

GROUPE N°2

LES
PUBLICS

Béatrice Macé, présidente
Philippe Teillet, rapporteur

PRÉAMBULE

Les évolutions les plus récentes de la réflexion sur les politiques culturelles, pour partie issues des critiques dont elles ont fait l'objet, consistent à rappeler que le public *est en fin de compte le destinataire de toutes les actions menées en faveur de la culture*.¹ Il est donc temps, dans le domaine des musiques actuelles comme dans l'ensemble du champ d'intervention culturelle des pouvoirs publics, de se situer au centre des relations triangulaires artistes - public - pouvoirs publics et, de ce fait, de placer véritablement le public en tête des priorités des différents acteurs de ces politiques.

La difficulté n'est pourtant pas mince. À la différence des artistes (amateurs et professionnels), les publics ne disposent pas d'organisations capables d'assurer la représentation de leurs intérêts. Par ailleurs, l'attention à l'égard du public ne doit pas se réduire à l'approche commerciale de la «demande» et, ainsi, confondre l'action des pouvoirs publics avec celles des entreprises privées.

Une telle orientation des propositions de ce groupe de travail est cohérente tant vis-à-vis des orientations données par Mme Trautmann à la politique culturelle de l'État (à travers notamment, la charte de service public et la définition - Décret 97-713 du 11 juin 1997 - de la mission de son ministère) que des objectifs de nombreux élus locaux.

Les expériences rapportées aux (ou portées par les) membres du groupe de travail ont donc montré que, si les musiques actuelles pouvaient exiger l'invention de modalités d'action culturelle inédites, elles pouvaient aussi être, à l'égard des publics, le lieu de la mise en oeuvre des techniques et des missions traditionnelles des politiques culturelles.

.../...

¹ Pour une refondation de la politique culturelle, Paris, La Documentation Française, 1996, p.41.

PRÉAMBULE (suite)

Les logiques des politiques culturelles (rappel)

Les travaux de Jean-Claude Passeron², Raymonde Moulin³ et Pierre-Michel Menger⁴ permettent d'opposer deux principales logiques d'action orientant les politiques culturelles :

-1- le projet de conversion de *l'ensemble d'une société à l'admiration des oeuvres consacrées par la critique savante ou les connaisseurs cultivés*. On retrouve ici, après les préoccupations des représentants de la philosophie des Lumières, celles de Malraux ministre des affaires culturelles. C'est ce que P.M. Menger appelle **la démocratisation** : *«la conversion du grand nombre au culte et à la fréquentation de l'art savant, et solidairement l'aide au renouvellement de l'offre, (logique) qui consolide d'abord le pouvoir des professionnels de la création».*

-2- la **démocratie culturelle**, c'est-à-dire la réhabilitation des cultures populaires, soit pour inverser les valeurs culturelles à leur profit, soit pour ouvrir le champ des productions culturelles légitimes à certaines formes d'expressions populaires (populisme culturel). P.M. Menger considère que cette logique tend à *«l'avènement d'une démocratie culturelle, pour la déconstruction, l'abolition ou l'inversion des divisions hiérarchisantes sur lesquelles est fondée la domination de la culture savante et de la classe sociale qui fait de celle-ci l'un des instruments de son pouvoir (art pur/art fonctionnel; création originale/culture d'emprunt, culture universelle et autonome/culture locale et hétéronome, etc.). Elle entend révoquer les partages fonctionnels qui perpétuent les privilèges de la culture savante, en célébrant la créativité, l'amateurisme, le relativisme égalitaire, la coexistence non concurrentielle des différences culturelles.»*

Si la **démocratisation culturelle** correspond à une vision normative de l'action culturelle tendant à *«conserver et diffuser les formes héritées de la culture savante»*, la **démocratie culturelle** répond quant à elle à une vision relativiste cherchant à réhabiliter les cultures spécifiques de divers groupes sociaux, ainsi que *«la déhiérarchisation du corpus artistique (...) et l'extension du concept d'art.»*⁵

Ces deux logiques ne sont cependant pas exclusives l'une de l'autre. Comme le remarque Raymonde Moulin, elles peuvent être mises en oeuvre de façon simultanée. Mais, *une division du travail a été opérée entre les différentes directions d'administration central⁶.*

Au terme de sa réflexion et de ses auditions, le groupe de travail «publics» considère que la volonté, dans le domaine des musiques actuelles, de placer le public au coeur des politiques oblige désormais à conjuguer démocratisation et démocratie culturelles.

.../...

² *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991.

³ *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1997, p. 90-98.

⁴ «L'État-Providence et la culture», in F. Chazel, ss la dir. de, *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux, M.S.H d'Aquitaine, 1990, p. 44-45.

⁵ Moulin (R), op. cit., p. 91.

⁶ ibid, p. 92.

PRÉAMBULE (suite)

En effet, d'une part, la production musicale en ce domaine n'émane pas de lieux et d'institutions strictement limités. Elle doit sa vitalité à l'élargissement considérable du nombre des musiciens, à leurs multiples occasions de confrontations et d'échanges. Ne pas brider ces mécanismes, permettre à cette vie musicale son plein épanouissement sont des objectifs qui relèvent de la démocratie culturelle. Toutefois, cette offre musicale n'est pas spontanément accessible à tous. Des mécanismes sociologiques, économiques, des contraintes géographiques constituent ici, comme dans d'autres domaines, une série d'obstacles que des politiques de démocratisation peuvent contribuer à lever.

I) L'objet du groupe de travail :

Le groupe de travail «Les publics» s'est chargé de réfléchir sur les objectifs à l'égard des publics qui pourraient être donnés aux politiques culturelles publiques dans le domaine des musiques actuelles.

Son champ d'action devait donc se distinguer de ceux conférés aux autres groupes de travail. Toutefois, sachant d'une part que la diversité et l'accessibilité de l'offre artistique (amateur ou professionnelle, enregistrée ou «vivante») constituent l'un des objectifs de ces politiques culturelles, et, d'autre part, qu'on ne saurait réduire le public à ses dimensions de spectateur ou d'auditeur sans oublier qu'une partie des individus qui le composent peut aussi avoir des pratiques musicales (amateurs⁷, en voie de professionnalisation ou professionnelles), la réflexion de ce groupe de travail a nécessairement croisé celle des trois autres.

Les publics = les populations.

Les musiques actuelles (y compris celles les plus récemment apparues) ont des publics qui leur sont fidèles aux différents âges de leur vie. L'assimilation exclusive de ces musiques à la jeunesse est aujourd'hui totalement mise en cause par les enquêtes relatives aux pratiques culturelles des Français. Loin d'abandonner leurs goûts d'adolescents, nos concitoyens, au contraire, restent de plus en plus attachés aux genres et artistes qu'ils ont découverts avant l'âge adulte. Ainsi, ce sont désormais toutes les générations de l'après-guerre que caractérise la place du rock dans leurs goûts musicaux.

.../...

⁷ 27% des guitaristes amateurs ont assisté à un concert de rock donné par des professionnels durant les douze derniers mois. Ils sont ainsi, parmi les musiciens amateurs, ceux qui après les pianistes (40%) et les chanteurs (33%) sont les plus nombreux à avoir assisté à un concert donné par des professionnels et les premiers pour les concerts de rock. Cf. Donnat (O), *Les amateurs*, Paris, La Documentation Française, 1996, p. 111.

PRÉAMBULE (suite)

Par ailleurs, on ne saurait concevoir les publics des musiques actuelles qu'en fonction des lieux de spectacle vivant, sans oublier que ces musiques se diffusent aussi et très largement par des enregistrements (même si la diffusion médiatique est loin, comme nous aurons l'occasion de le rappeler, de rendre compte de la pluralité des musiques produites).

La définition que le groupe de travail a donc retenue des publics recouvre la notion très large de **populations**. Elle offre l'avantage d'éviter le caractère passif, uniquement réceptif et donc second par rapport à l'offre culturelle, de la notion de «publics» pour, au contraire, mettre en valeur la dimension active, dotée d'une dynamique culturelle propre, indépendante des pouvoirs publics, de «populations».

L'assimilation publics - populations permet ainsi de prendre en considération la circulation des mouvements musicaux en son sein, l'émergence de formes nouvelles, les rencontres et métissages qui s'y produisent.

Les sociétés modernes sont en effet traversées par des mouvements sociaux et culturels dont les formes musicales s'échangent sur l'ensemble du globe (engendrant par exemple du rap japonais, du reggae polonais ou l'internationalisation de la salsa). Il est d'ailleurs très frappant de constater que les musiques liées à des groupes d'appartenance (sociaux, locaux, religieux, idéologiques) sont celles qui, aujourd'hui, circulent le plus à travers la planète et contribuent de ce fait à élargir le répertoire disponible pour des individus et des groupes en quête d'une forme artistique qui leur soit propre.

Impact sur les politiques culturelles

Ces phénomènes incessants d'interactions et de constructions musicales doivent être pris en compte par les responsables des politiques culturelles en ce domaine. Sans les conduire à renoncer au projet d'intervenir sur ces pratiques musicales, notamment en raison des influences qu'exercent déjà sur elles les interventions des puissances économiques, il est nécessaire désormais, pour assurer la définition d'actions publiques pertinentes, d'abandonner leur dimension monarchique traditionnelle. Il s'agit en effet de rompre avec une logique de politiques venues d'en haut et à destination de publics considérés comme inertes, simplement travaillés par l'action des pouvoirs publics, pour inaugurer des politiques conscientes des dynamiques propres aux populations à qui elles sont destinées et qui, souvent, ont précédé l'action publique. **En ce sens, dans le champ des musiques actuelles, les populations** - porteuses de mouvements culturels - **ont précédé les publics** - en tant que groupes destinataires des politiques culturelles -.

C'est pourquoi, le groupe de travail «publics» considère, au moment d'une première étape de son activité, que le développement des interventions en ce domaine participe de **la rénovation de l'ensemble des politiques culturelles**.

.../...

PRÉAMBULE (suite)

II) L'inventaire : état des lieux critique

Les travaux du groupe de travail ont souvent souligné l'exclusion, moins symbolique (tant étaient devenus nombreux les actes de «reconnaissance officielle») que pratique, dont étaient victimes les musiques actuelles au sein du secteur culturel traditionnel.

Depuis une quinzaine d'années, en effet, nous avons connu successivement, voire parallèlement, des politiques en faveur des «musiques des jeunes», du développement de l'industrie musicale nationale ou, plus récemment, des quartiers «difficiles». Orientations qui toutes ont convergé vers des actions «a minima» et bien peu cohérentes : collectes et diffusion d'informations sur les pratiques et les lieux musicaux, tentatives de régulation du secteur économique et médiatique concerné, rapprochements avec la politique de la ville. Il n'est pas nécessaire de faire preuve d'une particulière malveillance pour repérer ici l'embarras de décideurs pourtant bien intentionnés qui, dans un mélange de méconnaissances et d'idées reçues, ont souhaité apporter un soutien prudent et souvent plus symbolique que réel à des formes d'expression mal connues et / car longtemps situées hors de la sphère d'intervention culturelle des pouvoirs publics.

Balançant entre traitement social et traitement économique (soutiens à la production et à la profession), l'orientation des politiques en faveur des musiques actuelles a été trop rarement soucieuse de leurs enjeux artistiques. On soulignera ici le caractère paradoxal d'une reconnaissance culturelle (c'est-à-dire émanant des autorités culturelles) excluant la dimension culturelle de ce qu'elle reconnaît.

L'examen critique de l'histoire récente de ces politiques fait apparaître en vérité un manque important d'informations et d'analyses sur les musiques actuelles.

Le groupe de travail a en effet pu mesurer les conséquences de l'absence d'études et d'états des lieux régulièrement actualisés sur ce point. Cette lacune a permis, malgré notamment les travaux du département des études et de la prospective du ministère de la culture, aux idées reçues de déterminer très largement les interventions publiques en ce domaine. Qu'il s'agisse d'une méprise sur l'âge de ces publics (relativement jeune certes, mais moins qu'on ne le pense souvent), sur ses caractéristiques sociales (moins «populaires», voire défavorisés, qu'on ne le croit), de l'empreinte qu'exercent quelques stars internationales et le show-business sur les représentations mentales ou de l'oubli du rôle que jouent les collectivités territoriales dans ce secteur, tout exprime un déficit de connaissances sur les musiques actuelles préjudiciable à la définition de politiques pertinentes.

PRÉAMBULE (suite)

Il faut ici souligner combien des expressions comme «musiques actuelles», utilisées souvent par défaut, en raison de l'absence d'une dénomination commune et commode, conditionnent la réflexion sur ces musiques et, pire encore, leur traitement politique. Les graves défauts de l'expression et ses implicites doivent donc être exposés.

Le groupe de travail «publics» considère en effet qu'à l'exception du pluriel employé («les» musiques actuelles), qui renvoie de façon pertinente à la variété des sensibilités, des héritages, des ambitions et des techniques ou des savoir-faire utilisés dans ces domaines (jazz, rock, chanson, traditionnel, rap, techno...), cette expression pose plus de problèmes qu'elle n'en résout en raison de :

- 1- son incapacité à désigner les enjeux esthétiques et culturels propres à ces musiques,
- 2- son fonctionnement en catalogue tendant à nier les différences entre les genres musicaux qu'elle englobe, les spécificités des engagements des individus et groupes sociaux qui s'y sont investis.

- 3- ses conséquences sur les interventions culturelles en faveur de ces musiques :
 - les musiques actuelles sont fréquemment exclues des actions traditionnelles dans le champ musical (car il est habituellement restreint au domaine «classique», «savant» et occidental). En outre, considérées comme ne faisant pas partie des musiques dites «contemporaines», elles ne bénéficient pas des mesures en faveur de ces dernières,
 - appréhendées comme «Actuelles» ces musiques risquent d'être (et ont souvent été) traitées comme n'ayant ni histoire ni avenir (sans passé et passagères). Or, d'une part, si les institutions et interventions patrimoniales s'y sont peu intéressées, c'est dans l'oubli des liens multiples que les musiques dites actuelles entretiennent avec l'histoire culturelle et sociale. D'autre part, les associer à l'actualité peut conduire (et a déjà conduit) les pouvoirs publics à n'envisager en ce domaine que des actions sur le court terme, voire éphémères, sans volonté de pérennisation.

C'est pourquoi le groupe de travail «publics» souhaite le développement de la recherche en ce domaine et la création de pôles régionaux (voir nos propositions sur ces structures en annexe 1), en mesure (et entre autres chargés) de rassembler et d'analyser les données les plus diverses sur la vie musicale.

Il souhaite également et pour ces mêmes motifs, par delà le dépôt de sa contribution et la remise du rapport général de la Commission nationale des musiques actuelles, que soit organisée la permanence de ses activités, le prolongement de son travail de réflexion sur ces questions.

.../...

PRÉAMBULE (suite)

III) L'intérêt général justifiant l'intervention des pouvoirs publics

L'intérêt général n'est pas une donnée universelle. En quelque domaine que ce soit sa définition constitue un enjeu faisant l'objet de débats. Le groupe de travail «Publics» s'est donc efforcé, non pas de le définir, mais de parvenir à l'énonciation d'une conception de l'intérêt général justifiant l'intervention des pouvoirs publics dans le domaine des musiques actuelles. Elle devait tenir compte tant des spécificités de ces musiques que du point de vue des publics et croiser les préoccupations des autorités politiques nationales et locales qui, en principe, en ont la charge.

De façon à rompre avec l'appréhension courante des publics des musiques actuelles sous la seule dimension de leurs consommations culturelles, le groupe de travail «publics» propose, de façon à la fois symbolique et pratique, de l'aborder en fonction du tryptique républicain, liberté / égalité / fraternité :

- **Liberté** : il est nécessaire que des efforts soient faits pour que le libre choix des pratiques artistiques devienne une réalité, qu'il s'agisse de l'activité de musiciens amateurs ou de la diffusion musicale (vivante ou enregistrée). Trop souvent, des obstacles matériels (manques de salles, d'équipements), résultant d'a priori culturels, empêchent ou rendent difficiles (ou nuisibles pour la santé - cas des nuisances sonores -) certaines activités musicales amateurs, voire professionnelles. Par ailleurs, le libre choix de l'amateur n'a guère de sens lorsque les conditions d'un véritable pluralisme musical ne sont pas réunies.

- **Égalité**. Fonctions de représentations négatives diverses, les musiques actuelles ont fait l'objet d'exclusions ou de traitements spécifiques (parfois appuyés sur la volonté de respecter ce que l'on considérait à tort comme relevant de leurs spécificités). L'ensemble du travail de la Commission nationale des musiques actuelles est au contraire animé du souci de rétablir sur ce point un équilibre. Celui-ci n'a de sens que dans la mesure où il renvoie à l'égalité des citoyens. C'est pourquoi le groupe «publics» doit rappeler fortement que **les publics des musiques actuelles (les citoyens qui les composent) ont les mêmes droits et devoirs que les autres publics**.

- **Fraternité**. La segmentation des publics, la valorisation des «tribus», des clans, des réseaux spécifiques est au cœur du marketing de l'industrie musicale dont on a trop souvent tendance à ne relever que le travail de massification ou d'uniformisation. Ce fonctionnement par différenciation et spécialisation est, lui, plus subtile. Appuyé sur des aspirations à la personnalisation, il peut conduire à une extrême individualisation que favorisent par ailleurs les nouveaux moyens de communication. Le groupe de travail considère que le rôle des pouvoirs publics et des équipements qu'ils soutiennent est à l'inverse de favoriser la découverte par les publics de musiques ou d'expressions artistiques qui ne font pas partie de leurs références habituelles. Ainsi, de favoriser des métissages sociaux, l'émergence de solidarités nouvelles et, par la médiation musicale, la reconnaissance de l'Altérité.

.../...

PRÉAMBULE (suite)

IV) Une affirmation : les logiques de l'action culturelle

La définition de son champ de réflexion a conduit le groupe de travail à examiner les possibilités de mise en oeuvre des **principes de l'action culturelle** dans le secteur des musiques actuelles.

La référence constante qui leur sera faite dans la suite de ce rapport est l'un des éléments majeurs portés par la Commission nationale des musiques actuelles. C'est aussi l'une des nouveautés que le groupe de travail «Publics» entend plus particulièrement apporter à la définition des politiques en ce domaine.

En effet, le développement d'actions publiques dans ce champ artistique, particulièrement depuis le début des années quatre-vingt, a été marqué par une (fausse) évidence contraire. Ces «vieux» principes, disait-on, étaient dépassés, l'intégration de nouveaux champs d'intervention culturelle s'accompagnait de, voire exigeait, l'invention de nouveaux principes d'action.

Si, comme nous le verrons, s'agissant notamment de l'accompagnement des pratiques amateurs, de nouvelles modalités d'intervention doivent être organisées, les logiques traditionnelles de l'action publique dans le domaine culturel n'ont pas à être écartées du champ des musiques actuelles.

Le groupe de travail sur les publics s'est en effet beaucoup préoccupé de démocratisation culturelle. Ce souci n'a pas peu contribué à singulariser ses membres, y compris au sein de la Commission nationale des musiques actuelles.

À propos des musiques actuelles, on parle, à juste titre d'ailleurs, de leur pleine reconnaissance, du développement et d'une meilleure organisation de leur profession et de leur médiatisation, rarement de leur démocratisation. Comme si leur accessibilité allait de soi, comme si en ce domaine les habituelles barrières socio-culturelles avaient miraculeusement été levées.

Pourtant, si des efforts importants ont été entrepris en ce sens, il n'est pas toujours facile, voire possible, de jouer ces musiques en amateur et dans de bonnes conditions. L'intense médiatisation de certaines productions laisse largement inaccessibles pour le plus grand nombre des hommes et des femmes de ce pays des productions musicales innovantes, originales ou simplement non conformes à ce que certains décideurs croient être le goût du public. Considérées comme biens de consommation, consommables et recyclables, les musiques actuelles sont jugées sans mémoire, sans histoire et sans savoir. Une rhétorique faussement savante de la spontanéité et de l'immédiateté laisse entendre que les goûts sont ici aussi naturels que leur diversité.

Or, les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français montrent, derrière les effets de masse de l'écoute musicale, des écarts importants dont les mécanismes ne diffèrent guère de ceux que l'on rencontre pour d'autres champs artistiques. Économiques, géographiques ou socio-culturels, ces facteurs d'inégalité indiquent que l'accessibilité naturelle et globale des musiques actuelles est un mythe.

On ne saurait alors considérer qu'elles sont dignes de l'intérêt des pouvoirs publics sans se préoccuper **des conditions de leur partage social**.

L'ÉTAT DE LA RÉFLEXION

Afin d'éviter que ne se reproduise un traitement des musiques actuelles exclusivement à partir de leur dimension économique (marchés du disque et du spectacle, secteur de l'audiovisuel), ou de leur dimension sociale (musiques de la jeunesse et/ou de quartiers dits «sensibles»), une réflexion sur les spécificités de ces champs artistiques est nécessaire. Elle permettra de déployer des propositions à partir de leurs caractéristiques esthétiques, internes, et non pas de leurs caractéristiques économiques ou sociales, externes.

En proposant l'état de sa réflexion sur ce point, le groupe de travail a donc pour ambition de contribuer à changer les modalités intellectuelles d'appréhension de ces musiques, modalités qui ont ici, comme dans bien d'autres domaines, des conséquences pratiques incontestables.

I) Les spécificités des musiques actuelles

Leur présentation n'est en aucun cas aidée par l'expression «musiques actuelles». Mais, en laissant de côté le problème de la labellisation de ces musiques, des spécificités communes peuvent néanmoins être soulignées :

- Dans les différents domaines des musiques dites actuelles apparaissent des jeux sur des héritages musicaux, réappropriés, transformés, mélangés et non pas conservés sous des formes jugées authentiques et en conséquences figées. Ils sont au contraire actualisés à travers des interprétations nouvelles, l'usage de technologies modernes ou des fusions inédites. C'est pourquoi l'investissement personnel ou collectif des musiciens, après une phase de reproduction de modèles, les conduit peu à peu à singulariser leurs usages des formes artistiques dont ils héritent.

- Elles connaissent des modes de transmission des connaissances où l'essentiel n'est plus l'apprentissage des techniques d'écriture et d'interprétation académiques, mais plutôt l'offre d'un vocabulaire musical nécessaire au développement des projets artistiques portés par ceux à qui ces connaissances sont proposées.

- Les deux caractéristiques précédentes expliquent aussi que ces musiques connaissent une extraordinaire vitesse de circulation à travers le globe, conduisant à des métissages et des réappropriations d'autant plus surprenants pour les profanes (notamment les responsables politiques, culturels ou médiatiques) qu'ils maîtrisent souvent mal l'espace des possibilités de ce champ de production artistique (son histoire, ses références, ses réseaux et modes de diffusion).

.../...

L'ÉTAT DE LA RÉFLEXION (suite)

- Les comportements des publics des concerts de musiques actuelles se singularisent nettement de ceux des autres musiques. Si tous héritent de (et transmettent) un certain nombre de codes paraissant naturels, c'est dans la mesure où l'on oublie bien souvent les origines et les évolutions de ces «règles» (qu'il s'agisse, par exemple, de la prohibition des applaudissements durant l'exécution et entre les mouvements d'une oeuvre «classique», ou, au contraire, de leur vive sollicitation après chaque solo durant un concert de jazz). Dans le domaine des musiques actuelles, notamment le rock, le rap, la techno et les genres associés, les comportements du public ont évolué dans une direction très différente de celui des musiques savantes. Le corps, souvent debout, y est moins contraint. Il peut se déplacer, fumer, boire, sortir, rentrer, sauter, danser. Le «slam» par lequel des spectateurs se hissent sur scène, gesticulent quelques instants dans la lumière avant de se jeter sur un tapis de bras tendus, est la pratique qui, peut-être, heurte avec le plus de force les normes de comportements attendus des usagers des lieux culturels. Images de l'excès, du plaisir, de la violence ou de la folie, ces attitudes, souvent appréhendées au premier degré par ceux qui les contemplent sans les comprendre (et qui parlent alors, bien naïvement, de «transes» ou de «fanatismes»⁸), mettent en cause des codes culturels profondément intégrés par les politiques de la culture (comme l'opposition de l'esprit et du corps, de la culture et du divertissement). Pour ce motif, elles ont longtemps empêché l'égale considération entre ces musiques et d'autres jugées plus «sérieuses» (et, d'ailleurs, elles n'ont pas véritablement cessé de le faire...).

- Dans de nombreux «genres» qui les composent, ces musiques obligent à s'interroger sur les critères de détermination de leur valeur. La profusion des productions et, comparativement à d'autres domaines de la vie musicale où les musiciens n'accèdent à la scène qu'après une longue formation académique et la démonstration de leurs compétences techniques, les relativement moindres exigences sur ce point des musiques actuelles laissent bien souvent les amateurs et les professionnels de ce secteur dans l'obligation de faire face à un très haut degré d'incertitude quant à la valeur des productions qui y apparaissent. La faible influence des mécanismes de consécration (critiques, institutions culturelles) a cependant l'avantage de conduire les amateurs à se confronter aux questions les plus fondamentales de la vie artistique. En effet, loin de disposer d'un univers, comme celui de la musique dite «classique», fortement balisé par des œuvres, des auteurs et des interprètes consacrés par des institutions expertes et, souvent, par «l'histoire», l'amateur de musiques actuelles doit, lui, se repérer, au-delà de quelques noms couronnés par des succès commerciaux, dans un foisonnement de productions méconnues, voire inconnues, dont l'apparition est souvent récente et dont aucune institution d'enseignement artistique, aucun «guide» n'ont encore fait mention. Très faiblement encadré, ce champ de productions artistiques tire de son caractère incertain, de ses hiérarchies fragiles et discutées la plus grande partie de son intérêt. Il y trouve aussi ce qui déconcerte nombre d'autorités politiques ou culturelles. Faute de disposer des moyens d'une

.../...

⁸ Au contraire, pour une bonne analyse du comportement des publics d'un concert de rock : Lucas (J.M.), *Du rock à l'œuvre*, in Mignon (P), Hennion (A), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 77- 100.

L'ÉTAT DE LA RÉFLEXION (suite)

appréhension artistique de ces musiques on comprend que, pour les qualifier, elles aient recours à des caractérisations sociales (musiques des jeunes) ou temporelles («actuelles») et, dès lors, qu'elles puissent intervenir maladroitement en leur faveur.

II) Constante : la problématique dedans / dehors

L'exclusion que les musiques actuelles ont longtemps subie de la part des institutions culturelles repose à la fois sur l'ignorance des mécanismes sociaux par lesquels se distribue la valeur (ou l'absence de valeur) des pratiques et des biens culturels ainsi que sur la capacité propres aux institutions d'État à figer et reproduire les hiérarchies qui en résultent. Les limites du champ d'intervention culturelle des pouvoirs publics, des distinctions comme celles entre arts majeurs et arts mineurs, ou culture et divertissement, reposent sur des dominations sociales et des choix esthétiques arbitraires longtemps considérés comme naturels.

Toutefois, cette exclusion tend de plus en plus souvent à se retourner en faveur de ses victimes. Elle apparaît aujourd'hui au cœur des critiques dont les institutions culturelles font l'objet en considérant qu'elles n'ont pas su mettre en cause et renouveler leurs pratiques ou façons de penser, alors que, parallèlement, d'une part, les moyens budgétaires qui leur étaient confiés ne cessaient de croître et, d'autre part, l'échec de leurs ambitions (la démocratisation de la culture consacrée) était de plus en plus patent.

C'est en conséquence de ces deux phénomènes (exclusion des musiques actuelles d'un côté et critique des institutions traditionnelles, de l'autre) et dans la logique, identifiée par Philippe Urfalino⁹, du projet contre les institutions, que des politiques culturelles ont pu se développer dans le secteur des musiques actuelles en dehors de la plupart des institutions pré-existantes (vouées à l'éducation artistique spécialisée ou à la diffusion pluridisciplinaire).

Il est donc logique qu'au cours des réunions de ce groupe de travail les débats aient été traversés par une problématique constante : l'intégration des musiques actuelles dans le champ d'intervention des institutions culturelles traditionnelles (dedans) ou, au contraire, l'invention et la mise en place d'un réseau propre d'équipements et d'équipes (dehors).

Cependant, sachant d'un côté, que des ouvertures ont déjà été réalisées au sein d'institutions d'éducation artistique ou de diffusion, que des équipements nouveaux et spécialisés ont été mis en place (Scènes de Musiques Actuelles - SMAc -) et, de l'autre côté, que des contraintes matérielles (architecture des écoles de musiques et des conservatoires) et statutaires (statut de la fonction publique territoriale) peuvent limiter les possibilités d'intégration des musiques nouvelles, les propositions du groupe de travail doivent, sans renoncer aux perspectives du «dedans» (à l'intégration) et du «dehors» (le développement

⁹ *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, la Documentation Française, 1996, p. 343.

L'ÉTAT DE LA RÉFLEXION (suite)

d'institutions spécifiques), s'attacher aux articulations entre ces deux logiques, aux rapports et aux liens entre équipements traditionnels généralistes et lieux de musiques actuelles.

III) Principes des propositions:

-1- L'égalité de considération.

En fonction d'un certain nombre de représentations mentales relatives à leurs publics (âge, propriétés sociales et culturelles), ou à la focalisation sur certains comportements rapidement qualifiés («fans», «trances», violences, etc.), les musiques actuelles ont pu faire l'objet de considérations particulières (et arbitraires), tantôt infantilisantes (les musiques des jeunes), tantôt dévalorisantes (les arts mineurs de la culture de masse). Il s'agit donc de recommander un traitement à niveau égal de considération c'est-à-dire à la fois avec le même respect et les mêmes exigences.

-2- La concertation État - collectivités territoriales - professionnels.

Le groupe de travail a considéré que l'intérêt des publics n'exigeait pas la réouverture d'un vaste chantier de répartition des attributions entre les différents acteurs des politiques publiques en faveur des musiques actuelles. Il souhaite plutôt qu'entre l'État, les collectivités territoriales et les professionnels, se développent les concertations et négociations nécessaires à la définition de niveaux de compétences efficaces dont découleront des actions efficaces et respectueuses des rôles de chacune de ces autorités publiques.

-3- Transparence de la décision.

Il est nécessaire que les actions décidées dans ce domaine puissent être explicitées et faire l'objet d'examen critiques. Les professionnels des équipements de musiques actuelles à qui des missions de service public seront confiées, les représentants de l'État et des collectivités territoriales devront s'efforcer d'expliciter leurs choix et de les justifier. La formulation d'objectifs clairs est à la fois nécessaire dès lors que de l'argent public est en jeu et pour que des procédures d'évaluation puissent véritablement être mises en oeuvre. Le projet de charte de service public adapté au secteur des musiques actuelles doit pouvoir être rendu applicable et servir de référence sur ce point. De même, les procédures qu'impose la loi «Sapin» relative aux délégations de services publics, constituent le cadre d'une réflexion indispensable sur les missions et moyens confiés aux équipes délégataires responsables de lieux de musiques actuelles.

.../...

L'ÉTAT DE LA RÉFLEXION (suite)

-4- Hiérarchie des fonctions.

Dans la définition des responsabilités à l'égard des publics confiées aux équipes bénéficiant des aides publiques, il est nécessaire que des cahiers des charges réalistes et ordonnés soient élaborés. Les fonctions qui devront être assurées (éducation, formation, création, information, diffusion, etc.) devront donc y être explicitées et hiérarchisées, correspondre aux moyens (financiers et humains) qui leur seront alloués, ainsi (conformément au projet de charte de service public) qu'aux territoires d'implantation définis par les collectivités territoriales impliquées.

-5- Évaluation

Quels que soient les registres (artistiques ou culturels) des missions confiées aux structures de musiques actuelles, il s'agira de veiller à la mise en place de procédures de suivis et d'évaluations satisfaisantes de leurs projets et des actions qui en résulteront. Des modalités d'inspection et de contrôle devront être organisées avec les services de l'État (déconcentrés) et des collectivités territoriales compétentes. De nouvelles qualifications seront donc exigées au sein des administrations qui ne disposent pas en ce domaine de critères d'évaluation pertinents (faute de pouvoir reproduire ici les critères traditionnels). Il serait en effet regrettable que ce secteur d'intervention encore relativement neuf n'intègre pas rapidement ces exigences désormais incontournables des services publics.

IV) Les objectifs des politiques publiques dans le champ des musiques actuelles :

À l'issue de sa réflexion, le groupe de travail «publics» considère que les effets attendus des politiques publiques dans le champ des musiques actuelles sont de :

-1- mettre à la disposition des publics les moyens nécessaires pour accéder à l'offre musicale.

C'est la raison pour laquelle le groupe de travail «publics» considère que les principes de l'action culturelle doivent être réaffirmés en ce domaine. Il s'agira notamment :

- d'assurer une offre musicale véritablement plurielle, de proximité, et de qualité.
- de proposer aux publics l'information et la sensibilisation indispensables pour que cette offre soit véritablement accessible.

-2- développer et inventer de nouvelles formes d'accès à la pratique musicale.

Au-delà de la prise en considération des musiques actuelles, les diverses modalités d'accès à la pratique musicale devront intégrer des modes différents de transmission des savoirs et des pratiques. L'objectif étant ici, compte tenu des valeurs propres à la pratique musicale, de diffuser dès le plus jeune âge et sous des formes qui ne soient pas décourageantes pour beaucoup, les «outils» nécessaires aux musiciens amateurs.

LES PROPOSITIONS

**Première partie :
Permettre aux
publics de disposer
des moyens néces-
saires pour accéder à
l'offre musicale.**

Même si on peut être séduit par une toile ou un morceau de musique sans rien savoir ni de son auteur ni de l'histoire de la peinture ou de la musique, la connaissance est une condition à l'énoncé d'un jugement de goût (...). Pour pouvoir traduire les impressions qu'inspire une oeuvre, il faut une maîtrise minimale des catégories esthétiques, de même que, pour parler d'un artiste, il est indispensable d'en connaître au moins le nom.(...) Toute pratique culturelle exige l'accumulation préalable d'un minimum d'informations et, dans la plupart des cas, de connaissances : comment se rendre au théâtre si on ignore qu'il en existe un près de son domicile et si on ne sait rien de la programmation, comment acheter un livre dans une librairie spécialisée si on ne connaît ni son auteur, ni son titre, ni la collection dans laquelle il est édité ? Ce qu'on appelle couramment le niveau culturel détermine assez largement les conditions de réception de l'oeuvre et les modalités des pratiques culturelles : les attentes d'un individu à l'égard d'un spectacle comme les satisfactions qu'il en tire dépendent pour une large part de son niveau informationnel et des modalités selon lesquelles il l'a acquis.¹⁰

Pour élémentaire qu'il soit ce rappel est, de façon générale, toujours indispensable. De l'ordre du constat, il a aussi une dimension prescriptive en indiquant aux responsables culturels l'orientation d'une partie fondamentale de leurs activités, c'est-à-dire, la diffusion la plus large de la connaissance de leurs secteurs d'activités.

Le groupe de travail «publics» rappelle que, contrairement à nombre d'idées reçues, la validité de ces observations ne s'arrête pas aux limites des musiques actuelles. Si, comme l'a indiqué Olivier Donnat à propos du rock au début des années 90, les amateurs *partagent un univers de références et de symboles sans lequel le jeu des différenciations et des stratégies distinctives ne serait pas possible¹¹*, et si assez largement «transclasses» depuis ses origines, le rock est en train de devenir transgénérationnel¹², de telles données ne doivent pas conduire à conclure qu'en la matière toutes les sources d'inégalités dans l'accès à l'offre culturelle ont été épuisées.

Des différences relatives à la fréquentation des concerts, à l'éclectisme ou, au contraire, à l'exclusivité des goûts musicaux, ainsi qu'à la préférence entre (notamment) les «genres» de rock¹³ s'expliquent par le jeu du capital culturel et des positions sociales : *parmi les 15-24 ans, 46% de ceux qui vivent dans un ménage de cadre ou de profession intellectuelle supérieure sont allés à un concert de rock en 88, contre 24% de ceux qui vivent dans un ménage «populaire». Les premiers sont également 47% à écouter du rock au moins une fois par mois et à savoir citer un groupe préféré, les seconds seulement 29%.¹⁴* Les résultats de la dernière enquête (1997) relative aux pratiques culturelles des Français confirment la persistance de ces inégalités¹⁵.

10 Donnat (O), *Les Français face à la culture*, Paris, La Découverte, p; 15-16.

11 ibid, p. 229.

12 ibid, p. 230

13 Voir sur ce point la fine étude réalisée par X. Migeot : *Les publics des concerts de musiques amplifiées, recherche sur des populations hétérogènes*, Géma, avril 1997.

14 Cogneau (D), «Le rock existe : les sociologues l'ont rencontré», *Yaourt*, n°5, juillet/août 1990, p. 39.

15 Ainsi : 48% de cadres et professions intellectuelles supérieures ne sont jamais allés à un concert de rock au cours de leur vie, alors que c'est le cas de 74% et 78% des ouvriers qualifiés et non qualifiés. 17% des cadres (etc.) et 18% des professions intermédiaires sont allés au cours des douze derniers mois à un concert de rock, alors que, respectivement, seuls 9%, 10% et 9% des employés, ouvriers qualifiés et non qualifiés y sont allés. 65% des cadres (etc.), 63% des professions intermédiaires possèdent dans leur foyer des enregistrements de rock, alors que ce n'est le cas que de 46 % des ouvriers. Parmi les genres de rock écoutés le plus souvent, le rock des années 70 ou 80, ainsi que le rock d'aujourd'hui domine chez les cadres (etc.) et les professions intermédiaires. C'est le rock des années 60 et celui des années 70 ou 80 chez les ouvriers qualifiés, celui des années 60, avant celui des années 70 ou 80 et le rock'n roll des origines, chez les ouvriers non qualifiés. Donnat (O), *Les pratiques culturelles des Français*, enquête 1997, Département des études et de la prospective, Ministère de la culture, Paris, La Documentation Française, 1998.

.../...

LES PROPOSITIONS (suite)

**Première partie :
Permettre aux
publics de disposer
des moyens néces-
saires pour accéder à
l'offre musicale.**

C'est pourquoi le groupe de travail «publics» propose que soit inscrite dans le cahier des charges des équipements de musiques actuelles conventionnés la mission consistant, par différents moyens (formation, information, diffusion), à donner au plus grand nombre une sensibilisation et des références indispensables pour favoriser et élargir socialement l'accès à l'ensemble de ces musiques.

Les faits rappelés ci-dessus montrent que les médias ne suffisent pas à assurer un partage égal des musiques actuelles entre individus et groupes sociaux. Surtout, l'action des équipements spécialisés, notamment ceux principalement chargés de la diffusion, sera d'autant plus fragilisée qu'elle ne prendra pas en compte cette mission d'information et de formation à l'égard de leurs publics.

I La diffusion de la connaissance des musiques actuelles

Qu'elle soit sensible (par contact direct avec des oeuvres ou des artistes) ou de modalité plus «intellectuelle» (par des documentations, des expositions ou tout autre moyen d'information), cette diffusion pourra servir plusieurs objectifs.

-1- L'accès au patrimoine des musiques actuelles

Sans revenir longuement ici sur un problème précédemment évoqué, l'expression «musiques actuelles» tend à faire croire en l'inexistence de leur passé, en leur absence de profondeur historique. Comme si, exclusivement en ce domaine, le plaisir qu'elles pouvaient offrir aux publics et les ressorts de la création musicale ne puisaient pas les conditions de leur possibilité dans un patrimoine de références héritées.

Enrichissant l'écoute, permettant l'échange avec d'autres auditeurs, autorisant une circulation plus fluide et profonde à travers l'ensemble des musiques produites, une bonne maîtrise des références musicales du passé est donc un service que les lieux de musiques actuelles doivent pouvoir offrir à leurs publics.

Les logiques patrimoniales des maisons de disques (gestion des fonds de catalogue à travers des politiques de rééditions, la vente de droits pour des musiques publicitaires ou de films¹⁶) sont, principalement en raison de leurs dimensions commerciales, loin de répondre à ces objectifs. Des pans entiers du patrimoine musical qui n'ont pu bénéficier des mécanismes de consécration et de conservation globalement réservés aux musiques savantes occidentales ne sont aujourd'hui que difficilement accessibles et largement ignorés des groupes sociaux qui les ont portés ou au sein desquels ils se sont d'abord diffusés.

.../...

16 Voir sur ce thème : Frith (S), Souvenirs, souvenirs..., in Mignon (P), Hennion (A), op. cit., p. 247-262.

LES PROPOSITIONS (suite)

**Première partie :
Permettre aux
publics de disposer
des moyens néces-
saires pour accéder à
l'offre musicale.**

Pourtant, des logiques identitaires, autrefois à travers le mouvement folk, aujourd'hui à travers le rap, ont permis la redécouverte et la réappropriation par des musiciens ou groupes actuels d'une partie de ce patrimoine et, ainsi, contribué à l'enrichissement de la création contemporaine¹⁷.

Un tel mouvement peut être soutenu par des institutions à vocation patrimoniale (telle que le Hall de la Chanson, par exemple) ou l'activité de lieux principalement mais non exclusivement attachés à la diffusion de la production musicale contemporaine.

Comme nous l'indiquions précédemment, de telles préoccupations invitent logiquement à proposer le recours aux méthodes de l'action culturelle. L'accessibilité du patrimoine des musiques actuelles pourra donc :

- s'inscrire comme l'une des dimensions de la programmation des lieux de diffusion,
- se manifester par des aides à la création de spectacles à composante patrimoniale,
- se traduire par la mise en place de centres de ressources et de documentation (au sein des pôles régionaux - cf. annexe 1 - en liaison avec des structures locales et nationales - Centres d'Informations du jazz, des musiques traditionnelles et du rock, Hall de la chanson, Centre de documentation de la musique contemporaine, notamment) pouvant être sollicités pour des activités de sensibilisation menées avec les milieux scolaires ou socio-culturels.

-2- L'accès à la création musicale

Face aux mécanismes habituels et logiques du secteur commercial tendant à favoriser la pérennisation et la reproduction des «formules» ou «recettes» musicales (y compris sous l'apparence d'innovations), il est nécessaire qu'existe un secteur où une logique inverse puisse se développer. On ne saurait, par un manichéisme excessif, considérer que le secteur privé exclut la prise de risque artistique. Elle y existe et des entreprises commerciales sont à l'origine ou à l'appui des innovations esthétiques dans le domaine des musiques actuelles. Mais il s'agit la plupart du temps de petites et fragiles sociétés artisanales à la recherche de débouchés de grande consommation, tentant ainsi de réussir dans un créneau délaissé par les multinationales du disque qui, elles *n'ont que peu de vocation pour travailler sur des productions inférieures à 50.000 exemplaires, pas de compétence en dessous de 20.000*.¹⁸

Les lieux de diffusion en musiques actuelles doivent donc disposer à la fois des moyens financiers et des compétences (au sein de leur personnel) nécessaires à l'accueil au sein de leur programmation des formes musicales les plus innovantes.

.../...

¹⁷ On fait ici référence au travail de groupes comme les Fabulous Trobadours ou le Massilia Sound System.

¹⁸ Castagnac (G), Favoriser un développement qualitatif de la création dans le secteur phonographique, rapport au directeur de la musique et de la danse, février 1993, p. 35. Voir également : Brénac (E), Jobert (B), Évaluation de l'aide de l'État à l'industrie phonographique, Département des études et de la prospective du ministère de la Culture, 1996.

LES PROPOSITIONS (suite)

**Première partie :
Permettre aux
publics de disposer
des moyens néces-
saires pour accéder à
l'offre musicale.**

Ils doivent en effet, sans mettre en péril leur équilibre économique, pouvoir offrir au public des propositions artistiques audacieuses ou simplement nouvelles. Sur ce point, le groupe de travail «publics» observe avec intérêt l'évolution de l'Office national de diffusion artistique (Onda) qui devrait pouvoir intervenir désormais en faveur des équipements assurant une certaine prise de risque dans la diffusion des musiques actuelles.

Les professionnels de ces lieux doivent aussi être en mesure de mener de véritables politiques sur ce point, de faire preuve de discernement et de constance à la fois dans le choix des artistes qu'ils vont soutenir ainsi que dans la conception du travail d'accompagnement de cette programmation pour en assurer l'accessibilité au public le plus large.

Ici encore, les techniques bien connues des résidences d'artistes doivent pouvoir être développées tant pour leur permettre de préparer de nouveaux répertoires ou spectacles, que pour assurer durant leur séjour un certain nombre de prestations destinées à offrir à différents publics une sensibilisation et une information indispensables au bon accueil de leur travail.

Ainsi, qu'il s'agisse de la maîtrise des références ou de la sensibilisation à la création contemporaine, le groupe de travail «publics» considère que les projets artistiques des lieux de musiques actuelles (leur programmation, leurs relations avec les artistes) doivent être mis au service d'objectifs de politiques culturelles. Ils doivent permettre aux publics, dans la diversité de leurs situations économiques, culturelles et sociales, d'accéder à la vie musicale dont ces lieux rendent compte, de découvrir des esthétiques nouvelles (de leur point de vue) ou innovantes (du point de vue de la création musicale) et de se repérer dans le développement (l'histoire) et la circulation (géographie) des mouvements culturels et sociaux.

Toutefois, les actions en faveur du patrimoine ou de la création dans le domaine des musiques actuelles, ne constituent pas les seules interventions à envisager pour assurer l'accessibilité de ces musiques. Puisque l'une de leurs principales richesses est leur pluralité, il est en effet indispensable que les pouvoirs publics veillent aussi à faciliter l'accès de tous à cette diversité.

LES PROPOSITIONS (suite)

**Première partie :
Permettre aux
publics de disposer
des moyens néces-
saires pour accéder à
l'offre musicale.**

II Garantir la pluralité, la proximité et la qualité de l'offre musicale

L'une des particularités négatives de la vie musicale française a longtemps été la rareté des lieux de diffusion. Les publics des musiques actuelles ont souvent dû composer avec des salles mal équipées, voire totalement inadaptées et, surtout en province, éloignées de leurs domiciles. Depuis 1982, cette situation a bénéficié d'un effort important des pouvoirs publics en faveur de la construction ou de l'aménagement de salles. Les comportements du public (qui souvent préfère avoir accès à des salles sans fauteils), et des artistes (qui ont besoin de lieux à l'acoustique compatible avec leur amplification) ont conduit à l'apparition de salles spécifiquement vouées aux musiques actuelles.

Toutefois, il n'apparaît pas de façon générale qu'elles soient encore en mesure de répondre pleinement aux objectifs d'une politique culturelle en ce domaine. Deux sortes de difficultés ont pu apparaître :

- dans certains cas, des salles trop importantes ont été aménagées ou construites, donnant ainsi une visibilité à l'action des collectivités territoriales qui en avaient assuré la réalisation. Malheureusement, ces équipements, comme les Zénith, ne peuvent répondre aux attentes des scènes locales où la plupart des musiciens n'ont pas une notoriété suffisante pour pouvoir en revendiquer l'usage. C'est la raison pour laquelle elles sont devenues quasi exclusivement des lieux où passent les tournées d'artistes, nationaux et internationaux, dont la renommée est déjà assurée. Les moyens publics mis en oeuvre pour la création de tels équipements bénéficient donc essentiellement au secteur commercial et ne répondent qu'aux attentes médiatiquement construites des publics ;

- dans d'autres cas des salles trop petites, disposant de moyens financiers trop limités, ne sont pas en mesure de proposer à leurs publics des artistes de références. La dimension artistique de leurs activités ne peut donc se développer et ne peuvent être atteints que des objectifs de sociabilité ou d'accueil des musiciens amateurs.

Aussi schématiquement exposées qu'elles soient, ces difficultés sont à l'origine de graves inégalités dans l'accès des publics aux musiques actuelles et, plus globalement, nuisent à la bonne circulation de ces musiques à travers la société. C'est la diffusion de la vitalité et de la pluralité de la création musicale qui bute ainsi sur des obstacles que seule l'intervention des pouvoirs publics peut permettre de surmonter.

La résolution de ces problèmes impose la définition et la mise en oeuvre d'une politique d'aménagement culturel du territoire, nécessairement en concertation avec les collectivités territoriales ainsi qu'avec les acteurs de ce secteur, et qui ne se limite pas à une seule politique d'équipement.

.../...

LES PROPOSITIONS (suite)

Première partie :
Permettre aux publics de disposer des moyens nécessaires pour accéder à l'offre musicale.

Cette politique devra donc veiller au respect de trois objectifs : pluralité, proximité et qualité.

-1- Pluralité

Elle doit s'apprécier de la façon la plus large qui soit :

- **s'agissant des musiques enregistrées**, l'état présent de l'édition, de la diffusion des programmes audiovisuels ou des réseaux de disquaires sont loin de répondre de façon satisfaisante à cet impératif. Le groupe de travail «publics» ne peut donc ici que se joindre à l'ensemble de la Commission nationale des musiques actuelles et renvoyer pour plus de précisions aux rapports des groupes 2 et 3 pour demander un respect plus strict, voire l'adoption, de normes juridiques capables de faire respecter ce principe. Les mécanismes de concentration sont en effet des phénomènes auxquels les pouvoirs publics n'ont pas accordé jusqu'à aujourd'hui une attention suffisante ;

- **s'agissant du spectacle vivant**, il est nécessaire que puissent exister ou se développer des lieux de diffusion musicale disposant des moyens et des compétences indispensables à la construction de programmations diversifiées. Le champ des musiques actuelles est suffisamment vaste pour que cet objectif puisse se conjuguer avec une relative spécialisation de ces équipements. L'important étant ici que les responsables de ces salles soient en mesure de proposer à leurs publics un parcours musical les conduisant d'univers esthétiques familiers vers de moins connus. Une certaine spécialisation des goûts ne constitue pas en soi une situation contre laquelle les pouvoirs publics devraient lutter. Il faut cependant se rappeler qu'elle est plutôt le fait des catégories les moins favorisées de la population. Au contraire, les groupes sociaux plus favorisés sont caractérisés par l'éclectisme de leurs goûts. On est donc fréquemment, face à cette «spécialisation», non pas en présence de choix individuels mais d'une logique sociale dont l'action publique doit aider à limiter les effets inégalitaires.

Sur ce point, le groupe de travail «publics» a constaté que les programmeurs des salles de diffusion sont souvent dans un rapport de forte dépendance vis-à-vis des tourneurs privés. Sortes de «pré-programmeurs», leurs stratégies, leurs affinités, leurs propres contraintes constituent autant de limites au travail des responsables d'équipements. Ceux-ci sont alors soit, dans l'obligation de céder aux conditions que leur imposent ces tourneurs, soit, conduits à renoncer à leurs services. Si cette dernière possibilité peut répondre à un choix artistique (en faveur d'artistes que les principaux tourneurs n'ont pas pris en charge), elle peut aussi constituer une contrainte dont l'effet sera très sensible sur l'offre artistique proposée au public. Le groupe de travail «publics» invite donc les professionnels et les représentants des pouvoirs publics à réfléchir sur les solutions qui pourraient être apportées à ce problème.

.../...

LES PROPOSITIONS (suite)

**Première partie :
Permettre aux
publics de disposer
des moyens néces-
saires pour accéder à
l'offre musicale.**

- **s'agissant de l'ensemble de la vie artistique**, et contrairement à un certain nombre d'idées reçues, il faut affirmer ici que les musiques actuelles sont traversées par des interrogations et des sensibilités esthétiques communes à d'autres secteurs de la vie artistique. C'est pourquoi, le rôle des équipements de diffusion doit être aussi, par l'utilisation de ces passerelles, la mise en évidence de ces proximités, de proposer aux publics d'accéder, à travers des collaborations ou des confrontations entre institutions culturelles ou artistes, à des sphères de création qui leur sont peu familières.

Une telle proposition prolonge la précédente en offrant la possibilité, cette fois à partir des musiques actuelles, de parcours entre les différentes disciplines artistiques.

Elle permet aussi aux responsables d'équipements consacrés à d'autres secteurs de la vie artistique d'entrer en contact avec le public des lieux de musiques actuelles (souvent plus jeune et socialement plus diversifié) et de prendre en compte les modalités - propres à ces publics - de relations aux spectacles (souvent festives, autorisant la circulation du public, dans des salles disposant de bars, etc.). Elle porte ainsi la rénovation des politiques culturelles locales vers d'autres lieux, d'autres publics et d'autres comportements.

Enfin, face à la segmentarisation, voire à l'individualisation, des goûts et des pratiques que favorisent les industries culturelles, ces propositions en faveur de l'accès du plus grand nombre à la pluralité de l'offre artistique doivent contribuer à la découverte de l'Altérité musicale, au développement de la tolérance à l'égard d'expressions culturelles différentes et ainsi, consolider, voire renouer, des liens entre individus et groupes sociaux.

Le groupe de travail «publics» considère que, pour atteindre ces objectifs, les pouvoirs publics et les professionnels doivent désormais envisager la nomination à la direction d'équipements culturels traditionnels (Scènes nationales) de personnalités issues du monde des musiques actuelles et le développement en leur sein de politiques en faveur de ces mêmes musiques. Elles doivent aussi inciter les Scènes de Musiques Actuelles à la pluridisciplinarité de leurs activités sans, cependant, mettre en cause leur dominante.

-2- Proximité

Des facteurs géographiques restent encore aujourd'hui à l'origine de nombreuses inégalités en matière culturelle. Le sous-équipement du territoire en salles et en équipes professionnelles dans le domaine des musiques actuelles doit donc être surmonté.

.../...

LES PROPOSITIONS (suite)

**Première partie :
Permettre aux
publics de disposer
des moyens néces-
saires pour accéder à
l'offre musicale.**

Un tel objectif suppose une profonde concertation entre l'État et les collectivités territoriales. Tous les outils et toutes les procédures de l'aménagement du territoire doivent donc être mobilisés : schéma national de développement et d'aménagement du territoire, schémas régionaux, contrats de plan État-région, politique contractuelle, coopérations intercommunales, développement des pays, etc.

Le groupe de travail «publics» propose que **les pôles régionaux** (cf annexe 1) constituent, entre les différents acteurs concernés, des lieux de concertation pour les politiques d'équipement ou d'aménagement de leurs territoires d'implantation. La mise en **réseaux** de ces équipements et de ces équipes sera nécessaire pour apporter des réponses pertinentes aux besoins des praticiens amateurs ainsi qu'aux spectateurs (information, transports).

Les normes techniques particulières de ces lieux musicaux imposent aussi à ces **pôles régionaux** qu'ils puissent apporter les conseils indispensables lors de leur aménagement ou de leur construction.

La proximité suppose aussi que ces lieux soient confiés à des équipes professionnelles compétentes, dotées de cahiers des charges précis et des moyens financiers suffisants.

C'est pourquoi, le groupe de travail «publics» propose :

- de développer des plans de formation professionnelle pour les membres de ces équipes, notamment dans le cadre de centres nationaux de formation, et avec l'appui des pôles et des conseils régionaux,

- de favoriser au sein de ces dernières l'apparition ou la consolidation de services de relations publiques capables de tisser et d'entretenir des liens étroits avec les populations de leurs territoires d'implantation,

- de les doter des moyens budgétaires suffisants pour mener des politiques tarifaires adaptées à leurs publics et, plus particulièrement, à leurs franges les plus jeunes qui ne doivent pas pour des motifs économiques être tenues à l'écart de ces salles,

- d'utiliser, lorsque les équipements et financements en cause sont d'une importance telle que ces mécanismes s'imposent, à la fois les procédures de la délégation de service public (Loi «Sapin») et la charte de service public proposée par le ministère de la Culture (Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles) à des fins de transparence, c'est-à-dire, pour permettre d'élaborer et d'explicitier au sein des cahiers des charges une définition précise des responsabilités des équipes professionnelles et des pouvoirs publics.

LES PROPOSITIONS (suite)

**Première partie :
Permettre aux
publics de disposer
des moyens néces-
saires pour accéder à
l'offre musicale.**

Ces propositions croisent nécessairement les réflexions relatives au réseau des Scènes de Musiques Actuelles (SMAc). Si elles conduisent logiquement à proposer le renforcement de ces structures, elles invitent aussi à plus de discernement dans l'organisation et la hiérarchisation de leurs missions, la répartition de leurs moyens, de lucidité dans l'articulation entre leurs projets artistiques (les relations qu'elles entretiennent avec les artistes) et leurs projets culturels (leurs relations avec les publics).

- Par ailleurs, et en complément de la responsabilité de ces lieux de diffusion, il convient de définir et de prendre les mesures nécessaires à la préservation des disquaires de proximité et de renforcer le rôle et la formation des responsables de discothèques au sein des médiathèques publiques.

-3- Qualité

La dimension qualitative de l'action culturelle dans notre domaine a souvent été occultée en raison de l'impact qu'avaient sur les décideurs publics tant la raréfaction des publics (notamment des classes d'âges les plus jeunes) dans les lieux culturels traditionnels que leur présence en relativement grand nombre lors de manifestations de musiques actuelles.

Si nous avons plaidé en faveur d'une politique culturelle qui renonce aux schémas verticaux d'une offre venue d'en haut (des autorités culturelles et politiques) et qui prenne en considération les formes culturelles venues du corps social, d'en bas, il est aussi nécessaire de rappeler que le rôle des pouvoirs publics ne saurait se limiter à se caler sur les pratiques jugées spontanées des publics. Sauf alors à ratifier les exclusions ou inégalités, à conforter le poids des dominations économiques, sociales ou culturelles.

Il est donc nécessaire que, par delà des objectifs quantitatifs (que le public soit là, si possible nombreux, face aux artistes qu'on lui propose), les politiques culturelles dans le domaine des musiques actuelles aient aussi des dimensions qualitatives.

LES PROPOSITIONS (suite)

**Première partie :
Permettre aux
publics de disposer
des moyens néces-
saires pour accéder à
l'offre musicale.**

Ces dernières concernent tant le projet artistique (diffusion, création) que l'action culturelle (action sur les publics). Si l'on ne peut, dans le cadre de ce rapport, résoudre par avance les questions auxquelles seront confrontés les responsables d'équipements, le groupe de travail «publics» formule sur ce point les propositions suivantes :

- mettre en œuvre de véritables politiques d'évaluation, en collaboration avec des structures indépendantes d'analyse des politiques publiques ,
- développer les recherches historiques, sociologiques et ethnologiques dans le champ des musiques actuelles afin, d'une part, d'éviter d'entretenir à leurs sujets un ensemble de représentations préjudiciables à leur développement et, d'autre part, de donner aux responsables de structures des outils fins de connaissance de leurs publics,
- de mettre en place au sein des pôles régionaux, au-delà des conseillers musiques ou musiques actuelles des Drac et de l'administration centrale du ministère de la Culture, des ressources d'expertises capables d'analyser tant la qualité du travail artistique que celle de l'action culturelle et disposant d'une totale légitimité auprès des services de l'État, des collectivités territoriales et des professionnels. La reprise au sein de ces pôles des missions de l'Agence pour les lieux musicaux et de spectacles leur donnera également compétence pour évaluer de façon prospective des projets de salles de diffusion, en associant dans ces évaluations leurs dimensions artistique et architecturale.

LES PROPOSITIONS (suite)

Deuxième partie : développer et inventer de nouvelles formes d'accès à la pratique musicale

Sur ce point, les propositions du groupe de travail «publics» s'appuient d'abord sur le fait que le public - les amateurs - des musiques actuelles comprend également, et de façon relativement fréquente comparativement à d'autres secteurs des pratiques artistiques, des musiciens amateurs.

Elles se fondent aussi sur les demandes d'interventions en ce domaine fréquemment adressées aux responsables des lieux de diffusion, ainsi que sur leur volonté d'aider au développement des artistes qu'ils sont amenés à découvrir avant de les faire découvrir au public.

Toutefois, le groupe de travail souhaite rappeler qu'il faut éviter de mettre en oeuvre des interventions en faveur des pratiques musicales qui tendraient à négliger les spécificités des musiques actuelles. Il serait particulièrement incohérent et dommageable, en effet, à travers des actions destinées aux musiciens amateurs, de développer dans ce secteur une fétichisation de la technique instrumentale, voire de la virtuosité, et ainsi d'oublier que dans de nombreux domaines de ces musiques les projets artistiques les plus riches ont souvent été portés par des musiciens techniquement limités. Il est donc pour ce motif particulièrement nécessaire de développer de nouvelles pédagogies et de renoncer à celles qui ont eu cours depuis le siècle dernier dans l'enseignement musical traditionnel.

1) L'accompagnement des musiciens amateurs

Pour les motifs évoqués ci-dessus, le groupe de travail «publics» n'a pas souhaité proposer une intégration systématique des musiques actuelles dans les institutions d'enseignement spécialisé (écoles de musique, conservatoires, etc.).

Il a également estimé qu'un tel projet se heurterait à des difficultés telles que des solutions aux problèmes des musiciens amateurs risqueraient de ne leur être proposées qu'après plusieurs années d'une longue et lente évolution des mentalités ou des habitudes.

C'est pourquoi, ses membres proposent que, vis-à-vis des publics de musiciens amateurs des mesures soient prises, d'une part, pour s'assurer de l'aptitude des responsables d'établissement d'enseignement musical à l'égard des musiques actuelles et, d'autre part, pour que très rapidement puissent être organisées ou développées des échanges de compétences et de moyens entre ces établissements et des structures spécialisées dans les musiques actuelles.

LES PROPOSITIONS (suite)

**Deuxième partie :
développer
et inventer de
nouvelles formes
d'accès à la
pratique musicale**

Face aux résistances ou aux limites fréquemment évoquées du secteur traditionnel de l'enseignement musical spécialisé, les membres du groupe de travail proposent donc :

- d'agir par la contrainte réglementaire et législative pour faire en sorte que :

- le recrutement (concours) des directeurs d'écoles de musique soit conçu désormais de manière à ce qu'ils fassent la preuve de leurs aptitudes dans le domaine des musiques actuelles,
- les enseignants / intervenants dans le domaine des musiques actuelles puissent disposer de la formation nécessaire à leurs activités ainsi qu'à leur qualification pour des recrutements ultérieurs.

- de laisser également aux acteurs des musiques actuelles (élus locaux, personnels administratifs, directeurs d'écoles, responsables d'associations) la possibilité de nouer entre eux des rapports contractuels permettant, notamment par l'intermédiaire des pôles régionaux), d'associer efficacement les compétences développées en dehors des institutions d'enseignement artistique par des professionnels des musiques actuelles et les moyens (matériels, financiers) dont disposent ces institutions.

Cette articulation entre contraintes et facultés pourrait être corrigée (au profit des contraintes) après évaluation s'il apparaissait en fait une insuffisance d'initiatives en ce domaine.

La prise en considération des musiques actuelles doit également tenir compte des projets de réorganisation de l'enseignement artistique. Sa contribution à ce vaste mouvement de réflexion consisterait :

- d'une part, à mettre l'accent sur la formation de formateurs. La qualification des musiciens étant ici moins requise que celle des intervenants chargés de répondre à leurs besoins dans le cadre de projets personnels (individuels ou collectifs),
- d'autre part, à mettre en cause les schémas de formations par niveaux. L'accompagnement des musiciens ne pouvant se concevoir ici en fonction d'une graduation des savoirs et des techniques, mais en fonction des projets musicaux qu'ils entendent mettre en oeuvre.

LES PROPOSITIONS (suite)

Deuxième partie :
développer
et inventer de
nouvelles formes
d'accès à la
pratique musicale

2) Les lieux de répétitions

Les lieux de répétitions ne sont pas des lieux d'enseignement. Ce sont des lieux de pratiques collectives en amateur ou en professionnel. Ils constituent ainsi des espaces stratégiques pour mettre en oeuvre différentes formes de soutien à ces pratiques :

- par l'aménagement de lieux adéquats et la désignation de personnes qualifiées pour les gérer et encadrer ces pratiques.

Sur ce point, le groupe de travail regrette vivement la disparition de l'agence pour les petits lieux musicaux et souligne que sa suppression résulte essentiellement de problèmes liés à sa structure juridique. Son bilan et le caractère toujours nécessaire des missions qui lui ont été confiées, s'agissant notamment des lieux de répétitions, nous conduisent à proposer la création d'une organisation en mesure de reprendre ses activités.

Le groupe de travail propose une structure à la fois régionale, s'appuyant sur les pôles régionaux (cf. annexe 1) capables sur ce point précis à la fois, de fournir les conseils indispensables à l'aménagement de locaux de ce type et de recueillir les données propres à leurs zones d'activités, et nationale, avec d'une part, une structure centrale rattachée au ministère de la Culture, chargée de la concertation avec les pôles régionaux et le Fonds de soutien chanson, jazz, variétés et, d'autre part, des personnes «références» pour les tâches d'expertises les plus lourdes, techniques et juridiques. (cf. annexe 2)

Ces lieux de répétitions sont par ailleurs les endroits où peuvent être proposées des interventions sur la maîtrise de la chaîne de fabrication du son. Le groupe de travail «publics» propose donc que les pouvoirs publics assurent aux structures responsables de ces lieux les moyens nécessaires au développement d'actions en faveur de :

a) la maîtrise des niveaux sonores et de leurs incidences sur les risques auditifs.

Le groupe de travail «publics» considère en effet que l'indifférence des pouvoirs publics à l'égard des musiques actuelles a trop longtemps conduit leurs praticiens à jouer et répéter dans des lieux dont les caractéristiques architecturales et acoustiques nuisaient gravement à leurs capacités auditives. Par ailleurs, un manque d'informations techniques et musicales venait sur ce point renforcer les risques auxquels ils s'exposaient.

.../...

LES PROPOSITIONS (suite)

**Deuxième partie :
développer
et inventer de
nouvelles formes
d'accès à la
pratique musicale**

Un traitement véritablement respectueux de ces investissements individuels ou collectifs dans des pratiques musicales doit donc se traduire par des efforts particuliers en ce domaine : meilleure conception des lieux de répétitions et développement de l'information à l'égard des musiciens quant à leur protection auditive.

b) la maîtrise des techniques du son.

D'un point de vue plus artistique, il est nécessaire de rappeler que pour une partie des musiques actuelles, celles que l'on peut pour ces motifs qualifier de «musiques amplifiées», la maîtrise du spectre sonore et ses différentes techniques d'effets sont largement aussi importantes que la pratique instrumentale.

C'est donc la raison pour laquelle, le groupe de travail propose de donner aux structures gérant des lieux de répétitions les moyens d'offrir une assistance technique répondant de façon plus adéquate aux besoins et aux attentes des musiciens.

c) l'échange de savoirs entre musiciens ou entre musiciens et professionnels des musiques actuelles.

Le fait de pratiquer la musique en amateur n'interdit pas, bien au contraire, de travailler avec des professionnels. L'organisation de stages de sensibilisation ou de perfectionnement pour des amateurs avec le concours de professionnels représente un élément essentiel de l'action culturelle autour des musiques actuelles. Elle peut aussi, pour les équipements de diffusion musicale, constituer une première forme d'écoute et de relation avec les acteurs et les scènes musicales de leur zone d'implantation.

Ici plus particulièrement, il est nécessaire que les structures de gestion de ces locaux puissent développer à l'égard de leurs utilisateurs des activités de :

- formation, sur les métiers de la musique ou les différents aspects législatifs et réglementaires des métiers de la culture.

- création, en favorisant la confrontation entre les différentes esthétiques portées par les musiciens répétant dans ces locaux ou, par exemple, à travers l'aide que peuvent apporter des réalisateurs artistiques à l'enregistrement de maquettes.

- diffusion, car ces lieux de pratique amateur doivent pouvoir déboucher sur une présentation publique des répertoires qui y sont mis sur pied (dès lors qu'ils ont atteint une maturité et une qualité suffisantes). Sur ce point le groupe de travail souhaite qu'un aménagement des textes en vigueur (souvent évoqué) permette, sans porter préjudice aux intérêts des musiciens professionnels, que les amateurs puissent être accueillis dans des structures de diffusion musicale dans des conditions économiques compatibles avec leur statut artistique.

CONCLUSION

Cette contribution du groupe de travail «publics» au rapport de la Commission nationale des musiques actuelles doit être reçue, rappelons-le, comme une première étape. Nous ne prétendons pas, au terme de ces cinq mois de réflexion, avoir précisément déterminé, pour le champ d'investigation qui nous était confié, *la nature véritable des enjeux, des besoins, et des réponses à apporter, qu'elles relèvent de l'État, des collectivités locales, des organismes professionnels ou du marché.*¹⁹

C'est pourquoi, nous considérons que sous une forme ou une autre, **la prolongation de cette commission doit être assurée.**

Nous souhaitons en outre vivement, compte tenu de la récurrence des questions de proximité et de la part majoritaire des financements locaux dans l'ensemble des aides publiques à la culture, **que les représentants des collectivités territoriales soient plus largement associés à nos travaux.**

Nous espérons toutefois que le contenu de cette contribution permettra de mieux penser cet ensemble que sont aujourd'hui les musiques dites «actuelles» et, ainsi, qu'il favorisera l'adoption de politiques publiques plus respectueuses des enjeux artistiques et culturels qui s'y font jour.

Tout au long de cette étude, et au risque de décevoir les amateurs de concepts nouveaux et de projets inédits, nous avons affirmé la nécessité de la mise en oeuvre dans ce secteur des **logiques de l'action culturelle**. La **démocratisation** doit, ici comme ailleurs, rester un objectif prioritaire de l'intervention des pouvoirs publics.

On ne saurait cependant manquer de rappeler une des thématiques essentielles de la Commission nationale des musiques actuelles. À travers l'idée de rééquilibrage, une constante logique de démocratie culturelle traverse nos propositions. Les mesures que dans ce groupe de travail, comme dans les trois autres, nous avançons sur ce point, permettrons peut-être de mettre fin aux conséquences des hiérarchies culturelles qui sont préjudiciables tant pour les musiques actuelles que pour ceux qui y investissent leur énergie et leur créativité.

Reste que leur efficacité est souvent conditionnée par l'intérêt et, surtout, par les compétences des acteurs de ces politiques. Compte tenu des normes esthétiques et culturelles que les musiques actuelles font parfois vaciller, la formation et l'information des élus, des personnels administratifs et des professionnels de la culture constituent encore pour plusieurs années l'un des objectifs majeurs de l'action publique en ce domaine. Nous espérons que les pages qui précèdent y auront apporté une importante contribution.

¹⁹ Selon les termes de la lettre de Mme Trautmann (15 décembre 1997) par laquelle elle donnait mission à Alex Dutilh de créer une commission nationale des musiques actuelles.

ANNEXES
DU
GROUPE N°2

- Les pôles régionaux
- La reprise des missions de l'Agence des lieux musicaux et de spectacles

I) Les pôles régionaux :

Le groupe de travail «publics», soucieux de ne pas créer de nouvelles organisations et de favoriser l'intégration de ses problématiques aux réseaux existant au sein des départements et des régions, souhaite le développement, ainsi que la précision, des missions des **pôles régionaux**. Parfois simplement esquissés, ailleurs plus solidement constitués, ces pôles doivent devenir des éléments structurant des politiques publiques dans le domaine des musiques actuelles.

S'il n'est pas nécessaire que ces pôles soient dotés d'une structure juridique uniforme, ils doivent cependant résulter des activités des associations départementales et régionales de développement musical et chorégraphique. Le groupe de travail souhaite donc qu'une obligation soit faite à ces associations d'intégrer le secteur des musiques actuelles dans leurs champs d'interventions. Le rôle des services de l'État est ici particulièrement important pour veiller, notamment à travers les contrats de plan État-région, au respect de cette obligation.

Émanant ainsi de la volonté collective de l'État, des régions, des départements, ainsi que des communes qui souhaiteront s'y associer, ces pôles régionaux seront d'abord des lieux de **concertation** entre ces différents acteurs publics.

Ils seront également des **structures - ressources** chargées de rassembler et de diffuser les informations relatives à ce secteur, de proposer aux acteurs régionaux des services d'expertises et de conseils (notamment lors de l'élaboration de projets d'équipements et ce, tant d'un point de vue technique ou architectural qu'artistique), de bâtir et de contribuer à la mise en œuvre des plans de formations en musiques actuelles, enfin, de constituer des lieux d'évaluation pluraliste des actions menées sur leur territoire.

Ils auront enfin pour mission de développer une **activité d'études et de recherches dans le champ des musiques actuelles**. Veillant à assurer la cohérence et la validité de leurs activités auprès du département des études et de la prospective du ministère de la Culture ou de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble, ils devront aussi s'attacher à organiser la collecte ainsi que la comparaison nationales de leurs observations.

Ainsi définies, les missions de ces pôles régionaux posent incontestablement la question des actuels «pôles nationaux», comme l'IRMA ou le Centre de ressource musique et danse, dont la centralisation a nui à leur capacité à répondre aux attentes des acteurs régionaux.

ANNEXES (suite)

II) La reprise des missions de l'Agence des lieux musicaux et de spectacles

La disparition de cette Agence ne signifie pas que ses missions aient perdu de leur pertinence. Elles sont aujourd'hui aussi nécessaires que lors de sa création. Toutefois, le groupe de travail «publics» estime, dans une logique de proximité, qu'elles seront mieux assurées à travers les **pôles régionaux** (voir ci-dessus).

Il considère cependant que, pour les questions relatives aux lieux musicaux et de spectacles, doivent exister :

- au sein de l'administration centrale, des **personnes «références»** dans les domaines technique et juridique, capables de répondre aux interrogations les plus complexes ou nouvelles qui pourraient notamment remonter des pôles régionaux via les DRAC ;

- auprès de cette administration centrale, une **structure de concertation** chargées de dégager une vision d'ensemble sur ces thèmes et réunissant des représentants de cette administration, des pôles régionaux, ainsi que du Fonds de soutien chanson, jazz et variétés.