes) qui furent, selon les cas, couronnées de succès, l'Etat affirme à son tour sa volonté de considérer les équipements dédiés aux musiques actuelles/amplifiées comme des équipements culturels à part entière, à travers le discours de Philippe Douste-Blazy lors des rencontres d'Agen en octobre 1995. Geste symbolique, les cafés-musiques sortent du champ de compétences de la délégation au développement et aux formations pour rejoindre la tutelle de la Direction de la Musique et de la Danse.

Reconnaissant la nécessité de participer de manière pérenne au financement du fonctionnement des équipements concernés, l'Etat définit alors le dispositif SMAC qui sera le premier système de subventions de fonctionnement destinées aux lieux de diffusion « hors institutions ». Mais sans concertation préalable suffisante avec les collectivités territoriales (alors que ce dispositif s'appuie sur la signature de conventions avec elles), le Ministère de la Culture s'engage dans une politique de relations bilatérales et favorise la constitution d'un réseau de lieux consacrés exclusivement, dans la plupart des cas, à la diffusion.

En d'autres termes, les choix ici énoncés (dont certains avancent qu'ils sont arbitraires) des mesures éparses prises par les ministères successifs mettent en lumière d'une façon générale qu'il a manqué aux musiques actuelles/amplifiées une ligne directrice forte et surtout, une cohérence de ses actions. C'est ce qu'a compris Catherine Trautmann qui, en 1998, va réunir des acteurs et des professionnels au sein d'une Commission Nationale afin d'élaborer un réel état des lieux de ce secteur, d'en mesurer le poids, mais pas seulement sous son aspect économique, et donc de déterminer la logique d'action qui a été celle de l'Etat jusque là, et celle qui doit être mise en place dorénavant.

D) Le rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles

Les travaux de la commission nationale "musiques actuelles" réunie à la demande de Catherine Trautmann et sa conférence de presse du 19 octobre 1998 témoignent, s'agissant de l'Etat, de la permanence de sa recherche d'une politique.

Ce rapport permet, pour la première fois, une concertation nationale entre toutes les branches du secteur concerné et permet d'établir un état des lieux général de la situation, de soulever de nombreux problèmes dans l'intention d'y apporter des solutions.

Sur le plan économique, plusieurs mesures sont proposées. Par exemple, apparaît l'idée du prix unique du CD audio qui donnerait plus de chances aux détaillants spécialisés face aux pratiques de prix de la grande distribution généraliste, qui, par ailleurs limitent les références exposées au public, ce qui entraînent des conséquences néfastes sur la création et la production indépendante. Ce rapport présente également l'idée de faire appliquer une taxe sur les CDs enregistrables, qui serait reversée aux producteurs phonographiques de manière à prévenir des dangers que représente l'avènement du numérique, à savoir la reproduction à l'infini de morceaux musicaux de façon libre et gratuite. Catherine Trautmann propose également la création d'un Observatoire National des Musiques actuelles/amplifiées afin de rendre compte du secteur dans son entier et ce, de manière objective et permanente.

Considérant l'importance de ce rapport ainsi que celle des mesures nouvelles énoncées par Madame Trautmann au regard de leurs conséquences sur la réorganisation du Ministère et de ses actions, toutes seront développées en détail dans le prochain chapitre.

Précisons simplement ici que ce rapport a été bien accueilli par les professionnels du secteur qui demandent plus de reconnaissance, de proximité, de pluralisme et un rééquilibrage. Car suite à la remise de ce rapport, Catherine Trautmann précisait que **« le moment est venu de reconnaître l'importance des musiques actuelles qui, jusqu'à maintenant, n'étaient pas, ou étaient insuffisamment prises en compte, dans les politiques publiques. [...] le terme de "reconnaissance" est un des mots clé qui court tout au long du rapport. Et ce mot, je le fais mien. »**⁹ Ainsi, l'année suivante, les musiques actuelles/amplifiées ont bénéficié d'une enveloppe budgétaire supplémentaire, consacrée essentiellement au soutien des réseaux de diffusion (comme les SMACs), à la création artistique et au soutien des industries musicales.

Cette brève approche de l'histoire des musiques actuelles/amplifiées au travers des réactions de l'Etat et des collectivités territoriales montre déjà combien elles n'ont été abordées que sous les angles de la diffusion (dont les Zéniths ont été la principale expression) ou d'une réponse à une demande associative locale, voire sous l'angle social, dans le cas des "cafés musiques". Aujourd'hui encore, nous le verrons dans le prochain chapitre, favoriser la qualité et le nombre des lieux de diffusion est une priorité de l'Etat. Cette logique d'intervention est-elle légitimée ? Est-elle suffisante ? Qu'en pensent les

⁹ Extrait du « Programme d'action et de développement en faveur des musiques actuelles », discours de Madame Catherine Trautmann, Ministre de la Culture et de la Communication, lundi 19 octobre 1998.

acteurs de ce secteur ?

Pourtant, les actions existent. Mais les chiffres, nous le verrons, ne suivent que timidement. Même si les aides ou les actions étaient jugées inefficaces jusque là, une réelle volonté politique semble avoir été mise en place. Notamment donc depuis la remise du rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles qui a entraîné de nombreux changements significatifs en terme de reconnaissance de ce secteur. L'Etat ne peut dorénavant pas ignorer que, d'une part la reconnaissance de ces musiques comme phénomène artistique est à la fois indispensable et irréversible et que, d'autre part, il doit faire face à une demande forte et croissante.

CHAPITRE II : Intégrer les musiques actuelles/amplifiées : une réelle volonté politique ?

Depuis le passage de Catherine Trautmann à la tête du Ministère de la Culture et de la Communication, on avait le sentiment que les musiques actuelles/amplifiées trouveraient désormais leur place dans le champ des politiques culturelles et artistiques publiques.

Elle a en effet engagé un ensemble d'actions qui ont transformé la logique d'intervention de l'Etat et des collectivités locales en faveur de ce secteur. Ces changements peuvent être considérés comme significatifs puisque, nous l'avons vu, ce secteur n'avait, pendant de longues années, été l'objet que de mesures timides et limitées. Mais ces mesures ont-elles fait l'objet d'un accompagnement financier à la hauteur des ambitions du Ministère ? Quant aux collectivités territoriales, quels moyens possèdent-elles pour intervenir de façon efficace en terme de soutien, d'accompagnement ? Et quelle a été la philosophie d'action des successeurs de Madame Trautmann ? En d'autres termes, et dans une perspective de long terme, peut-on réellement parler d'une volonté politique de développement en faveur du secteur des musiques actuelles/amplifiées ?

L'objet de ce chapitre est donc ici d'étudier en quoi les mesures prises par Catherine Trautmann réorganisent de façon profonde les actions à la fois du Ministère, donc de l'Etat (I) et celles des collectivités territoriales (II). S'inscrivent-t-elles dorénavant dans un travail de partenariat, de collaboration ? Et quels moyens financiers ont accompagné cette volonté politique ? Autrement dit, il s'agit de voir si l'ensemble des mesures prises a contribué à une mise en commun des moyens et des outils pour une politique globale et cohérente en faveur des musiques actuelles/amplifiées sur tout le territoire.

I Les nouveaux moyens mis en œuvre par l'Etat

Catherine Trautmann a donc présenté en février 1998 les réformes qu'elle souhaitait engager pour une démocratisation de la culture et nous allons voir que cet objectif, prioritaire dans sa politique, impliquait un Ministère reconstruit et des missions de service public clairement définies (A). Ensuite, nous présenterons les moyens financiers mis en

place par les ministères successifs (B) afin de déterminer si l'Etat souhaite réellement inscrire le développement de ce secteur dans une optique autre que celle du "court terme".

A) Un Ministère reconstruit

La nouvelle organisation du Ministère

Par une lettre de mission du 19 novembre 1997, Madame Trautmann avait chargé Dominique Wallon de conduire le travail préparatoire au rapprochement des Directions du Théâtre et des Spectacles et de la Musique et de la Danse. Ce rapprochement avait pour vocation de s'inscrire dans une dynamique de relance de la politique culturelle de l'Etat et de traduire des choix de politique culturelle. Dominique Wallon, dans la lettre d'information du Ministère de la Culture, explique dans quel contexte a été pensée la nouvelle DMDTS : **« On s'est posé la question des missions de la nouvelle direction par rapport au rôle de l'Etat bien sûr (ce que l'on appelle les missions de service public), mais aussi par rapport au fonctionnement de l'administration déconcentrée. A partir du moment où la perspective était que la gestion courante du domaine du spectacle vivant serait prise en charge progressivement par les DRACs, on était en face d'une approche de la nouvelle direction qu'on pourrait appeler stratégique, au sens où elle aurait, dans le cadre de la répartition des compétences entre l'administration centrale et l'administration déconcentrée, à se préoccuper des perspectives, des orientations générales et des cadrages de la politique à long terme. ¹⁰ »**

La fusion des deux directions s'est effectuée selon une logique de mise en commun des ressources administratives par grands domaines d'intervention car les objectifs et les enjeux qui justifient l'action de l'Etat sont souvent communs aux trois disciplines en matière de création ou de recherche, de formation et d'insertion professionnelle, d'enseignement et de pratiques amateurs, de questions juridiques et économiques.

Ces domaines d'intervention constituent les trois sous directions de la DMDTS :

La sous direction de la création et des activités artistiques : elle a en charge tout ce qui concourt au cheminement des œuvres de danse, de théâtre et de musique, depuis la recherche et la création jusqu'à la diffusion publique en passant par la production. Elle est organisée autour de trois bureaux et d'une mission : le bureau des écritures et de la recherche, le bureau de la production et de la création artistique, le bureau de la diffusion et des lieux, la mission pour les formes spécifiques et les esthétiques nouvelles.

La sous direction des enseignements et des pratiques artistiques : elle a pour objectif de favoriser aussi bien le développement des enseignements artistiques généraux et spécialisés que la prise en compte des pratiques amateurs ou que la valorisation du patrimoine dans le cadre d'une promotion des arts du théâtre, de la musique et de la danse en direction du grand public. Elle assure également la tutelle des grands organismes fédérateurs d'information et la promotion de chaque discipline en direction du grand public. Elle est structurée en trois bureaux et un observatoire : le bureau des

¹⁰ Interview de Dominique Wallon, *La lettre d'information, Ministère de la Culture, n°59, décembre 1999.*

enseignements, le bureau des pratiques amateurs, le bureau du patrimoine et de la mémoire, l'observatoire des publics.

La sous direction de la formation professionnelle et des entreprises culturelles : elle est axée sur l'économie du secteur et a compétence sur toutes les formations supérieures, professionnelles ou à visée professionnalisante. Elle a aussi vocation à observer tout le champ des métiers liés aux trois disciplines (identification des problématiques et des besoins, interventions si nécessaire par la réglementation ou le soutien financier). Enfin, elle définit les actions en faveur des industries culturelles et des projets audiovisuels et multimédia. Elle est composée de deux bureaux et d'un observatoire : le bureau de l'enseignement supérieur et de la formation professionnelle, le bureau des affaires juridiques, de l'économie et des industries culturelles, et l'observatoire des métiers et de l'emploi.

La DMDTS comprend également deux services à vocation de synthèse :

Le secrétariat général : il a à la fois une fonction de coordination des services à l'égard des DRACs et de développement de la déconcentration. Il a également en charge les questions afférentes à l'international et enfin, il rassemble les compétences relevant du secteur des affaires générales (gestion du personnel, affaires budgétaires et financières...). Il regroupe quatre bureaux : le bureau de l'action régionale et de la déconcentration, le bureau des échanges internationaux, le bureau des ressources humaines et de l'administration générale, le bureau de la tutelle et du contrôle de gestion.

Le service de l'inspection et de l'évaluation : il a pour objectif de construire un programme d'évaluation permanent qui permettra d'harmoniser les différentes pratiques des directions dans ce domaine. Ce service est la conséquence nécessaire et indispensable (selon le Ministère) de la déconcentration et des tâches de contrôle de l'administration centrale.

Les disciplines concernées sont différentes et multiples dans leur expression et à l'intérieur même d'une discipline, il peut y avoir divers modes d'expressions artistiques. C'est pourquoi trois comités coexistent : un pour le théâtre, un pour la danse et un autre pour la musique. Leur rôle consiste à veiller à l'adéquation de l'action de l'administration aux besoins et aux réalités des secteurs, d'assurer un regard permanent sur l'actualité artistique de chaque discipline. Ils doivent également se tenir au courant des nouvelles procédures, des changements d'orientations susceptibles d'avoir une incidence directe ou indirecte sur la dimension artistique de leur champ disciplinaire. Ces comités sont présidés par un directeur, animés et suivis par le conseiller de la discipline. Il est ici intéressant de noter qu'il existe deux conseillers pour la musique dont un spécialement pour les musiques actuelles/amplifiées.

Par cette nouvelle organisation, l'administration centrale a été renforcée dans ses missions de pilotage, d'impulsion et d'évaluation de l'action de l'Etat. Par ailleurs, nous pouvons remarquer que les musiques actuelles/amplifiées ont été intégrées aux réseaux et à l'ensemble de la politique du spectacle vivant.

La Charte des missions de service public pour le spectacle vivant

L'objectif de cette charte est de définir un cadre commun aux relations contractuelles entre le Ministère de la Culture et les organismes subventionnés par l'Etat dans le domaine du spectacle vivant. L'enjeu premier d'une politique contractuelle est la définition claire des objectifs et des missions à atteindre sur une durée déterminée et elle rend possible une évaluation des organismes subventionnés par les DRACs avec l'appui de l'inspection de la création et des enseignements.

Cette charte a pour vocation de fixer les principes de la responsabilité de l'Etat, ainsi que les responsabilités des équipes subventionnées et conventionnées. A travers cette charte, l'Etat attend que les organismes et les équipes composant les réseaux nationaux qu'il soutient assument clairement leur responsabilités tant artistiques que territoriales, sociales et professionnelles pour une meilleure utilisation de l'argent public.

Enfin, la charte des missions de service public rappelle les règles relatives à la direction et à la gestion des établissements assurant de telles missions. En premier lieu, le directeur est choisi en fonction de son projet artistique, culturel et pédagogique et c'est ce qui contribue à l'élaboration d'un contrat entre l'établissement et les partenaires publics. Ce contrat fixe la durée du mandat du directeur, précise qu'il est pleinement responsable de la conduite du projet et qu'il garde une autonomie de décision artistique. Il doit établir dans des cadres permettant une appréciation et un suivi au niveau national de l'ensemble des établissements de même nature un bilan annuel d'activité qui sera l'objet d'une évaluation de la part des services de l'inspection du Ministère. En second lieu, le directeur doit assumer des responsabilités d'ordre financier et de gestion, c'est-à-dire qu'il doit évaluer le rapport entre les coûts de production et les objectifs artistiques et culturels, donner la priorité à la valorisation du budget artistique et aux dépenses directement liées à la production et à l'emploi artistique, et équilibrer sa gestion. En dernier lieu, les entreprises visées par cette charte ont pour obligation de respecter la législation et les réglementations érigées par l'Etat.

La réorganisation de l'administration centrale ainsi que la déconcentration et la charte de missions de service public constituent une réforme importante du mode de fonctionnement de l'Etat et traduit un nouveau positionnement qui se veut plus fort en terme d'engagement de l'Etat. Cependant, cette charte de mission de service public peut être perçue comme un cadre très contraignant pour les organismes subventionnés puisqu'elle conditionne leurs actions et leurs orientations culturelles. Nous pouvons craindre une uniformisation des structures de même nature malgré un encrage fort dans le tissu local.

La Commission Nationale des Musiques Actuelles

Lors de sa conférence de presse pendant le festival des Transmusicales de Rennes au mois de décembre 1997, Catherine Trautmann a insisté sur le fait que les musiques actuelles/amplifiées représentaient un chantier prioritaire. Aussi, elle a annoncé la mise en place d'une Commission Nationale des Musiques Actuelles ayant pour objectif de présenter un bilan de l'existant et de proposer des actions dans tous les domaines du secteur : formation, création et diffusion du spectacle vivant, disque et audiovisuel. Cette commission, comme nous l'avons dit précédemment, a regroupé différents acteurs du

secteur des musiques actuelles/amplifiées et était constituée de quatre groupes de travail : les pratiques amateurs, les publics, la professionnalisation et la gestion de carrière. Ce travail s'est effectué dans une logique culturelle pour que se développent des politiques prenant véritablement en compte les dimensions esthétiques et les ambitions créatives des musiciens (amateurs ou professionnels) évoluant dans le champ des musiques actuelles/amplifiées. La priorité de la dimension culturelle n'exclut pas la dimension économique du secteur (notamment les conséquences culturelles des concurrences économiques internationales), ni la dimension sociale et le fait qu'à travers ces musiques, des groupes sociaux en marge des institutions culturelles traditionnelles peuvent avoir accès à la vie artistique.

La Commission a donc proposé des pistes pour que Catherine Trautmann honore la déclaration qu'elle avait faite lors de sa prise de fonction en 1997, à savoir que **« l'émergence des musiques actuelles témoigne à la fois d'une prodigieuse vitalité mais aussi d'attentes spécifiques vis-à-vis desquelles les pouvoirs publics doivent pouvoir donner de vraies réponses avec des moyens d'action appropriés. »** Parmi les nombreuses préconisations faites dans ce rapport, nous ne soulignerons ici que les plus significatives pour la structuration globale du secteur.

La première mesure préconisée consiste à créer un observatoire des musiques qui aurait comme objectif de regrouper et de produire des études qualitatives et quantitatives sur ce secteur, sans pour autant être un *DEP Bis*. Elle apparaît essentielle pour les membres de la commission tant les difficultés pour obtenir les informations nécessaires à leur étude ont été nombreuses. Cet observatoire aurait deux missions principales : une sur les pratiques et les comportements culturels, et une autre sur l'économie de la musique. Même si la commission s'accorde à penser que c'est au Ministère de choisir l'opérateur chargé de conduire cet observatoire, il leur semble important que celui-ci soit piloté par le milieu professionnel afin de garantir une efficacité consensuelle. Il est donc demandé aux pouvoirs publics de dégager des moyens afin de préfigurer les statuts et les missions de cet observatoire. Ensuite, elle souhaite une mise à niveau réelle et conséquente de l'équipement du dispositif SMAC afin de faire émerger des conditions de stabilité qui permettent de bâtir des politiques de terrain sur du moyen et du long terme. Enfin, elle propose de reprendre et de développer la mission de la défunte Agence des lieux musicaux et de spectacle. Il faut noter que pour ces deux dernières préconisations (et bien d'autres dans le rapport), la commission ne donne pas de solution, elle exprime seulement un point de vue, ce qu'il faudrait faire mais sans expliquer comment, ni pourquoi.

La Commission a chiffré les besoins du secteur dans une enveloppe qui se situe dans une fourchette de 250 à 300 millions de francs, c'est-à-dire dans une fourchette comprise entre 38 et 45,7 millions d'euros, ce qui équivaut à un quintuplement du budget de 1998. Pour cette question non plus, il n'y a pas de précision, on ne sait pas à quoi ce chiffre correspond. Les défenseurs de la musique *classique*, quant à eux, et notamment le collectif musique, n'ont pas apprécié que l'une des revendications principales de ce rapport soit une redistribution de l'argent destiné aux musiques *classique* et *contemporaine* vers les musiques actuelles/amplifiées (ce qui est appelé ici rééquilibrage) et ont donc porté la majorité de ces critiques sur la faiblesse technique du rapport.

Un budget en hausse

Après lecture du rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles, Catherine Trautmann a souhaité consacrer, dès 1999, 35 millions de francs de mesures nouvelles, soit un peu plus de 5,3 millions d'euros et ce, pour soutenir la création, la diffusion et la formation dans le secteur des musiques actuelles/amplifiées (cf Annexe 1). Ceci représente une augmentation de près de 40% des crédits consacrés à ces musiques par rapport au budget de 1998. Ces crédits supplémentaires ont été principalement affectés aux objectifs suivants :

- Renforcement des moyens des SMACs, en fonctionnement et en équipement,
- Développement des résidences de création en faveur de la chanson et du jazz dans tous les réseaux traditionnels,
- Renforcement des moyens de l'Orchestre National de Jazz et des festivals,
- Soutien accru au réseau des écoles associatives (jazz et musiques traditionnelles principalement),
- Soutien financier à la création de postes d'enseignants dans les écoles contrôlées,
- Soutien financier à l'équipement spécifique de ces écoles (ateliers),
- Soutien aux structures concourant à une meilleure exportation de productions nationales.

Pour favoriser l'intégration des musiques actuelles/amplifiées dans les réseaux de formation et de diffusion musicale, ce dispositif financier a été accompagné d'une politique d'incitation et d'ouverture dans les réseaux de formation et de diffusion. Pour la formation, il était prévu que les Ecoles Nationales de Musique et les Conservatoires s'ouvrent progressivement aux musiques actuelles/amplifiées par la mise en place d'un certificat d'aptitude spécifique ouvrant aux fonctions de direction et d'encadrement et par la création d'un diplôme d'Etat spécifique. Pour la diffusion, il était prévu que les scènes nationales s'ouvrent davantage à ces musiques, notamment au profit de la chanson. De plus, des projets territoriaux de développement des musiques actuelles/amplifiées ont été inscrits dans les contrats de plan, les contrats de pays ou d'agglomération.

En ce qui concerne les nombreuses autres propositions, la Ministre estimait qu'un supplément de concertation et de réflexion était nécessaire avant de pouvoir se concrétiser.

Pendant longtemps, jusqu'en 1998, il restait difficile d'analyser l'évolution des budgets de la DMDTS concernant les musiques actuelles/amplifiées car dans les communiqués ou les discours des Ministres successifs relatifs aux budgets, les chiffres précis n'étaient pas donnés, à chaque fois il s'agissait d'une évaluation en millions de francs des mesures nouvelles. Aujourd'hui, les choses ont changé et il est plus aisé d'analyser la logique d'action du Ministère.

B) Les chiffres

A l'image de la lente reconnaissance de la culture par l'Etat avec à la clé la création d'un ministère, nous avons vu que ce n'est que très tard que les musiques actuelles/amplifiées ont trouvé leur place au sein de leur ministère de tutelle. Les revendications de ce milieu ont trop souvent été condamnées à être assimilées à des problèmes de financements dans les débats. Or, cela n'en n'est pas moins légitime. Alors qu'à la création de son Ministère, la Culture bénéficia pour la première fois de son histoire d'un budget d'un montant de 177 millions de francs, cette somme s'élevait à 16 milliards de francs en 2000. Et il a fallu attendre 1998, après la remise au Ministre du rapport national, pour que soit identifiable clairement sous l'appellation « musiques actuelles » une ligne budgétaire de la DMDTS, pourtant créée en 1966 et fusionnée depuis.

Le budget consacré au rock, chanson et variétés est de 46 millions de francs en 1994 et passe à 67 millions de francs en 1997, ce qui ne représente que 3,4% du budget de la DMD qui, quant à lui, s'élève à 1,973 milliard de francs ¹¹. Notons cependant que les efforts réalisés depuis peu apparaissent importants par rapport au budget initial : il y a eu en 1999, nous l'avons vu, 35 millions de francs de mesures nouvelles (soit environ 5,3 millions d'euros) et, en 2000, 47 millions de francs (soit près de 7,2 millions d'euros) concernant le domaine des musiques actuelles/amplifiées. Mais ce budget, d'un montant total approximatif de 120 millions de francs (soit environ 18,3 millions d'euros) reste bien ridicule si on le compare à celui de l'Opéra National de Paris par exemple. Ce dernier représente à lui seul une enveloppe de 570 millions de francs (soit environ 86,9 millions d'euros) cette même année. En effet, la part des crédits d'intervention pour les musiques classiques représente à elle seule en 1997, 93% du budget de la DMD. Par ailleurs, en matière de dépenses culturelles de l'Etat, il s'avère que ce sont les autres ministères que celui de la Culture qui assurent la part la plus importante (56% contre 39,2% par le ministère de la Culture ¹²). La musique, l'art lyrique et la danse sont la troisième ligne de dépense en 1993 des autres ministères, avec 2,911 milliards de francs ¹³ (au sein de ce budget, la part attribuée aux musiques actuelles/amplifiées n'était pas identifiable, elle se confondait encore avec la musique classique, l'art lyrique et la danse).

Aussi, le budget volontariste mis en place par Madame Trautmann (ainsi que certaines réformes prévues) ne pourra être poursuivi suite au départ précipité de son initiatrice. Elle laissera sa place au mois de mars 2000 à Catherine Tasca.

Cette dernière semble ne pas ignorer les besoins et les revendications du domaine des musiques actuelles/amplifiées. Dans son discours sur les perspectives de la musique, en janvier 2001, elle précise que l'accent sera mis sur le programme « *des scènes de musiques actuelles, qui atteste de notre présence auprès des collectivités territoriales, des artistes et des publics jeunes dans ce domaine. Mon Ministère apporte son concours dès lors que les projets privilégient la création et l'accompagnement des artistes en début de carrière.* » En novembre 2001, Catherine Tasca annonce que les musiques

¹¹ Source : Rapport National des Musiques Actuelles, 1998.

¹² Source : Chiffres clés 1997, Les dépenses culturelles de l'Etat en 1993.

¹³ Revue développement culturel, mars 1996, Les dépenses culturelles des ministères autres que le ministère de la Culture.

actuelles/amplifiées figurent parmi les priorités d'actions du Ministère pour l'année 2002. Elle souhaite intensifier les efforts jusque là réalisés (plus de 400 millions de francs de mesures nouvelles consacrés au spectacle vivant entre 1998 et 2001) en consacrant à ce secteur, pour cette même année 2002, le double des mesures nouvelles de 2001, soit 25 millions d'euros (cf Annexe 2).

Enfin, en 2002, la victoire de la droite aux élections présidentielles conduit Monsieur Jean-Jacques Aillagon à la tête du Ministère de la Culture. Dans la présentation de sa politique en faveur de la musique, il met l'accent sur un soutien accru en faveur du développement du programme Zénith qui prévoit, entre 2004 et 2006, la création de 8 nouveaux Zéniths, en France et dans certains Départements d'Outre Mer. En ce qui concerne les musiques actuelles/amplifiées, une fois encore, un soutien est souhaitable aux Scènes de Musiques Actuelles qui **« doivent ainsi devenir de véritables partenaires professionnels » (cf Annexe 3) . Il ajoute que « l'objectif à l'horizon 2003 et 2004 est de voir se constituer un réseau de scènes musicales dotées de contrats d'objectifs pluriannuels avec les collectivités, et qui puissent être en mesure de soutenir la production artistique musicale avec autant d'efficacité que les circuits commerciaux de production et de diffusion ¹⁴ . »**

Pourtant, malgré ce discours enthousiaste en faveur du développement de la diffusion (une fois encore) dans ce secteur, l'analyse des chiffres présentés dans ce rapport ne confirme pas cette volonté apparente.

Le tableau suivant présente les montants versés en aides aux différents ensembles musicaux, classés par genre :

Classement
par
Genre
2001-2002
2003-2004
Musique
ancienne
Contemporaine
2001-2002
2003-2004
2001-2002
2003-2004
Musiques
actuelles
2001-2002
2003-2004

Source : Ministère de la Culture, juin 2003

Comparativement aux autres domaines musicaux, les musiques actuelles n'occupent dans le plan d'action du Ministère actuel qu'une place dérisoire. Si on associe le domaine du jazz à celui des musiques actuelles (la distinction effectuée par le Ministère permet d'analyser précisément le poids réel des musiques actuelles en terme d'aides de l'Etat),

¹⁴ « Présentation de la politique en faveur de la musique », Ministère de la Culture et de la Communication, 12 juin 2003.

ceux-ci ne représentent que 8% des aides alloués aux ensembles musicaux, contre 37% pour les seules musiques classique et ancienne et 38% pour la musique contemporaine. Ces chiffres vont de pair avec l'analyse du nombre des ensembles musicaux aidés par l'Etat : un tiers d'entre eux relève du répertoire contemporain, un quart est spécialisé dans la musique ancienne, 14% concerne le jazz et 7% les musiques actuelles/amplifiées. Ceci permet de comprendre les disparités dans les chiffres présentés, mais confirme l'intérêt plus que mineur que porte l'Etat à l'égard d'un secteur qui revendique aujourd'hui plus qu'une simple reconnaissance.

II Les nouveaux moyens des Collectivités Territoriales

Les Collectivités Territoriales (villes, départements et régions) sont également fortement impliquées dans le soutien à ce secteur puisque, nous l'avons vu, le domaine des musiques actuelles/amplifiées s'exprime dans un premier temps sous forme d'une profusion de pratiques et d'offres artistiques venant "d'en bas". Aussi, leurs actions ont été l'objet d'évolutions avec la création de nouvelles institutions destinées à mieux coordonner leurs engagements (A), mais nous verrons qu'elles possèdent, elles aussi, des moyens peu en adéquation avec les objectifs recherchés (B).

A) De nouvelles institutions

Le rôle de la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture

La FNCC est une fédération regroupant 400 collectivités (des villes, des départements et des régions) de toutes tailles, aux tendances politiques diverses et réparties sur l'ensemble du territoire. Elle est un lieu de rencontres entre les élus et les professionnels de la culture afin d'échanger des idées et des expériences, analyser et élaborer les politiques de l'action culturelle locale.

En 1997, elle a pris l'initiative de créer une commission « musiques amplifiées » composée d'élus territoriaux porteurs d'expériences et de projets dans ce domaine ou désireux de mieux connaître les enjeux. Après plusieurs réunions, elle a rendu un rapport général sur ces musiques et il apporte des éléments de réflexion susceptibles d'aider les collectivités dans les orientations de leur politique culturelle.

Il précise également que l'engagement des Collectivités territoriales représente 49,9% de la dépense culturelle publique totale (à elles seules, les villes représentent 40,6% de ces mêmes dépenses) contre 19,6% pour le Ministère de la Culture¹⁵. Cet engagement important des villes s'explique de plusieurs manières. Elles sont parfois les initiatrices d'équipements : le Florida à Agen est la première expression de l'apparition d'un nouveau type de structures. Il sera suivi par de nombreux autres à Annecy, Perpignan, Clermont-Ferrand ou encore Castres. En même temps, d'autres collectivités reconnaissent l'intérêt d'initiatives militantes préexistantes et en assument le développement (par exemple, le Chabada à Angers ou le Confort Moderne à Poitiers).

¹⁵ Source : D.E.P., 1993.

La démarche des Collectivités Territoriales en terme d'actions en faveur des musiques actuelles/amplifiées n'est pas du tout la même que celle de l'Etat. Elles sont plus proches de la réalité et leurs premières initiatives répondaient à une demande de la population, des musiciens et des jeunes. Dès le départ, elles se placent dans une optique de développement artistique, culturel et social, et s'investissent de telle sorte que l'initiative militante prenne sa place dans le service public culturel.

En outre, la FNCC critique les moyens financiers mis en œuvre par le Ministère qu'elle trouve insuffisants.

Elle prône donc une nouvelle définition de l'impulsion des politiques en faveur des musiques actuelles/amplifiées. Elle est d'accord pour dire que l'Etat est un acteur dont le rôle est essentiel car il est le garant et le moteur de la dimension nationale des politiques et que, sans son apport, les capacités locales d'innovation sont réduites.

Mais dès lors que les politiques conduites sont définies à partir d'enjeux de société qui s'imposent à toutes les collectivités publiques, elle pense légitime que ce soit la collectivité de proximité qui joue le rôle de « chef de file » pour la définition et la conduite du projet. Car les villes sont les seules à mesurer les enjeux, elles connaissent le terrain et sont capables d'adapter leurs actions aux réalités.

Les contrats de plan Etat/Région

Les contrats de plan Etat/Région définissent les actions que l'Etat et la Région s'engagent à mener conjointement, par voie contractuelle, en faveur du développement économique, social et culturel. Ces contrats de plan Etat/Région jouent un rôle essentiel pour l'aménagement et le développement du territoire. Ce développement doit s'inscrire dans la durée et s'attache à la fois à la création d'emplois ou d'activités nouvelles. Ils ont également instauré une pratique de dialogue entre l'Etat et ses partenaires territoriaux autour de la mise en place d'équipements structurants.

Ces contrats de plan Etat/Région sont conclus entre l'Etat et les Régions, après consultation notamment des autres collectivités ou entités concernées (départements, villes, établissements publics de coopération intercommunale principaux, pays et agglomérations). Ils se déclinent pour partie en contrats de pays et d'agglomération. Ils sont négociés, à l'initiative de l'Etat, par le Préfet de Région et le Président du Conseil Régional, à l'issue d'une consultation des partenaires. Dans un souci de cohérence avec la politique structurelle européenne, ils couvrent les années 2000-2006 et comportent, de la même façon, une mise à jour en 2003. Le bilan d'exécution à mi-parcours permet de faire les ajustements nécessaires pour les trois dernières années du contrat, mais ces ajustements ne remettent pas en cause le montant total de l'engagement pour sept ans des signataires.

Les contrats comportent deux volets, l'un régional, l'autre territorial. Le volet régional présente les projets qui concourent au développement de l'espace régional dans son ensemble, qu'il s'agisse d'équipements structurants ou d'actions qui, par leur impact et leur rayonnement, expriment une stratégie régionale. Il comporte également des financements de l'Etat, de la région et éventuellement d'autres acteurs, notamment les départements, les communes, les établissements publics de coopération intercommunale,

les établissements et entreprises publiques.

Le volet territorial présente les modèles d'actions qui concourent au développement local et à une meilleure organisation du territoire. Il comprend notamment des investissements de proximité et des opérations d'animation déterminantes pour la création d'activités nouvelles, l'émergence de nouveaux emplois et la prise en compte de l'environnement. Ce volet constitue le cadre des engagements de l'Etat et de la région pour les futurs contrats d'agglomération et de pays. Il s'efforce d'identifier les territoires susceptibles de bénéficier desdits contrats et encourage la coopération au sein des réseaux de villes. Il indique les financements réservés par l'Etat et la région à la contractualisation avec les pays et les agglomérations.

Le Ministère de la Culture dispose d'une enveloppe de 223,3 millions d'euros pour financer ces contrats de plan qui sont une bonne opportunité d'inscrire, et donc de reconnaître les musiques actuelles/amplifiées dans une perspective longue. De plus, ils contribueront à donner des orientations déterminantes aux politiques culturelles publiques pour la période 2000-2006.

Les régions intéressées pour inclure les musiques actuelles/amplifiées dans leur contrat de plan ont dû se doter d'une vision globale et territorialisée du développement de ce secteur musical, d'en mesurer les enjeux pour définir leur propre logique d'action.

Le rôle des Pôles Régionaux de Musiques Actuelles

Pour avoir cette vision globale, certaines collectivités ont fait appel aux Pôles Régionaux en leur demandant de mener une étude sur les musiques actuelles/amplifiées de leur région.

Les Pôles Régionaux ont été initiés par la DMD en 1993 dans un contexte de prise en compte croissante des musiques actuelles/amplifiées dans les politiques culturelles de l'Etat et des collectivités territoriales. Le but était d'inscrire les actions des représentants de ces musiques dans des dynamiques régionales, de répondre à leur demande de participation à l'élaboration de politiques publiques durables en faveur des pratiques amateurs et professionnelles et d'accompagner la structuration et le développement de ce secteur professionnel. En fonction des réalités régionales, ces pôles présentaient des configurations multiples, soit ils faisaient partie d'associations régionales musique et danse, soit ils avaient une entité juridique propre, la plupart du temps associative.

La nécessité de tracer les contours de ce nouvel outil au service des musiques actuelles/amplifiées s'est faite sentir à partir de 1999, afin de permettre le renforcement de l'action en leur faveur dans les politiques nationales et régionales. Les rôles de ces centres de ressources ou plates formes d'échanges ont donc été redéfinis et doivent au moins remplir une des missions suivantes :

Sensibiliser les représentants des collectivités publiques aux enjeux liés aux musiques actuelles/amplifiées et à leur développement,

Créer un environnement favorable pour le développement des projets artistiques des musiciens et groupes de musiciens,

Favoriser la concertation, la réflexion, la coordination et la mise en réseau des partenaires publics, des acteurs associatifs et entrepreneuriaux, des musiciens, etc.

Participer à l'observation des pratiques musicales et des actions conduites sur le territoire régional à partir d'outils et de critères d'analyse adaptés à ce secteur.

Les Pôles Régionaux de Musiques Actuelles peuvent donc devenir des opérateurs des politiques publiques.

Par la nouvelle organisation du Ministère dans le secteur du spectacle vivant, l'Etat se positionne comme concepteur des politiques culturelles à mettre en œuvre sur l'ensemble du territoire des DRACs et les collectivités territoriales. Même si cette organisation paraît plus pertinente pour beaucoup de hauts fonctionnaires, elle a quelques effets pervers. En effet, le Ministère s'éloigne encore plus de la réalité du terrain et les DRACs ont parfois du mal à faire remonter les résultats de leurs actions. Il y aurait donc des problèmes de communication avec les DRACs, ce qui paraît curieux pour le Ministère dit « de la Culture et de la Communication ». De plus, lorsqu'on aborde les questions de financement et de budgets, du fait de la volonté de transversalité de la DMDTS, il est très difficile d'avoir les chiffres concernant un secteur particulier d'intervention, même en passant par les bureaux du conseiller *musiques actuelles* pour ce qui nous intéresse ici. Une nouvelle fois, l'accent est mis sur les nouvelles mesures mais ne nous indique pas l'évolution année par année du budget total alloué pour chaque secteur et ne nous permet donc pas de faire une analyse pertinente.

Nous avons également vu que les rapports entre les différentes collectivités ainsi que les rapports entre ces mêmes collectivités et les structures subventionnées sont régis par des contrats qui ont pour avantage de poser clairement les responsabilités de chacun aussi en terme politique que financier. Cependant, par sa conception de concepteur des politiques culturelles, l'Etat a parfois insuffisamment concerté les entités concernées et ce, spécialement à l'égard des villes, par exemple dans la conception de la circulaire SMAC de 1998. C'est pourquoi, comme nous l'avons vu, la FNCC a réfléchi à une nouvelle définition de l'impulsion des politiques et affirme la position des villes comme essentielle dans l'élaboration de projets en direction des musiques actuelles/amplifiées par leur vision proche du terrain.

Malgré tous ces dysfonctionnements, des moyens ont réellement été débloqués et grâce aux contrats de plan, l'implication des régions dans le domaine des musiques actuelles/amplifiées s'est élargie. Il s'agit donc maintenant de voir si ces moyens ont été suffisants. Sont-ils pertinents ?

B) Les chiffres

En 1993, sur un budget total de 74 milliards de francs consacrés à la Culture, l'Etat assure 50,1% des dépenses contre 49,9% pour les collectivités territoriales. Quant à elles, les communes effectuent 81% des dépenses culturelles des collectivités territoriales devant les départements (15%) et les régions (4%)¹⁶.

¹⁶ Chiffres clés 1997, financement public de la Culture, 1993.

La Musique, l'Art lyrique et la danse constituent le premier domaine d'intervention des collectivités territoriales qui, en 1997, y consacrent 22,6% de leurs dépenses culturelles totales, soit 6,8 milliards de francs. Ce sont les communes qui lui consacrent près d'un quart de leur budget culturel et assurent ainsi 83,4% de son financement territorial. Comme pour les autres ministères, la part attribuée aux musiques actuelles/amplifiées n'est, à cette époque, pas identifiable.

Du fait de peu de compétences en matière culturelle déléguées aux collectivités territoriales par l'Etat dans le cadre de la décentralisation de 1981-82, elles se sont elles-mêmes investies de façon importante dans le développement culturel local et notamment dans le domaine de la musique. Une répartition naturelle des interventions de chacun s'est alors effectuée. Les communes soutiennent davantage l'enseignement artistique et la diffusion, les départements la conservation du patrimoine musical et les régions, la production.

La déconcentration des crédits de l'Etat vers les collectivités territoriales confirme cette tendance à la délégation de l'action culturelle. Pour preuve, la part des crédits déconcentrés du budget de la DMDTS représente 63% de son budget en 1999, soit environ deux tiers de ses crédits d'intervention, alors que la part des crédits centraux est maintenant de 37%. Cette proportion est pratiquement l'inverse de ce qu'elle était en 1997. Les crédits centraux représentaient alors 62% et les crédits déconcentrés 38%¹⁷.

Ainsi, les budgets en faveur des musiques actuelles/amplifiées ne pèsent pas bien lourd si on les compare aux budgets consacrés par la société aux autres domaines. Or ce n'est pas faute de manquer d'argent dans notre société mais c'est de la valeur qui manque jusqu'alors, comme le rappelait Raphaël Régnier, lors des 2èmes rencontres nationales de Nantes de 1998: **« I à où il y a de la valeur, il n'y a pas de manque d'argent. L'industrie automobile ne manque pas d'argent car elle a de la valeur aux yeux de la société. En moins d'un siècle, on a réussi à créer une activité automobile de plusieurs milliards de francs, mais la culture existait bien longtemps avant. Donc si notre société n'a pas assez d'argent pour la culture, c'est qu'elle n'attribue pas assez de valeur à la culture . »** Ce constat peut sans aucun doute s'appliquer aux musiques actuelles/amplifiées.

Que peut-on conclure à la vue de ces évolutions ? Malgré une reconnaissance grandissante du secteur des musiques actuelles/amplifiées qui s'est traduite par leur intégration, petit à petit, dans les politiques culturelles menées par l'Etat, ce dernier n'est apparemment pas parvenu à accompagner l'ensemble des actions menées par des budgets à la hauteur des besoins de ce secteur. Pourquoi ? Ce secteur n'a-t-il pas manqué de l'appui d'un discours politique fort de la part de l'Etat ?

Ce milieu est jeune, nous l'avons vu. Aussi, il nécessite d'importants efforts en terme d'accompagnement, aujourd'hui encore plus qu'hier. Même si de nombreuses évolutions ont eu lieu au sein des collectivités grâce aux efforts répétés des acteurs et des professionnels du secteur qui ont conduit Catherine Trautmann à se pencher très sérieusement sur la question de la reconnaissance revendiquée par ce secteur, cet élan

¹⁷ Fiche Mesure pour Mesure, DMDTS, 1999.

semble s'essouffler depuis quelques années. Pourtant, le secteur des musiques actuelles/amplifiées ne souhaite qu'une égalité de traitement par rapport aux autres secteurs musicaux. Ces musiques revendiquent leur insertion dans la politique culturelle locale à laquelle elles apportent du renouvellement, de l'innovation. Encore faut-il que cette dernière soit décloisonnée vers toutes les formes d'expression musicale.

Il faut donc pour cela une politique soutenue par l'Etat, ce qui suppose l'insertion de ces musiques dans le système de référence dont il est porteur et dans ses priorités politiques. Ceci comporte cependant un risque : rentrer dans un système de référence peut, à terme, aboutir à une forme de normalisation. Aussi, ce secteur attend donc de la part de l'Etat un discours politique fort (et pas seulement des dispositifs comme nous l'avons vu), une attitude de partenariat, des moyens d'appui conséquents ainsi que de réelles capacités de contrôle et d'évaluation. La volonté des collectivités territoriales, des villes en particulier, est de dépasser le schéma ancien, et donc de s'engager dans une politique culturelle qui soit plus fondée sur une prise de risques collective.

Partie 2 : Une politique mal adaptée : une reconnaissance essoufflée

CHAPITRE III : L'approche traditionnelle ou l'incapacité à répondre à de nouveaux enjeux

Le paysage culturel français est, principalement, celui d'une culture institutionnalisée, administrée et consacrée.

Administrée tout d'abord, c'est-à-dire soumise à des réglementations qui 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. C'est le cas par exemple des bibliothèques, des musées, des écoles.

Consacrée ensuite, comme dans 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. Or, ces schémas conservateurs qui tendent donc à favoriser cette logique de l'existant sont peu propices à répondre aux enjeux nouveaux surgissant

de pratiques ou de formes d'expression qui émergent. Aussi, les évolutions et les ouvertures sont difficiles, les remises en cause inexistantes. L'approche institutionnelle, en effet, est avant tout sectorielle et verticale. Elle cherche peu (voire pas du tout) à s'adapter à des phénomènes de société. La tendance est de plaquer sur la réalité des schémas intellectuels préconçus, reflétant et générant à la fois une vision statique et hiérarchisée de la culture. Cette logique de la consécration de l'existant fait que l'on ne met jamais en cause les bases sur lesquelles repose le système.

Aussi, et nous l'avons vu précédemment, dès lors que les politiques conduites sont définies à partir d'enjeux de société qui s'imposent à toutes les collectivités publiques, c'est à la collectivité territoriale de proximité qui leur est confrontée quotidiennement qu'il appartient de jouer le rôle de *chef de file* pour la définition et la conduite du projet. Il appartient à elle de prendre les initiatives, de fixer des objectifs et de mobiliser des moyens car elle seule mesure les enjeux, connaît le terrain et est capable d'adapter son action aux réalités.

Le secteur des musiques actuelles/amplifiées s'inscrit pleinement dans cette optique d'intervention. Car les enjeux ici en question sont bien des enjeux de société. Et c'est ce qui rend difficile la tâche des responsables politiques qui tentent de mener des actions en faveur de ce milieu. C'est pourquoi toute intervention doit être justifiée à la lumière des spécificités de ce secteur, qu'il est nécessaire d'analyser pour comprendre les nouveaux enjeux, culturels et sociaux, auxquels l'appareil étatique doit faire face (I). On comprendra ainsi en quoi il est aujourd'hui indispensable de "repenser" le partage de la responsabilité politique (II), pour une plus grande efficacité dans la conduite d'action à l'égard d'un secteur nouveau, et donc sensiblement difficile à appréhender.

I Un secteur spécifique, des enjeux nouveaux

A) La volonté de rester « en dehors » du secteur culturel traditionnel

Dans le cadre de leurs relations avec les pouvoirs publics, les acteurs des musiques actuelles/amplifiées se sont souvent opposés au secteur culturel traditionnel.

Et selon Philippe Teillet, président du Chabada à Angers et maître de conférence en science politique à l'Université d'Angers, ceci a eu deux conséquences :

La première est qu'ont été mises en valeur les questions économiques, c'est-à-dire les problèmes du disque et des médias. Or, ces questions étaient jusqu'alors quasiment taboues. C'était le cloisonnement que Malraux avait imposé excluant toute dimension économique et industrielle de son action, hormis le cas du cinéma.

La seconde conséquence est que chez certains acteurs du milieu des musiques actuelles/amplifiées a été développé un discours sur le caractère "populaire" de ces musiques, discours qui a un rapport avec la vérité sociologique « un peu lâche », mais dont ils espéraient 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, principale caractéristique des politiques culturelles.

Aussi, cette volonté de rester en dehors du secteur culturel traditionnel était défendue par l'administration culturelle. En effet, les responsables politiques, à la fois de l'Etat et des collectivités territoriales reconnaissent ne pas très bien connaître ces musiques, mal les appréhender, et hésitent à intervenir de façon habituelle (par exemple sur des projets artistiques) parce que ce n'était pas leur terrain de prédilection. C'est pourquoi ces musiques n'ont été traitées que sous forme de questions d'équipement, de questions de centres d'informations. Ainsi, on évitait 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, c'est-à-dire d'autres types de mesures, d'autres types d'intervention, que l'on ne pourrait pas créer d'institutions pour le rock, ni faire de la création dans ce domaine, ni aider les artistes car ce ne serait pas conforme à l'"éthique" ou à la représentation habituelle de ce secteur. Tout ceci n'est sûrement pas faux. Quoi qu'il en soit, ce discours portait toujours à l'exclusion du secteur culturel traditionnel.

En ce qui concerne les équipements culturels traditionnels, ils n'étaient pas tout à fait adaptés à ces musiques, à leur amplification, au comportement du public. Il fallait donc inventer de nouveaux lieux en dehors des lieux culturels existants. On a vu apparaître ainsi les réseaux de Cafés-musique, puis de SMACs. 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 entraîne deux conséquences :

- La première concerne le problème des acteurs de musiques actuelles/amplifiées 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 seconde conséquence concerne la question de l'articulation entre ces différents acteurs, c'est-à-dire entre le secteur culturel traditionnel et ce secteur encore très jeune car émergent qu'est celui des musiques actuelles/amplifiées.

B) Des spécificités à prendre en compte

L'essor des musiques actuelles/amplifiées s'inscrit, nous l'avons vu, au cœur d'un phénomène de « musicalisation de la société ». A l'instar d'autres formes d'expressions artistiques, ces musiques témoignent de l'évolution des mentalités et des sensibilités de la population. Leur ancrage populaire est fondamental. Mais indépendamment de leurs enjeux économiques et sociaux considérables, elles constituent bien un secteur artistique à part entière. Aussi, pour les institutions (Etat et Collectivités Territoriales), les musiques actuelles/amplifiées représentent un champ nouveau d'expérience et d'intervention. Il convient donc ici de s'interroger sur ce qui distingue les musiques actuelles/amplifiées des autres formes de production musicale pour comprendre les enjeux du développement d'une politique culturelle spécifique dans ce secteur.

Selon le rapport de la Commission *Musiques Amplifiées*, il existe un certain nombre de spécificités que les collectivités doivent prendre en compte, et qui ont modifié leur

approche dans la construction d'une politique culturelle de ce secteur :

Les musiques actuelles/amplifiées se définissent d'abord, nous l'avons vu dans le chapitre premier, par rapport à l'amplification. Elles appartiennent donc au domaine du sonore qui comprend aussi les musiques contemporaines savantes.

Elles sont évolutives, ont connu et connaissent des modes successives, sont faites de grands courants. Comment les identifier ?

Elles sont étroitement liées aux développements technologiques, en particulier à ceux des nouvelles technologies de l'information et de la communication : le développement de l'informatique musicale en est un exemple particulièrement significatif.

Cette *imprégnation musicale* détermine aussi les *modes d'entrée en musique* : les parcours individuels et collectifs d'initiation et de formation sont radicalement différents de ceux mis en œuvre dans l'enseignement musical traditionnel.

Enfin, il est important de rappeler l'impossibilité de définir une politique à l'égard de ces musiques sans être attentifs, parallèlement, à des phénomènes de société tels que l'alcoolisme ou la toxicomanie, ou à ce qui peut surgir lorsque des foules considérables sont rassemblées. Impossible également d'ignorer la place prépondérante du secteur marchand (en particulier l'industrie du disque). En effet, les enjeux économiques et industriels sont considérables.

Aussi, l'approche des collectivités territoriales, tenant compte de ces spécificités, se voit modifiée. La réflexion locale est donc ainsi constituée autour de quatre caractéristiques principales :

- Les musiques actuelles/amplifiées sont l'objet d'une très forte demande qui peut être évaluée,
- Elles concernent des publics très diversifiés, jeunes, principalement, mais non exclusivement,
- elles ne semblent pas trouver leur place dans les dispositifs traditionnels du service public culturel, les écoles de musique par exemple, voire les équipements du spectacle vivant,
- elles ouvrent la voie à une forte transversalité des politiques publiques (culturelles, sociales de la jeunesse, de la santé, de la ville).

Pour les collectivités aujourd'hui, il est clair que ces musiques ne peuvent être abordées que sous les angles indissociables de la formation, de la création, de la diffusion. Le *multimédia* apparaît et apparaîtra comme une sorte de prolongement naturel, puisque les technologies concernées et les méthodes pédagogiques sont sensiblement les mêmes.

Au moment où ces mêmes collectivités territoriales définissent les objectifs et le niveau de leurs interventions (et qu'elles se situent dans une réflexion globale sur les politiques locales), elles retiennent comme axes prioritaires moins la diffusion (qu'elles jugent néanmoins nécessaire) que la formation, l'éducation musicale et la valorisation des pratiques amateurs qui, localement, sont plus souvent considérées comme des priorités. Parce que, comme le rappelle Marie-Thérèse François-Poncet, « **c'est autour d'une**

pratique et d'un travail que se construit une communauté, que s'épanouit l'individu et que s'affirme son sentiment d'appartenance à une communauté ».

II La nécessité d'une responsabilité politique partagée

Il est important de comprendre la philosophie d'action de l'Etat, mais aussi des collectivités qui vont s'engager dans le domaine des musiques actuelles/amplifiées, au-delà d'une simple réponse à la demande (la répétition), à une époque de financement difficile dans un secteur artistique et culturel dont la légitimité, nous l'avons vu, est encore plus ou moins acceptée, mais qui interpelle souvent les élus. Par exemple, 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 donc, de surcroît, une politique où l'échec peut avoir de lourdes conséquences parce qu'il sera profondément ressenti.

Il existe aujourd'hui deux formes de responsabilité politique : celle qu'exercent les collectivités de proximité, les départements et les villes (A), dont les élus sont en contact étroit avec les populations, et celles plus éloignées de leurs électeurs, les régions et l'Etat (B), qui ne supporteront ni "physiquement", ni électoralement les conséquences de ce genre de décision. Toutes éprouvent les mutations considérables qui sont à l'œuvre au sein de la société. Elles sont confrontés à des attentes profondément renouvelées et doivent établir avec elles un dialogue et apporter des réponses.

Aujourd'hui, face à ces demandes d'expression artistique et culturelle dont il faut savoir reconnaître l'existence, mais aussi le caractère émergent et évolutif, l'action de toutes les collectivités publiques doit converger et une politique nationale doit être définie. Aussi, par la déconcentration mais également la décentralisation (système d'organisation des structures administratives de l'Etat qui accorde des pouvoirs de décision et de gestion à des organes autonomes, régionaux ou locaux), de nouveaux rapports entre les différentes collectivités sont apparus, les responsabilités ont été partagées.

A) Les collectivités de proximité : les villes et les départements

Les villes apparaissent et apparaîtront probablement comme les collectivités les mieux à même de tenir le rôle de *chefs de file*, parce qu'elles sont les partenaires immédiats et les partenaires principaux. De plus, elles représentent plus de 42% de la dépense culturelle publique, contre 27% l'Etat, 6% les départements et 3% les régions.

Mais pourquoi une ville va-t-elle s'engager et comment ?

Le rôle des villes

Les villes répondent à une demande ou à une attente locale, à l'écoute du terrain, et cette écoute va dominer toute leur réflexion. Seulement, il est évident que la situation diffère d'une ville à l'autre. Cependant, les préoccupations des acteurs ou porteurs de projets sont dominées par une analyse qui comprend généralement trois volets :

Un constat sociologique et politique de la collectivité : rajeunissement des villes,

obligations 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,

La présence d'un jugement implicite porté également sur la réponse insuffisante qu'apporte notre culture légitime à la réalité très évolutive de notre société.

L'élu des villes a donc 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.

Les attentes des villes

Etudions brièvement ce que les communes 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 devenue 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 échappent souvent aux collectivités de strictes proximité, trop concernées par leur situation locale et souvent ignorantes de ce qui se passe ailleurs. Elles attendent aussi aujourd'hui que les musiques actuelles/amplifiées soient inscrites dans le contrat de plan Etat-Région.

De l'Etat, enfin, les communes attendent un vrai discours politique.

Aujourd'hui, tous les professionnels du secteur s'accordent à dire que le rapport ville/département est essentiel pour la bonne marche de l'action au niveau local. Pour ce faire, les départements doivent remplir, selon Jacques Favart¹⁸, deux conditions afin que se développe une action concrète et efficace en faveur des musiques actuelles/amplifiées :

La première est de se doter d'une présence d'un chargé de mission au sein même du Département. Ce collaborateur doit être 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 dotées de chargés de mission.

Dans un second temps, il apparaît nécessaire que les Conseils Généraux dégagent, même si c'est très modeste, une ligne budgétaire sur ces musiques.

¹⁸ Jacques Favart est président de l'Association Nationale des Délégués Départementaux à la Musique et à la Danse (ANDDMD).

En tant que collectivité de proximité, le Département doit donc agir au niveau de cette proximité, en terme d'aménagement du territoire, de travail partenarial, de rapport avec le terrain. En d'autres termes, les départements doivent se rapprocher des porteurs de projets, se rapprocher des lieux, des villes et être très présents, y compris financièrement.

Plus précisément, dans le cadre d'une politique d'aménagement du territoire, les départements doivent intégrer les musiques actuelles/amplifiées dans leurs schémas départementaux de développement de l'enseignement musical et chorégraphique respectifs par exemple, sous peine en particulier, de générer de nouvelles formes de marginalisation du monde rural.

La mise en œuvre de procédures du type "contrat local de développement musical" devrait favoriser la définition et la mise en œuvre de projets pédagogiques dans un cadre territorial de cohérence.

Si la relation entre les communes et les départements est d'une importance capitale pour un développement cohérent de l'action au niveau local, il va de soi qu'il faut également rechercher une complémentarité avec les autres collectivités, l'Etat bien sûr, mais également au niveau de la Région. Elles doivent être trouvées entre techniciens et entre élus.

B) Les collectivités dites éloignées : la Région et l'Etat

Le Conseil Régional est une institution récente. Aussi, il 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. C'est pourquoi 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. La volonté des régions de s'impliquer dans le domaine des musiques actuelles/amplifiées est, en apparence, réelle. Mais peut-on en conclure que les choses changent ?

Une des missions premières que la Région doit remplir est, selon Didier Pillon¹⁹, un rôle d'observation. Ceci doit permettre de centraliser un certain nombre d'informations données par les villes et les départements, et donc de rendre homogènes les présentations de ces données et de les articuler avec le Ministère, afin de bien connaître ces pratiques. Ceci étaye la thèse de l'importance de l'émergence reconnue par les villes et par les départements dont il était question précédemment qui apparaît indispensable pour que la Région puisse s'investir.

Aussi, aux moments où de nouveaux contrats de plan et de nouvelles orientations pour l'affectation des fonds structurels européens vont se retrouver négociés, il appartient à chaque région de se doter d'une vision globale et territorialisée du développement de ce secteur musical, d'en mesurer les enjeux et donc de définir sa propre logique d'action. Les projets qui naissent (sur la décision de collectivités de proximité ou issus de la

¹⁹ Didier Pillon est président de l'ARCAMC.

reconnaissance d'initiatives privées et/ou associatives) risquent de se développer dans la plus grande incohérence et de générer de nouvelles formes d'inégalités, si des impulsions politiques fortes ne sont pas données, on le comprend bien, et au nom de volontés renouvelées. Les contrats de plan doivent comprendre un chapitre important consacrant des choix politiques dans le champ des musiques actuelles/amplifiées. Ce n'est toujours pas le cas. Au-delà de la formation professionnelle qui fait partie des compétences propres aux régions et de responsabilités générales que l'Etat a conservées dans le cadre de la décentralisation, ces contrats de plan doivent permettre d'élaborer un nouveau type d'action culturelle à partir d'*espaces de musiques amplifiées* qui seraient de véritables centres de ressources capables d'irriguer le territoire.

En résumé, la vie culturelle ne peut émerger que d'initiatives locales et c'est de là que des lignes politiques se dégagent. Dans le domaine des musiques actuelles/amplifiées, ce n'est pas la Région qui va initier un pôle régional, le fabriquer, ceci ne relevant pas de sa compétence. Cela n'aurait effectivement pas de sens. Ce sont bien les acteurs, les porteurs de projets en musiques actuelles/amplifiées qui sont sur le territoire de la Région qui vont générer ce pôle régional. En revanche, le rôle de la Région est aussi de réunir les différents acteurs, qu'ils soient artistes, porteurs de projets mais aussi les collectivités locales et les pays pour que se structure enfin l'action de cette collectivité. Elles ont donc un rôle important à jouer pour que se dégage une ligne de force et qu'ensuite, ensemble, les autres collectivités publiques puissent définir leurs compétences privilégiées par rapport au secteur, là où il est plus facile d'agir, d'apporter des moyens, de pouvoir évaluer et de pouvoir suivre.

La collectivité pourtant la plus « éloignée », l'Etat, reste évidemment un acteur dont le rôle est essentiel. Aussi, sa relation avec les autres collectivités doit être partenariale. Celui-ci doit renverser la "verticalité" de ses modes traditionnels de pensée et d'intervention. Et il y a un réel besoin d'Etat : il est à la fois le garant et le moteur de la dimension nationale des politiques. Sans son apport, les capacités locales d'innovations sont réduites.

Selon le rapport de la Commission *Musiques Amplifiées* présidée par Marie-Thérèse François-Poncet, l'intervention de l'Etat doit se situer à deux niveaux :

Les investissements : l'Etat est dans le rôle moteur qui est historiquement le sien. Dans une période de difficultés budgétaires et de frilosité politique, il doit aider à prendre les "bonnes" décisions locales. La contribution de l'Etat se révèle souvent déterminante, car elle prend une véritable signification politique.

Le fonctionnement : il s'agit du vaste domaine de l'éducation artistique. Car pour la Commission, il est exclu « **que ce domaine puisse être laissé à la seule charge d'une collectivité de proximité. Une politique d'Etat à l'égard de ce secteur jugé prioritaire par les ministres de la Culture successifs doit sans doute être (re)définie à partir et dans le cadre d'une réflexion globale incluant l'enseignement spécialisé de la musique et de la danse** ».

Hormis l'établissement nécessaire d'une cohérence de financement entre les villes, les départements et la Région, l'Etat doit poser les règles du jeu. Il a été question d'une loi d'orientation qui constitue, à première vue, une idée intéressante pour les acteurs du

milieu. Mais qu'est-elle devenue ? Qu'a-t-elle apporté ? Ce qui compte pour tous ces acteurs, en priorité, ce sont que les choses avancent. Tous ont bien compris l'importance de l'effet multiplicateur de l'intervention de l'Etat. Il ne s'agit pas pour lui de tout faire, bien sûr, mais il s'agit d'avoir suffisamment de moyens pour enclencher les choses. Or, nous l'avons vu précédemment, le poids budgétaire du secteur des musiques actuelles/amplifiées est toujours trop faible aujourd'hui. Et il semble bien que tant qu'il n'y aura pas un signe fort pour accroître ces chiffres, tant qu'un rééquilibrage, fondamental dans ce secteur n'aura pas lieu, il sera difficile pour l'Etat de convaincre les autres partenaires, les collectivités locales, que les choses vont évoluer, qu'elles vont bouger.

La coexistence de plusieurs systèmes est sans doute essentielle dans un pays où les évolutions sont difficiles. Elles seront probablement facilitées au fur et à mesure du passage des générations. Mais il appartient aux responsables politiques de savoir anticiper et devancer des évolutions qui ne peuvent être que lentes.

CHAPITRE IV : Nécessité d'adopter une nouvelle philosophie d'action

Au travers de ce qui a été dit précédemment, et malgré la politique volontariste de l'Etat et les larges actions menées par les collectivités territoriales, tous les acteurs du secteur et certains élus s'accordent à dire qu'une autre politique doit se construire à l'écoute du terrain, dans un dialogue, nous l'avons vu, avec les porteurs de projets, mais aussi avec tous les acteurs de la vie musicale locale. En d'autres termes, la nécessité de changer d'approche s'impose pour élaborer des réponses nouvelles. C'est ce qui sera développé dans ce dernier chapitre.

Puisque les musiques actuelles/amplifiées ne peuvent être abordées par le biais de modes traditionnels d'intervention, ce qui signifie qu'il est difficile de les intégrer dans le « moule » déjà construit, quelle doit être l'approche en terme d'action en faveur des projets ? Quel type d'évolution du système peuvent-elles alors apporter ?

Ce chapitre se propose ainsi de mettre en valeur un certain nombre d'éléments qui apparaissent cruciaux pour le développement d'une plus grande cohérence de l'ensemble des actions menées. Ainsi, cette concertation indispensable entre les acteurs, les porteurs de projets et les élus doit aboutir à des cadres de référence bien définis qui doivent permettre à chacun de définir ses responsabilités, afin que l'ensemble des projets qui s'inscrivent dans le domaine des musiques actuelles/amplifiées ne se développe pas dans la plus grande incohérence. La réalisation de ce chapitre s'appuie en grande partie sur des témoignages d'acteurs de ce secteur, de professionnels issus entre autres du domaine de la formation ou de la diffusion, rencontrés au cours de la réalisation de cette étude.

I Intégrer les musiques actuelles/amplifiées dans les principes de

l'action culturelle

La difficulté au niveau des collectivités territoriales est, selon Jean-Louis Bonnin, Directeur des Affaires Culturelles de Nantes, « **d'obtenir au fond une véritable reconnaissance des musiques actuelles dans le cadre d'une légitimité artistique sur les principes de l'action culturelle** ²⁰ . » Ceci signifie qu'il faut sortir de la double situation, déjà évoquée ici, qui veut que d'une part ces musiques sont renvoyées ou prises en considération par l'enjeu économique qu'elles représentent, c'est-à-dire qu'elles font face au laisser-faire du marché, qu'elles sont instrumentalisées par l'économie, et que d'autre part, elles sont renvoyées à capter un public jeune, à permettre l'identification de groupes, c'est-à-dire qu'elles sont aussi instrumentalisées par le social.

Pourtant, les musiques actuelles se reconnaissent totalement dans le développement des principes de l'action culturelle autour de la diffusion (A), de la création (B), de la formation et de l'information (C).

A) La diffusion

La diffusion artistique dans le domaine des musiques actuelles/amplifiées permet aux artistes de monter sur scène, de mettre en place une tournée. C'est un important vecteur de reconnaissance de professionnalisation. Dans certains cas, ce passage sur scène est vécu comme un support à la promotion du disque. Mais il est vrai que la plupart des musiciens qui appartiennent au milieu des musiques actuelles/amplifiées ont souvent trouvé les chemins de l'expression des représentations dans des conditions souvent précaires, dans des lieux de diffusion pas toujours adaptés, et souvent sans respect du droit du travail. Mais ces lieux, comme les cafés-concerts ou encore les SMACs, malgré cette certaine précarité et les conditions qu'ils proposent, constituent un réseau important qui facilite la professionnalisation et la reconnaissance d'un statut dans un secteur qui se trouve aujourd'hui au croisement de l'initiative privée et de l'initiative publique. Pourtant, la plupart d'entre eux est menacée de fermeture et se trouve donc en voie de disparaître (cf Annexe 4). Un grand nombre de musiciens, de jeunes groupes, ne pourront ainsi plus s'exprimer, ce qui représente pourtant le premier pas de toute "carrière" musicale.

Il semble donc souhaitable 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. Et, au-delà des lieux, c'est le projet artistique qui doit être mis en avant avec, nous le verrons plus loin, des équipes de responsables particulièrement formés et indépendantes.

Car 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. Il s'agit avant tout de considérer l'usager comme un citoyen, ce qui suppose une véritable politique

²⁰ J.-L. Bonnin, « *Politiques publiques et Musiques Amplifiées/Actuelles* », 2^{ème} Rencontres Nationales de Nantes, Octobre 1998.

d'éducation artistique, de formation du public, d'ouverture et de découverte musicale. A ce titre, on peut regretter que les scènes nationales, sur la base de leur projet artistique, ne programment pas de musiques actuelles ou alors, quand elles le font, se "servent" très souvent des mêmes artistes, aux noms très connus, et qui sont capables de remplir une salle de 1000 places (c'est aussi le défaut engendré par certains réseaux de SMACs). Si cette logique était appliquée au théâtre par exemple, il n'y aurait plus, en France, que du théâtre de boulevard et privé.

Contrairement à ce que peuvent penser parfois les élus, les spectateurs ne viennent pas spontanément assister à un concert. Il y a donc un véritable travail d'éducation à effectuer sur certains groupes et certains styles musicaux. Il faut entendre des artistes aux sensibilités différentes, avec un réel pluralisme des genres, favoriser l'épanouissement des phénomènes musicaux émergents d'aide à la création et à la prise de risque. Il ne s'agit plus simplement, dans la politique de diffusion, d'une réponse à la demande des publics qui serait "formés" ou "déformés" par les médias. Il reste donc 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 et de la danse. Mais les responsables culturels et politiques se donnent-ils les moyens de mener une telle politique ? Quelles sont les marges de manœuvre pour la prise de risque, pour à la fois sensibiliser, convaincre, fidéliser un public sur de nouvelles formes musicales, sur des concerts dits "plus difficiles" ? Enfin, où est le seuil financier en dessous duquel il ne serait plus possible d'avoir une telle exigence d'action culturelle et artistique ? Telles sont les questions qui doivent aujourd'hui interpeller ces mêmes responsables politiques et culturels.

B) La création

La création constitue l'autre élément fondateur de la politique publique. Jusqu'ici, les collectivités locales se sont peu engagées dans des dispositifs d'aide directe à la création par des subventions aux groupes et aux musiciens, alors qu'elles subventionnent souvent des compagnies de théâtre ou de danse pour la création ou le suivi de projets.

Mais il n'est pas sûr que ce soit à la collectivité de juger quel projet de création dans le domaine des musiques actuelles/amplifiées elle doit retenir, ou aider directement. Sa responsabilité est surtout de financer des lieux conventionnés et des équipes professionnelles pour que celles-ci possèdent les moyens de développer cette création. Et 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'engagement sur un projet s'inscrit dans une optique de long terme, c'est-à-dire sur plusieurs années. L'Etat et la Région doivent participer à cette contractualisation qui fixe les missions, les devoirs et les moyens nécessaires à ces projets.

C) L'information / la formation

Les musiques actuelles/amplifiées manquent de lieux d'information sur leur histoire, leur patrimoine. Il s'agirait de rendre vivant un héritage, une filiation musicale et le transmettre en même temps qu'il se 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/amplifiées sont simplement une mode, un phénomène éphémère et non pas une véritable création, innovation et transgression.

Les projets sur l'histoire de ces musiques semblent importants aux yeux des acteurs de ce secteur, et il s'agirait, selon eux, de trouver des budgets pour favoriser ce travail. De même, un travail critique est indispensable. Il faudrait ainsi produire des textes, des écrits, des critiques, des analyses sur ces musiques, au même titre que cela existe pour d'autres domaines artistiques.

Ces lieux de formation, de rencontres, de répétitions ouverts au public peuvent aider à la compréhension du processus de création. Et ce travail de formation, d'initiation, pourrait être mené dans les écoles, les collèges et les lycées. Il serait important pour cela qu'existent des conventions et des projets pédagogiques autour des musiques actuelles/amplifiées, qu'ils soient acceptés et financés avec l'Education Nationale et le Ministère de la Culture.

Le développement du cadre pédagogique sera évoqué ultérieurement.

II Une approche nouvelle, une vraie considération

A) Développer l'autonomie d'action

Les structures

Dans le secteur des musiques actuelles/amplifiées, le sentiment d'autonomie de l'équipement, de l'indépendance du projet artistique et culturel, de la liberté d'action de l'équipe, sont nécessaires pour que la reconnaissance par les publics puisse s'opérer. C'est en effet dans de nouveaux types d'espaces publics pluralistes qu'un autre jeu démocratique peut se jouer, que le plus grand nombre peut se sentir à l'aise, voire s'investir.

Ces impératifs conduisent à écarter le recours à toute forme de gestions en régie (directe, personnalisée, etc.) en raison non seulement des pesanteurs administratives, mais plus encore parce qu'elles génèrent des phénomènes de repli sur soi, de sous-utilisation des équipements publics et de moindre dynamique de gestion. Le mode associatif de gestion semble donc devoir être retenu, car il est le mieux à même de répondre à ces impératifs. Il permet en effet de faire identifier la structure comme indépendante, ce qui est déterminant pour un grand nombre de pratiquants des musiques actuelles/amplifiées, en particulier les jeunes. De nombreux artistes, amateurs et professionnels, ont trouvé jusque là dans le champ associatif leur unique moyen de

développement ou leur passage obligé pour faire vivre et connaître leur création. Ceci a été et reste encore actuellement la seule réponse souple et adaptée à une demande particulièrement forte des populations aussi bien rurales qu'urbaines en terme de diffusion de proximité, de répétition, d'expérimentation, d'innovation ou même encore d'éducation. C'est pourquoi il apparaît important aujourd'hui que soit intégré le champ associatif dans les directives énoncées et dans les actions menées par l'Etat.

Ces nouveaux espaces doivent être ainsi de réels centres de ressources, parfaitement adaptés au fonctionnement en réseaux du secteur des musiques actuelles/amplifiées et fortement inscrit dans leur territoire, justifiant ainsi l'existence de pluri-financements.

Il y a tout lieu de considérer que les créateurs de demain émergeront de ces nouveaux espaces. Savoir entretenir et développer ces "viviers" est un enjeu qui implique la prise en considération de la pratique des amateurs. L'artiste s'imposera s'il est aidé et reconnu tout au long de son parcours créatif. Car les industries musicales se trouvent dans l'incapacité d'être suffisamment attentives à l'émergence de nouveaux talents et au renouvellement des formes artistiques, contraintes par des impératifs de rentabilité économique à court terme. Ceci est en tout cas démontré par le succès aujourd'hui que rencontrent les artistes indépendants.

Mais cette autonomie doit aussi avoir ses limites. Car dès lors que l'argent public contribue fortement au financement du fonctionnement de ces lieux, leurs responsables deviennent des opérateurs d'une politique publique. Il est alors indispensable qu'un contrat d'objectifs soit élaboré avec la ou les collectivité(s), fondé sur un pacte de confiance réciproque et sur une définition claire des missions. Il convient par ailleurs de prévoir l'attribution de financements publics autres que ceux accordés par la "collectivité-chef-de-file". Une responsabilité partagée appelle des financements en provenance de différentes collectivités et des institutions publiques et privées doivent être amenées à s'associer, à un moment ou à un autre, à l'évolution du projet.

Enfin, le recours à une formule juridique consacrant l'indépendance de la structure lui permet également d'être en lien direct avec les logiques économiques fortement présentes dans ce secteur. L'articulation entre économie et culture en est ainsi facilitée.

Les projets, les équipes

Le projet artistique et culturel de ces espaces doit associer, dans une démarche globale et cohérente, répétition (éducation artistique), valorisation des pratiques amateurs (confrontation de leur travail au public), actions de soutien à la création (résidences d'artistes) et la diffusion qui intervient d'une façon distincte et complémentaire. Il appelle la constitution d'une équipe professionnelle et le recrutement d'un directeur ou d'un chef de projet.

L'existence d'une équipe identifiée et indépendante est en effet un élément essentiel de la dynamisation de ces espaces qui appelle une liberté d'action en raison des objectifs recherchés qui se situent souvent bien au-delà du champ artistique et culturel.

Cette indépendance ou cette autonomie d'action sont parfois difficiles à accepter au

sein d'une administration municipale (voire par les élus), plus habitués à évoluer dans le cadre de procédures de droit public qui privilégient des relations humaines hiérarchisées et où toutes les conformités (administrative, financière, etc.) ont généralement tendance à primer sur les objectifs fixés et à faire évoluer en conséquence les moyens et les méthodes mis en œuvre.

B) L'importance de la prise de conscience des élus

La prise de conscience des élus a gagné du terrain, mais reste encore très superficielle. Les porteurs de projets attendent bien évidemment de l'argent des pouvoirs publics mais il n'est souvent pas alloué faute de lisibilité et de visibilité dans leurs dossiers. En effet, leurs buts sont souvent flous et devraient épouser la logique des politiques. Mais quelle est-elle ? Existe-t-il des critères, au sein des collectivités territoriales, permettant de déterminer quels types de projets sont susceptibles d'être aidés ? Non, aucun. Et c'est bien là tout le problème que rencontre les acteurs qui tentent, en vain, de mener des actions.

Nous l'avons vu, l'initiative est au terrain et les politiques ne doivent pas initier un projet mais le suivre et le soutenir. Sur ce point, il y a un désaccord certain entre les acteurs du secteur et les intervenants : pour ces derniers, il est nécessaire que les démarches débutent d'une volonté politique, afin que les musiques actuelles/amplifiées puissent s'épanouir. Les politiques sont donc là pour initier les projets avant de les passer à des équipes de professionnels qui les gèreront par la suite. Par contre, les acteurs revendiquent le fait qu'il doit s'agir avant tout d'une initiative au terrain pour que les politiques suivent, et non l'inverse.

Un projet dans le domaine des musiques actuelles/amplifiées doit se développer avec un pacte de confiance, des règles établies et draconiennes. Les élus fonctionnent avec les administrations et ils sont donc habitués à des rapports de hiérarchie et de respect. Les "ennemis" des musiques actuelles semblent être les secrétaires généraux des mairies car ils ont bien du mal à comprendre le développement de ce secteur. Les politiques le comprennent mieux car il y a dans la réflexion des élus et dans celle de ceux qui dirigent les structures du terrain énormément de points convergents. Ils sont tous les deux profondément ancrés dans la population : l'un par son élection, l'autre parce qu'il est sur un terrain d'émergence.

Aussi, les collectivités territoriales doivent, aujourd'hui plus encore, prendre leurs responsabilités vis-à-vis de ces musiques émergentes. Au niveau local, il y a encore trop de problèmes d'argent, d'incompréhension, de préjugés. L'enjeu est de taille car ces collectivités sont les précurseurs de l'action culturelle. Nous l'avons vu, elles financent les cultures en France, très largement devant l'Etat. Marie-Thérèse François-Poncet précise qu' **« elles doivent participer à la découverte. Le dialogue entre les associations, les élus et les artistes est donc véritablement primordial. Il faut stimuler et multiplier les rencontres pour construire ensemble ²¹ . »**

²¹ Marie-Thérèse François-Poncet, « les musiques actuelles dans la ville », colloque de l'association TANDEM, septembre 2002.

C) La prise en compte de nouveaux profils

La réalisation des espaces nouveaux dont il était question précédemment conduit naturellement à prévoir la création des emplois nécessaires à leur fonctionnement. Ils font appel à des qualifications existantes, mais contribuent aussi à l'apparition de nouveaux métiers. Par exemple, on peut citer les régisseurs de studio de répétition qui exercent une activité technique, mais aussi participent à l'accompagnement des musiciens.

Dans tous les cas, la nécessité de promouvoir des profils professionnels adaptés se fait sentir. L'attribution de postes de responsabilité à des personnes généralement autodidactes et connaissant bien les différents milieux des musiques actuelles/amplifiées paraît souvent plus appropriée que le choix de profils plus "classiques". Les nouvelles générations semblent posséder ces profils qui trouvent difficilement leur place dans une société qui ne cesse de s'autoprotéger.

Cela implique de prévoir deux actions :

- La mise en œuvre de processus de formation qualifiante. Il s'agit de compléter les connaissances artistiques indispensables par le développement de qualités personnelles d'engagement social et par l'acquisition de solides compétences de gestion,
- La seconde, toute aussi importante, est la création d'emplois stables. Et cet aspect est encore largement sous-estimé dans ce secteur. Comme le rappelle Samia Djitli, **« on ne met pas en place des contrats de type emplois jeunes pour les dirigeants de scènes nationales ! Alors pourquoi les musiques actuelles sont-elles victimes de ce syndrome ? (...) Il est temps aujourd'hui de prendre l'ensemble du secteur au sérieux, de considérer les futurs acteurs et porteurs de projets à la hauteur de leurs compétences. En d'autres termes, de créer une réelle stabilité de leurs emplois conforme à leurs formations ²² . »**

Car même si les caractéristiques de ces équipements peuvent en faire des structures d'accueil adaptées dans le cadre de dispositifs d'aide à l'insertion professionnelle (contrats emplois jeunes mais dont l'arrêt est programmé, contrats emploi-solidarité, etc.), ils ne pourront fonctionner dans des conditions réellement professionnelles et pérennes que si la majeure partie des emplois nécessaires est financée dans les conditions du droit commun.

D) Un nouveau cadre pédagogique

La situation actuelle de l'enseignement spécialisé de la musique et de la danse est révélatrice de la logique de l'existant dans le domaine culturel propre à notre société dont nous avons parlé précédemment. Son développement quantitatif récent a visé à répondre à la croissance considérable d'une demande de pratique musicale, consécutive à ce fameux phénomène de « musicalisation de la société ». Mais malgré les indications données (timidement) par les schémas directeurs successifs pour affirmer l'importance des pratiques des amateurs, les pédagogies développées au sein des écoles de musique (qui déterminent la sociologie des élèves) et les contraintes découlant de la formation, des

²² Samia Djitli est actuellement en charge de la coordination générale du « Grand 8 » rencontres, forum, débats autour du thème « Musiques amplifiées en Ile de France », octobre 2003. Interview réalisée le 21 août 2003.

statuts et des conditions d'emploi des enseignants font que ces établissements semblent rencontrer les plus grandes difficultés à s'adapter pour répondre aux demandes qui leur sont désormais adressées.

Le jazz

Le jazz est de plus en plus présent dans les conservatoires et écoles de musique publics. On y trouve des classes instrumentales ou des ateliers de pratique collective et certains possèdent un véritable "département jazz" où sont enseignés plusieurs instruments, l'histoire du jazz, les techniques d'improvisation, et délivrent un diplôme d'études musicales (DEM) à la fin des trois cycles.

Au niveau supérieur, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMD) propose une classe de jazz et musiques improvisées.

La chanson

L'enseignement de la chanson, du rock et des musiques assimilées est nettement moins important. Il n'est pas encore très présent dans les conservatoires et écoles de musique. On le rencontre plus fréquemment dans les écoles municipales agréées (EMMA).

Seule à proposer une formation professionnalisante, l'ENM de Villeurbanne reste exemplaire avec les Ateliers chanson. La plupart des écoles spécialisées dans les musiques actuelles proposent des modules de formation.

Plus spécifiquement, les organismes suivants proposent des formations à la chanson :

- ACP - La manufacture chanson
- Ateliers chanson de Villeurbanne
- CRAC - Centre de rencontre et d'animation par la chanson
- Le Chantier
- Théâtre et chanson
- Le studio des variétés

Les musiques électroniques

Pour l'enseignement des musiques dites électroniques, on se tournera prioritairement vers les écoles spécialisées de musiques actuelles ainsi que vers les pôles régionaux. La plupart offre des modules de formation tournés vers l'informatique musicale et les différentes techniques propres aux musiques électroniques. Il existe aussi des centres de formation au métier de DJ.

L'enseignement du jazz et, a fortiori, de toutes les musiques actuelles repose donc encore très largement sur le réseau des écoles associatives et privées. Réparties sur l'ensemble du territoire, elles fonctionnent de façon autonome, affichent des ambitions diverses, privilégient tel ou tel genre musical, mais s'accordent en tout cas sur l'extrême

diversité des musiques actuelles et la pluralité de leur public.

Si l'offre de formation est très variée et en constante évolution, des points communs les caractérisent :

- Des formations initiales, supérieures et continues

Les écoles de musiques actuelles proposent à la fois des formations pour les amateurs et les futurs professionnels et des cursus de formation continue.

- Des formations à la carte et modulables

La pédagogie dominante s'oriente avant tout sur l'accompagnement de la progression des musiciens. Le programme de la plupart des écoles s'adapte au niveau et aux possibilités de chacun. Modules "à la carte" et démarche individuelle des musiciens sont privilégiés. Le recrutement s'effectue sur audition et entretien afin d'évaluer le niveau et les objectifs des élèves : la durée, le contenu et le prix des études varient en conséquence.

- Des diplômes en cours d'homologation

Il n'existe pour l'instant pas de reconnaissance officielle dans ce domaine et chaque école propose son propre diplôme, attestation de stage ou certificat. La Fédération Nationale des Ecoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles (FNEIJ), qui regroupe une vingtaine d'écoles spécialisées dans les musiques actuelles, soumet ses adhérents à une charte de qualité et travaille à l'homologation d'un diplôme spécifique.

Plus les pratiques musicales se développent sur le terrain, plus les besoins se font sentir. Besoin de formations adaptées, de lieux de répétition, de studios d'enregistrement, d'occasions de se produire, d'accompagnements artistiques de toutes sortes... Le "musicien encadrant" intervient un peu sur tous ces fronts. Artiste avant tout, mais aussi pédagogue, il peut former et accompagner les jeunes groupes ; administrateur et organisateur, il peut aussi prendre en charge la gestion des salles de répétition ou coordonner des projets collectifs à l'échelon local.

Le ministère de la Culture a créé, en 2000 un Certificat d'Aptitude de professeur coordonnateur de musiques actuelles/amplifiées. Cette mesure répond au besoin croissant de musiciens possédant une double compétence. Enseignant et éventuellement responsable du département de musiques actuelles pour les élèves des écoles de musique, il agira également sur le terrain en coordonnant les activités des différents acteurs de la vie musicale locale (école de musiques actuelles, associations spécialisées, pôle de musiques actuelles, SMAC, etc.).

Bien évidemment, il s'agit là d'une approche globale et résumée qui ne peut pas prendre en compte dans le détail des évolutions observées ici ou là : les réalités décrites ici sont en lente transformation et cette transformation se fait de façon très différente, très inégale, d'un point à l'autre du territoire. Ces disparités découlent souvent de la volonté des élus qui, elle aussi, diffère selon la situation géographique. Pourtant, nombre d'écoles de musique et de danse s'efforcent de prendre, de façon progressive, en considération d'autres formes de pratiques musicales que celles qui ont été privilégiées jusqu'ici.

Certaines tentent de devenir des centres de ressources. Pour les espaces nouveaux dont il était question dans la partie précédente, l'enjeu est d'affirmer une spécificité, tout en veillant à la complémentarité et en contribuant activement au décloisonnement de la vie musicale locale.

Si l'évolution de l'enseignement spécialisé de la musique et de la danse est indispensable, il est difficile aujourd'hui de ne pas tirer des arguments du faible pourcentage d'adolescents qui le fréquentent, alors qu'il y a une forte demande de pratiques amateurs. Dans la plupart des cas, les établissements d'enseignement spécialisé de la musique et de la danse ne peuvent pas réellement y faire face ou, lorsqu'ils le tentent ou le font, leurs modes d'intervention sont mal adaptés, car trop souvent calqués sur les modes d'enseignement traditionnels qui s'appliquent aux musiques dites "classiques", c'est-à-dire fondés sur l'interprétation musicale. Selon Christophe Meynier, « ***l'essentiel aujourd'hui doit être de permettre aux jeunes musiciens d'accéder à la création, qu'on les forme à devenir des créateurs. En d'autres termes, il faut donner aux élèves la capacité à inventer la musique de demain***²³ .»

En effet, à l'âge où la démarche encadrée et imposée est rejetée au profit d'une démarche individuelle et volontaire, la psychologie de l'intéressé entre en ligne de compte, elle explique en partie l'abandon de la pratique musicale dans des établissements dont l'organisation et la pédagogie sont trop proches de celles qui caractérisent la vie scolaire.

On peut se demander si le refus, même s'il n'est pas toujours explicite, de nombre de collectivités territoriales de faire croître les effectifs des établissements d'enseignement spécialisé de la musique et de la danse en raison des coûts par élève élevés et d'impossibles adaptations découlant de règles statutaires obsolètes (par exemple, la fermeture du dimanche) n'est pas simplement le reflet d'interrogations sur leur possibilité de répondre à des demandes nouvelles et diversifiées.

La forte attente (qui se vérifie quotidiennement dans le succès des équipements récemment ouverts), la marginalisation croissante de fractions entières de la jeunesse pour lesquelles le système d'enseignement classique est inadapté confirment l'urgence de nouvelles formes d'action.

Car dans les musiques actuelles/amplifiées, l'accès à la pratique ne se fait pas à partir d'un parcours classique où des formes organisées d'apprentissage précèdent obligatoirement toute réalisation. C'est une toute autre démarche artistique, pédagogique et relationnelle qu'il faut mettre en œuvre. La question des nouvelles pédagogies est, ici, centrale. Elle renvoie à la nécessité d'un "enseignement" qui ne soit plus "vertical", mais qui se traduise par un accompagnement de démarches individuelles et volontaires. Dans ce domaine, les démarches sont personnalisées et évolutives. La grande majorité des musiciens souhaite s'exprimer immédiatement ou se perfectionner au sein d'un groupe. Ceci impose d'élaborer des réponses adaptées à chaque cas et d'adopter une attitude

²³ Christophe Meynier est professeur-coordonnateur de musiques actuelles/amplifiées et responsable du département Musiques Actuelles de l'Ecole Nationale de Musique et de Danse de Dole (39). Interview réalisée le 28 juillet 2003.

d'écoute et de respect.

CONCLUSION GENERALE

La France est descendue dans l'échelle de la création artistique de la deuxième à la quatrième place mondiale. L'attachement au passé et au patrimoine fait parfois oublier de se projeter vers l'avenir. Ceci apparaît pourtant indispensable pour permettre à la créativité du pays de s'exprimer.

Le renouveau effraie car il n'est pas maîtrisé. Les musiques actuelles/amplifiées en sont victimes : elles effraient, car trop souvent méconnues, notamment à cause de l'attirance suscitée par les jeunes. Aussi, le manque d'équipement, qui reflète un manque significatif de reconnaissance, est engendré par l'absence de compréhension et d'accompagnement, et il semble indispensable aujourd'hui d'améliorer les conditions d'existence de ce secteur. Les musiques actuelles/amplifiées sont un phénomène de société, il ne faudrait pas qu'elles ne deviennent uniquement des musiques urbaines. Ce phénomène doit s'actualiser, se professionnaliser à l'échelle nationale. Et si ces musiques font peur, il faut sans doute faire en sorte que ces peurs disparaissent afin qu'elles acquièrent une existence "normale". Si elles n'arrivent pas à atteindre une reconnaissance à l'échelle du pays, c'est peut-être aussi qu'elles ne sont pas porteuses à l'échelon national d'une figure emblématique comme Johnny Hallyday par exemple. Mais l'audience de ces musiques est importante au niveau international. Elles se révèlent incontournables car représentatives de la jeunesse et porteuses de changements continus.

Aussi, aujourd'hui plus encore qu'hier, au-delà d'objectifs culturels et artistiques, une politique culturelle publique doit, avant tout, répondre à des enjeux de société.

Cela implique d'intégrer d'une part, le facteur "nombre" à cette réflexion, c'est-à-dire le pourcentage de la population concerné, ainsi que de se référer à la notion de "population", préférable à celle de "public" qui renvoie à des pratiques culturelles acquises. D'autre part, une politique culturelle doit aussi être pensée en terme de générations. A quelles générations répond-elle ou devrait-elle répondre prioritairement ? Autrement dit, la recherche d'une plus grande *démocratie culturelle* est une nécessité.

De la même façon qu'il est indispensable de prendre en compte les pratiques émergentes, il faut savoir veiller à une adaptation permanente aux évolutions car dans ces domaines, l'obsolescence guette et ses effets pourraient être plus rapides et plus dévastateurs que dans les champs aujourd'hui légitimés. Cette prise de conscience exige des évolutions et des mises en cause de l'existant, mais elles sont malheureusement difficiles à obtenir dans notre pays dont l'organisation est rigide et fortement hiérarchisée.

Pourtant, aux yeux de tous, acteurs comme élus, il est temps qu'une politique d'ensemble puisse s'élaborer, c'est-à-dire dans laquelle toutes les collectivités soient directement impliquées, afin qu'elles rendent visibles ce qui émerge localement. Il s'agirait d'une politique construite par étapes, à partir de volontés des collectivités de proximité clairement affirmées, dans un dialogue constant avec le terrain et les représentants de ce secteur musical, et hors des schémas administratifs dont on connaît les grandes difficultés d'adaptation. Car les décisions prises jusqu'alors apparaissent davantage comme des réponses aux multiples et plus ou moins pressantes demandes des acteurs de ce milieu, que comme la construction de solutions à un problème.

Aujourd'hui, 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.

BIBLIOGRAPHIE

Actes de colloques

- « Politiques publiques et musiques amplifiées », Rencontres d'Agen, GEMA, 1995.
- « Musiques amplifiées. Les équipements de musiques amplifiées : quelles missions avec quels partenariats ? », Rencontres de Poitiers, La Fédurok, janvier 1997.
- « Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles », 2^{èmes} rencontres nationales, Actes du colloque de Nantes, Hors série La Scène, avril 1999.
- « A propos des musiques actuelles », Les rencontres du grand zébrock, éd. Chroma, 1999.
- « Musiques amplifiées : quels enjeux politiques ? », Actes de la journée-rencontre du 16 novembre 2000, Le Cry.
- « Les musiques actuelles dans la ville », colloque de l'association TANDEM, septembre 2002.

Articles

- « Musiques actuelles, l'heure de la reconnaissance ? », La Scène, n°11, décembre 1998.
- « Scènes de musiques actuelles : pourquoi la situation ne peut plus durer », La Scène, n°26, septembre 2002.
- « Lettre de la rencontre nationale des scènes de musiques actuelles », n°1, novembre 1996.
- « Lettre de la rencontre nationale des scènes de musiques actuelles », n°2, janvier 1997.
- « Les dépenses culturelles des ministères autres que le ministère de la Culture », Revue développement culturel, n°116, mars 1996.
- BENSIGNOR F., « Musiques actuelles/amplifiées, quelles avancées des politiques publiques ? », Culture et proximité, n°10, décembre 1998.
- FOURREAU E., « Musiques actuelles recherchent reconnaissance désespérément », La Scène, n°11, décembre 1998.
- GUIBERT G., « Le développement des musiques amplifiées au XX^e siècle. Quelques éléments concernant technologies, industries et phénomènes sociaux », 2001.
- LIDOU M., « Pour en finir avec les musiques actuelles », La Scène, n°20, mars 2001.
- MARGUERIN J.-F., « Quelques réflexions sur l'action de l'Etat à l'égard des entreprises du spectacle », La Scène, n°22, septembre 2001.
- ROUSSEL D., « L'Etat, le rock et la chanson », Regard sur l'actualité, n°218, La Documentation Française, 1996.
- TEILLET Ph., « Une politique culturelle du rock », in sous la direction de Hennion A. et Mignon P., Rock, de l'histoire au mythe, éd. Anthropos, 1991.
- TEILLET Ph., « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées », in sous la direction de Poirrier P., Les collectivités locales et la culture, les formes d'institutionnalisation XIX^e-XX^e siècles, éd. Du Comité d'histoire du Ministère de la Culture, Paris, 2002.
- WALLON D., La lettre d'information, Ministère de la Culture, n°59, décembre 1999.

Ouvrages

- DONNAT O., Les Français face à la culture, Ed. la Découverte, Paris, 1994.
- DONNAT O., Les pratiques culturelles des Français, la Documentation Française, 1998.

LION B., PONSARD D., Musique, Etat et Culture, Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation Française, 1992.

TOUCHE M., Connaissance de l'environnement sonore urbain, l'exemple des lieux de répétition, Ed. CRIV/CNRS, Vaucresson, 1994.

Rapports

Sous la direction de Duthil A., « Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles », septembre 1998.

Sous la direction de François-Poncet M.-Th. et de Wallach J.-C., « Rapport Général de la Commission Musiques Amplifiées », mars 1999.

Sautreau J.-L., « Rapport d'Enquête sur les Pôles Régionaux de Musiques Actuelles », DMDTS, 2001.

Département des Etudes et de la Prospective (D.E.P.), « Les pratiques culturelles des Français, évolution 1989-1997 », juin 1998.

D.E.P., « Les publics des concerts de musiques amplifiées », juin 1998.

D.E.P., Chiffres clés 1997, Les dépenses culturelles de l'Etat en 1993.

D.E.P., Chiffres clés 1997, Financement public de la Culture, 1993.

Documents du Ministère

Programme d'action et de développement en faveur des musiques actuelles, 19 octobre 1998.

Allocution de Catherine Tasca, 18 septembre 2001.

Présentation de la politique en faveur de la Musique, 12 juin 2003.

Circulaire du 18 août 1998 ayant pour objet le « Soutien apporté par l'Etat aux Scènes de Musiques Actuelles ».

Note d'orientation sur la politique de soutien aux lieux de diffusion des musiques actuelles du 7 juillet 1996.

Décret no 98-841 du 21 septembre 1998 portant création de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles.

Sites internet

Site du Centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles. [http://
www.irma.asso.fr](http://www.irma.asso.fr)

Site de la fédération de lieux de musiques amplifiées/actuelles. [http://
www.la-fedurok.org](http://www.la-fedurok.org)

Site du Ministère de la Culture et de la Communication. [http:// www.culture.gouv.fr](http://www.culture.gouv.fr)

Site de la DMDTS. <http://www.culture.fr/culture/organisation/dmdts.htm>

Site Arcade-PACA, Musique, danse, théâtre et spectacles en Provence Alpes Côte d'Azur. [http:// www.arcade-paca.com](http://www.arcade-paca.com)

Site du Pôle régional Musiques Actuelles en Poitou-Charentes. [http://
www.pole-musiques.com](http://www.pole-musiques.com)

Site des musiques actuelles, portail de la musique nouvelle et contemporaine. [http://
www.musiques-actuelles.com](http://www.musiques-actuelles.com)

Site de la Société des Auteurs Compositeurs Dramatiques. [http:// www.sacd.fr](http://www.sacd.fr)

Site de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique. [http://
www.sacem.fr](http://www.sacem.fr)

Site de l'association Tandem pour le développement artistique et culturel de la ville de Toulon et son agglomération. [http:// www.tandem83.com](http://www.tandem83.com)

Site de la Cité de la Musique. <http://www.cite-musique.fr>

Annexes

DOCUMENTS NON COMMUNIQUES, voir version papier au Centre de Documentation Contemporaine de l'Institut d'Etudes Politiques de Lyon

Annexe 1 Programme d'action et de développement en faveur des musiques actuelles (1998) (extraits)

Annexe 2 Allocution de Catherine Tasca (18 septembre 2001)

Annexe 3 Présentation de la politique en faveur de la musique (extraits) (juin 2003)

Annexe 4 Scènes de Musiques Actuelles : Les lieux les plus menaces (La Scène, Septembre 2002)