Musiques amplifiées

RENCONTRES DE POITIERS
16-17 JANVIER 1997

Ces rencontres ont été initiées par le réseau Fédurok et coorganisées avec la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture (Fncc) et la Ville de Poitiers, en collaboration avec le Groupe d'études sur les musiques amplifiées (Gema) et l'Observatoire des politiques culturelles.
Cette publication des Rencontres de Poitiers a été rédigée dans la forme journalistique et non comme les actes d'un colloque – qui, généralement, sont revus minutieusement par les intervenants.
Cette formule plus alerte a été préférée afin de préserver la dynamique des débats et la vivacité des propos.

Les équipements de musiques amplifiées : quelles missions avec quels partenariats ?

Nous avons organisé cette réunion de travail pour lever l'incompréhension qui existe ou que nous ressentons souvent entre les collectivités territoriales et les lieux de musiques amplifiées. Les lieux, gérés par des passionnés de musique, se sont lancés dans des aventures dont les objectifs sont parfois mal compris. Ce qui leur paraissait évident ne l'était pas forcément pour les élus, d'où le blocage. Les élus avaient tendance à ne pas bien évaluer les enjeux de ces lieux et ne prenaient pas forcément au sérieux les responsables de structures qui s'étaient auto-proclamés responsables ou directeurs et surtout, qui ne fonctionnaient pas comme des responsables de services culturels classiques.
Cependant, nous avons tous intérêt à travailler ensemble car nos objectifs et nos intérêts sont communs, les problématiques sont partagées par tous. En expliquant les missions que les lieux de musiques amplifiées peuvent revendiquer et les missions que les élus attendent d'eux, nous allons nous apercevoir que nous sommes d'accord sur le fond et qu'il est temps d'instaurer une relation de confiance.

Isabelle Chaigne
directrice du Confort Moderne, Fédurok

LES RELATIONS

Les relations entre les équipements musiques amplifiées et les collectivités territoriales : éléments d'histoire des politiques culturelles publiques en ce domaine. *Page 2*

LES MISSIONS

Quelles missions développées, revendiquées et attendues pour ces équipements ? *Page 12*

LE PARTENARIAT

Modes de gestion des équipements musiques amplifiées. *Page 28*

Avant d'envisager une convention, comprendre et reconnaître **les risques** liés aux missions des équipements (santé publique, environnement, politique, société). *Page 30*

Les démarches d'**évaluation** : enjeux et méthodes. *Page 34*

Les **conventions** : esprit, contenu et objectifs. *Page 40*

Synthèse de la première journée par René Rizzardo, page 24
Clôture des Rencontres par Marie-Thérèse François-Poncet et Béatrice Macé, page 43
Liste des adhérents de la Fédurok, p. 46 – Liste des participants aux Rencontres de Poitiers, p. 48 – Bibliographie, p. 50

LES RELATIONS

Les relations entre les équipements musiques amplifiées et les collectivités territoriales : éléments d'histoire des politiques culturelles publiques dans ce domaine.

A la tribune pour ce débat : Philippe Teillet, maître de conférences en science politique à Angers, Jean-Claude Wallach, consultant culturel, président du Gema.

Jean-Claude Wallach, consultant culturel, président du Gema.
Situer, dans l'histoire générale des politiques culturelles publiques, en particulier des politiques territoriales, l'émergence des musiques amplifiées sur les scènes culturelles et essayer d'apprécier l'évolution et le rapport entre les équipements, tels sont les objectifs de cette matinée.

Philippe Teillet, maître de conférences en sciences politiques.
Il y a un contraste entre la généralisation actuelle d'actions publiques en faveur des musiques amplifiées et le début de cette politique publique. Les déclarations du ministre de la Culture, Jack Lang à l'époque, à l'égard du rock et des musiques assimilées et les premières mesures en leur faveur ont provoqué des réactions extrêmement virulentes. Certains intellectuels avaient estimé que la politique culturelle tournait le dos à ses perspectives civilisatrices pour faire le lit de la barbarie caractérisée par le rock. Cette époque est révolue.
Ceux qui étudient ces musiques et les politiques publiques en leur faveur peuvent laisser de côté les questions, toujours intéressantes, de légitimation ou les condamnations, pour aborder cette histoire. L'histoire des politiques publiques, en ce domaine, est encore à faire. Nous ne disposons pas encore d'éléments précis sur les conditions concrètes dont se sont nouées les relations entre d'une part, des représentants souvent autoproclamés de ces musiques et de leur public, et d'autre part, des autorités politiques, locales et nationales. Nous ne connaissons pas non plus le profil social de ces entrepreneurs.
J'ai choisi de m'intéresser à la place des représentations dans cette histoire : les images qui ont permis à ces musiques, autrefois exclues du champ culturel, d'être reconnues comme un domaine légitime d'intervention et d'action des pouvoirs publics ; et quelles images ont permis de définir des objectifs divers et évolutifs de ces politiques.
C'est à travers un problème d'équipement que les collectivités locales et l'Etat sont intervenus, d'abord sous l'angle de la question sociale : on a donné à ces musiques amplifiées une dimension sociale, qui a été acceptée, rejetée ou contestée. Parfois d'autres perspectives professionnelles y ont été opposées dans le sens artistique ou économique.

La question des origines : Etat ou collectivités locales ?

Quel a été le lieu d'origine de ces politiques, l'Etat et le ministère de la Culture ou les collectivités territoriales ? Quels arguments peuvent être opposés pour donner une origine soit étatique soit locale ? Pour l'ensemble des politiques culturelles, une idée toute faite stipule que l'Etat aurait toujours eu un rôle premier : ses représentants administratifs auraient été chargés de susciter l'intérêt des élus locaux, de vaincre leurs éventuelles réticences et de les amener à avoir des politiques culturelles qui seraient secondes par rapport à la politique de l'Etat. Ce schéma de pensée, toujours présent, a récemment été assez bien contesté, en étudiant no-

tamment ce qu'a été la Fnccc (Fédération nationale des centres culturels communaux), aujourd'hui Fncc (Fédération nationales des collectivités territoriales pour la culture). En effet, au début des années 1960, lorsqu'André Malraux lançait sa politique culturelle et inaugurait son ministère, certaines collectivités locales avaient déjà une volonté d'intervention dans le domaine culturel. Ces projets, qui n'étaient pas ceux du ministère, ont été écartés et occultés par l'action de Malraux et de ses collaborateurs, mais cela ne signifie pas qu'il n'y a pas eu de volonté locale. Donc nous pouvons raisonnablement penser que les collectivités territoriales ont eu un rôle actif dans les politiques culturelles en général et dans le domaine des musiques amplifiées en particulier. Des arguments pourraient plaider pour une hypothèse nationale. La décentralisation culturelle et ses procédés, notamment les conventions de développement culturel, tendaient à susciter des politiques culturelles locales. Ces premières conventions étaient en fait recentralisatrices, l'Etat ayant imposé ses priorités aux collectivités territoriales en échange d'une aide financière. Il y avait donc ici une origine nationale à travers des procédés qui auraient dû laisser une marge de manoeuvre aux collectivités. La forte médiatisation du ministre de la Culture, Jack Lang, plaide également en faveur de l'hypothèse nationale et a fait la part belle à ces transgressions symboliques par lesquelles on a vu le ministre s'acoquiner avec des rockeurs ou des rappeurs, le chef de l'Etat au Printemps de Bourges, etc. Cette hypermédiatisation a pu contribuer à lever des barrières mentales, encourager des élus locaux à s'intéresser à ces musiques, à ce terrain social, et à intervenir avec des moyens financiers et des équipements.

Notons qu'avant l'arrivée de Jack Lang en 1981, de nombreuses équipes municipales, notamment après les élections de 1971 et 1977, s'étaient fortement investies sur le terrain culturel et avaient déjà essayé de combattre les échecs de la politique culturelle de l'Etat. Le domaine du rock ou de la pop-musique, pour reprendre les termes de l'époque, avait été traité par des collectivités territoriales directement ou indirectement à travers des MJC ou des discothèques municipales. Soulignons également les effets de génération : le personnel politique peut avoir eu une complicité de jeunesse avec ces musiques, et le rock se banalise dans la vie culturelle française, des spectacles pour enfants aux meetings politiques. Autant le ministère de Malraux a conduit à être très sélectif, à définir son carré propre et à s'opposer au ministère de l'Education ou à la Jeunesse et Sports, autant du côté des collectivités territoriales, les élus ont souhaité que leurs politiques soient cohérentes les unes avec les autres et créer des liens avec les actions pour la jeunesse, les loisirs, le secteur culturel, voire le tourisme, etc. Les élus locaux avaient peut-être plus de difficultés et moins de désirs d'imposer de forts critères de sélection pour reconnaître des pratiques comme dignes de leur intervention. A la fin des années 1970 et au début des années 1980, des mouvements musicaux, punk, new-wave, ont favorisé l'éclosion d'une multitude de groupes décomplexés face aux «dinosaures». Cette éclosion a mis en évidence le sous-équipement de beaucoup de villes en salles de répétition ou salles de concerts. Au sein de ces groupes, il y avait souvent des jeunes diplômés disposant de tous les moyens culturels pour élaborer des dossiers, entrer en contact avec les collectivités territoriales, faire valoir leurs intérêts et obtenir une intervention locale.

Le rôle de l'Etat me paraît avoir été assez symbolique, en levant des barrières mentales, et le rôle des collectivités territoriales a peut-être été celui du passage à l'acte, du responsable concret de la mise en place de ces politiques. Par exemple, l'association Terrapin à Rennes s'est appuyé sur la politique de Jack Lang et a en même temps négocié avec l'équipe municipale rennaise en cherchant à présenter le rock, non pas sous un jour commercial, mais sous un jour culturel et donc éligible pour la politique culturelle municipale.

De la logique de l'offre à celle de la demande

L'aide apportée par des collectivités territoriales aux musiques amplifiées répond souvent à une demande de musiciens ou d'amateurs. Cette logique de la demande est singulière car généralement la politique culturelle est celle de l'offre, les autorités politiques offrant à une population des équipements et des politiques culturelles qui ne répondaient pas à leur demande. Si ces politiques de musiques amplifiées ont été

A la tribune permanente durant ces deux journées : Mireille Barriet, adjointe au maire chargée de la culture, à Poitiers, Philippe Berthelot, directeur du Florida à Agen, Fédurok, Gérard Poteau, délégué général de la Fncc.

«L'Etat n'a pas consenti au rock et aux musiques assimilées les budgets qu'il a consacrés à l'opéra»

concrètement des politiques locales, elles n'ont pas qu'une stricte dimension locale, car les influences des musiciens sont beaucoup plus larges. Leurs références sont nationales voire internationales, en matière de musique, de sorte qu'on a très souvent vu apparaître des jeux de concurrence entre les scènes locales. Si à l'origine, la volonté des élus locaux a été très souvent déterminante, il y eut très souvent collaboration avec d'autres collectivités territoriales, voire avec le ministère, donc une co-production entre différentes personnes publiques de ces politiques de musiques amplifiées.

La question des équipements est traditionnelle dans la politique culturelle à travers la construction de musées, de bibliothèques, de structures d'animation et, plus généralement, l'équipement culturel du territoire. Dans le domaine des musiques amplifiées, la question des équipements a été appréhendée d'une façon double : le constat du caractère inadapté à ces musiques des équipements existants et comment intégrer ces musiques dans les tissus urbains. Dans des équipements culturels traditionnels, on avait relevé des problèmes accoustiques internes et externes vis-à-vis du voisinage, de configuration architecturale, notamment la présence de fauteuils. Et puis dans les salles de rock, la tolérance est grande vis-à-vis des fumeurs. Il y avait également dans ces salles des problèmes de gestion. Les responsables avaient des modes de fonctionnement et des valeurs pas toujours compatibles avec les organisateurs de concerts de rock. Il y avait des représentations péjoratives réciproques entre ces responsables issus d'une autre génération et les responsables des activités rock locales. Ce qui avait conduit Jean Hurstel à remettre au ministre de la Culture un rapport sur le divorce entre la jeunesse et les équipements culturels qui avaient été en partie conçus pour elle, publié sous le titre *Jeunes au bistrot, culture sur macadam.*

Des projets contre l'institution

On retrouve ici une singularité de la politique culturelle française, une politique de rejet du projet contre l'institution. Constamment, dans la politique culturelle, des projets nouveaux ont été conçus contre les institutions et on a vu apparaître de nouveaux équipements car les anciens n'étaient plus adaptés aux ambitions de la politique culturelle. Ceci n'a qu'une limite : le budget de l'Etat et des collectivités territoriales, qui ne peuvent pas sans cesse supporter la création de nouveaux équipements.

Des mesures ont été prises pour favoriser l'intégration des lieux musicaux dans le tissu urbain suivies d'effets : études techniques et accoustiques, guide à destination des élus et des responsables de lieux musicaux [maxi-rock et mini-prix], création d'une agence de conseils spécialisée dans les problèmes posés par ce type d'équipement (Agence des lieux musicaux), aide au réseau de développement de salles spécifiques, les Zéniths. Toutes ces dispositions répondent aussi à d'autres objectifs, plus tacites. Le ministère de la Culture et les autorités locales hésitaient à prendre dans le domaine des musiques amplifiées des décisions équivalentes à celles qui caractérisaient les secteurs traditionnels. Il ne paraisssait pas évident qu'on puisse mettre en place des formations, des écoles de rock, donner l'occasion d'avoir des diplômes particuliers pour entamer une carrière professionnelle. Cela montrait bien que les responsables politiques avaient intégré le discours des spécialistes de rock qui tendait à dire que cette musique perdrait de son caractère authentique à mesure qu'elle deviendrait professionnelle et qu'elle serait savante. En revanche, on pouvait créer des équipements adaptés. Et puis, il y avait une volonté décentralisatrice du ministère de la Culture, mais en créant des systèmes d'information dans des guides, il n'intervenait pas directement et laissait donc aux responsables locaux du monde musical et des collectivités territoriales le soin d'intervenir concrètement.

La faiblesse du budget est un autre facteur. En effet, l'Etat n'a pas consenti au rock et aux musiques assimilées les budgets qu'il a consacrés à l'opéra. Difficile dans ce cas d'aller beaucoup plus loin que la publication de ces guides.

Les porte-parole de ces musiques ont eu deux types de comportement à l'égard de cette bienveillance des pouvoirs publics. Les uns ont souhaité minimiser l'intervention des pouvoirs publics de façon à se garantir un espace vital et faire en sorte que les pouvoirs publics tolèrent leur présence sans que les lieux musicaux, les bars notamment, soient menacés par des sanctions administratives.

D'autres, en revanche, ont souhaité profiter de cette bienveillance pour intégrer le rock dans les champs culturels locaux et ont souhaité institutionnaliser ces musiques amplifiées et s'assimiler aux autres institutions culturelles locales.

Les limites du registre social

Le registre social a souvent assuré la légitimité des musiques amplifiées et a même été repris par les porteurs de projets pour chercher à convaincre des responsables politiques locaux. Cette question sociale fait l'objet de débats entre les professionnels de ce secteur et certains opposent à la dimension sociale des politiques publiques, une dimension professionnelle. A l'origine, dans les démarches du ministère de la Culture, il y avait le souci de reconnaître la culture des jeunes, notamment dans sa dimension musicale. C'était la logique de toute la politique culturelle après 1981, ce qu'on a appelé le développement culturel ou le pluralisme culturel.

En 1990, on s'est rendu compte que le public de ces musiques n'était peut-être pas le public défavorisé auquel on avait songé auparavant. Mais appréhender ces musiques sous leur aspect social, avait permis d'éviter de porter un jugement esthétique. Puis la thématique sociale a été appuyée sur les prémices de la politique de la ville. Durant le cadre du second ministère Lang, lorsque s'est institutionnalisé le développement social des quartiers et la politique de la ville, la politique culturelle pouvait être convoquée et utilisée dans le cadre de l'intervention des pouvoirs publics sur le terrain social-urbain. Le projet des cent cafés-musique correspondait bien à cet état d'esprit. Cet aspect des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées offrait aux élus locaux, à la fois un instrument de traitement des problèmes sociaux – même si on pouvait avoir des illusions sur leur efficacité – et un symbole, puisque l'équipement émanait de la volonté des élus locaux. Dans les grandes villes, où l'on constate une triple coupure, à la fois sociale, spatiale et culturelle, s'intéresser aux musiques amplifiées permettait de s'intéresser aux quartiers défavorisés dans la mesure où elles concernaient les jeunes de ces quartiers et paraissaient permettre de remédier à cette triple coupure.

L'esthétique rock et le critère commercial

Cette dimension sociale a été contestée. Une autre finalité des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées y a été opposée, une finalité plus professionnelle. Très tôt, des spécialistes de ces musiques et des acteurs de la vie musicale locale ont affirmé que ces musiques n'étaient pas seulement celles des jeunes, qu'il fallait reconnaître la dimension artistique de ces musiques, que l'esthétique rock pouvait être aussi extra-musicale. Dans ce cadre, on a vu des opérations comme *Coup de talent dans l'Hexagone*, les nouvelles aventures culturelles, le réseau des Smac et le programme de soutien à des groupes sélectionnés par une commisssion. Mais cette logique artistique butait encore sur un obstacle : difficile d'appliquer au rock ce qui est fait pour d'autres musiques, par exemple concevoir un orchestre national de rock comme en jazz. La logique esthétique avait donc des limites.

D'autres préoccupations professionnelles étaient plutôt d'ordre économique. Cet aspect des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées s'intégrait dans un espace plus large de politique culturelle qui était, depuis 1981, une reconnaissance mutuelle de la culture et de l'économie. Le poids économique de ces musiques a été évoqué pour tenter de justifier l'intervention de l'Etat. Dans les années 1980, marquées par le mythe «entrepreneurial», des porteurs de projet rock ont estimé qu'ils défendaient des musiques populaires et dénoncé les perspectives élitistes des responsables culturels traditionnels. Dans leur logique, l'élargissement de l'audience était le critère de qualité, très proche du critère commercial. Tout ceci a fait évoluer les politiques publiques en faveur des musiques amplifiées qui ont cherché à organiser le secteur économique correspondant, avec la création d'un fonds de soutien pour la chanson, les variétés et le jazz. Bruno Lion, chargé de mission auprès du ministre de la Culture à partir de 1989, a joué un rôle important. Il disait qu'il voulait inventer de nouvelles formes de relations entre l'Etat, un marché et des individus qui voulaient être un régulateur public de la profession musicale.

Dans ce registre sont apparus les soutiens aux labels discographiques, l'aide à des clips vidéo, à des pilotes

«Très tôt, des spécialistes de ces musiques et des acteurs de la vie musicale locale ont affirmé que ces musiques n'étaient pas seulement celles des jeunes, qu'il fallait reconnaître la dimension artistique de ces musiques, que l'esthétique rock pouvait être aussi extra-musicale»

«Quand on laisse entendre que d'un côté, il y a la barbarie, et de l'autre, les valeurs suprêmes civilisatrices, c'est un débat idéologique qu'on est tous amenés à avoir. Nous sommes tous confrontés à ces non-dits qui sont aussi des enjeux de société»

d'émissions de télévision. Un exemple est très significatif de cette politique : au sein de la Direction de la musique et de la danse, le Département de la création et des musiques d'aujourd'hui s'intitule maintenant Division de l'industrie musicale.

Un espace entre amateurisme et show-business

Pour conclure avec un point de vue normatif, les politiques publiques en faveur des musiques amplifiées se sont intégrées aux champs culturels municipaux assez tardivement, à une époque où les budgets étaient arrivés à saturation tant du côté des collectivités territoriales que du côté de l'Etat. Les responsables de ces équipements ne disposent pas de ressources comparables aux centres dramatiques nationaux, musées ou bibliothèques, notamment en terme de personnel. Ce sont souvent des équipements qui fonctionnent sur l'énergie, sur la motivation, mais qui connaîtront des limites, car ce n'est pas un mode de fonctionnement rationnel à plus long terme. Dans ces conditions, il est peu probable que ces équipements puissent tenir l'impératif social qu'on leur a parfois confié puisque toute action sociale dans les quartiers défavorisés coûte assez cher et rapporte assez peu. Ces professionnels sont souvent des amateurs de musique et n'ont pas été préparés à traiter des enjeux sociaux. La reconnaissance des autres «professionnels de la profession» viendra plutôt de la qualité de leur programmation, de leurs festivals, de leurs découvertes, plutôt que de leurs actions sociales. Il est très probable que les professionnels s'orientent plutôt vers la reconnaissance de leur profession dans la défense de leurs intérêts corporatistes. Si ces professionnels pouvaient faire en sorte qu'il existe une vie musicale dans ce domaine, entre l'amateurisme, qui n'a pas que des vertus, et le show-business, ce serait une très bonne chose. Si une vie musicale peut exister entre ces deux pôles, finalement peu souhaitables, on aura fait un grand pas.

Trouver un statut pour les musiciens amateurs

Olivier Lozat, Association Emmetrop, Bourges :
Je suis assez content de cette conclusion. Avec la licence d'entrepreneur du spectacle, il manque un débat sur le statut amateur et le statut professionnel. Peut-être est-il nécessaire de réfléchir à un statut intermédiaire même s'il fait peur aux syndicalistes qui pensent travail au noir, que l'argent circule sans contrôle?

Philippe Berthelot, directeur du Florida, Agen, Fédurok :
Penser à un statut intermédiaire alors qu'il n'existe pas de statut amateur dans le domaine musical paraît difficile. Il faudrait d'abord définir le statut amateur, qu'il puisse s'exprimer. Il y a beaucoup de non-dits dans ce secteur, le caractère professionnel a été validé par le ministère au départ et c'était la seule voie pour la plupart d'entre nous. «Hors du champ professionnel point de salut», ce qui veut dire que, dans nos activités, tout le traitement des musiciens amateurs était fait hors la loi. Aujourd'hui, alors qu'on entre dans une institutionnalisation plus avancée avec les collectivités locales, le traitement des musiciens amateurs doit trouver son statut. Les organisations syndicales, dans le cadre du Conseil national des professions du spectacle, ont mis en place une commission pour aménager un décret qui traite des autres professions amateurs et qui devrait intégrer les pratiques musicales. Mais il y a toujours des archaïsmes sectoriels, liés notamment à l'intermittence, et une défense de certains statuts qui nient tout le reste de la pratique musicale.

Malraux : "bataille" entre culturel et socio-culturel

Jean-Claude Wallach :
L'histoire de la création d'un ministère des Affaires culturelles par André Malraux est aussi celle du débat qui s'est ouvert entre l'équipe d'André Malraux et celle de Maurice Herzog qui, parallèlement, dans le même gouvernement, mettait en forme ce qui est devenu le ministère de la Jeunesse et des Sports. L'équipe Malraux revendiquait la tutelle sur les activités et les pratiques amateurs relevant de l'artistique. Elle a perdu cette bataille dans les arbitrages de définition des compétences respectives entre ministère des Affaires culturelles et secrétariat d'Etat à la Jeunesse et Sports. Cela a contribué à accentuer le débat conflictuel entre culturel et socio-culturel et, pour l'histoire même de la politique cul-

turelle, a généré une perte catastrophique. A l'exception de l'enseignement de la musique et de la danse, resté sous la tutelle du ministère Malraux, les pratiques amateurs se sont trouvées exclues du champ du ministère des Affaires culturelles. C'est le rapport à l'artistique qui est posé. Pour le théâtre par exemple, la pratique amateur, placée sous la tutelle de Jeunesse et Sports, s'est trouvée séparée du champ professionnel. Ces années 1958-1959 de bataille intense entre deux ministères naissants ont laissé des traces considérables.

Dans le processus qui se met en place autour des scènes de musiques actuelles, le ministère de la Culture est contraint, par le poids des collectivités territoriales et surtout par les caractéristiques spécifiques aux musiques actuelles, de se confronter aux pratiques amateurs, d'écrire que les missions d'équipements professionnels doivent considérer les pratiques amateurs (avec tout le débat entre les organisations syndicales et d'autres intervenants). La caractéristique de ce qui se joue, c'est cette mutation. Il n'est pas innocent de constater que depuis la fin du deuxième ministère Lang, l'un des rêves du ministère de la Culture est d'absorber Jeunesse et Sports. La culture a en effet besoin de gens de terrain qu'elle n'a pas, d'une présence départementale. Elle sait qu'à la Jeunesse et Sports, ces éléments existent.

René Rizzardo, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles, association nationale implantée à Grenoble :

Concernant Malraux, ce n'est pas un échec mais un choix. Il y a eu débat entre deux courants : Pierre Moinot, qui avait une expérience de l'éducation populaire, souhaitait intégrer celle-ci dans le ministère de la Culture, tandis que pour Emile Biasini, beaucoup plus proche de Malraux et de Gaëtan Picon, ce qui comptait c'était d'abord les oeuvres, le rapport de la population aux oeuvres de l'humanité, de l'esprit. Les uns et les autres avaient une philosophie différente du rôle de l'Etat. Mais on ne peut pas dire que cette absence d'éducation populaire au ministère de la Culture ait été un inconvénient majeur. Les municipalités, qui dès 1971 et 1977 ont commencé à se poser des questions sur la demande musicale, autre que l'offre institutionnelle, n'ont pas eu beaucoup plus de succès avec l'éducation populaire qu'avec les institutions culturelles. Les V^{e}, VI^{e}, et VII^{e} plans, où l'Etat a eu un rôle moteur, ont été déterminants pour l'équipement des quartiers. Mais dans ces équipements – foyers, maisons de jeunes, etc. –, on se méfiait des musiques rock dont on essayait de se préserver. Ces musiques, étant d'abord commerciales, ne concernaient pas directement les pouvoirs publics. Des élus se sont heurtés, dès les années 1970, à des difficultés et ont dû trouver des solutions «bricolées». Ainsi, certains lieux de répétition existent depuis fort longtemps.

On a peu évoqué l'absence totale d'imprégnation de ces musiques par l'enseignement musical et vice-versa. C'est une question fondamentale. Le plan Landowski a reposé sur la diffusion par la formation de la musique savante. Ce qui caractérise les années Lang, ce sont les formes de reconnaissance des musiques amplifiées ou des musiques actuelles. Mais la cloison reste étanche entre ces musiques et le système d'enseignement musical et chorégraphique, sauf expériences locales.

D'autre part, Malraux s'est posé la question du rôle de la radiodiffusion pour la promotion culturelle. Il a renoncé, ayant assez vite compris que les enjeux et les critères qui allaient prédominer dans le système de la radiodiffusion puis de la télévision, seraient des critères d'audience, des critères économiques qui n'auraient rien à voir avec les objectifs culturels qui étaient les siens.

Pour l'Etat, «être reconnu, c'est aussi épouser les stratégies des entrepreneurs, des maisons de disques, etc. Ce n'est pas faire une pratique de fond»

Philippe Berthelot :

Je voulais revenir sur l'intervention de Philippe Teillet et évoquer le débat entre les élus et le secteur professionnel. Le problème de la légitimation, notamment esthétique et artistique, n'est pas résolu. On n'accepte pas le domaine artistique, et tant que ce problème ne sera pas dépassé, on n'avancera pas. Quand on laisse entendre que d'un côté, il y a la barbarie, et de l'autre, les valeurs suprêmes civilisatrices, c'est un débat idéologique qu'on est tous amenés à avoir. Nous sommes tous confrontés à ces non-dits qui

«Comment peut-on convaincre l'ensemble des élus locaux de l'intérêt de soutenir ce type d'équipement ? L'adjoint à la culture est très isolé dans un conseil municipal»

sont aussi des enjeux de société. Le débat s'est toujours fait entre l'Etat, la profession (le secteur économique) et, entre les deux, des équipements qui commençaient à arriver par la force des choses. La seule lisibilité que ces équipements ont pu avoir, c'est l'attente de l'Etat et de la profession. Les collectivités territoriales ont toujours été considérées comme la dernière roue du carosse : elles devraient suivre ! Non pas au profit des populations musicales, mais au profit du secteur marchand, d'où le programme Zénith, l'axe majeur de la politique d'investissement – ce qui a coûté le plus cher à l'Etat – le reste n'ayant été que facultatif, accessoire. La politique du ministère n'a été fondée que sur une logique économique et de développement d'un secteur marchand, d'où les difficultés de maturation des professionnels parce qu'ils ont été enfermés dans cette logique. Etre reconnu, c'est aussi épouser les stratégies des entrepreneurs, des maisons de disques, etc. Ce n'est pas faire une pratique de fond sur les activités musicales locales.

«S'il n'y a pas de rejet global de ces musiques aujourd'hui, une forme d'exclusion persiste dans la mesure où ces musiques sont exclues du terrain artistique»

Philippe Teillet :
Sur la question de la légitimation de ces politiques, s'il n'y a pas de rejet global de ces musiques aujourd'hui, une forme d'exclusion persiste dans la mesure où ces musiques sont exclues du terrain artistique. On leur renvoie une dimension sociale un peu inférieure dans la hiérarchie des valeurs. Les représentants de ces musiques sont les premiers à en souligner l'ancrage populaire, la dimension sociale, le succès commercial des groupes locaux, à rejeter le monde élitiste. Ils jouent un rôle ambigu à cet l'égard.
Sur la question du rapport à l'économique, il est permis d'avoir des doutes sur la capacité des pouvoirs publics à intervenir sur l'activité des médias commerciaux.
Dans le domaine du théâtre, les Français le regardent d'abord à la télévision, tout comme le cinéma. Peut-on alors mener une politique culturelle à travers ces médias ? Des expériences dans d'autres disciplines rendent un peu sceptique, je ne vois pas comment on pourrait réussir à intervenir sur les choix de programmation de ces chaînes commerciales. En revanche, je crois que l'argument du premier rapport à la musique sert des groupes d'intérêt qui interviennent dans des commissions et qui permettent d'orienter la politique du ministère en faveur du secteur musical. Dans les collectivités territoriales, la présence d'équipements et le fait que ces musiques soient facilement accessibles, avec des lieux de formation et des projets artistiques exemplaires, peuvent avoir une capacité à susciter, en France, une autre vie musicale pas seulement médiatique. A travers l'action des pouvoirs publics, cette vie musicale de proximité peut concurrencer l'impact des médias et proposer aux publics des premiers rapports à la musique plus directs.

«La réponse des Zéniths n'est pas complètement opérante»

Gilles Castagnac, directeur de l'Irma, centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, Paris :
Qui de l'Etat ou des collectivités territoriales a été le premier à intervenir sur les musiques amplifiées ? Cette question ne me semble pas très importante. En revanche, il faut reconnaître qu'il y a deux logiques d'intervention et qu'elles sont complémentaires. Comment peuvent-elles se rencontrer alors que les enjeux sont différents ?
L'aspect économique vient assez rapidement à l'esprit. On ne peut pas évacuer la question de savoir ce que les gens écoutent. L'Etat et le ministère de la Culture se sentent responsables de ce premier rapport à la musique qui est avant tout ce qui passe en radio, etc. Ce qui devient la première lecture culturelle de la musique par cette diffusion majoritaire induite par les industries culturelles, conforme tout le travail de création et de développement qui se fait par ailleurs. Les interventions doivent être complémentaires dès que les responsabilités de chacun sont bien identifiées. Ce qui est commun à l'ensemble, c'est la capacité à créer un champ qui existe entre les deux, amateurs et show-business, un espace de travail dans lequel l'ensemble d'une culture peut se développer avec une première reconnaissance, celle des acteurs qui,

sur place, arrivent à créer ce lien entre ce qui est perçu par le consommateur et ce qui est créé autour de soi. Dans un premier temps, la réponse des Zéniths n'est pas complètement opérante. Il est préférable aujourd'hui de développer la phase intermédiaire qui peut permettre de créer cette distance, de faire qu'il y ait un continuum réel et non pas le show-business sur lequel on n'aurait aucun pouvoir d'intervention et qui se développerait sans nous. Nous sommes des acteurs culturels et donc nous sommes aussi responsables de ce que les gens subissent.

«La logique économique du ministère nous semble complètement hors champ»

Mireille Barriet, adjointe au maire, chargée de la culture, Poitiers :
Nous connaissons la logique économique qui a cours au ministère. Notre vision est différente. Pour nous, commune, un établisssement de cet ordre est un établissement culturel comme les autres et qui, par définition, n'est jamais rentable. Ce coût, pour la collectivité, est justifié par le désir qu'ont eu des gens d'avoir un équipement dans ce secteur, des gens qui se sont organisés de manière suffisamment forte pour convaincre les élus. C'est aussi permettre aux jeunes musiciens amateurs de trouver un lieu où travailler. Pour les collectivités locales, il est important que ce type d'établissement fasse de la diffusion mais favorise aussi la création ou tout au moins le contact de groupes très amateurs avec un public, soit un double souci de diffusion et de formation. La logique économique du ministère nous semble complètement hors champ. Les politiques culturelles génèrent un certain nombre d'emplois à caractère économique qu'on peut mesurer dans les villes, mais ce n'est pas notre préoccupation.

Georges Dour, conseiller municipal délégué à la culture, Metz :
Après la guerre, l'éducation populaire a été très importante. L'erreur de Malraux fut de la nier.
On voit le résultat aujourd'hui. Il faut reconnaître que, jusqu'à aujourd'hui dans nos villes, des politiques étaient assez élitistes et que le phénomène des quartiers de banlieue nous interpelle. Les jeunes des banlieues revendiquent à l'heure actuelle le droit à la culture. C'est légitime. Il faut y répondre. La démarche des jeunes est totalement différente de celle des écoles de musique mais, à un moment donné, des passerelles devront s'établir. Une liaison entre la culture de banlieue et la culture du centre-ville est indispensable.

«Les lieux de musiques amplifiées sont trop souvent assimilés à la banlieue et considérés comme des sous-lieux culturels»

Gérard Poteau, délégué général de la Fncc :
Il est très réducteur d'identifier les musiques amplifiées à un public jeune. C'est la musique de la deuxième partie du XX^{e} siècle. Pour intégrer les musiques d'aujourd'hui dans une politique de développement culturel local, il faut concevoir que ces musiques s'adressent à tous les publics. Dans les rapports entre les lieux de musiques amplifiées et les élus, les responsables de ces équipements sont en relation avec un adjoint à la culture qui est l'avocat parfait. En revanche, cet élu a beaucoup de mal à défendre ces lieux auprès de ces collègues.
Comment peut-on convaincre l'ensemble des élus locaux de l'intérêt de soutenir ce type d'équipement ? L'adjoint à la culture est très isolé dans un conseil municipal.
Du point de vue de la mission sociale qu'on donne à ce type d'équipement, cette évolution inquiète beaucoup d'élus locaux. Nous constatons une dérive de plus en plus forte. L'Association des bibliothécaires français s'inquiète elle-même de cette mission. Les acteurs culturels sont-ils des travailleurs sociaux ? Je ne suis pas convaincu qu'ils soient formés pour cela. Qu'ils fassent équipe avec des spécialistes de ce domaine est, en revanche, peut-être une solution.
Les lieux de musiques amplifiées sont trop souvent assimilés à la banlieue et considérés comme des sous-lieux culturels. Une tendance semble naître à l'heure actuelle qui consiste à investir le centre des villes. Mais cette intégration dans une politique locale ne réussira qu'à partir du moment où ces lieux ne seront pas des «sous-équipements».

«Gramsci disait : "La crise, c'est le moment où les idées anciennes ne sont pas encore complètement mortes et où les idées nouvelles ne sont pas encore complètement nées." C'est ce que nous vivons actuellement, d'où la difficulté de penser ce que sera demain»

Mireille Barriet :
Il semble que les élus qui envisagent de mettre en place des lieux de cet ordre ne le font que parce qu'ils ont des problèmes dans leur banlieue. Or l'expérience prouve que ce ne sont pas les enfants en difficulté qui fréquentent ces lieux. A une certaine époque, on a beaucoup «vendu» à nos maires respectifs, l'idée d'avoir des lieux de cet ordre en leur expliquant que c'était la meilleure opération de prévention de la délinquance, mais ce n'est pas plus un lieu de prévention de la délinquance que n'importe quel équipement culturel.
Je suis assez contente qu'une école de rock fonctionne à Poitiers avec le Conservatoire national de région, le Confort Moderne, etc. C'est possible et positif.
La reconnaissance de ce type d'équipement dépend aussi de la volonté politique et administrative des directions des affaires culturelles. A partir du moment où le directeur d'un équipement de cet ordre participe régulièrement aux réunions d'équipements culturels de la ville (Scène nationale, médiathèque, conservatoire, etc.), il n'y a pas de différence de traitement. Les élus et les directeurs d'établissements dits «nobles», qui regardent ce genre d'établissement avec condescendance, se mettent alors à le considérer différemment. C'est le rôle des élus culturels et des directions des affaires culturelles d'instaurer un minimum de pédagogie à l'égard des autres équipements.

François Laplanche, président de la Mjc de Montluçon :
Les travailleurs sociaux et les professionnels culturels visent le même objectif : élever la conscience culturelle globale de l'individu. Si les travailleurs sociaux n'ont pas de pratiques culturelles dans leur panoplie d'actions, il manquera quelque chose. Je ne vois pas pourquoi on fait la distinction entre les deux qualités parce qu'éveiller à la culture par le livre, c'est peut-être aussi du travail social. La pratique des musiques amplifiées est tout de même plutôt l'affaire des jeunes. Il faut distinguer l'écoute de la pratique.
Récemment le ministre a dit qu'il était temps que des équipements culturels soient installés dans les périphéries, je suis d'accord.
Pour moi, le mot banlieue n'est pas nécessairement péjoratif, le centre n'est pas plus noble. Une ville, c'est une entité. Je me suis battu pour que les studios de répétition soient dans des quartiers.
Je parle au nom des confédérations des Mjc pour dire que celles-ci ont rarement été implantées en centre-ville, mais dans les quartiers, là où il y avait le plus grand nombre de jeunes. Il est peut-être temps de penser à des équipements culturels dans les zones où il y a beaucoup de jeunes, en particulier les lieux de pratique des musiques. J'ai beaucoup regretté que dans ma ville le Café-musique soit dans une zone périphérique très peu habitée.

Philippe Berthelot :
La relation entre collectivité territoriale et équipement a beaucoup évolué durant les dix dernières années. Le débat était un peu stérile quand il portait uniquement sur la diffusion mais il a évolué dès l'instant où la formation des acteurs et des pratiques musicales ont été prises en compte. C'est un des points sur lequel le ministère tente de se rattraper.

Comment s'intégrer dans une stratégie régionale ?

Jean-Marc Duroy, chargé de mission culture au Conseil régional Poitou-Charentes :
Du point de vue d'une collectivité régionale, les élus sont dans une situation très différente de celle d'une ville. La ville est «propriétaire» de son territoire, elle a des missions de gestion, elle est au plus près de la population. Au contraire, une région est, parmi les collectivités territoriales, celle qui est le plus loin des préoccupations quotidiennes. En revanche, elle a des préoccupations beaucoup plus globales par les compétences que la loi lui donne en terme d'aménagement du territoire, avec les dimensions stratégiques que cela suppose, et également en terme de formation.
Il peut être utile à des directeurs d'équipements de comprendre que derrière un élu se cache un autre élu.
Des dossiers très bien accueillis par une ville peuvent passer complètement en dehors des préoccupations d'élus régionaux. Il est important de comprendre, concernant les régions, qu'en matière culturelle, c'est souvent la formation qui est le point de départ de l'attention des élus. Dans le domaine des musiques amplifiées nous n'avons pratiquement pas de demandes et d'offres d'intervention. Cela pose le problème beaucoup plus général, ici par-

ticulièrement aigu, de l'articulation entre les différents niveaux : la pratique passive qui consiste à écouter la radio ou des disques ; l'initiation à la musique qui peut être donnée dans le champ de l'Education nationale et qui n'aborde presque jamais les musiques nouvelles ; la pratique amateur plus poussée telle que celle donnée dans les conservatoires et qui est aussi beaucoup moins représentée ; la formation approfondie et la formation des cadres. La région Poitou-Charentes contribue à la formation des enseignants dans le domaine de la musique. C'est une de nos interventions principales. Parmi les nombreuses collectivités terrritoriales, les régions ont des approches forcément différentes, complémentaires et peut-être qu'une région attend autre chose. Comment une proposition en matière de musiques amplifiées entre-t-elle, dans une stratégie régionale, en réseau avec d'autres intervenants de la Région, et comment cela peut-il contribuer à une offre culturelle qu'il faut définir en terme de formation ?

Des élus locaux qui affirment leurs objectifs de politique culturelle

Jean-Claude Wallach :
En termes historiques, compte tenu de l'évolution des politiques culturelles publiques et en particulier des politiques territoriales, nous sommes peut-être à la fin du processus de spécialisation des équipements qui s'est développé depuis quinze à vingt ans. Dans les années 1960, la grande idée était soit la polyvalence pour les équipements socio-culturels, soit de la pluridisciplinarité pour les équipements culturels. Certaines maisons de la culture n'étaient pas seulement des salles de spectacle ou de théâtre, mais aussi des bibliothèques-discothèques. L'une des premières maisons de la Culture, celle du Havre, a été implantée dans un musée. Aujourd'hui, lorsque nous parlons de musiques amplifiées, nous parlons aussi d'une étape dans cette spécialisation croissante des équipements. L'une des conséquences du fait que l'aspect «associations à contenu» n'ait pas été pris en charge par la tutelle culture, c'est la rupture avec le contenu, avec la dimension artistique réelle. L'éducation populaire, ou le secteur socio-culturel, a rimé avec une logique de loisir et s'est éloignée de la production artistique.
L'étude de Philippe Urfalino et Erhard Friedberg, qui s'intitulait *le Jeu du catalogue*, montrait que les politiques culturelles locales se sont constituées par empilage, juxtaposition d'équipements et de structures. A l'époque, les artistes et le ministère de la Culture, solidaires les uns des autres, contestaient la légitimité des élus dans leur capacité à définir des objectifs en matière de politique culturelle. L'étude, parue en 1984, portait sur les années 1970, période où certains élus affirmaient encore que la meilleure politique culturelle était de ne pas en avoir, de ne pas choisir et, dans le meilleur des cas, de répondre aux demandes des uns et des autres.
A quoi sommes-nous en train d'assister ? Au mouvement inverse. Les élus territoriaux affirment leurs objectifs de politique culturelle. Maintenant, le débat est celui de l'affirmation des objectifs, pour trois raisons. Les élus territoriaux deviennent, y compris du point de vue des acteurs artistiques, des interlocuteurs qui gagnent en légitimité. Deuxième raison : la contrainte budgétaire oblige à faire des choix. La troisième raison, c'est la fracture sociale. Je préfère qu'on s'interroge sur les transformations profondes de la société toute entière qui se traduisent par des problèmes sociaux lourds, phénomènes d'exclusion et de marginalisation. Ces transformations posent aux collectivités territoriales le problème de la définition des objectifs et de la hiérarchisation des priorités. Nous vivons dans période de difficulté intellectuelle profonde, car nous ne trouvons ni dans la recherche, ni dans la pensée politique, les outils qui nous permettent de penser la société de demain.
Les Trente Glorieuses, c'est fini et la logique qu'elles ont produit n'existera plus demain. Gramsci disait : «La crise, c'est le moment où les idées anciennes ne sont pas encore complètement mortes et où les idées nouvelles ne sont pas encore complètement nées». C'est ce que nous vivons actuellement, d'où la difficulté de penser ce que sera demain. ❍

LES MISSIONS

Quelles sont les missions développées, revendiquées et attendues pour ces équipements ?

A la tribune pour ce débat : Bruno Colin, directeur de l'agence Opale, Henri Didonna, directeur de la Cave à musique, Macon, Fédurok, Jean-Louis Jossic, conseiller municipal subdélégué à la culture à Nantes, Marcel Rogemont, adjoint au maire chargé de la culture à Rennes, Martine Vicériat, directrice de Victoire II, Montpellier, Fédurok.

Bruno Colin, directeur de l'agence Opale :
A partir du document *Bilan, économie et programmation des Cafés-musiques*, de la lecture des conventions signées par des salles Fédurok avec leur municipalité et des discours des reponsables d'équipement, je vais essayer de préciser quelles missions étaient revendiquées et attendues par les équipements musiques amplifiées.
J'ai essayé de classifier ces lectures et ces observations pour trouver un fil conducteur. En ce qui concerne la diffusion du spectacle vivant, les conventions ou les directeurs d'équipement parlent *des conditions de cette diffusion et de l'accueil*, par exemple, les problèmes d'accoustique, du matériel adéquat, de loges pour les artistes, de présence de techniciens qualifiés, de personnel pour l'accueil et la sécurité du public, etc. Certaines de ces données sont à prendre en compte lors de la conception même des projets d'aménagement, comme l'accoustique et le cahier des charges techniques.
La programmation ne se fait pas n'importe comment et il est intéressant d'avoir l'avis de programmateurs. La fréquence et la régularité de la programmation se retrouvent presque constamment dans les conventions, avec un minimum annuel défini. Elles permettent de fidéliser le public, de lui donner des répères, mais dépendent aussi des moyens disponibles et du site d'implantation. Les établissements en milieu rural baissent souvent la fréquence de programmation hors des saisons touristiques.
La diversité des contenus est également importante : recherche d'éclectisme, d'ouverture musicale, tant traditionnelle que nouvelle, spécialisations complémentaires dans d'autres domaines (théâtre, danse, cinéma, arts plastiques). Cette diversité favorise les croisements de publics, de générations, d'origines sociales et culturelles différentes, même si chaque équipement a une spécialité ou une image plus ou moins liées à la sensibilité artistique de son équipe de programmation.
Faire découvrir au public des artistes de toute provenance, notamment ceux en devenir, est une troisième mission. Ainsi les équipements musiques actuelles peuvent prendre une place importante dans la chaîne de diffusion musicale. Ils s'engageant à programmer des groupes locaux ou régionaux sur un certain nombre de dates ou dans le cadre de premières parties. La question des tremplins pour les groupes locaux peut faire l'objet de débats entre les municipalités et responsables d'équipement.

Trois critères : information, répétition et formation, soutien à la création

Nous constatons qu'à partir d'une salle de spectacle, une extension des actions de soutien aux pratiques amateurs ou aux artistes en voie de professionnalisation est souvent développée, comme une sorte de prolongement naturel de l'activité de diffusion. Ces activités prennent des formes très diverses en fonction des moyens matériels et humains existants (locaux de répétition, membres disponibles pour l'accompagnement des musiciens). Dans les

projets définis, trois grands critères peuvent être dégagés. Le premier est lié à l'information : mise à disposition de documentation (ouvrages, magazines, fichiers), conseils individualisés, stages d'information pour les musiciens sur les droits d'auteur, les régimes des intermittents du spectacle, etc.

La répétition et la formation sont le deuxième critère : aménagement de studios, ouverture de la salle de spectacle pour des répétitions en conditions scéniques, éventuellement cours instrumentaux, initiation à l'informatique musical, conseils artistiques et techniques, etc.

Le soutien à la création est un troisième élément : aide logistique à des associations du secteur musical, apport de moyens techniques, maquettage, enregistrements live ou en studio, promotion de groupes locaux.

Deux missions sont attendues par les équipements concernant leur intégration dans la vie culturelle, sociale et économique locale : *l'accessibilité et le partenariat.* Pour la première, il s'agit de l'accès des individus ou des collectifs aux prestations, aux ressources matérielles et humaines que ces équipements proposent. La politique tarifaire est très souvent dans les textes : entrées aux spectacles, tarifs des cours, locations et stages à des prix abordables pour des publics peu solvables, jeunes en particulier, systèmes de réduction et d'abonnement, et problématique du système de prise en compte de cette diminution de ressources par les partenaires publics. L'ouverture à des associations locales est notée assez souvent également : possibilité de mise à disposition de salles, mise en place de coproductions, tutorat et accompagnement de projets pour la réalisation de manifestations dans ou hors les murs. Côté partenariat, les missions sont généralement identifiées par des équipements de moyenne ou grande capacité. Elles consistent à évaluer le fonctionnement des équipements et à développer de nouveaux projets en lien avec d'autres acteurs locaux, culturels ou socio-éducatifs. On retrouve beaucoup de programmations *extra-muros*, la co-organisation d'événements en lien avec d'autres structures culturelles ou les services municipaux de la culture, des festivals, des actions de sensibilisation, dans les milieux scolaires et les quartiers périphériques. Troisième élément, *la concertation* : la demande qui émane parfois de la municipalité. Des responsables d'équipement peuvent ainsi participer à des réflexions collectives avec des partenaires divers comme les centres culturels, le milieu de l'éducation populaire, les centres sociaux. Dans le cadre de la politique de la ville, on pourrait imaginer de nouveaux modes d'intervention ou le lancement d'actions spécifiques coordonnées comme les journées contre le sida. A travers ces actions concrètes qui sont plus ou moins développées, parviennent à se concrétiser des objectifs plus généraux, comme un complément d'offres culturelles sur un secteur où la demande n'était pas satisfaite.

Les choix de programmation ne sont pas anodins, ils visent souvent à organiser des rencontres entre différents types de publics, d'expression culturelle.

Les contraintes du bâtiment sur la programmation

Martine Vicériat, directrice de la salle Victoire II, Montpellier : La salle Victoire II est un équipement qui a été créé en 1987. Il appartient au District de Montpellier. Peu de districts ont des compétences culturelles et ont créé ce type d'équipement. Appréhender les types de missions par les différentes conventions qui peuvent exister et les différents secteurs, c'est très intéressant mais c'est aussi occulter toutes les missions que des équipes, comme celle que je représente, se sont confiées. On a ouvert en 1987 alors que le service culturel du District n'existait pas. On avait signé une convention de mise à disposition des lieux. Ensuite, toutes les missions qu'on a développées au fil des années, on les a inventées «sur le tas». Le plus difficile reste la lisibilité de ce que l'on programme en terme purement artistique et j'ai le sentiment de ne pas avoir été réellement comprise. La teneur artistique n'était pas le principal. La légitimation de la salle Victoire s'est faite à travers les missions sociales. En terme artistique, nous ne sommes reconnus que depuis deux ans et uniquement grâce à la rencontre très intéressante avec le festival de danse de Montpellier, très reconnu sur le plan international. Le fait d'avoir fait appel à nous pour la programmation, a légitimé notre travail artistique. Petit à petit, nous avons été mieux considérés.

Il est assez difficile de tirer des conclusions à partir de la programmation. La fréquence et la régularité, même si elles apparaissent dans les conventions, ne peuvent être mises en place qu'en tenant compte des spécificités locales. On ne peut pas appliquer un système de régularité de diffusion dans toutes les salles de la même façon. Il y a des contraintes de cli-

«La politique tarifaire est très souvent dans les textes : entrées aux spectacles, tarifs des cours, locations et stages à des prix abordables pour des publics peu solvables, jeunes en particulier, systèmes de réduction et d'abonnement, et problématique du système de prise en compte de cette diminution de ressources par les partenaires publics»

«On n'est plus dans le schéma du simple programmateur, mais dans la dimension d'un responsable artistique qui intègre la diffusion dans un schéma d'ensemble, selon le cadre géographique, social, historique, et en fonction d'éléments négociés avec les élus, les populations musicales, etc. On entre alors dans un schéma professionnel»

mat, de fréquentation, de présence d'étudiants ou pas, etc. D'autre part, on ne crée pas une salle avec l'objectif de croiser les publics sans tenir compte des contraintes. Si l'on invite Cesaria Evora ou des musiques du monde, on attire un tout autre public qu'avec Lofofora. La salle Victoire présente de grosses difficultés dès l'instant où l'on s'écarte du rock. Le confort d'écoute qui n'a pas été prévu au départ, etc. Donc la teneur artistique de ce que l'on va proposer dépend des contraintes du bâtiment. En 1987, lorsque la salle Victoire a été réalisée, nous n'avions pas en mains tous les éléments de réflexion et de grosses erreurs ont été commises dans la réalisation, même si c'est une salle très réputée.
La salle a une capacité de 800 spectateurs pour 250 000 habitants, nous proposons environ 70 concerts par an. C'est un maximum dans la mesure où d'autres équipements s'occupent de musiques d'aujourd'hui dans la ville. Ce sont parfois des lieux privés ou des lieux associatifs, il faut donc les respecter et essayer de trouver un équilibre, une harmonie entre les différents acteurs. Les différents programmateurs se concertent pour éviter d'organiser des concerts le même jour.
J'estime qu'une structure qui bénéficie de subventions publiques doit respecter ce qui se passe autour d'elle et ne doit pas faire de concurrence.

Michel Garcin, architecte, ASA architectes, à Paris :
Concernant l'adéquation de la salle et de la programmation, dans certains cas, il est très difficile de faire bien du premier coup. Sur le plan technique, comme on peut très peu jouer sur la protection accoustique et/ou sur la conception architecturale, le coût d'un même lieu, évalué au niveau études de conception, peut varier du simple au double. Il y a un problème fondamental de conception architecturale dans lequel s'intègre l'accoustique. C'est pourquoi dans le montage d'une opération, la recherche de partenaires est non négligeable.

Henri Didonna, directeur de la Cave à musique, Mâcon :
La ville de Mâcon compte 38 000 habitants. La salle de concert fait 400 places, il y a une buvette, une licence V et VI pour le spectacle, le budget est d'environ 3,3 MF. On organise environ 120 spectacles par an, ce qui représente environ 200 groupes, 1 300 artistes et techniciens. C'est autour de cette diffusion très dense que tout le paysage musical et artistique s'est construit. Beaucoup de jeunes musiciens sont venus nous voir. C'est à partir de cette diffusion que tout le schéma de formation, d'encadrement et d'accompagnement s'est ensuite créé. Aujourd'hui, nous avons deux locaux de répétition, nous travaillons avec un professeur de l'Ecole nationale de musique, Bruno Simon, qui accompagne des groupes et non pas des individuels. Une vingtaine de groupes sont actuellement inscrits et viennent deux fois par semaine, l'enseignant est à l'écoute de ce qu'ils veulent faire, il les dirige. C'est un système qui existe depuis environ deux ans et demi, et l'un des groupes a été selectionné cette année aux finales du Printemps de Bourges.
Ce travail d'accompagnement est venu après le travail de diffusion et de programmation intense et vraiment éclectique, dans la mesure où dans une petite ville nous sommes obligés de toucher un public très large. Les 23 000 personnes qui ont franchi les portes la saison dernière étaient âgés de 10 ans à 70 ans. Nous faisons aussi du café-théâtre. Le lieu est le plus ouvert possible à tous les publics. Nous pensons quand même être éclectiques dans le rock car le lieu n'est pas adapté à recevoir toutes les musiques. Réalisé avec très peu de moyens, il a coûté 1,8 MF à la Ville. C'est un lieu qui avait un but social plutôt que culturel. Nous faisons aussi pas mal de musiques du monde, on essaye de faire travailler des groupes ensemble, les mettre en contact. La fréquentation moyenne est de 200 spectateurs par soirée.

Gérard Poteau :
Dans la mesure où vous êtes dans une ville moyenne, votre action intervient d'une manière importante dans la programmation culturelle de la ville. Etes-vous associés aux autres structures culturelles de la ville, de façon à définir un calendrier des actions culturelles, ou restez-vous en dehors de façon à faire votre programmation de manière isolée ?

Henri Didonna :
Au départ, nous étions dans notre coin dans la mesure où nous n'avions pas relation avec le service culturel de la Ville. A l'origine, la Cave à musique est un Café-musique qui a été mis en place par le service social et jeunesse de Mâcon. En 1994, nous avons été «intégrés» au service culturel et depuis nous avons participé aux réunions d'équipements culturels. L'Ecole nationale de musique, le musée, la Scène nationale, n'étaient jusque-là pas concernés par notre secteur. Depuis un an, nous es-

sayons de travailler avec l'Ecole nationale de musique, avec un groupe qui nous a paru intéressant, avec l'orchestre symphonique de la ville de Mâcon et avec le musée. La nouvelle directrice de la Scène nationale est très axée sur la chanson française, nous avons donc un travail en amont pour la programmation.

«Nous n'avons qu'une seule possibilité, c'est de faire confiance»

Mireille Barriet :
A propos de la reconnaissance artistique, sachez qu'en général, les élus n'y connaissent strictement rien. On peut supposer qu'un élu à la culture classique connaît certaines choses sur le théâtre, la peinture. Sur le type de programmation que vous faites, on ne sait rien. Nous n'avons pas les moyens de décréter que telle chose est intéressante ou pas. Nous n'avons qu'une seule possibilité, c'est de faire confiance.
Pour nous, le Confort Moderne est un établissement culturel comme les autres. Nous faisons ce que nous savons faire : donner des orientations claires par rapport au type de travail que nous souhaitons voir se développer dans la ville. Nous soutenons d'abord les projets de cette nature. Mais cela ne veut pas dire que nous ne soutenons que les choses que nous aimons.

Olivier Lozat :
C'est vrai que les élus n'y connaissent rien, mais cela n'empêche pas d'avoir une reconnaissance d'une association sur l'artistique. Notre association existe depuis douze ans à Bourges. Elle ne gère pas de lieu. Dès le départ, notre premier axe de travail a été l'organisation de concerts.
Nous avons eu des subventions à partir du moment où nous sommes entrés dans le cadre du contrat de ville, que nous avons commencé à travailler dans les quartiers périphériques. Aujourd'hui, notre équipe compte dix personnes, on a multiplié le cadre de nos activités. La légitimité artistique ne compte pas beaucoup, c'est l'utilité sociale que est mise en avant. Notre programmation est de l'ordre de douze à quinze concerts par an, nous avons décidé d'utiliser les 35 000 F de la ville (pour la programmation), pour combler le déficit quand on n'arrive pas à autogérer les concerts.

«Notre histoire est avant tout musicale»

Philippe Berthelot :
La nécessité d'un équipement adapté ne se pose pas dans d'autres domaines. S'impose maintenant un travail d'analyse et d'étude sur ces pratiques au sens large et sur le type d'équipement qu'elles exigent. Il faut également anticiper sur l'avenir, sur les nouvelles formes de musiques. C'est un réel travail de fond à engager, à la fois sur la gestion des publics et le développement artistique, si on ne veut pas prendre de retard.
Les professionnels qui oeuvrent actuellement ne doivent plus se demander s'ils sont légitimes d'un point de vue artistique. Ils le sont.
Les élus sont en train d'évoluer.
Quelles sont les différentes utilités pour le politique ? L'utilité majeure est sociale. Que l'on puisse aider la société, d'accord mais il ne faut pas inverser le processus. Notre histoire est avant tout musicale.

Marie-Thérèse François-Poncet, adjointe chargée de la culture à Agen :
Le politique, aujourd'hui, est quand même confronté à des problèmes de société, et souvent, c'est une priorité dans son raisonnement. Parfois, il a l'impression que ces musiques, constituent une passerelle. Sans les minimiser, il les considère parfois comme telle.

Philippe Berthelot :
Les professionnels ont un devoir de pédagogie non seulement vis-à-vis des populations mais aussi des partenaires. Cette pédagogie consiste aussi à expliquer ce que l'on est et ce à quoi on peut être utile. La diffusion est un élément central, mais intégrée dans un projet d'ensemble. On revient à la notion de projets culturels et artistiques. On n'est plus dans le schéma du simple programmateur, mais dans la dimension d'un responsable artistique qui intègre la diffusion dans un schéma d'ensemble, selon le cadre géographique, social, historique, et en fonction d'éléments négociés avec les élus, les populations musicales, etc. On entre alors dans un schéma professionnel.

Convention : «Plus il y a de préambule, plus il y a d'angoisse et d'incertude»

Marcel Rogemont, adjoint au maire, chargé de la culture à Rennes :
La reconnaissance par une ville passe nécessairement par des expériences et des détours qui sont

singuliers à chacune des actions et à chacune des villes. Il sera très difficile de normer les éléments d'une reconnaissance. Dans les mobiles d'une décision politique, il y a des facteurs humains forts dont une part est liée aux désirs, au plaisir, à une volonté de se projeter dans l'avenir. La reconnaissance passe par la connaissance. Dans la culture, contrairement au football, il n'y a pas de divisions, il n'y a pas de terrain, d'arbitre, il n'y a pas tous les ingrédients d'une reconnaissance matérielle, et donc c'est assez complexe. Les élus comme les acteurs y sont confrontés, et nier cette réalité serait commettre une faute grave. La reconnaissance passe par des détours multiples.

Si j'observe les deux conventions de l'Atm (Association des Trans-musicales) : dans la première convention avec la ville, l'Atm et le ministère, il y a une page pour le préambule et une page avec dix missions différentes.

Dans la convention qui est encore en discussion aujourd'hui, le préambule fait cinq lignes, les missions trois lignes. A travers des éléments strictement matériels, on perçoit l'angoisse des partenaires qui ont signé la convention. On écrit des pages et des pages sur l'histoire pour justifier qu'on est ensemble. Je serais tenté de dire que plus il y a de préambule, plus il y a d'angoisse et d'incertitude. Dans la pratique, on s'est «apprivoisé» les uns les autres, et à partir de là, on sait mieux ce que la ville ou une équipe artistique peut vouloir faire. C'est un compagnonnage et la convention peut alors contenir des pages et des pages sans aucune utilité. Cependant, la convention contient l'évaluation. L'évaluation du rêve, de la capacité à se projeter dans une ville, n'est pas vraiment prise en compte. Mais il y a des éléments objectifs, des éléments physiques : combien de concerts par an, quel type de concert, etc. On doit pouvoir s'expliquer sur des éléments objectifs. C'est nécessaire pour la relation.

Parmi les associations multimillionnaires de Rennes, l'Atm est la plus mal dotée en terme d'équipement, car ce qui est financé dans l'Atm, ce n'est pas la gestion de locaux, mais la gestion d'une trajectoire artistique qui prend appui sur le festival mais aussi sur une capacité d'entraînement par rapport à des jeunes qui veulent avoir une relation artistique directe. Cela dit, nous commençons à réfléchir ensemble au problème des locaux.

A Rennes, il y a 37 équipements dans les quartiers pour une ville de 200 000 habitants. Quand on réfléchit sur une action ou un équipement à fonction centrale, se pose la question de l'articulation : il ne faut pas que tout le monde fasse la même chose. La reconnaissance est difficile à appréhender et c'est dans la transversalité qu'il faut rechercher cette organisation footballistique. Dans les quartiers, en lien avec des associations qui n'ont pas d'équipement et avec l'Atm qui, à Rennes, est l'institution musiques actuelles, il faut organiser l'espace géographique et artistique. Cette responsabilité incombe à tous les acteurs et aux élus qui peuvent y participer, de façon à ce qu'advienne cette organisation de caractère footballistique, les chemins que l'on propose à la reconnaissance. L'ambition d'une politique, même dans les musiques actuelles, c'est que chacun puisse aller au maximum de ses capacités dans la découverte artistique.

La multiplication des emplois précaires

Jean-Claude Wallach :
Les divisions entre les professionnels des secteurs culturels existent. Des hiérarchies implicites et explicites sont très fortes dans le milieu. Dans le secteur des musiques amplifiées, il y a aujourd'hui toutes les étapes de l'histoire, y compris la structure militante. Ce n'est pas seulement une question de budget qui est mise en cause, c'est aussi le fait d'estimer que ce genre de structures n'est pas viable. Donc on va y laisser des emplois précaires. Si l'on constate la multiplication des emplois précaires dans ces lieux, c'est parce qu'il existe une suspiscion à l'égard de ces lieux, les musiques amplifiées ne sont pas perçues partout comme un domaine artistique à part entière.

Marcel Rogemont :
J'ai utilisé la métaphore footballistique parce que dans ce domaine il y a un mode de passage d'une division à l'autre.

Philippe Berthelot :
L'organisation «footballistique» est nécessaire, pour avoir une règle du jeu, pouvoir se situer au milieu des amateurs et savoir comment passer au statut professionnel. Pour l'instant, l'Etat n'a pas voulu instituer de règles du jeu, alors que c'est à lui de le faire. Les professionnels et les élus sont demandeurs de cette règle du jeu pour avoir une lisibilité qui soit connue de tous.

François Delaunay, codirecteur du Chabada, Angers :
Nous nous sommes entièrement

attribué nos missions. Nous avons la chance d'avoir un équipement assez extraordinaire, qui a coûté 13 MF. Mais en aucun cas il a été question de mission avec la Ville, nous n'avons parlé que d'infrastructures. La Ville n'était pas compétente pour parler de missions. En matière d'évaluation, peu de critères entrent en jeu : la fréquentation (40 000 entrées payantes la première année pour le Chabada), l'image (ouverture et éclectisme), le budget. Mais on est très loin d'une structure officielle habituelle. Les élus sont contents de pouvoir nous classer dans les très grands outils culturels de la ville, mais ils sont loin de faire autant que pour le théâtre, une Scène nationale, etc. Notre taux d'auto-financement de 70 %, dont on se passerait et qui n'est pas un objectif revendiqué, montre que nous sommes encore dans un secteur très jeune. Philippe Teillet, président du Chabada, et moi-même, avons toujours refusé les mots jeune et social, nous avons toujours revendiqué un projet culturel à partir duquel nous voulions faire notre propre projet social. Nous étions toujours en décalage avec la mairie qui parlait d'infrastructures, de prix, etc. alors que nous parlions de projets artistiques. On ne se comprenait jamais.

Éclectisme : originalité ou catalogue ?

Philippe Teillet :
La légitimité artistique des équipes qui dirigent les lieux de ce type n'est pas acquise. Le problème de reconnaissance se pose toujours et a des conséquences sur les budgets et les moyens qui sont alloués. Une dimension sociale peut générer un réflexe de budget un peu court, alors qu'une mission culturelle peut supposer des budgets plus amples.
On ne peut pas tous revendiquer un éclectisme de la programmation. Il faut veiller à l'effet de l'enquête. Ceux qui répondent à ces enquêtes ne font pas l'effort de faire le point sur leurs préférences, de souligner leurs contraintes, les pressions qu'exercent sur eux les tourneurs. L'éclectisme, est quand même limité, ce n'est pas un choix tout à fait libre et sans contrainte. Il peut aussi y avoir un problème entre l'éclectisme affiché et l'absence de reconnaissance artistique. L'éclectisme affiché comme tel, peut empêcher les programmateurs de souligner des lignes de programmation, des sensibilités, des choix. S'il n'y a pas de festival qui permet d'afficher une spécificité, des courants, des tendances, des nouveautés, s'il n'y a pas de rapports précis avec une scène locale qui aurait ses couleurs particulières ou ses groupes phares. Les programmations risquent de n'être que des catalogues de programmes et donc la reconnaissance artistique ne vient pas. Je me demande s'il n'y a pas incohérence entre l'éclectisme affiché et le besoin d'une reconnaissance artistique.

Emmanuel Vinchon, directeur communication de l'Aéronef :
Je ne suis pas d'accord. L'Aéronef revendique l'éclectisme. Un tiers de programmation n'est pas musical et un autre tiers n'a rien à voir avec le rock. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de lien avec la culture du nord, qu'il n'y a pas de choix artistiques pointus, que tout est grand public.
Mais ce qui m'inquiète de plus en plus, c'est que l'on est en train de passer du militantisme au professionnalisme. On est en train de revendiquer tellement de choses que l'on oublie que l'on doit rendre des comptes. Les gens ne connaissent pas vraiment la culture que l'on défend. Mais il faudra se préparer avec autre chose que les quelques détails que j'ai entendus, sinon notre activité va péricliter comme les Scènes nationales, dans très peu de temps, c'est-à-dire que l'on va mettre le public de côté. Dans des villes de 10 000 habitants, des structures peuvent avoir une programmation très pointue, très musiques contemporaines par exemple, et faire un bon travail. Mais il faut savoir ce que l'on fait, avec un projet défendable. S'imposer des missions ne doit pas signifier déconnecter la ville. Il faut avoir des rapports avec les autres structures culturelles, c'est à nous de pousser les municipalités. Il y a dix ans, il n'y avait pas de politiques culturelles, et peut-être avons-nous aidé ces politiques culturelles à exister. Maintenant de plus en plus de structures culturelles sont plus ou moins soutenues. Mais gardons-nous du gros problème que les Scènes nationales gèrent actuellement, c'est-à-dire le fait de ne plus avoir de projets cohérents, de ne plus avoir de rapports avec la ville. Les Scènes nationales sont des forteresses fermées sur elles-mêmes. Qui dit subventions et argent public dit retour au public.

«Ne confondons pas l'artistique et le culturel»

Mireille Barriet :
Ne confondons pas l'artistique et le culturel. Les institutionnels ne souhaitent pas intervenir dans l'esthétique, c'est en ce sens que

«Il y a dix ans, il n'y avait pas de politiques culturelles, et peut-être avons-nous aidé ces politiques culturelles à exister»

j'ai dit que nous n'étions pas compétents dans le domaine des musiques amplifiées. Nous n'avons pas à imposer de missions d'ordre artistique, de programmation, etc. En revanche, nous sommes compétents sur les missions culturelles. C'est cela que nous souhaitons évaluer. Quand on parle d'argent public et de retour à l'évaluation, ce sont les missions culturelles que nous évaluons, cela se fait de manière concertée. Je ne crois pas que ce soit les lieux qui puissent déterminer les missions culturelles, c'est typiquement de l'ordre du politique.

Fini le rock, demain le hip-hop

Eric Yazeff, responsable de Rec studio, à Sarcelles :
Rec studio est une structure de répétition et d'enregistrement, de stages de musique informatique. Je pense que tout le monde connaît la réputation de Sarcelles. Dans les grands ensembles, c'est une autre forme musicale. J'ai l'impression que nous sommes des *has been*, des dinosaures. Je suis musicien de rock et responsable d'une structure d'abord orientée vers le rock. Mais de par la configuration du quartier, la structure s'est d'elle-même orientée vers le rap. Le rock n'est plus associé aux musiques jeunes. La musique qui arrive aujourd'hui est le «hip-hop», quelle que soit sa forme.
Les seuls professionnels, dont je fais partie, sont ceux qui «profitent» de l'amateurisme. Je m'occupe d'une structure spécialement orientée vers les jeunes qui ne sont pas professionnels. Nous défendons le rock, nous sommes tous issus d'une culture rock. Aujourd'hui, nous parlons de jeunes qui ont une quinzaine d'années. Nous leur attribuons les problèmes que nous avons eu il y a dix ou quinze ans mais qui ne correspondent pas du tout aux échelles de valeurs de ces jeunes. Je me demande si les lieux que nous construisons aujourd'hui ne seront pas obsolètes dans dix ans. Ces jeunes, qui ont aujourd'hui le pouvoir de création, n'ont pas les moyens de communiquer avec l'institution. Celle-ci définit des cadres de communication très précis. On a tous galéré en tant que musiciens quand on avait quinze ans, et on se demandait comment communiquer avec ces institutions. Nous avons ensuite fait des stages et des études, des élus nous ont conseillé de sorte que maintenant, nous savons communiquer avec les institutions. Mais nous n'avons rien résolu. Nous sommes une passerelle entre deux mondes : aujourd'hui tout est rock, demain ce sera hip-hop. Ce n'est pas seulement une question de musique, c'est aussi une façon de penser, de vivre. Dans le milieu dans lequel je travaille, 70 % de la population est noire, c'est eux qui parlent de création aujourd'hui, qui revendiquent des moyens pour répéter sous une forme très différente de celle que l'on connaît. Ils veulent du matériel différent, d'autres suivis, d'autres projets, ils ont un autre questionnement par rapport aux institutions. Les jeunes dont je m'occupe ne pourraient pas s'exprimer avec notre mode de communication. La situation de Sarcelles peut paraître un peu décalée mais c'est la situation que des villes connaîtront dans dix ans. Le phénomène va s'étendre. Le mouvement hip-hop se généralise. Dans les banlieues, nous essayons de répondre à d'autres attentes. La formation et la reconnaissance des gens qui dirigent des structures sont des éléments importants pour que ces gens puissent communiquer, s'étendre et faire profiter de leur savoir-faire. Mais cela ne sert à rien si c'est pour se servir de la misère ambiante. Il faut que la reconnaissance serve aux artistes, aux spectateurs.Une culture nouvelle émerge, restons à l'écoute.

Philippe Berthelot :
Pour éviter de commettre les mêmes erreurs que les Scènes nationales, il faut intégrer dans nos démarches, des problématiques non seulement artistiques mais aussi culturelles. La diffusion doit s'intégrer dans un projet d'ensemble, en fonction du lieu où l'on se trouve. D'où la nécessité d'intégrer des évolutions. Cela signifie pour les professionnels, une formation et un perpétuel questionnement. Il faut refuser ce type de développement. Il faut aussi pouvoir être médiateur des discours qui apparaissent, à Sarcelles par exemple, les traduire et aider les politiques à comprendre.

Deux axes et un plan : une ville en 3D

Yves Morin, secrétaire général adjoint de la ville de Belfort :
Un Café-musique vient d'être ouvert à Belfort. Sur les logiques des collectivités locales, il y a un axe vertical, un axe musical allant des amateurs au festival des Eurockéennes, jusqu'au show-business. Nous avons ensemble, professionnels et collectivités locales, à structurer ce milieu. Se posent alors les problèmes de division, des limites entre amateurs et professionnels, mais ce n'est pas le seul axe.

Il y a la problématique culturelle que j'appellerai l'axe horizontal, celui que les villes traitent. Quel est cet équipement par rapport aux autres équipements culturels, qu'ils soient musicaux ou pas, dans nos logiques d'élus ? Nous sommes des collectivités territoriales et pas seulement locales. Nous avons à nous poser ces questions de centralité, de quartiers, comment les gens se déplacent. Une ville vit bien quand tous les gens se déplacent dans tous les sens, c'est l'axe horizontal, mais c'est sur le plan du papier. Il y a un axe dans un autre plan, c'est celui du public, du citoyen. Il me semble qu'il n'y a qu'une solution pour examiner l'ensemble, dans les trois dimensions, c'est de faire de la politique locale. Les collectivités sont là pour définir la politique de la ville. Il ne faut pas être dans une problématique artistique ou culturelle mais dans une politique de la ville dans laquelle nous avons à définir notre travail et notre mission. A partir de là, les missions peuvent peu à peu se définir dans les trois dimensions et pas seulement dans des problématiques.

Bruno Colin :
On n'a pas abordé les termes du contrat qui permettent de mettre en place un minimum de concertation dont chacun a besoin. Les responsables de salles sont toujours «en veille», la recherche d'éclectisme rejoint peut-être la tentation des métissages, il y a peut-être une recherche de la monstration de ces métissages qui sont en gestation dans le milieu artistique et donc dans le milieu social. La définition des missions, c'est comment ensemble élaborer des termes de contrats qui vont se redéfinir constamment en fonction de l'évolution des demandes des publics et de l'évolution des innovations artistiques. La relation humaine entre l'élu et le responsable d'équipement ne suffit pas. Le contrat permet de décrire comment des actions concrètes se réalisent et évoluent dans un cadre de réflexion collective.

Jean-Louis Jossic, conseiller municipal subdélégué à la culture, à Nantes :
Les élus sont là pour déterminer des politiques culturelles, qui sont discutées avec les professionnels, mais nous n'avons pas d'ordres à leur donner. Il se trouve que dans nos villes, des passionnés, qui ont des savoir-faire, s'accordent à ce que nous voulons réaliser. C'est possible à partir du moment où il y a une reconnaissance réciproque du rôle de chacun, clairement défini, et de la compétence de l'autre. Le directeur de développement culturel dans les grandes villes (ou le responsable du service culturel dans les villes moyennes) joue un rôle important parce qu'il assure la jonction entre les élus, les artistes et les diffuseurs. C'est souvent un technicien qui connaît les musiques, la peinture, les problèmes d'éducation, etc. Après avoir déterminé les missions, des conventions sont signées et aboutissent à des évaluations. Avec certaines associations, l'évaluation n'est faite qu'une fois par an, parce qu'elles n'ont pas envie que la mairie soit trop présente. Avec d'autres, nous sommes observateurs dans les conseils d'administration et une fois par mois, il y a une évaluation. Quel que soit le système, après il y a une sanction, en fin d'année : les choses sont reconduites ou bien il y a quelques modifications ou bien il peut y avoir arrêt sur un travail qu'on a mené ensemble. Je suis d'accord avec Marcel Rogemont : nous fonctionnons dans la confiance, et moins il y a de choses écrites dans une convention, mieux ça fonctionne.

Musiques «assises», «attablées», «debout»

Les missions sont toujours, à Nantes, une distribution de responsabilités partagées avec des passionnés compétents. Ils sont donc très proches des élus. Ce qui explique que la convention n'a pas besoin d'être extrêmement précise sur le plan politique. Les missions sont dirigées dans deux directions, vers le public et vers les pratiquants. Concernant le public, il s'agit principalement de la diffusion. A Nantes, nous essayons de distinguer les musiques assises, c'est-à-dire principalement la chanson. Nous travaillons en priorité avec une association qui gère les lieux adaptés. Une mission concerne les musiques jazz, c'est un lieu «attablé», c'est-à-dire plus petit avec un bar pour offrir davantage de convivialité. L'Olympic est une salle pour les musiques debout : musiques du monde, rock, hip-hop, etc. Pour ces trois types d'acteurs, notre mission est de toucher des publics différents, ces musiques doivent être reconnues comme une vraie culture par un public le plus large possible. Cela implique un grand éclectisme. Au sein même du rock et des musiques actuelles, il y a une grande diversité qui touche des publics différents. Toutes ces musiques peuvent être créatives et intéressantes et il faut être prêt à se laisser surprendre.

LE ROCK N'A JAMAIS ÉTÉ AUSSI VIVANT

Marc Touché, sociologue au Cnrs, Paris :
Je m'insurge contre toutes les représentations du monde qui ne se font qu'à travers la presse et dans les nombreux de journaux qui représentent des styles musicaux. Nous sommes un certain nombre à nous donner du mal au Cnrs pour essayer de reconstituer l'histoire de ces musiques et d'en faire une sociographie la plus précise possible pour qu'on arrête de raconter n'importe quoi. Il y eut un temps où les musiciens de jazz se croyaient les plus nombreux, un temps où les rockeurs se considéraient comme le centre du monde, maintenant, on nous annonce que c'est le hip-hop. Le monde du hip-hop est hyper actif en matière de production de fanzines et de journaux. Il est vrai que dans beaucoup de cités, les musiciens de hip-hop, rap, voire un mélange des deux, sont nombreux. Mais dans l'espace du hip-hop comme dans le rock, les catégories s'éclatent, les gens marquent une distinction, etc., ce qui est important pour les gens comme moi qui essayons de compter, de vérifier des choses. Je peux simplement témoigner qu'aujourd'hui, en divers endroits, des cités, des centres urbains classes moyennes ou aisées, la tendance groupe de rock est celle qui est la plus à la hausse en terme de pratique. Le hip-hop, la techno et la house, on en parle beaucoup plus qu'il n'est facile de trouver de pratiquants. *Télérama* et d'autres journaux ont titré au milieu des années 1980 que le rock était mort parce qu'il y avait eu le smurf et le début du rap. Pourtant, je ne l'ai jamais vu aussi vivant. Dans les lieux de répétition, qu'ils soient municipaux, associatifs ou privés, ces groupes-là pullulent, principalement chez les quatorze, quinze, seize ans qui font du hard-rock, une des plus actives composantes du rock. Suivant les cités, il y a des tendances rai, des tendances africaines, hip-hop, une pointe de rock'n'roll. Il faut être prudent.

Nous insistons dans nos missions sur la recherche et le développement des carrières des nouveaux talents locaux et régionaux, mission difficile dans la mesure où il faut veiller à l'équilibre financier. Nous voulons que des formes plus difficiles de musique puissent trouver leur place. Il faut donc prendre des risques.
Le travail en direction des pratiquants, amateurs et professionnels, a commencé il y a quelques années, avant la rénovation de l'Olympic. Confiée à l'association Trempolino, cette mission s'articule sur trois axes : la formation, l'information et l'aide à la production et à la création. Cette association, qui emploie des permanents, s'est d'abord chargée de la gestion de locaux de répétition à usage des professionnels ou de ceux qui sont sur cette voie. Puis, à partir de l'émulation créée au sein du milieu lui-même, des demandes sont apparues pour aider à la production des disques, au management, on en est arrivé à héberger des secrétariats d'artistes, à la création d'un label. Celui-ci a périclité car la logique économique ne relève pas forcément de la collectivité publique. Plutôt que d'assister les groupes en les subventionnant, en leur faisant faire des disques qui restent dans des placards, etc. nous les mettons devant leurs responsabilités professionnelles. Nous les aidons à acquérir des prêts, à mener leur carrière mais en faisant en sorte qu'ils s'engagent d'abord eux-mêmes. Il s'agit de les rendre crédibles face aux acteurs professionnels de ce métier.
D'autre part, nous devons distinguer les professionnels et les amateurs, qui doivent aussi être aidés. Les amateurs n'ont pas la contrainte de devoir gagner de l'argent grâce à leur passion. Ils décident simplement, par enrichissement personnel, d'en faire un loisir. Nous devons alors faire en sorte que ce loisir soit de qualité et atteigne une réelle dimension culturelle. A Nantes, les pratiques amateurs se passent dans les quartiers, ce qu'on a appelé le «rock mobylette» : le gamin qui a besoin qu'on lui amène l'ampli, etc., parce qu'il n'a pas les moyens de se le payer et qui n'a pas non plus forcément les moyens ou l'envie professionnelle de se déplacer dans les lieux adaptés pour en faire un métier. Il y a donc eu création de locaux et d'une formation adaptée à des amateurs dans les quartiers.

Les carences du milieu socio-culturel

Nous nous heurtons toujours à une lenteur, à une méconnaissance, à une incapacité du secteur socio-culturel à appréhender les problèmes. Impossible de les contourner. Ils ont le personnel, les moyens, les locaux, ils sont présents dans les quartiers, mais on a un mal fou à mettre en place des animateurs qui ne soient pas seulement quelqu'un qui vient donner un cours de musique et qui soit reconnu par le directeur de l'équipement comme un interlocuteur. Il est envisagé d'équiper un bus pour aller dans les quartiers, c'est-à-dire un local mobile et adapté au hip-hop, mais pas au rock.
En matière de musiques amplifiées, je crois qu'il est difficile d'adapter la formation pour les conservatoires. Trempolino a beaucoup de mal à travailler avec le Conservatoire national de région qui veut donner une place privilégiée au solfège. Or, dans ce type de musique, le solfège est secondaire. Tant qu'on ne ressent pas de limites, on n'a pas besoin de solfège. Travailler en groupe, car ce sont des musiques et des pratiques collectives, permet de se compléter et de suppléer ce manque. Mais ce besoin de mieux écrire, d'approcher, de travailler les arrangements, etc., est aujourd'hui de mieux en mieux compris. Un programme de formation professionnalisante a donc été mis en place au sein de Trempolino. Cette carence du secteur socio-culturel est d'autant plus grave que le schéma repose sur la complémentarité d'un certain nombre de passions et de compétences. A partir du moment où un maillon est fragile, c'est le cas de celui des pratiques amateurs dans les quartiers, cela freine tout le reste. Il est nécessaire que toutes les structures missionnées par la Ville travaillent ensemble, se retrouvent dans des structures et que des ponts existent, de façon à ce que l'ensemble, de la chaîne de la répétition au travail sur scène, soit pris en compte. Mais nous nous heurtons, à Nantes, au carcan mis en place par certaines collectivités territoriales. Et le ministère de la Culture ne veut pas comprendre que la formation passe par différents acteurs qui travaillent tous ensemble. On est en train de l'institutionnaliser. Si l'on n'entre pas dans le chemin officiel, même si celui-ci a évolué, on n'est pas accueilli.

Mireille Barriet :
Je ne suis pas d'accord pour dire que plus les conventions sont courtes, plus elles sont efficaces. Quand on est en face de lieux en naissance, des associations qui commencent juste à émerger, il est très important que la ville formalise clairement ce qu'elle veut et que les lieux écrivent très clai-

rement leur projet. C'est aussi important pour les éventuels partenaires extérieurs.

Isabelle Chaigne :
Comment déterminez-vous les passionnés ? Quelle est la formule pour que les élus comprennent que les musiques amplifiées sont respectables ? Faire partie du conseil d'administration en tant qu'élus, est-ce nécessaire, n'est-ce pas recalquer les schémas des autres structures culturelles de la ville ? En tant que structure, nous nous posons peut-être plus de questions que les élus sur l'usage de l'argent public. Dans le cadre de la détermination des missions qu'une ville peut confier à une structure, pour moi, il est évident que l'argent public ne doit pas servir à payer des concerts show-business, mais qu'il doit servir à aider les jeunes créateurs. Dans la détermination des missions que peuvent donner les élus à des lieux, je ne sais pas si c'est si bien défini.

Jean-Louis Jossic :
Les passionnés viennent nous voir et nous finissons par les connaître, parce qu'ils ont ramé depuis des années ou qu'ils ont fait leurs preuves dans une autre structure.

Isabelle Chaigne :
Ce n'est pas facile pour des jeunes qui veulent monter des projets d'aller voir des élus.

Jean-Louis Jossic :
J'ai le sentiment inverse. A Nantes on vient beaucoup nous voir.

Jean-Claude Wallach :
Le passionné doit avoir la passion de sa musique, mais également celle du service public, c'est un mode de mise en rapport complémentaire. Celui qui veut rester le passionné incompris, il le restera, et l'élu qui ne veut pas écouter, n'écoutera pas.

Jean-Louis Jossic :
A propos du passionné moins professionnel, nous essayons de prendre en compte le fait que certains ne vont pas se sentir capables de discuter avec l'élu. Mais ils vont avoir envie quand même de réaliser quelque chose, peut-être à une échelle moins grande. Dans le cahier des charges de l'Olympic, il est prévu qu'une vingtaine de jours dans l'année soient réservés à des associations locales avec qui nous n'avons pas directement de conventions mais qui peuvent avoir envie de défendre un certain type de programmation dans une salle équipée. Il y a alors possibilité d'une aide financière à partir du moment où cela entre dans le schéma culturel, politique, global d'ensemble. Il n'y a pas besoin d'être le passionné unique et officialisé par la mairie pour travailler avec nous.
L'utilisation de l'argent public se pose à partir du moment où nous nous situons dans un domaine où le secteur marchand ne s'investit pas. Il est évident que ces musiques sont un vecteur formidable de créativité, donc un dépassement de l'homme, de l'artiste, du créateur par rapport à lui-même et donc d'une avance possible de la société. A partir du moment où ce n'est pas rentable, donc pas investi par le secteur marchand, l'argent public doit intervenir.

Marcel Rogemont :
C'est nous, utilisateurs de l'argent public, qui sommes le plus attachés à porter la signification de l'argent public. Mais à travers ces questions, je perçois une demande de discussion sur un sujet qui n'est pas seulement l'argent public, mais comment entrer en relation avec une équipe municipale. Comme on sait qu'élu égale argent, on a plus de chance de parler avec l'élu si l'on parle d'argent. A travers cette discussion sur l'utilisation de l'argent public, il faut se poser la question de l'utilité de l'élu et de l'artiste. L'argent public en tant que tel est justifié, la définition de ce qu'est l'utilité publique ne ressort pas très précisément de tel ou tel aspect d'une politique culturelle, mais bien d'un ensemble.
Rien n'est dû à personne. L'élu doit justifier sa présence en discustant avec d'autres. En tant qu'acteurs de la culture vous êtes aussi «condamnés», comme l'élu, à ce rôle. Cela doit être naturel. Quelqu'un qui ne veut pas entrer en relation avec les politiques ne pourra pas avancer. En ce qui concerne l'argent public, il faut faire des choix, donner des préférences.

Mireille Barriet :
Aujourd'hui, nous sommes les seules structures qui puissions nous permettre de prendre des risques sur le plan culturel. Nous avons suffisamment d'argent pour investir dans des secteurs qui ne seront jamais «rentables».

Bruno Colin :
Si je prends la place d'un responsable d'entreprise, la relation de confiance qui ne passe pas par des termes contractuels peut être considérée comme une relation de dépendance. Il est préjudiciable d'oublier que tout est éphémère. S'il y a des contrats de plusieurs années, c'est que des missions ont été définies. Si la municipalité change, autant dans la

«Le passionné doit avoir la passion de sa musique, mais également celle du service public, c'est un mode de mise en rapport complémentaire»

«Nous avons un rôle à jouer dans la définition d'un projet pour aider la collectivité locale de départ à aller interpeller les autres collectivités territoriales»

structure même que dans la structure municipale, les investissements humains et matériels réalisés dans le cadre d'une action doivent être préservés, au moins sur la durée d'un contrat. La concertation doit permettre d'éclaicir des situations et de se préserver dans le temps.

Olivier Lozat :
Le passionné a un projet, pour mener à bien des objectifs qui entrent dans un cadre social, politique, culturel et économique. Pour cela il se sert de ses savoir-faire particuliers, que l'élu n'a pas. Les missions peuvent donc évoluer. Elles sont à discuter entre le porteur de projet et la municipalité. J'espère que les missions découlent d'un dialogue. Or, j'ai l'impression qu'il y a d'un côté des passionnés et de l'autre des élus qui définissent des missions et qu'il faut que les passionnés entrent dans les cases de ces missions.

Marie-Thérèse François-Poncet :
Quand nous, politiques, parlons de missions, il s'agit des axes de notre politique. Nous ne parlons pas de missions d'une précision extrême. Ce sont ces axes qui doivent s'inscrire dans la politique culturelle de la ville.

Georges Dour :
Je suis toujours un peu choqué quand on parle des élus. On voit le maire, les quelques adjoints, mais il y a d'autres personnes présentes en permanence dans les quartiers et qui peuvent être porteurs d'un projet issu d'un groupe de jeunes, d'une association. Leur devoir est de faire passer ce projet avec les habitants au conseil municipal. On peut rencontrer ces personnes. Il y a des contacts permanents.

Joël Lecrosnier, directeur du CAC Georges Brassens, Mantes-la-Jolie :
Jusqu'à maintenant, nous sommes situés dans le cadre d'une seule commande : la commande municipale face à l'équipement socio-culturel. Dans mon travail quotidien, je me situe dans le cadre de l'écriture d'un projet politique. Je suis amené à répondre à cette commande municipale, mais je réponds à une deuxième commande qui est associative. On n'est jamais dans le cadre d'une seule commande. Pour que la réponse aux deux commandes fonctionne, en tant que professionnel, je suis en situation de recherche. J'enrichis le débat municipal des expériences de la vie associative et j'enrichis la vie associative des expériences municipales. Le terme contractuel de la relation aux élus et à l'association se situe dans cette médiation, de réponse à une double commande.

De la difficulté pour les Villes à travailler avec les Départements et les Régions

Jean-Louis Jossic :
La vie culturelle nantaise continue à être un peu empoisonnée par les oppositions politiques. On travaille avec des municipalités qui sont d'un autre bord, mais on a beaucoup de mal avec le Conseil général et le Conseil régional parce qu'ils ne sont pas prêts à inscrire cette dimension des musiques amplifiées dans une enveloppe de subventions globales discutée avec la Ville. En ce qui concerne la Drac, des problèmes humains interviennent. Certaines Drac soutiennent beaucoup ce type de musiques, d'autres s'y intéressent très peu. Il y a une dizaine d'années, le conseiller à la musique à Nantes était le seul qui renvoyait de l'argent à Paris : il n'y avait pas de projet suffisamment intéressant sur l'ensemble de la région ! Une collectivité locale, quelle qu'elle soit, ne peut se battre qu'avec son propre budget. Nous n'avons pas de moyens de pression, nous pouvons seulement essayer de convaincre le Département que Trempolino a une action intéressante, que 40 % de la population du département vit dans l'agglomération nantaise.

Philippe Berthelot :
Cette notion d'agglomération intercommunale et les responsabilités à plusieurs étages, régionales, départementales, sont des problèmes très importants. Quelles sont les missions attendues par un Département, par une Région ? Cela aidera à sortir des oppositions purement politiques. Dans le Lot-et-Garonne, nous commençons tout juste à entrer dans une problématique départementale. Nous sommes maintenant un outil départemental qui agit autant à l'extérieur, dans le monde rural, que dans l'équipement en lui-même. Ces dimensions nouvelles font également partie du projet qui doit être négocié. Quand on investit sur un projet, quel est son rayonnement et jusqu'où doit-il aller ? C'est une question essentielle avec les co-responsabilités. Nous avons un rôle à jouer dans la définition d'un projet pour aider la collectivité locale de départ à aller interpeller les autres collectivités territoriales.

«Le Département et la Région ont une méconnaisssance du poids institutionnel dans la culture et se focalisent sur l'action uniquement»

Marcel Rogemont :
Les rapports d'une Ville nécessairement riche avec un Département et une Région nécessairement pauvres conduisent à des relations nécessairement très difficiles. La Bretagne consacre 60 MF à 70 MF pour la culture, sur un budget de 2,9 milliards. Sur un budget de 2,4 milliards, la Ville de Rennes consacre 260 MF. Cette inégalité fait qu'on ne parle pas de la même politique quand on est à la Région ou quand on est à la Ville. Les masses financières démontrent que nécessairement les approches sont différentes.
Je fais partie du conseil d'administration de l'Orchestre de Bretagne dont le président est président de la Région. Un rapport d'activité de l'orchestre séparait les spectateurs de Rennes de ceux d'Ile-et-Vilaine et de la région. J'ai alors expliqué au président de la Région que je ne pouvais pas voter un rapport qui n'intègre pas Rennes dans la Région. Je revendique d'être dans la capitale régionale et, dans la mesure où ce rapport excluait Rennes, je ne voulais pas le voter. Au nom de l'aménagement du territoire, se dessine une espèce de cantonalisation de la vision de l'aménagement du territoire.
Cela met en relief le rapport de l'institution à l'action. Les villes sont confrontées à l'institution, à des actions culturelles durables. Cela signifie des constructions, de l'argent, des professionnels, des masses financières importantes. La Région touche le moins possible à l'institution, elle va s'intéresser à l'action.
A partir de là, la tentation des collectivités régionales et départementales sera de financer des projets satellites des institutions et de demander en contrepartie la présence des institutions dans telle ou telle commune. Ce qui structure la vie culturelle d'une région, d'une agglomération, d'un département, c'est à la fois les institutions et leur capacité à entrer en relation avec d'autres institutions plus petites ou avec d'autres actions.
Il se trouve que le Département et la Région ont une méconnaisssance du poids institutionnel dans la culture et se focalisent sur l'action uniquement. Au bout du compte, pour conquérir 100 000 F dans un budget régional, une institution culturelle va dépenser 400 000 F. La Maison de la culture avait organisé, à une époque, pour obtenir un financement du Conseil général, un festival dans une petite commune à 60 km de Rennes. Je vois le maire qui inaugure le festival et prétend que le budget est équilibré, alors que celui de la Maison de la culture ne l'est pas. Je lui ai expliqué que son calcul était erronné. Il prenait en compte les quelques actions financées par le Conseil général et par la commune, mais pas du tout les personnels présents, le directeur de la Maison de la culture, les techniciens, les artistes ! Le festival a donc coûté à la Ville de Rennes beaucoup plus que ce que le Département et la commune avaient investi en réalité. C'est une réalité qu'il faut faire passer dans la relation Conseil général, Conseil régional et Ville.

Richard Franco, gérant Sarl Campus Conseil, Paris :
A la différence de ce qui se passait il y a une dizaine d'années, aujourd'hui, des villes sont porteuses de projets. Elles savent, dans la majorité des cas, qu'elles ne peuvent pas, par leur culture et leur manque de formation sur ces pratiques, arriver à un mode de gestion qui est celui de la régie. Immédiatement, le cadre de la convention sera très important, avec l'effet terrorisant de la loi Sapin. On rentre alors dans un processus long et le cadre général de la mission de délégation d'une mission publique sera définie dans le moindre détail. On va arriver à des objectifs, des projets, des modes de fonctionnement, des profils de postes qui vont s'aligner, de façon à ce que les actes de candidature soient larges. Les conventions elles-mêmes seront très détaillées. Cette procédure mise en oeuvre il y a trois ans pour des équipements assez lourds, de pratiques musicales du style Chabada ou Florida, s'applique davantage aujourd'hui, à des petites structures de deux ou trois studios de répétition. Les villes et les acteurs locaux sont conscients qu'ils ne savent pas gérer cela. Ils vont directement passer par la mission de service public et la délégation et donc par une convention draconnienne.
Celui qui veut être le délégataire de cette mission publique sera obligé de fournir des renseignements sur son passé, mais surtout sur le développement du projet et sur le cadre de fonctionnement. Il va falloir qu'il dévoile ses comptétences de professionnel. ❍

SYNTHÈSE

Synthèse de la première journée par René Rizzardo, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles.

Nous sommes dans le cadre d'une politique musicale innovante, émergente, dont il faut comprendre les tenants et les aboutissants et la manière dont se construisent les critères, les systèmes de prise de décision et d'évaluation.

Le débat s'inscrit dans celui de l'exception culturelle à la française, celui de l'aménagement du territoire, celui de la légitimité de l'action publique mise en cause par des penseurs au plan national et des expériences politiques locales, notamment dans trois villes dont vous connaissez la nature des élus. C'est aussi le débat sur la massification culturelle. Les politiques ne sont pas seulement destinées aux jeunes mais les jeunes sont largement touchés par la massification culturelle.

C'est le débat qui est provoqué par l'intrusion du juridique dans les politiques culturelles. A propos de la loi Sapin, Christian Vaneste, président de la Fncc, a présenté un texte à la commission des Affaires culturelles de l'Assemblée nationale.

Il propose des amendements intéressants sur l'établissement public local qui permettraient notamment de desserrer l'étau des recrutements dans les établissements publics locaux qui lorsqu'ils sont à caractère administratifs appliquent strictement la loi de 1984 sur la fonction publique territoriale.

C'est aussi le débat sur la décentralisation et la déconcentration. Les Villes ont mis trente ans pour construire une politique culturelle. Les Départements sont des entités administratives qui n'ont approché la culture que par des expériences locales relayées par les Conseils généraux c'est-à-dire très ancrées dans le milieu rural. Les villes centres et les agglomérations urbaines ont été très largement isolées. Malgré tout, les lois de décentralisation ont donné aux Départements des responsabilités extêmement techniques qu'ils assument bien, mieux que l'Etat ne le faisait.

Les régions ont onze ans. Elles ont été élues au suffrage universel en 1986. Auparavant, les préfets de Région étaient très souvent les encadreurs et les exécuteurs des conseils régionaux. Il faut se placer dans des calendriers qui sont de l'ordre du long terme et être patient. Si on oublie le facteur temps, on oublie comment se construit une nation. On ne peut pas précipiter les choses même si les échéances et les grands défis mondiaux nous y invitent. Vos débats et vos expériences sur les musiques amplifiées éclairent les grandes questions politiques. C'est une force constante dans le processus de réflexion que vous avez engagé depuis plusieurs années.

L'évaluation est un processus qui permet de mesurer et d'analyser les écarts entre ce que l'on a voulu faire et ce qui s'est passé, notamment ce qui était inattendu. C'est un processus d'aide à la décision, un outil commun aux usagers, aux acteurs et aux décideurs, c'est un processus transparent qui n'a rien à voir avec l'audit ou le contrôle. C'est, de fait, un processus de formation.

«Il n'y a pas de modèle de politique locale»

On parle de politiques publiques, un terme qui revient souvent dans les débats, lorsqu'on peut identifier des finalités et des objectifs, des critères explicités qui rendent possibles l'évaluation. Ce sont des moyens permanents ou fixés dans une durée, répondant aux

objectifs affichés des budgets, des ressources humaines, des processus de décision et à une définition des cadres juridiques, professionnels et institutionnels. Mais il n'y a pas de modèle de politique culturelle locale. Le *Jeu du catalogue* représente un empilement d'offres culturelles. Cela ne signifie pas qu'il y a une véritable politique culturelle construite partout à partir d'objectifs extrêmement précis. Il n'y a pas non plus de modèles pour les lieux de musiques amplifiées. Une politique culturelle locale constitue la convergence de volonté et de priorités politiques. Le contexte local et le contexte économique national ont eu une influence très importante sur l'évolution des dépenses culturelles. Ils expliquent le paysage extrêmement contrasté de vos expériences.
Les politiques culturelles ont souvent résulté de la demande sociale. En France, dans les années 1960, la montée des couches moyennes a orienté sensiblement les politiques culturelles et le *Jeu du catalogue*.
L'histoire de chaque territoire et de chaque expérience est un peu le mélange de tout cela. La logique économique est un terme qui revient souvent et qui fait peur parce qu'il est souvent identifié au commerce et à rentabilité. Pourtant les mécanismes, les conditions et les facteurs internes et externes structurent le fonctionnement d'un secteur. L'économie des musiques amplifiées doit être évoquée, elle détermine et structure le fonctionnement des expériences. La maîtrise de la logique économique par les porteurs de projet est absolument indispensable. Ils doivent prendre conscience des impératifs économiques et des projets des pouvoirs publics.

«Il faut amender la loi Sapin»

Les débats comme celui sur le hip-hop mettent en évidence une question de société, d'univers culturel. Une politique musicale novatrice émerge. Elle est souvent initiée par des acteurs et relayée par les pouvoirs publics. Dans ce contexte, les missions constituent la convergence entre les préoccupations, les objectifs culturels des pouvoirs publics, notamment des pouvoirs locaux, et les propositions artistiques des porteurs de projet. Je crois que nous ne sommes pas dans le cadre de la délégation ou la gestion de service public mais dans la notion de contrat de confiance évolutif. Il faut amender la loi Sapin, cela a été dit dans d'autres lieux, dans d'autres instances, c'est un impératif. Entre le moment où elle a été votée et aujourd'hui, tout ce qui concerne l'aménagement urbain a été sorti de cette loi. L'Observatoire des politiques culturelles est en train de rédiger un argumentaire pour montrer l'aberration de la loi Sapin, notamment la notion de concurrence qui ne peut pas s'appliquer dans des processus lents et de concertation. Tout ce qui a été dit sur cette interaction, cette osmose, cette rencontre, cette confrontation entre des objectifs de pouvoirs publics et non seulement les envies mais aussi les propositions, le sens des responsabilités des porteurs de projets, n'a rien à voir avec la gestion de l'eau qui peut faire appel à un système de concurrence extrêmement figé. C'est la gestion de l'eau qui a été la cause de la loi Sapin et non pas les associations culturelles même si Nice-Opéra a pesé dans le débat de l'époque. Grâce à vos arguments, à votre manière de concevoir vos rapports avec les pouvoirs publics, vous contribuez à une remise en cause salutaire de la loi Sapin.
La place des représentations dans l'histoire est constante et récurrente. Ces musiques ont fini par être reconnues principalement pour des raisons sociales. Nous sommes confrontés au passage à une autre étape qui a été très bien définie. Même si les porteurs de projets qui ont été les principaux initiateurs, suffisamment pédagogues pour transgresser l'image de ces musiques, des élus et parfois des services de l'Etat ont aussi été initiateurs. Ils sont allés chercher les bons professionnels pour mettre en oeuvre des projets qui avaient leurs grandes lignes et ont été parfaitement bien relayés par les professionnels.
La légitimité de vos actions, de vos projets, de vos lieux tient beaucoup à leur succès et pas seulement auprès des jeunes. Cette force et cette originalité occupent une place nouvelle et spécifique dans les politiques culturelles, qu'il faut cultiver. Il y a une contradiction très forte entre la nécessité de la reconnaissance artistique de vos actions et de vos lieux et la reconnaissance par la légitimité sociale. Cette contradiction est une force. Aujourd'hui, ce qui est en jeu dans le débat national, c'est ce rapport entre l'offre et la demande, ce décalage

«Ce qui est relativement nouveau et fort dans ce que vous représentez, avec toutes les faiblesses que vous mettez en évidence, c'est le caractère innovant du lien entre formation, pratique, création, production, diffusion, c'est le travail entre des gens qui ont des ambitions, des désirs, des pratiques, des statuts différents, ce n'est pas fréquent dans le milieu culturel qui est le plus souvent cloisonné»

«La question n'est pas de savoir comment faire rentrer les projets dans des normes et dans des cadres très stricts mais d'animer dans de bonnes conditions le partage de logiques différentes mais qui, finalement construisent une politique cohérente»

qui a été analysé entre l'initiative des pouvoirs publics et l'absence de réponse d'une grande partie de la population à l'offre artistique et culturelle. Il faut vous saisir de cette contradiction pour faire reconnaître aux pouvoirs publics la fonction sociale en mettant en avant la responsabilité artistique de vos lieux. Ce qui est relativement nouveau et fort dans ce que vous représentez, avec toutes les faiblesses que vous mettez en évidence, c'est le caractère innovant du lien entre formation, pratique, création, production, diffusion, c'est le travail entre des gens qui ont des ambitions, des désirs, des pratiques, des statuts différents, ce n'est pas fréquent dans le milieu culturel qui est le plus souvent cloisonné. Il suffit de constater comment les compagnies théâtrales reconnues se sont complètement désintéressées de la pratique amateur, et du théâtre universitaire.

«Il ne faut pas forcément revendiquer un label»

La reconnaissance peut aussi vouloir dire label. Les Scènes nationales ont été en partie affaiblies en passant d'un projet culturel des années Malraux à un projet artistique des années Lang. Aujourd'hui, ce qui peut sauver les Scènes nationales, c'est le retour à un projet culturel fondé sur la création et la pratique artistiques. Il ne faut donc pas forcément revendiquer un label. Le label Scène nationale a-t-il encore un sens aujourd'hui ? La Direction du théâtre et des spectacles vient de faire réaliser une étude sur les théâtres de ville. Trente ou quarante de ces lieux sur six cents valent bien les Scènes nationales et ont des actions beaucoup plus innovantes. L'émergence des jeunes artistes n'est plus le lot des grandes Scènes nationales, qui font de la programmation. La convention devrait donc être, pour aller dans ce sens, très locale. Elle doit être la bonne synthèse entre les désirs, les passions, les savoir-faire, l'intelligence des projets locaux, des porteurs de projet et les attentes ou les orientations des collectivités locales qui doivent être modestes dans cette affaire, à l'écoute de la population. Comment organiser les rapports entre les pouvoirs publics et les acteurs culturels ? Plusieurs mots sont importants : autonomie négociée (les pouvoirs publics n'ont pas forcément à être présents), contrats d'objectifs, moyens pluriannuels et évaluation.

Vous êtes dans une logique de la demande, thème privilégié des hommes politiques aujourd'hui, avec un danger que vous pouvez contrer car les hommes politiques sont en train d'oublier que la demande est largement initée par l'offre. L'offre majeure aujourd'hui, c'est la télévision et la radio. C'est dans la dialectique entre l'offre, la demande, la pratique, l'intrusion de la demande dans vos désirs et dans vos savoir-faire, que peut aboutir la réussite de vos projets.

Etat, collectivités locales : deux logiques

Le rôle de l'Etat est d'avoir une vue globale, de s'intéresser à ce qui est structurant. Mais il faut savoir que l'Etat est normatif. Les risques doivent être pesés et partagés. L'Etat a la responsabilité d'intégrer tous les enjeux d'un secteur : économiques, artistiques, sociaux, professionnels. Les enjeux liés au financement et aux moyens sont du ressort de l'Etat, ce qui ne veut pas dire que les élus ne doivent pas s'y intéresser. Les fonctions ne sont pas exactement de même nature : les élus locaux portent des réalités sociales, locales, culturelles, artistiques, tandis que l'Etat a un rôle structurant. Il faut trouver le moyen d'articuler les deux. Qui sont les médiateurs entre ces deux logiques ? Ce peut être les projets professionnels eux-mêmes, les porteurs de projet, mais aussi les services culturels des collectivités territoriales, les Drac. Pour le moment, la déconcentration fonctionne sur une logique extrêmement verticale. Il y a là un vrai problème. Les associations départementales de diffusion musicale dans beaucoup de départements sont aussi des médiateurs ainsi que les associations régionales musicales, et parfois des agences, etc. Il y a beaucoup de médiateurs et il s'agit de préciser qui fait quoi. La question n'est pas de savoir comment faire rentrer les projets dans des normes et dans des cadres très stricts mais d'animer dans de bonnes conditions le partage de logiques différentes mais qui, finale-

ment construisent une politique cohérente.
Il se confirme que les musiques amplifiées ou actuelles illustrent la saine complexité de toute politique culturelle publique. Trop d'esprit simplificateur peut nuire. La complexité représente d'abord des enjeux contradictoires, enjeux économiques, artistiques et culturels. Esprit de service public, argent public, responsabilité publique et marché sont des contradictions naturelles et saines dans notre société. C'est le poids des réalités locales. Il y a des endroits où l'on ne peut rien faire, où la volonté n'existe pas, il y a des porteurs de projet qui se cassent le nez sur des élus, il y a des élus qui se cassent la tête parce qu'ils n'arrivent pas à trouver les professionnels qui correspondent à l'idée qu'ils se font de leur politique culturelle. L'important, c'est de bien comprendre comment fonctionne l'émergence d'un milieu favorable et de faire de la contamination. C'est ensuite le système de reconnaissance. Cela fait partie de cette complexité, de l'émergence d'une construction d'une politique publique sur laquelle vous devez vous interroger. Vos projets seront réellement des apports à la transformation des politiques culturelles lorsque le décloisonnement avec les autres acteurs des politiques musicales, mais aussi avec d'autres secteurs, se fera. Nous ne sommes pas dans des périodes historiques mais dans des univers culturels qui ne sont pas seulement musicaux. Les marchands le savent bien, ils tirent partie de l'analyse des sociologues qui travaillent pour eux (contrairement à Marc Touché). Il faut aussi trouver la juste place des actions artistiques dans les enjeux sociaux – ni instrumentalisation, ni indifférence. Nous ne pouvons nous réfugier dans une citadelle en disant : notre rôle est de s'inscrire dans l'histoire de l'art, de produire le patrimoine de demain, ce qui se passe autour de nous ne nous intéresse pas. Cela n'a jamais fonctionné comme ça, il suffit d'aller voir les expositions de Beaubourg. La grande exposition qui avait été présentée dans un certain nombre de villes en Europe sur les artistes et la vision de la ville dans les années 1930, très critique sur la manière dont les villes étaient en train de se construire, a peut-être fait bien plus que les politiques à cet égard. L'artistique est d'essence sociale et doit retourner en communication avec le social. La notion d'utilité sociale est bien plus intéressante juridiquement, que la notion de service public.

«Vous êtes à la convergence permanente entre le culturel, le territoire, l'artistique et le marché»

Une des questions qui illustre très bien vos débats est de savoir comment construire une politique culturelle. Nous faisions la même analyse à propos de cinq rencontres inter-régionales lancées par le ministère de la Culture sur l'éducation artistique. Aujourd'hui, les politiques culturelles doivent se construire sur le terrain, par l'expérience locale multipliée, évaluée, donnant lieu à une sorte de cadre à la fois problématique et méthodologique. Le ministère de la Culture devrait beaucoup plus travailler sur la méthodologie que sur les contenus politiques locaux. Il faut partir d'excellentes expériences en milieu rural pour bâtir de nouvelles politiques, cela ne vaut pas que pour les musiques amplifiées. Il ne faut pas attendre la reconnaissance uniquement de l'Etat. Mais alors, de qui l'attendre ? Pendant un temps, les pairs ont joué un rôle central, les bons inspecteurs généraux étaient d'ailleurs d'anciens pairs. Et puis il y a eu tous ces milieux des médias. Vous êtes à la convergence permanente entre le culturel, le territoire, l'artistique et le marché. Les experts qui vous accompagnent sont à mon avis très importants à travers le regard qu'ils portent. Raymonde Moulin a peut-être fait beaucoup plus que la Délégation aux arts plastiques pour faire comprendre à beaucoup de gens comment les artistes plasticiens évoluaient dans la société d'aujourd'hui. C'est à cette nouvelle logique de construction des collectivités publiques que je vous invite à apporter des pierres supplémentaires. ❍

«Les propos sur les Scènes nationales ne visent pas à gommer la diversité de leurs projets, mais à mettre en garde contre les effets pervers du label qui a réposé sur le projet artistique du directeur, et non sur le projet culturel du lieu. A cet égard, les Directions régionales des affaires culturelles sont souvent en mesure de faire évoluer positivement ce type de situation si elles savent s'extraire des contraintes du label et jouer le rôle que j'ai signalé pour les musiques amplifiées ou actuelles, de médiateur entre logique locale et régionale et logique nationale et contribuer à la reconnaissance d'un projet par les collectivités territoriales.»
R. Z.

MODES DE GESTION

Modes de gestion des équipements musiques amplifiées et conventions avec les collectivités publiques, par Jean-Claude Wallach.

Je vais m'efforcer de dire quelles sont, sur le plan politique et ensuite sur le plan juridique, les différents intérêts qu'il y a, à mon avis (qui n'est pas celui d'un juriste), à mettre en oeuvre la loi Sapin.

Quel est l'élément de complexité principal ? C'est le fait que nous sommes en face de deux types de situation. Les collectivités rencontrent des porteurs de projets, des interlocuteurs, des individus ou des collectifs, des partenaires privés rencontrent les collectivités pour faire part de leur projet. Les élus font ensuite leur travail, examinent la fiabilité du projet, etc. La façon de déterminer les aides municipales sont très complexes.

D'autre part, un nombre croissant de collectivités territoriales en particulier de villes, veulent des initiatives dans ce secteur (un établissement, une politique) en se donnant les moyens de cette politique. Désormais, les collectivités territoriales se prononcent sur leurs objectifs, formalisent leurs politiques culturelles, en termes de contenus, de publics et de domaines à prendre en charge. Dans le secteur des musiques amplifiées, c'est une transformation considérable. Les collectivités prennent de plus en plus souvent l'initiative de projets alors même qu'aucun acteur local ne s'est manifesté. Les militants historiques de ce secteur sont parfois mal à l'aise devant cette nouvelle réalité.

«Il n'y a pas de définition juridique du service public»

Des équipements importants ont été réalisés récemment : l'Aéronef à Lille, le Florida à Agen et de nombreux autres équipements en cours de conception dans des villes très différentes les unes des autres : Perpignan, Annecy, Castres, Douai, Pau, etc. Dans ces cas-là, la loi Sapin s'applique. Nous sommes en face d'une décision municipale qui va porter sur la réalisation d'un établissement ou sur l'adaptation d'un équipement existant à des missions particulières. En s'interrogeant sur le mode de gestion de ces activités, se pose la question du service public. Il n'y a pas de définition juridique du service public. La notion de service public a été progressivement construite par la jurisprudence. Le service public c'est ce qui est défini en tant que tel par la collectivité qui a la responsabilité du territoire. Mais les mots «service public» ont pris une multitude de sens, cela rend plus complexe encore l'appréhension de la notion. Les activités dont il est question se déroulent dans un bâtiment public que la collectivité a adapté en fonction de ces objectifs, il s'agit d'activités «rattachables» à la collectivité publique parce qu'elle va les financer et il s'agit d'activités qui visent à s'ouvrir à des publics extrêmement larges. Ces éléments se retrouvent dans la jurisprudence. Pour ce qui concerne notre secteur d'activité, au sens très large, le secteur culturel et le secteur socio-culturel, ces éléments ont été les premiers que les tribunaux administratifs puis le Conseil d'Etat, ont retenu, losqu'il y a eu à la fin des années 1960 et au début des années 1970, les premiers conflits extrêmement lourds entre certaines Maisons des jeunes et de la culture et des communes. Ces dernières ont été condamnées car le caractère de service public des activités conduites par ces équipements a été reconnu.

La loi Sapin n'a pas été conçue pour le secteur culturel

La loi Sapin, qui a été votée au début du gouvernement de Pierre Bérégovoy (janvier 1993), s'inscrivait dans la politique de lutte contre la corruption. Bien sûr, ce texte n'a pas été rédigé pour le secteur culturel. La loi Sapin prend un certain nombre de dispositions sur l'assainissement de la vie économique et la transparence des procédures publiques. Elle dit que dès l'instant qu'une collectivité a décidé de ne pas gérer elle-même le service public, elle peut le déléguer à un certain nombre d'organismes. Mais dès lors qu'elle décide de ne pas le déléguer à une autre collectivité publique, il faut qu'elle organise un appel à concurrence et une procédure de désignation de celui qui deviendra le délégataire du service public.

Faire délibérer les collectivités publiques est un acte de transparence. Cela signifie que le maire propose quelque chose, que le débat a lieu en toute clarté entre la majorité et l'opposition. On doit également décider d'un cahier des charges sur la base duquel on va lancer un appel à candidature.

Je crois que plus une convention comprend d'éléments de définition et de référence, mieux elle peut être un outil ensuite. La confiance est essentielle mais ce n'est pas un outil de gestion, seulement un outil de relations humaines. La différence fondamentale entre les dispositions de la loi Sapin et les dispositions sur les marchés publics c'est qu'il n'y a pas les mêmes contraintes qu'un marché public. La loi Sapin prévoit qu'une délégation de service public est un contrat qui se signe *intuitu personae*. La collectivité territoriale choisit son délégataire sur les bases qui sont les siennes. Il y a une liberté de choix du délégataire.

La chaîne idéale offerte par la loi Sapin, c'est que la collectivité territoriale définisse ses objectifs et qu'ensuite, elle négocie avec le délégataire la façon dont elle délègue la mise en oeuvre des objectifs et comment construire cette délégation. L'évaluation est toujours présente.

Régie directe ou délégation de gestion?

Sur la question des modes de gestion, c'est le choix entre régie directe et délégation du service public et gestion par un partenaire de droit privé. Comment choisir un mode de gestion ? En essayant de définir les activités de cet établissement. Un établissement qui fait à la fois de la diffusion, qui a une fonction de convivialité (donc un bar) et qui dispose de locaux de répétition, c'est un établissement qui se livre à des actes de commerce d'une part, et qui contribue à l'éducation artistique d'autre part.

A mon avis, la régie directe est lourde et peu adaptée au spectacle vivant, même si des théâtres municipaux sont en régie directe et ne s'en plaignent pas. Mais le domaine des musiques amplifiées a une économie particulière et demande une vitesse d'intervention sur des choix de programmation qui sont beaucoup moins compatibles, à mon avis, avec la régie directe.

«Il me semble que la structure de droit privé est le meilleur outil de gestion car toutes les souplesses sont permises et la capacité de réaction plus rapide»

Reste la voie d'une formule de droit public. Il y aurait une nouvelle catégorie d'établissements de droit public à caractère culturel, ce sera, si le texte est voté, une bonne formule.

Il y a déjà quelques établissements culturels et de spectacle vivant, au Mans, à Saint-Jacques-de-la-Lande, à Bezons en Ile-de-France, qui fonctionnent sur le mode de la régie personnalisée, un établissement de droit public qui offre des souplesses intéressantes du point de vue de la gestion. Néanmoins, il me semble que la structure de droit privé est le meilleur outil de gestion car toutes les souplesses sont permises et la capacité de réaction plus rapide, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de système d'évaluation, de cahier des charges, etc. ○

LES RISQUES

Avant d'envisager une convention, comprendre et reconnaître les risques liés aux missions des équipements (santé publique, environnement, politique, société).

A la tribune : Jean-Claude Wallach, consultant culturel, président du Gema, Jean-Louis Biard, directeur des affaires culturelles de la Ville de Poitiers, Olivier Dieterlen, responsable du Noumatrouff à Mulhouse, Marie-Thérèse François-Poncet, adjointe au maire chargée de la culture à Agen, Vincent Rulot, directeur de La Clef à Saint-Germain-en-Laye.

Olivier Dieterlen, responsable du Noumatrouff, Mulhouse.

Le Noumatrouff est une salle qui existe depuis cinq ans, elle est née de la volonté d'une association qui a dix ans et qui a donné lieu à une fédération. Nous sommes implantés dans un quartier de contrat de ville, en zone urbaine sensible. C'est une problématique qu'il est peu commun d'évoquer. On en parle souvent trop tard. C'est aussi vrai que l'on a choisi de faire ces métiers pour bâtir des projets culturels et non pour traiter des problèmes de drogue, d'alcool ou de sécurité. Mais par la force des choses, ce sont des problèmes que l'on gère. Le Noumatrouff a été labellisé Café-musique. Le label n'existe plus, mais le cahier des charges abordait des questions sociales. On nous demandait également d'avoir un auto-financement fort, de 70 %. Qui dit auto-financement dit commerce, vente des billets et bar. Nous avons à traiter des problèmes similaires à ceux des autres bars de la ville. A partir du moment où l'on vend de l'alcool, il y a des risques. Nous avons également des programmes de concerts relativement éclectiques donc avec des publics différents. Certains publics sont plus turbulents que d'autres : rap, reggae. Gérer les groupes turbulents coûtent cher, on est obligé de faire appel à des sociétés de sécurité.

Pour faire face à cette violence, nous avons fait appel à des gens du quartier, nous avons esssayé beaucoup de choses qui n'ont pas fonctionné. Aujourd'hui, c'est une société professionnelle qui garantit la sécurité. Elle nous coûte très cher mais nous avons la responsabilité du public. La fouille à l'entrée est plus ou moins bien acceptée (parfois des chiens). Difficile de faire autrement. Suivant les différents types de publics, on peut analyser certaines différences notamment en chiffre d'affaires du bar. Chaque public a sa spécificité. Un concert pop ou une soirée étudiante exigent moins de membres pour la sécurité que, par exemple, un concert de rap.

A priori, ce ne sont pas des lieux spécifiquement destinés aux jeunes mais le public majoritaire a 15-25 ans. Lorsqu'on a affaire à des adolescents, les responsabilités sont plus lourdes. Certaines salles au départ ne vendaient pas d'alcool en pensant que ça allait résoudre les problèmes, mais finalement personne ne les fréquentait. Nous avons choisi de ne pas vendre d'alcools forts. Façon de limiter une certaine clientèle et de ne pas empiéter sur le terrain des cafetiers. D'autres problèmes de santé publique se posent, notamment la présence de dealers dans les soirées techno.

Quelles sont les solutions ? Certaines salles interdisent de fumer, certaines associations ont un représentant derrière chaque pilier pour contrôler. En fait on n'en parle jamais, ou seulement quand la douane descend et qu'il y a la menace de la fermeture. Dans certains lieux très subventionnés et très reconnus, on laisse faire. Les autorités ne nous disent rien. On ne sait pas quoi faire. Chaque salle a un règlement intérieur pour interdire. Une des solutions serait en premier lieu de ne pas se voiler la face, de prendre contact avec des partenaires sociaux.

Des studios contre les nuisances sonores

Vincent Rulot, directeur de La Clef, Saint-Germain-en-Laye :

Il y a trois ans, nous avons été convoqués chez le maire qui nous a fait savoir qu'il avait remarqué la consommation de substances illicites. Il nous menaçait de fermer le lieu ou d'interdire de fumer pendant les concerts. N'ayant pas le choix, nous avons décidé de le faire. Les deux premières années, la consigne a été de respecter de façon globalement satisfaisante la consigne. Mais la consommation s'est déplacée : les gens se retrouvent à fumer des joints dans le hall, en pleine lumière, et non plus dans le noir dans la salle de spectacle. Je pense que si on interdit de fumer dans les salles, les gens iront dans la rue, dans les parcs, etc. L'intérêt, c'est que l'on peut entrer en contact avec les gens et les discussions dépassent largement le cadre de la prévention.

Concernant la prévention des risques sonores sur laquelle nous travaillons beaucoup, nous avons créé deux studios de répetition à La Clef, lieu socio-culturel, qui fonctionne relativement bien avec un secteur très lié à la musique et d'autres activités de type Mjc.

2 000 personnes fréquentent chaque semaine notre lieu pour pratiquer une activité. Il y a quelques années, s'est posé le problème de la répétition musicale : forte demande mais pas d'équipement. Des musiciens ont commencé par occuper une pièce dans le sous-sol, puis une quinzaine de groupes sont venus répéter. Le bruit dérangeait les autres personnes qui fréquentaient le lieu pour le Yoga, des cours de langues, etc. Les musiciens ont été conciliants, les horaires de répétition ont été fixés tard le soir, le dimanche, etc. Notons que seule la nuisance sonore a été remarquée. Personne n'était choqué par le fait que les musiciens répètent dans des conditions catastrophiques. Nous avons demandé à la Ville de créer des studios de répétition, mais les réticences étaient toujours relativement importantes. Les gens avaient peur de voir affluer un grand nombre de musiciens. La Ville a finalement accepté de participer au financement mais sans créer de nouvelles dépenses. L'argent généré par ces studios devait permettre d'engager un régisseur... Pourtant lorsqu'une nouvelle piscine est construite, personne ne se préoccupe du coût des maîtres-nageurs.

Ces studios sont ouverts depuis le mois de mai 1996. Mais le danger est d'avoir créé une cage sourde au sous-sol où les gens sont cachés. 200 musiciens passent par ces studios tous les mois et pour des raisons structurelles et institutionnelles, la plupart ne sont pas adhérents de l'association.

Sur 2 000 adhérents cela représente environ 15%. Pourtant le fait que ces musiciens n'aient pas de cartes, ne pose pas de problème existentiel à l'association. C'est encore une question de reconnaissance. En revanche, si les pratiquants du Yoga n'avaient pas leur carte, ce serait un problème fondamental pour l'association.

Nous avons aussi cherché à sensibiliser les musiciens sur les risques sonores, sujet relativement tabou, et été frappés par leur réceptivité. En collaboration avec une recherche Cnrs qui a commencé, nous allons proposer aux musiciens d'évaluer leur oreille, en début et fin de répétition, afin de les sensibiliser à l'amélioration des conditions de répétition.

La police est absente de notre lieu de façon officielle et très présente de façon officieuse. Nous sommes dans une ville un peu particulière, à la fois proche de Paris et provinciale. Notre travail est relativement bien apprécié par la Ville, mais j'ai l'impression qu'on nous dit : «Pour vivre heureux, vivez cachés, ne faites surtout pas de vagues».

Gérard Poteau :

Dans votre relation avec la municipalité, avez-vous un problème dans la mesure où je suppose que beaucoup de groupes ne sont pas issus de Saint-Germain, est-ce un argument qu'utilisent les élus locaux ?

Vincent Rulot :

Le problème va se poser maintenant, parce que des studios de répétition sont complets. Si je demande à la municipalité de construire un autre studio de répétition, elle va me répondre d'accueillir en priorité les gens de la ville. Mais, il est facile de montrer que la vie d'un musicien ne peut pas se cantonner à sa ville. Et puis dans la mesure où nous sommes sensés auto-financer cette activité, son intervention sera peut-être un peu moins sévère.

La solitude face aux embrouilles

Philippe Berthelot :

On aborde deux problèmes dans la relation avec les collectivités territoriales mais aussi les pouvoirs publics en général : une certaine hypocrisie de leur part vis-à-vis de ces problèmes et une très grande solitude des porteurs de projets. Quand on a des conflits de quartiers viennent se résoudre sur nos lieux, nous sommes seuls pour gérer l'histoire alors que, initialement, nous n'étions pas là pour assurer la paix sociale.

Olivier Lozat :

A Bourges, nous faisons le même constat en ce qui concerne le service d'ordre puisque nous devons

ALERTE À LA TECHNO

André Cayot, inspecteur jazz rock variété, ministère de la Culture :

Je participe au comité d'évaluation du Confort Moderne. Je constate que le fait d'avoir travaillé davantage avec les représentants de la police, nous a permis d'aller beaucoup plus vite et de démontrer qu'il y avait un consensus sur l'institution que représentait le Confort Moderne et un changement du regard porté par les institutions que nous sommes (collectivités territoriales ou Etat) sur ce type de structure.

Nous avons été ennuyés cet été au ministère, sur les questions liées aux soirées rave qui s'organisent un peu partout de façon sauvage. Des circulaires ont été publiées pour que des contrôles systématiques soient organisés. Un certain nombre de soirées ont été annulées. Nous avons organisé, avec le concours de l'Irma, une réunion au ministère avec des représentants de la techno. La techno avait soulevé pas mal de débats, y compris au sein du ministère puisque notre ministre qui est médecin, était soucieux des problèmes de santé publique et de répondre à un électorat qui n'a pas manqué de l'alerter sur les questions suscitées par la position laxiste du ministère de la Culture. Nous sommes entrés en contact assez rapidement avec la Mission inter-ministérielle contre la drogue et la toxicomanie. Ce travail a abouti à ce qu'une sorte de charte de qualité soit proposée aux lieux qui veulent travailler dans le domaine de la techno, de sorte que toutes les mesures préventives soient prises pour éviter la consommation de drogues et que nous ayons à l'intérieur de ces salles, toutes les mesures d'accompagnement de santé, avec un service sanitaire, samu, des mises en garde, etc. Il me semble que les choses avancent un peu dans ce sens-là.

avoir un service conséquent lors des concerts hip-hop, etc. C'est un constat triste qui accentue les problèmes d'exclusion d'une certaine tranche de la population. Je ne sais pas si l'équipe d'Emmetrop ira jusqu'à mettre des chiens. Employer des milices m'a toujours gêné et je suis davantage pour la dissolution de ces sociétés de sécurité.
Peut-être faut-il prendre les problèmes au cas par cas, mais je crois que les équipes doivent se rencontrer. Des associations sont découragées au point de ne plus organiser de concerts hip-hop.
Il est difficile de communiquer avec les collectivités en ce qui concerne la santé publique. Nous faisons de la prévention avec Jeunesse et Sports, dans le cadre d'un plan départemental de lutte contre la toxicomanie, mais l'hypocrisie est très forte sur ce sujet. Personne ne va voir ce qui se passe dans les Zéniths, par contre, dans des lieux de 500 à 1 000 places, c'est beaucoup plus visible, donc beaucoup plus gênant.

François Laplanche, président de la Mjc de Montluçon :
Le fait d'en parler, même en conseil d'administration, ne donne pas forcément de solution. Il y a trois types de risques : consommer de l'alcool, qui est individuel; vendre de l'alcool, qui est collectif ; créer des nuisances sonores, que l'on impose. Ce qui me préoccupe le plus, c'est le risque imposé. Lorsque je suis arrivé dans la Mjc, il y avait de l'amiante, j'ai donc fermé la salle. Je me sens responsable du risque sonore que les gens subissent.
En ce qui concerne les problèmes de drogue, il y en a partout, souvent plus aux abords des lycées. Si on interdit totalement de fumer, où s'arrête l'interdiction ? Dans le lieu, dans la rue... Et si l'on arrête de vendre de l'alcool, comment va-t-on financer nos lieux ?

Vincent Rulot :
Depuis qu'on a interdit de fumer dans la salle (le bar étant dans la salle), les gens sortent pour fumer. Le chiffre d'affaire du bar a donc baissé et on ne nous a pas compensé le manque à gagner.

Pourquoi associer le commissariat aux réunions d'évaluation

Jean-Louis Biard, directeur des affaires culturelles, Ville de Poitiers :
Comment, à Poitiers, les choses se sont-elles passées ? Le Confort moderne s'est installé à Poitiers en 1985 sans demander d'autorisation, c'est la liberté associative qui s'est exprimée.
Nous nous sommes très rapidement confrontés à des problèmes de nuisance sonore liée à l'environnement. Le Confort Moderne se situe dans un quartier résidentiel, assez vieux du point de vue de la population. Le bruit dégagé par l'activité même de l'établissement peut être traité relativement facilement avec l'isolation. C'est la première demande car cela provoque des réactions dans le voisinage. Le deuxième problème, ce sont les personnes qui arrivent et qui repartent en parlant fort, qui font ronfler les moteurs, etc. Ce problème périphérique à l'activité est plus difficile à régler, il n'y a pas de véritable solution. Le troisième problème est lié à la santé publique. Cela ne concerne pas les collectivités mais doit être évoqué, au moins dans les lieux.
D'autres problèmes sont liés à une fréquentation particulière. Il est incontestable que l'arrivée de jeunes différents de l'image que se font des jeunes les personnes plutôt âgées du quartier, pose problème. Ce n'est pas un risque grave, mais cela va contaminer de façon encore plus virulente les problèmes de bruit.
Les risques liés à l'alcool sont balisés. Si un individu est ramassé ivre sur le trottoir, on va lui demander d'où il vient et c'est le responsable de la licence du bar qui sera en cause, risquant la fermeture administrative du bâtiment. C'est donc au responsable du lieu de prendre ses responsabilités en ce qui concerne la vente d'alcool. Certaines personnes peuvent avoir dans leur coffre de voiture à proximité, des bouteilles. Mais si quelqu'un sort ivre du lieu, quelle que soit la façon dont il aura absorbé l'alcool, c'est le responsable qui peut être mis en cause par le préfet.
Le problème de la drogue est du même ordre sauf qu'il n'est pas balisé dans la mesure où c'est interdit par la loi. Si un consommateur est interpellé, y compris en dehors du lieu, et que c'est là qu'il a acheté la drogue, le commissariat fera un rapport et l'établissement pourra être fermé.
A Poitiers, nous avons déjà évoqué ces problèmes, y compris dans la convention qui lie la Ville et le Confort Moderne. Nous essayons d'imaginer des propositions qui permettent d'éviter les fermetures administratives, d'éviter qu'il y ait trop de pétitions parce qu'à un moment donné, quelle que soit la volonté du maire, il ne pourra pas résister à la pression interne et externe. On en parle lors des réunions d'évaluation qu'on a mises en place en 1992.
Ces temps d'évaluation qui étaient trimestriels, maintenant, un système annuel nous paraît suffisant. Le commissariat et éventuelle-

ment la préfecture y sont invités. Cela a permis de dédramatiser le problème, de mieux faire comprendre à ceux qui sont chargés de faire respecter la loi, le contenu de l'activité du Confort Moderne et peut-être de mieux travailler.
Du côté du Confort Moderne, la prise de conscience est très forte et très vive depuis 1992. Je crois même que c'est le Confort Moderne qui a proposé que le commissariat fasse partie du groupe d'évaluation, qu'il soit associé à ce travail de réflexion.
Nous sommes tenus, en tant que collectivité, de mesurer ces risques. On ne peut pas seulement prendre en compte l'aspect culturel et artistique.
Les policiers nous disaient : finalement, il n'y a peut-être plus de drogue au Confort Moderne, grâce à leur action de répression et de prévention, mais le problème des policiers étaient alors de trouver les nouveaux endroits de consommation. La consommation d'alcool n'est pas seulement le fait de ce qui est vendu au Confort Moderne mais partout ailleurs. Je ne suis pas sûr que l'interdiction de vendre de l'alcool après 22 heures ait une grande portée, mais elle a une signification. Le maire fait ce qui est en son pouvoir pour limiter les effets.

Pour comprendre l'évolution de notre société

Marie-Thérèse François-Poncet, adjointe au maire chargée de la culture, Agen :
Les élus doivent avoir des relations étroites avec le préfet et le commissariat. Il y a un zèle du préfet et du commissariat parce que c'est un lieu public, institutionnel. Vous êtes devenus institutionnels à partir du moment où vous avez reçu des subventions de la mairie. Par conséquent, le préfet protège la municipalité. Il faut reconnaître que dans un conseil municipal, ce ne sont pas des lieux qui entraînent beaucoup d'adhésion. Dans un certaine mesure, le préfet comme le commissariat en sont conscients. C'est au directeur qu'on demande de tout assumer, mais il faut absolument que le politique soit solidaire, en particulier à travers les relations personnelles qu'il crée.
Concernant l'environnement, il est possible de maîtriser tout à fait l'amplification, c'est une donnée technique. C'est d'ailleurs pour cela que je préfère l'adjectif amplifié, plutôt qu'actuel, car l'amplification est une donnée technique qui appelle, de la part de ceux qui ont en charge la collectivité, de prendre des engagements sur le plan financier.
A propos des nuisances de sortie, les nuisances extérieures à votre lieu : il faut éduquer l'opinion du public. Au nom de quoi les jeunes n'ont-ils pas le droit de sortir le soir ? Ou alors, vous les envoyez hors de la ville et vous en prenez la responsabilté. A Agen, nous sommes maintenant favorisés puisque cela se passe bien au Florida et très mal dans les boîtes de nuit. Tout à coup, on trouve que le Florida est extraordinaire.
En fait ces lieux diminuent les risques à trois niveaux. Nous apportons une réponse à un loisir de la jeunesse, en particulier des adolescents. C'est un âge de la vie auquel on n'apporte aucune réponse. Donc, ce sont des lieux où la politique de l'adolescence a un sens. C'est également un lieu d'observation pour les politiques : nous pouvons ainsi nous rendre compte de l'évolution de notre société. Raison pour laquelle le pacte de confiance est très important entre le politique et le directeur du lieu, car dans une certaine mesure le politique se pose des questions sur des évolutions comme le hip-hop et le rock. Enfin, c'est un lieu intermédiaire. Or, nous n'avons pas de lieux intermédiaires avec lesquels nous pouvons commencer une politique suivie, en particulier à l'égard des cités ; nous avons habitué la ville à avoir en centre-ville toute une jeunesse très mélangée. Avant le Florida, la jeunesse était extérieure à la ville. Nous avons changé l'allure extérieure de la rue, le samedi après-midi, lorsque les jeunes sont présents. C'est quelque chose de très positif. Autrement, ce sont des vitrines de brisées... Nous avons à choisir entre des risques différents.

Jean-Jacques Paris, vice-président du Conseil général, Bordeaux :
Je pense qu'il y a un risque de glissement «populiste» à vouloir à tout prix chercher le risque dans ces lieux. Le risque politique ne se situe pas là, mais dans le fait que si la jeunesse ne trouve pas sa place dans la société, effectivement, se multiplieront les angoisses et les frustrations. C'est plutôt là qu'il faut chercher les réponses. Il ne viendrait pas à l'idée d'un commissariat de fermer un lycée ou un campus parce qu'on y fume. Pour un élu, cela exige d'observer les choses autrement et de comprendre que la jeunesse est dans une situation nouvelle. Aujourd'hui, l'entreprise n'est plus un lieu de socialisation pour la jeunesse et le diplôme n'est plus un passeport pour s'intégrer dans la société. Si l'on veut intégrer la politique comme champ d'intervention pour gérer la cité, il faut être très audacieux. ❍

ÉVITER LA RUMEUR

Isabelle Chaigne :
Nous avions des relations avec le commissariat avant l'évaluation. Mais aujourd'hui, ils nous écoutent beaucoup plus attentivement. Tout n'est pas réglé puisque les personnes que nous avons en face de nous lors de l'évaluation, sont des inspecteurs, des commissaires, donc des civils. Avec les uniformes, c'est différent. Quand on appelle la police, c'est vraiment parce qu'il y a un problème grave, ils le savent et ils essaient de ne pas venir. Ce qui est intéressant dans l'évaluation, c'est que le commissariat fait un point avec les partenaires sur les pétitions et les arrestations, nous ne sommes donc plus dans la rumeur. Le commissariat nous donne précisément les résultats et j'ai aussi l'occasion de faire part des «interventions» du commissariat. Le cabinet du préfet et le commissaire de police nous on dit que nous devions être exemplaires sous prétexte que nous avons des subventions et donc que nous impliquions la responsabilité des élus. Mais ils ne traitent pas le problème de l'alcool et de la drogue, dans les cafés et les boîtes de nuit, de la même façon.

PROTÉGER LES ÉLUS

Mireille Barriet :
Il est vrai que le policier moyen a une idée bien ancrée : il faut protéger les élus de la République. Ils ont donc tendance à nous protéger. Si nous défendons les lieux de musiques amplifiées, ils ont l'impression que nous sommes irresponsables, qu'il faut nous protéger contre nous-mêmes. Quand je disais à un commissaire qu'il serait plus judicieux d'organiser les soirées rave au Confort Moderne parce qu'un minimum de sécurité serait assuré et qu'on pourrait observer ce qu'il s'y passe, il m'a répondu que tant que cela se passait hors de la commune, c'était beaucoup mieux car il n'avait pas à intervenir.

L'ÉVALUATION

Les démarches d'évaluation : enjeux et méthodes.

A la tribune pour ce débat: Jean-Louis Biard, directeur des affaires culturelles de la Ville de Poitiers, André Cayot, inspecteur principal, Division des industries musicales au ministère de la Culture, Eric Boistard, directeur de l'Olympic à Nantes, Xavier Migeot, coordinateur du Gema.

Jean-Claude Wallach :
Depuis le début de nos travaux, le mot évaluation a été utilisé dans des contextes différents et avec des significations différentes. Précisons le sens. L'évaluation est un processus qui permet de comparer ce qui a été voulu avec ce qui a été fait. Ce processus se distingue du contrôle et de l'inspection qui sont d'une autre nature. Comme le dit René Rizzardo, ce processus implique la transparence. L'inspection, le contrôle ou l'audit n'ont pas à se soucier de ces mêmes règles déontologiques et sont faits dans un rapport de type hiérarchique ; il s'agit de contrôler que des procédures ou des règles ont été appliquées. L'évaluation est un processus d'analyse, avec les partenaires concernés, des conditions de l'action qui a été conduite. Certaines choses relèvent de l'évaluation au sens strict, d'autres de l'analyse de nos conditions d'intervention. Les caractéristiques de nos publics intéressent différents intervenants : la police, la douane, les éducateurs, les travailleurs sociaux, et les professionnels du secteur culturel sont obligés d'en tenir compte car ils n'ont pas obligatoirement, en tant que professionnels du secteur culturel, des objectifs spécifiques sur les questions relevant de la compétence de ces intervenants.
Le mot évaluation est aussi malheureusement utilisé pour décrire des processus de production de connaissances sur l'activité d'un secteur. Entre observer et produire des connaissances, il y a une étape intermédiaire qui est celle de l'élaboration d'indicateurs et d'instruments. Mais les instruments et les indicateurs qui vont permettre de produire de la connaissance, sont parfois les mêmes que ceux qui seront utilisés par les partenaires institutionnels pour évaluer la différence entre ce que l'on a prévu de faire et ce que l'on fait, et ensuite prendre des décisions (de financement par exemple).
Le ministère de la Culture, à travers la politique des scènes de musiques actuelles, labellise sur certains critères, qui lui permettent de prendre une décision de reconnaissance et d'affirmation. Le ministère de la Culture n'a pas nécessairement les mêmes critères que la collectivité territoriale, mais chacun pourra utiliser les mêmes instruments en fonction de ses besoins propres.
La position institutionnelle du Géma est simple à définir : son rôle est de contribuer à produire des connaissances et des moyens de compréhension de faits sociaux.

Des outils pour mesurer et comprendre l'activité

Xavier Migeot :
A la demande du Conseil régional d'Aquitaine, avec la collaboration de la Direction régionale des affaires culturelles d'Aquitaine, le Gema a réalisé une étude sur la production d'outils de connaissance. Il s'agissait de mettre en place un certain nombre de moyens de recueil et de valorisation, d'informations et de connaissances. Nous n'évaluons pas mais nous mettons en place le système permettant de recueillir et de valoriser cette information. Très schématiquement, nous pouvons distinguer les objectifs de cette étude. Le premier, c'est le besoin d'information des responsables d'équipement, des collectivités territoriales et de l'Etat. Le

deuxième objectif est le besoin d'homogénéisation des données et des indicateurs d'activité. En effet, dès qu'on met en perspective deux équipements et *a fortiori* cinq ou six, on s'aperçoit qu'ils ne parlent pas obligatoirement le même langage, que certains termes ne recouvrent pas les mêmes données. Il était utile d'homogénéiser. Certaines expériences de production de la connaissance, comme celle menée par le Confort Moderne, sont très intéressantes, mais elles sont essentiellement centrées sur la diffusion. Sur le territoire aquitain, on s'est aperçu, par exemple, qu'il fallait travailler sur les activités de répétition, de formation, d'information. La quatrième objectif est de pouvoir utiliser un dispositif en temps réel, que les directeurs d'équipements, dans la phase opérationnelle, pourraient mobiliser facilement. Le cinquième objectif est de produire une information mensuelle afin d'avoir un suivi régulier, et non pas chaque année. Le sixième objectif est de proposer un moyen d'information pour les interlocuteurs qui ne connaissent pas les équipements de musiques amplifiées. Il est utile de pouvoir dire, par exemple, à un conseil municipal, qu'un équipement de musiques amplifiées représente tel chiffre d'affaires, telle activité, etc. Le dernier objectif, et le plus important, est d'obtenir la validation de tous les acteurs. Ce qui est fait : tous sont d'accord pour que l'on travaille sur ces bases.
Le dispositif, tel que nous l'avons envisagé, repose sur des informations relativement simples à obtenir. Nous sommes partis sur deux types de classeurs. L'un concerne les équipements, chaque équipement ayant son classeur avec cinq types de fiches à l'intérieur. Le premier type de fiche présente l'équipement : contexte, surface, répartition des espaces, situation géographique, missions, activités, type d'exploitation. Le deuxième type de fiche décrit le contexte socio-économique et géographique afin de montrer, entre autres, quels sont les équipements connexes qui travaillent sur ce champ. Le troisième type de fiche est d'avoir une analyse mensuelle par activité et par équipement. Le quatrième type de fiche est une synthèse par activité sur l'ensemble des mois écoulés (afin de commencer à compiler toutes ces informations). Le dernier type de fiche est une synthèse de chaque équipement afin de bien montrer la globalité de l'ensemble des activités.
Mais nous avons perçu un effet pervers de tout ce dispositif de transparence, ce qui nous a conduit à réfléchir sur le deuxième type de classeurs. En effet, il serait tentant de comparer des équipements de même calibre ; ce n'est pas l'objectif de ce projet mais il faut mesurer ce risque. C'est pourquoi dans le deuxième classeur nous ne comparons pas les informations mais nous faisons des additions (nombre de spectateurs, etc.), nous présentons des masses afin de pouvoir donner sur les musiques amplifiées un certain nombre d'informations qui pourront valoriser ce secteur.
Ce dispositif a pu mettre en évidence que les différents acteurs ont une démarche de transparence et de clarification des informations qu'ils détiennent.

Eric Boistard, directeur de l'Olympic à Nantes :
Pour un lieu comme l'Olympic, comme la plupart des lieux de musiques amplifiées, l'évaluation va servir de photographie instantanée. Nos lieux fonctionnent de manière régulière et très importante. Malheureusement, nous n'avons pas mis en place de moment de pause pour faire le bilan et tirer des enseignements pour l'avenir de la saison. L'évaluation a pour intérêt de relever un peu la tête et de regarder devant soi. Il est peut-être important d'appréhender les façons de travailler des uns et des autres et les moyens mis en place. Dans le cadre de la Fédurok, il y a déjà des informations qui circulent, mais on a souvent l'impression d'être chacun dans son coin avec nos propres expériences. On n'a pas toujours de la part des élus, un regard sur la façon de gérer, au sens comptable et au sens de la sécurité. L'évaluation pourrait être aussi une transmission de connaisssances pour traiter des problèmes de manière différente. Par exemple, sur des données basiques comme le taux de Tva, nous ne sommes pas assez informés. L'évaluation doit être la possibilité de tirer le meilleur de ce qui peut exister et de l'adapter.

Une masse salariale moins importante

Jean-Louis Biard, directeur des affaires culturelles, Poitiers :
Comment, au niveau de la collectivité, peut-on exploiter les indicateurs ?
Une "étude" a été réalisée avec la Fédurok à partir des comptes de résultats des trois dernières années.
Nous avons réparti l'ensemble des lieux Fédurok selon la taille de la ville, car la plupart des analyses qui sont faites sur le plan

financier par le Département d'études et prospectives du ministère de la Culture, tient compte de la taille des villes.
Il faut rappeler que plus la ville est importante, plus le budget culturel de la Ville atteint un pourcentage important dans le budget général de fonctionnement de celle-ci. Pour les villes de moins de 10 000 habitants, le pourcentage du budget de fonctionnement affecté à la culture est de l'ordre de 10 % à 11 %. Pour les villes de 20 000 à 40 000 habitants, c'est de l'ordre de 13 % et pour les villes de plus de 150 000 habitants, de 15 % à 16 %.
Est-ce que pour les établissements Fédurok, la taille de la ville a une importance sur le compte de résultats de l'établissement ? Cela n'a finalement aucun rapport, y compris dans les villes de plus de 150 000 habitants. Le total des charges n'est pas plus important, il est même inférieur en moyenne, mais il est en tout cas du même ordre que celui des villes de 10 000 à 20 000 habitants. Cela signifie qu'il faut éviter les comparaisons trop hâtives entre les établissements du réseau Fédurok et d'autres établissements culturels, que ce soit les Scènes nationales ou d'autres associations de diffusion culturelle. Il faut être prudent, même si on sait que dans le réseau Fédurok est très hétérogène, on retrouve des choses très semblables, par exemple, la taille de leurs comptes de résultats. Dans ce compte de résultats, la masse de salaires par rapport au total des charges a été identifiée. On observe que par rapport à d'autres établissements culturels, les établissements du réseau Fédurok ont une charge de salaire moins importante au regard de leur comptes de résultats. Les Scènes nationales et d'autres établissements de diffusion culturelle ont 45 % à 50 % de charges salariales par rapport aux comptes de résultats de l'établissement. Dans le réseau Fédurok, ces charges représentent environ 30 %. La masse salariale permanente est donc moins importante. Au niveau des recettes, on a différencié la billetterie, le bar et les autres recettes (location de leur salle, de locaux de répétition et éventuellement production de disques). Contrairement à la majorité des autres établissements culturels, votre niveau de recettes est beaucoup plus important, soit environ 50 % de recettes propres. C'est la recette du bar, de l'ordre de 11 % à 13 %, qui fait la différence. En revanche, la billeterie est un peu inférieure, même si cela reste à vérifier en déterminant quel pourcentage de l'activité elle représente et en comparant ce chiffre au regard du projet artistique et de l'activité réelle de chacun des lieux et des misssions de l'établissement.
Quand on dispose d'éléments sur plusieurs établissements, il faut se méfier des analyses comparatives trop brutales, mais il ne faut pas les rejeter afin d'essayer de comprendre comment tel établissement, en mettant en oeuvre son projet, a généré sur le plan financier tel ou tel résultat. Si on demande à un établissement de fermer son bar ou de ne plus vendre d'alcool, il est incontestable que les collectivités et l'Etat doivent prendre en compte les répercussions de cette décision sur le plan financier.

Ministère de la Culture : une évaluation plus efficace

André Cayot, inspecteur principal, Division des industries musicales :
Il n'a pas été question, pour l'instant, de label pour les musiques actuelles. Cette appellation recouvre un dispositif qui concerne l'ensemble des lieux musicaux. C'est un débat important qu'il faut poursuivre dans les mois à venir.
Du point de vue du ministère de la Culture, il y a un comité d'évaluation des politiques culturelles conduit par Jean-Michel Bloch-Lainé. L'évaluation est l'un des concepts les plus rencontrés dans la réflexion sur la modernisation de l'administration française. Le conseil scientifique de l'évaluation a tenté une définition de ce que serait l'évaluation des politiques culturelles. C'est d'abord améliorer ou modifier les critères d'attribution des moyens financiers. C'est ensuite accroître l'efficacité de la gestion des ressources financières et humaines, c'est juger les valeurs des mesures actuelles, c'est créer ou améliorer les conditions dans lesquelles les autorités publiques sont à même de rendre des comptes, c'est permettre aux différents protagonistes de l'action publique d'acquérir une vue plus complète de l'ensemble dans lequel ils interviennent. Pour la mise en évidence des moyens qu'il convient de mesurer, trois sortes de données sont nécessaires :
– celles qui précèdent l'action, l'état des besoins
– celles qui constituent les outils des programmes qui se déclinent de deux manières, d'une part les objectifs, formalisés ou non,

d'autre part les moyens financiers et les procédures juridiques – celles qui sont du domaine du produit de l'action : résultats, corriger les effets pervers ou indirects de ces résultats.

Quelques items constituent les bases d'un questionnement évaluatif:

– celui de la pertinence : comparaison des objectifs à rapprocher des besoins (nous sommes donc dans l'amont)

– la cohérence, qui est le rapport des outils de programme entre eux : moyens, ressources et système des actions mises en place

– l'efficacité, qui compare les résultats aux objectifs

– l'efficience, qui est la relation entre les résultats et l'ensemble des moyens mis en oeuvre, les résultats entre eux

– l'impact, qui compare l'aval à l'amont en ramenant les effets indirects ou pervers aux besoins.

Ces items nous permettront, lorsque nous aborderons les questions d'évaluation, d'avoir un certain nombre de points communs sur lesquels nous devons travailler pour accroître l'efficacité de cette évaluation.

Dans le domaine des musiques actuelles ou amplifiées, nous allons disposer d'un pré-outillage qui est celui d'une convention que nous souhaitons passer entre les collectivités locales, l'Etat et les lieux musicaux.

Cette convention doit être adaptée à chacun des lieux. Nous avons élaboré une pré-convention à la Direction de la musique et de la danse qui a été envoyée dans toutes les Drac mais qui peut être retravaillée. En effet, cette convention s'accompagne d'un projet artistique et culturel de l'établissement, qui précède pour une durée de trois ans, le projet et les objectifs rapprochés entre la convention et le projet artistique et culturel qui nous permetttront cette évaluation. Une charte d'objectifs est actuellement en cours de rédaction. Elle vient à l'appui de la convention, précisant un certain nombre de points concernant autant le domaine artistique que celui du développement des publics, de l'action territoriale, que doivent mener les scènes de musiques actuelles.

Du quantitatif au qualitatif

Ce sont ces trois points qui nous permettrons de rentrer dans une démarche évaluative. Habituellement, le ministère de la Culture apporte la garantie d'une certaine autonomie des porteurs de projet face à des pouvoirs publics ou à des pouvoirs politiques parfois suspectés d'ignorance ou de volonté d'ingérence, ce qui pose l'incompatibilité éventuelle entre le contrôle administratif et la liberté de choix artistique. Ce sont des notions que nous devons ensemble envisager.

Du point de vue de l'inspection, le décret du 14 mars 1986 régit l'organisation des Drac, notamment dans le cadre de la déconcentration, et distingue assez clairement le contrôle administratif de l'évaluation. L'évaluation est possible uniquement lorsque les objectifs ont été clairement et contradictoirement définis par les divers protagonistes de l'action : pouvoirs publics et porteurs de projets. Lorsque les moyens de mettre en oeuvre l'action ont été atteints, moyens humains et financiers, les résultats doivent être appréciés dans un délai préalablement défini.

Au ministère de la Culture, les préalables à l'évaluation sont la définition d'un programme d'action, le développement des centres de responsabilité, tant du point de vue du ministère que du point de vue des projets et de la mise au point d'indicateurs. Les indicateurs quantitatifs me semblent assez pertinents, mais les indicateurs qualitatifs restent à travailler.

L'évaluation comporte une phase de mesures que la mise au point d'indicateurs quantitatifs permet de réaliser, une phase d'analyse quantitative pour vérifier si les objectifs sont atteints avec les moyens pour y parvenir, une phase d'analyse qualitative qui croise les objectifs avec les résultats et une phase de conseils et d'orientations.

Il ne faut pas minimiser le flou des limites du champ culturel. Si l'accord se fait sur des finalités très larges : diffuser la culture, soutenir la création, développer les carrières, lutter contre l'exclusion, élargir les publics, l'ampleur, la diversité et la généralité de ces objectifs, rendent leur évaluabilité problématique. L'absence d'indicateurs n'est cependant pas suffisante pour en interdire l'évaluation. Même si l'appréhension de la demande est délicate, on ne la mesure souvent que par sa capacité de réaction à l'offre. Pierre Moulinier, en 1994, parlant de l'évaluation au service des politiques culturelles, disait : «Beaucoup de politiques culturelles visent à la fois l'égalité d'accès à la culture et donc des objectifs de redistribution en faveur de population ou zones défavorisées et la volonté de favoriser une production artistique de haut niveau. Fréquemment, ces politiques sont confondues en une seule, de sorte qu'il est difficile d'extraire des objectifs

«Il ne faut pas minimiser le flou des limites du champ culturel. Si l'accord se fait sur des finalités très larges : diffuser la culture, soutenir la création, développer les carrières, lutter contre l'exclusion, élargir les publics, l'ampleur, la diversité et la généralité de ces objectifs, rendent leur évaluabilité problématique»

«Peut-être que dans dix ans, il y aura une génération d'élus hip-hop»

fondamentalement contradictoires, des critères d'évaluation opérationnels et précis.»

«Les choix artistiques ne peuvent pas être l'objet d'un débat démocratique»

Jean-Claude Wallach :
Sur le plan purement technique, l'administration française est en train de rattraper son retard vis-à-vis d'autres administrations étrangères, notamment anglo-saxonnes où les processus d'évaluation sont beaucoup plus développés.
Pour ce qui concerne le secteur des musiques amplifiées, je pense qu'il va y avoir deux niveaux de travail et de contractualisation. Sur le moyen et le long terme, le rapport de base est celui de la collectivité territoriale avec l'équipement, car l'action a besoin de la durée. Puis, à un certain moment, le partenaire ministère va poser sa problématique propre. Parfois même, le ministère a suggéré des interventions. Les calendriers des uns ou des autres risquent de ne pas fonctionner de la même façon. Des problèmes peuvent alors surgir, que l'on aborde les questions en terme de label ou de dispositif. L'enjeu essentiel, c'est qu'il y a un repositionnement de tout le monde. A l'Etat de veiller au maintien de sa responsabilité historique, même si les collectivités avancent vite. Il faut maintenir le niveau d'exigence qualitative sur le plan artistique et garantir la responsabilité du professionnel quand il met en oeuvre le projet artistique et culturel sur lequel tout le monde s'est mis d'accord. Les choix artistiques ne peuvent pas être l'objet d'un débat démocratique. La décision est celle du professionnel par rapport à une mission qui lui est confiée, par rapport à un projet artistique et culturel sur lequel on travaille, et en dehors de toute pression, même si on est jugé.

Vincent Rulot :
Je pense qu'il y a un élément qui manque dans l'analyse des comptes de résultats, c'est un comparatif entre la recette de billetterie et les coûts artistiques. Je pense que nous sommes souvent obligés, au moins, d'équilibrer ces deux comptes. Nous sommes beaucoup plus gênés au niveau des choix artistiques que d'autres lieux culturels. Quand les Scènes nationales sont particulièrement satisfaites d'arriver à un taux d'auto-financement de 13%, nous ne sommes pas du tout dans les mêmes échelles.

Jean-Claude Wallach :
Il est vrai qu'atteindre 50 % des ressources propres vous rapprochent des équipements de type socio-culturel. Chaque secteur a des économies un peu différentes, le théâtre a des traditions et des structures économiques qui sont difficilement comparables aux vôtres. Il vous est demandé des choses que personne n'oserait demander à d'autres établissements artistiques et culturels. C'est encore un problème de reconnaissance.

François Delaunay :
Quand il est question d'évaluation, il faut savoir qui veut évaluer quoi. La tutelle principale est en général la Ville. Quand les salles s'autofinancent à plus de 50%, je me demande ce que les élus veulent de plus. Si on avait plus d'argent, on améliorerait l'artistique, le confort du travail de l'équipe. Mais comment entrer dans ce processus intellectuel, quand on fonctionne déjà avec un taux d'auto-financement de 70% avec des contraintes économiques qui pèsent sur l'artistique et l'organisation de soirées dites difficiles comme le rap, etc. ?

Yves Morin :
Quand on a ouvert notre Café-musique à Belfort, ce qui m'a frappé, c'est le dialogue avec les responsables de salle, c'est le sérieux du monde culturel. Je crois que ni les élus ni les responsables culturels n'ont de complexe à avoir par rapport aux donneurs de leçons que sont souvent les économistes, les budgétaires et les adjoints à la voierie. Il y a une qualité de dialogue. Les gestionnaires de politique culturelle doivent évaluer le terrain, l'activité et les finances, mais les gens de terrain évaluent aussi les politiques publiques. Les Smac sont en train de donner de nouvelles dimensions à la politique publique et culturelle, elles sont en train de nous transformer. C'est comme cela que se font de réelles évaluations. N'oublions pas que, dans la première génération des politiques populaires culturelles et des politiques socio-culturelles classiques de grandes fédérations, sont nées, de ces politiques, des générations d'élus. Peut-être que dans dix ans, il y aura une génération d'élus hip-hop.

Eric Boistard :
Le dispositif Smac (100 000 F par lieu) signifie que tout le monde a les mêmes besoins, les mêmes moyens, la même histoire, le même objectif. Cela m'ennuie parce que dans la région de Nantes, il y a six ou sept lieux Smac, mais on n'a toujours pas abordé l'étude des

besoins. Comment l'évaluation peut-elle alors être profitable aux lieux et à l'Etat ?

Ministère de la Culture : «L'organe décisionnel est bien au niveau de la région»

André Cayot :
Je pensais que cette idée des 100 000 F était révolue. Il est nécessaire de travailler de façon complètement différenciée si on veut que les moyens soient en accord avec les objectifs. Il n'est pas question d'une politique à 100 000 F.
L'organe décisionnel est bien au niveau de la région. Les directeurs régionaux des affaires culturelles, sous couvert de leur préfet, disposent de moyens globalisés, c'est à eux de définir, en accord avec le préfet et les politiques de la Ville, une politique dans ce sens-là. Notre mission est de leur venir en aide lorsqu'ils le demandent. Comment peut-on travailler ensemble de telle sorte que toutes les demandes émergentes actuellement dans ce secteur-là puissent être prises en compte, dans un souci d'aménagement du territoire ? On comprend bien que beaucoup de collectivités souhaitent un tel lieu permettant à la fois de se doter d'une dynamique artistique et culturelle, et de régler une partie de la fracture sociale. Mais il faut jauger ce que nous pouvons mettre en place. Si des moyens existent, ils sont uniquement au niveau des Drac. L'Etat ne dispose plus actuellement de crédits d'investissement et les Drac sont dans une situation semblable.

Gérard Poteau :
Y-a-t-il des chargés de missions dans toutes les Drac ?

André Cayot :
Il y a un conseiller musique et danse dans chacune des Drac, c'est tout. Toutefois, nous mettons en place au niveau du ministère de la Culture et en collaboration avec l'ensemble des conseils régionaux, chaque fois que cela est possible, des pôles régionaux pour les musiques actuelles qui sont au service de l'Etat et des collectivités locales. C'est une sorte de mission technique qui travaillera sur les moyens d'information du secteur, qui pourra mettre en place une politique de formation et une politique de diffusion dans lesquelles les pôles régionaux seraient des observatoires de la diffusion des musiques actuelles et donc travailleraient en relai direct avec celles-ci.

Philippe Berthelot :
Le débat a abordé le problème de considération de ces musiques de la part de certains élus, des populations que ne se sentent pas concernées et aussi de l'Etat, par les moyens et les dispositifs proposés. Quelle que soit la bonne volonté affichée dans le cadre des Smac et les financements annoncés, reste un problème d'organisation administrative pour assumer cette politique. C'est le problème crucial de la formation des fonctionnaires de l'Etat dans le cadre de la décentralisation. Examinons les quelques Drac compétentes et susceptibles d'être intéressées, le nombre est infime. Les conseillers musiques susceptibles d'être sensibilisés par ces musiques sont également très peu nombreux. Tant que ce problème-là ne sera pas résolu, on aura du mal à avancer dans la gestion. Le fait que l'Etat se dessaisisse du problème en renonçant à sa tutelle nationale est un grand danger pour nous.

Frédéric Borne, directeur de Palaxa, île de La Réunion :
J'aimerais parler des risques de l'évaluation des lieux de musiques amplifiées qui consisterait à prendre au pied de la lettre les chiffres actuels de nos salles en constatant simplement le taux d'auto-financement de ces structures. Il ne faudrait pas oublier qu'une évaluation est toujours prise dans un processus de dialogue entre les collectivités et les opérateurs et, plus largement, dans un processus d'évaluation des pratiques culturelles et de la culture dans ce pays. Il faut envisager une réforme fondamentale de la politique culturelle, qui reste prisonnière d'équilibres qui se sont constitués dans les années 1950. Je ne pense pas que la définition stricte et ghettoïsante des lieux de musiques amplifiées puisse répondre au défi de la culture d'aujourd'hui et de demain. Il est ridicule de penser pouvoir résoudre le problème avec une labellisation Smac à raison de 100 000 F par lieu, somme ridicule comparée aux masses financières qui sont ventilées depuis une dizaine d'années pour les autres disciplines du spectacle vivant. C'est un effort de réflexion collectif dans la perspective d'une réforme qui dépasse de loin ce qui est énoncé aujourd'hui. ❍

«Les gestionnaires de politique culturelle doivent évaluer le terrain, l'activité et les finances, mais les gens de terrain évaluent aussi les politiques publiques»

LES CONVENTIONS

Les conventions : esprit, contenu et objectifs.

A la tribune pour ce débat: Christophe Gassiot, directeur de Fuzz'Yon à La Roche-sur-Yon, Béatrice Macé, directrice de l'Ubu à Rennes, Laurent Roturier, directeur des affaires culturelles de la Ville d'Annecy.

Laurent Roturier :
Annecy, ville de 50 000 habitants, se trouve dans une agglomération de 130 000 habitants. Elle a derrière elle une longue tradition d'actions culturelles. La grande stabilité politique a rendu possible cette histoire forte. Les élus qui se sont succédés avaient les mêmes ambitions et les mêmes objectifs. Les moyens financiers de la Ville d'Annecy sont réels. Le tourisme, mais aussi la tradition industrielle forte, un peuplement en constante évolution, un renouvellement important du public et une situation géographique particulière, au carrefour de la Suisse et de l'Italie, ont favorisé l'appparition d'une culture que l'on pourrait qualifier de légitime. La ville d'Annecy comporte en effet une école nationale de musique et de danse, une école d'art, un centre dramatique national, une scène nationale, quatre bibliothèques, trois musées, deux festivals internationaux consacrés de cinéma. La Ville d'Annecy consacre 18% du budget total à l'action culturelle, c'est-à-dire 72 MF en fonctionnement et 15 MF en investissement pour l'année 1997.
A partir de 1992, un virage a été pris dans les stratégies de la ville en ce qui concerne les musiques amplifiées. Il a été consécutif à un séisme réel, suite à la fermeture de la Mjc des Marquisats, une des plus grosses de France, qui a eu jusqu'à quatre directeurs dans la dernière année et un budget de la ville de l'ordre de 4 MF. Elle s'est trouvée, au tout début des années 1990, dans une situation économique et financière telle qu'une liquidation judiciaire a été prononcée. Il est apparu très rapidement que derrière la faillite financière, il y avait une faillite de projet. Les élus ont donc choisi de ne pas relancer la Mjc. Peu avant le dépôt de bilan, ils avaient décidé de confier à un cabinet extérieur, donc indépendant, une mission d'évaluation de l'ensemble des équipements et de la politique qui avait été suivie dans ce secteur. A l'issue de ce travail, les élus ont retenu un certain nombre d'orientations majeures, autour de quatre axes :
– l'affirmation des priorités municipales en terme politique en prenant en compte la transformation de la société
– la définition de missions, réfléchir en terme de missions et non plus seulement en terme de subventions données sur projets, réfléchir à des missions qui seraient données à des structures associatives
– la recherche de la diversification des publics, la recherche de nouveaux publics pour l'accès à la culture
– l'élargissement du champ d'actions du secteur socio-culturel en réfléchissant à une double notion : la notion d'action de proximité sur un quartier et la notion d'action de centralité sur le territoire beaucoup plus large de la ville et de l'agglomération.
Ces quatre axes ont conduit à des discussions qui se sont traduites en novembre 1994 par des signatures de conventions très précises et détaillées par équipement et par fédérations reconnues comme des éléments forts du suivi des projets. Ces conventions ont été le fruit d'une concertation parfois très difficile. Une évaluation rigoureuse a été faite, remettant en cause le fonctionnement habituel de beaucoup d'associations locales. Elles ont été signées pour une durée de neuf ans et nous sommes à la fin du premier programme triennal. Les associations locales revendiquent ces conventions car ce sont des garanties de pérennité

et des moyens de savoir dans quelles stratégies se situer par rapport aux orientations politiques réaffirmées. Cela a été l'occasion pour Annecy de réaffirmer son choix, celui de la délégation de missions à des associations considérées comme autonomes et responsables dans le cadre d'un projet avec la Ville et non pas celui de la municipalisation. Toute forme de gestion directe a été écartée par la Ville.

Suivant la préconisation de l'audit, la Ville a décidé d'installer son école d'art dans les locaux autrefois occupés par la Mjc des Marquisats. Bâtis dans les années 1960 par Wogenski, un des derniers chefs d'agence de Le Corbusier. La deuxième décision fut de lancer un concours d'architectes pour la réalisation des équipements nécessaires à la mise en oeuvre d'un lieu entièrement consacré aux musiques amplifiées, en prenant en compte la formation, la diffusion, la répétition et tout ce qui les accompagne. Ce fut donc une décision politique très forte : lancer un concours d'architectes et, en même temps, faire un appel à candidature national, un des premiers dans ce domaine, pour recruter un chargé de mission sur les musiques amplifiées qui avait vocation à préfigurer l'équipement et en assumer la direction. Jean-François Brawn a été recruté par la Ville et travaille maintenant sur le projet depuis deux ans.

Pour la gestion du lieu consacré aux musiques amplifiées, la Ville a souhaité lancer un appel d'offres pour la délégation de mission de service public. Une association sera gestionnaire et délégataire. C'est une démarche rigoureuse, transparente et non démagogique par rapport à ces pratiques. A Annecy, les musiques amplifiées sont traitées comme serait traitée la réalisation de la construction de n'importe quel autre équipement culturel. Mais il faut beaucoup travailler pour convaincre de l'intérêt de ce secteur. La volonté du maire et de son adjointe est infaillible dans le choix qui a été fait.

On demande beaucoup aux centres de musiques amplifiées, d'être artistiquement et sur le plan de la gestion irréprochables et d'être très engagés sur le plan du social. Cette demande est légitime car ils reçoivent de l'argent public. Mais que demande-t-on aux institutions culturelles légitimes par rapport aux masses financières qui sont en jeu ? La procédure de l'évaluation, de la réflexion et de la prise en compte d'orientation qui se traduisent par des conventions, est aujourd'hui nécessaire dans le domaine des musiques amplifiées comme dans les autres domaines. Les musiques amplifiées sont les précurseurs d'une évolution inéluctable.

«Nous sommes nous-mêmes en auto-évaluation permanente»

Béatrice Macé, directrice de l'Ubu, Rennes :

En ce qui concerne l'Atm, Association transmusicales, nous gérons à Rennes, l'Ubu, un équipement municipal mis à disposition par la Ville. En 1990, le problème des conventions s'est posé lorsque nous avons commencé à gérer l'Ubu.

Nous sommes actuellement en troisième année de deuxième convention de développement culturel. En 1997, nous allons négocier une troisième convention qui devrait démarrer au 1er janvier 1998. La première convention, signée en 1992, est l'aboutissement d'une histoire ancienne qui a démarré avant les Transmusicales. Jusqu'en 1990 nous avons fait des concerts et des Transmusicales, mais nous n'avions pas en gestion d'équipement culturel. En 1990 la Maison de la culture a connu un dérapage financier et donc l'Ubu a été fermé. Alors l'association Transmusicales a proposé la gestion du club Ubu. Nous avons, en janvier 1990, proposé à la Ville et au ministère un projet d'actions qui regroupait au sein de notre structure tout ce que nous savions faire, les Transmusicales, l'Ubu, des productions, des créations, des ouvertures vers d'autres axes artistiques comme les arts plastiques. Nous avons mis dans ce projet, toute notre histoire et notre passion. Une fois que la Ville et le ministère ont accepté notre projet, cette convention a été négociée pendant plus d'un an et a été signée au 1er janvier 1992. C'est la convention de la fixation : elle a reconnu l'Atm et fixé la poursuite de nos actions déjà existantes. Le projet a été écrit avant la négociation de la convention. Sept actions se sont dégagées. A partir de la deuxième convention, nous avons développé un esprit général. On assiste donc à une évolution dans l'appréhension de cette convention par l'Atm, la Ville et l'Etat et dans la rédaction de cette convention. On a parlé de quatre missions générales et non plus d'actions. Les missions qu'on avait développées dans la première convention trouvaient leur place dans la deuxième.

Une association, quand elle s'engage dans une convention, évolue

«La procédure de l'évaluation, de la réflexion et de la prise en compte d'orientation qui se traduisent par des conventions, est aujourd'hui nécessaire dans le domaine des musiques amplifiées comme dans les autres domaines. Les musiques amplifiées sont les précurseurs d'une évolution inéluctable»

elle-même, c'est aussi notre propre manière d'envisager les choses qui a changé par rapport aux collectivités et aux pouvoirs publics. Il faut reconnaître à nos structures, l'évolutivité. C'est aussi la possibilité de formaliser l'expérience que nous avons eu plutôt que de la vivre. On a tiré une expérience de nos actions, c'est aussi cela le changement de la deuxième convention. En ce qui concerne la troisième convention qui pourrait démarrer au 1er janvier 1998, je pense qu'il y aura à nouveau ce phénomème d'analyse et de bilan. Nous sommes nous-mêmes en auto-évaluation permanente. Les deux premières conventions ont été des prémices de la troisième et pour la troisième j'espère qu'on trouvera les moyens de se dégager de l'action pour la réflexion et l'écriture d'un projet culturel.

Christophe Gassiot : directeur de Fuzz'Yon, La Roche-sur-Yon

Le Fuzz'Yon, est à 40 km du Puy-du-Fou et à 28 km du Grand Duc, une salle adhérente à la Fédurock. J'ai travaillé avec une convention que j'avais moi-même signée le 1er avril 1990. A cette date, j'étais trésorier de l'association, mon président ne pouvait pas la signer car il était directeur du cabinet du maire. J'ai ensuite pris la direction du Fuzz'Yon et il m'a fallu six ans pour avoir une nouvelle convention.

Le projet de la nouvelle convention (nous n'avons jamais eu de convention définitive), a été envoyé à la Préfecture pour la signature et adopté par la commission culture de la Ville. Nous l'avons travaillé avec les services mais très peu avec les élus. La Ville de La Roche-sur-Yon a décidé de conforter la mission d'intérêt général confiée à l'association sur le développement des pratiques des musiques actuelles ou amplifiées. Néanmoins, les trois objecteurs ville dont je disposais viennent de m'être supprimés.

«Nous signons une convention parce que nous sommes des partenaires, avec des responsabilités et des missions différentes, et que nous avons des choses à mettre en commun»

La convention contient une mission culturelle qui consiste à promouvoir le rock et les pratiques musicales jeunes à travers la réalisation d'actions de diffusion, de formation et d'accueil de groupes musicaux locaux. Elle contient également une mission sociale, l'animation d'un espace de rencontres et de musique en centre-ville, en direction d'un public jeune de 15 ans à 30 ans. Je suis très content de cette convention mais je regrette néanmoins parfois de travailler tout seul depuis de nombreuses années. La Ville nous laisse faire ce que l'on veut, on se rencontre de temps en temps. Lors de la dernière évaluation annuelle, l'élue à la culture pensait qu'on parlerait du dossier de développement culturel avec la Drac, dans la mesure où nous sommes subventionnés à ce titre ; elle n'était donc pas du tout au courant de ce pourquoi elle était là. Mais à côté de cela, ils nous laissent travailler. On organise trente concerts par an, on a une école de musique, donc notre nouvelle convention ne changera pas grand chose.

Jean-Claude Wallach :

Cela pose la question de la réflexion collective des élus sur un certain nombre de problèmes. Plus les élus disposeront d'outils de réflexion, d'information, de recherches collectives sur les mesures qu'il y a à prendre, plus on a de chance de trouver des interlocuteurs dans les villes et de ne pas se retrouver dans le cas de conventions signées par pur formalisme.La notion de convention repose sur la notion de différence. Nous signons une convention parce que nous sommes des partenaires, avec des responsabilités et des missions différentes, et que nous avons des choses à mettre en commun. Le texte est un outil de référence.

Philippe Berthelot :

La convention est la traduction de quelque chose, il faut d'abord qu'il y ait une réalité.

Eric Yazeff :

La convention paraît être le comblement d'un fossé entre des associations qui agisssent sur le terrain et une municipalité. Ce n'est pas exact dans le cas de Sarcelles où nous avons de très bonnes relations avec le mairie. Nous sommes toute l'année sollicités, après avoir mené un combat pour la reconnaissance. Nous sommes conviés à toutes les réunions qui concernent la musique, nous sommes sollcités comme conseil et comme «tampon». En revanche, nous n'avons jamais eu une convention avec la mairie. Nous utilisons la salle de la mairie et nous n'avons aucune aide sous forme de convention à l'année.

La mairie se sert aussi de notre savoir-faire et de notre nom pour calmer des conflits dans les quartiers. Mais nous sommes toujours cinq personnes en poste précaire, sans réel salaire. ❍

SYNTHÈSE

Synthèse des Rencontres de Poitiers, par Marie-Thérèse François-Poncet.

C'est en tant qu'élue que je m'exprimerai, comme représentante de Christian Vaneste, président de la Fncc, et non, vous le comprendrez, comme présidente de l'Adem-Florida, centre de musiques amplifiées membre de la Fédurok.

La Fncc regroupe quatre cents collectivités territoriales, dont une majorité de communes mais aussi quinze départements et dix régions. La Fncc a trente-sept ans d'existence : elle est la seule fédération de ce type à avoir cette histoire. Des collectivités territoriales de toutes obédiences y sont représentées.

Mais revenons à nos rencontres de Poitiers. Après le remarquable historique de Philippe Teillet, après les tables rondes de ces deux journées, permettez-moi de faire quelques remarques sur l'état des relations des lieux de musiques amplifiées et des collectivités publiques. Durant ces deux jours, les différentes interventions ont montré que le dialogue entre les équipements et les collectivités territoriales existe. René Rizzardo, en faisant la synthèse de la première journée, le rappelait.

Aujourd'hui, quels constats tirer de l'engagement des pouvoirs publics sur les musiques amplifiées ?

1) La politique de l'Etat a toujours été limitée à l'égard de ces musiques. Elle a été marquée, récemment, par un geste symbolique fort : la reconnaissance de leur valeur artistique et culturelle par le ministre Philippe Douste-Blazy, à l'occasion des rencontres nationales d'Agen, en octobre 1995.

Néanmoins, les chiffres parlent d'eux-mêmes : 50 millions de francs leur sont consacrés sur un budget global de la Direction de la musique et de la danse de 2 milliards de francs. De surcroît, l'aide apportée à ces équipements s'est toujours déclinée sous forme arithmétique : on est passé de l'aide de 120 lieux pour monter à 450, puis, enfin, redescendre à 120. Il ne peut s'agir d'un critère de politique culturelle.

2) La réussite de l'implantation de quelques lieux, qu'ils aient été émergence de terrain et fruit d'une volonté individuelle ou associative, ou qu'ils aient résulté d'une décision politique, n'a pas eu de valeur d'entraînement, mais seulement d'interpellation.

3) Ces musiques restent pour les politiques une interrogation liée aux inquiétudes sociales, l'âge des élus est peut-être en cause ! Cette approche ne permet pas d'inscrire une intervention publique dans le champ artistique et culturel, mais limite les interventions à un traitement social.

Toutefois, nos deux journées de rencontre nous ont montré que, progressivement, les discours se clarifient et que les fondements de nouvelles politiques en faveur de ces musiques se construisent actuellement.

De la part des collectivités locales accompagnatrices ou initiatrices des équipements, il y a un strict respect de l'autonomie du projet culturel et artistique. Mais, pour que cette autonomie puisse exister, il doit y avoir accord sur les grands axes de développement de ces équipements dont leurs missions propres sont souvent liées à la mission culturelle de la collectivité. Le politique doit conserver une vision globale de la vie culturelle dans laquelle s'intègrent les lieux de musiques amplifiées. Plus que dans d'autres secteurs, parce que plus interpellatif, il doit exister un véritable «pacte de confiance» entre les responsables des équipements et les élus.

Ce pacte demande une lisibilité de leurs actions de la part des responsables et une lisibilité des axes stratégiques de la politique culturelle d'ensemble de notre part.

Ce qui apparaît aujourd'hui essentiel est que, sans que les collectivités territoriales en aient souvent pris conscience et tiré les conclu-

sions nécessaires, **les enjeux de société sont devenus prioritaires**. Or, lorsque les enjeux de société s'imposent comme tel, aucune réforme ne peut être abordée, sans doute, de la même manière.

Trois conséquences apparaissent :

– toute politique ne pourra se définir qu'en partant du terrain et de ses attentes. C'est le renversement d'une verticalité traditionnelle qui entraîne le politique à envisager des projets pour répondre à des besoins, avec souvent une vision prospective mais sans souci de l'opinion, ou à créer des schémas directifs sans interroger le terrain,

– en deuxième lieu, toute politique devra nécessairement intégrer la notion de nombre, de grand nombre de personnes concernées, faute de quoi elle risquera de paraître inappropriée et exigera des explications,

– enfin, la psychologie individuelle et collective devra rentrer en ligne de compte. Qu'attend le groupe social ? Comment va-t-il réagir ? Les élus le savent aujourd'hui. S'il n'y a pas appropriation collective d'un projet, il risque d'y avoir échec ou refus.

Ceci peut avoir une double conséquence :

1) Au niveau des choix budgétaires :

La réponse du manque d'argent apparaîtra comme une non réponse, ou une réponse insatisfaisante. Elle amènera le politique à faire d'autres choix et, sans doute, à différer des engagements financiers. Quand on est élu local, il semble que trois axes seront touchés : la diminution ou le report des grands travaux, la limitation des dépenses liées à l'amélioration de l'aspect décoratif du cadre de vie et l'interpellation sur une conservation du patrimoine tous azimuts. L'homme doit revenir au centre du dispositif, avec ses projets, ses initiatives, ses erreurs. La culture, image de la société, y aura sa place.

Dans cette approche, les musiques amplifiées sont directement concernées parce que, à côté de ce qu'elles représentent sur le plan culturel et artistique, elles sont un reflet des phénomènes de société, liés par essence à la modernité.

2) En deuxième lieu, quand des enjeux de société deviennent prioritaires, toutes les collectivités sont impliquées par le besoin de répondre à des attentes du grand nombre. Aucune ne peut se limiter à un engagement en faveur d'une petite élite, fut-elle de professionnels, sous le prétexte qu'elle ne se considère pas comme une collectivité de proximité. Chacun sait aussi que, quand il s'agit de domaines concernant la formation et l'éducation, il y a un coût pour la collectivité qui doit être pris en charge et réparti sur l'ensemble des collectivités publiques. Certes, l'implication des villes restera essentielle, et elles continueront à avoir le pouvoir de décision. Mais ne sont-elles pas déjà les plus fortement impliquées puisqu'elles représentent 50 % de la dépense culturelle française ? (source Fncc). Au-delà de cet engagement local, une politique culturelle nationale d'une autre nature doit être impulsée.

Mais, aujourd'hui, quel avenir peut se dessiner pour ces lieux de musiques amplifiées et quelles pourront être leurs relations avec les collectivités territoriales ? Peut-on penser qu'en période de disette budgétaire, il y aura un développement, et que se développera une véritable politique ?

Pour ma part, je pense que nous sommes à la veille d'une nouvelle étape, qui appellera sans doute une autre approche, plaçant l'éducation culturelle et artistique au centre des politiques culturelles.

Les difficultés d'évolution de notre système d'enseignement de la musique fait qu'il ne paraît plus être en phase avec une évolution rapide des formes d'acquisition du savoir et d'une psychologie nouvelle qui débouche sur un besoin d'être acteur avant d'être élève.

Déjà aujourd'hui, nous voyons que le développement des pratiques amateurs se fait souvent dans le domaine des musiques amplifiées, et que l'on peut s'interroger, comme le fait la revue *La Rue*, sur ces amateurs qui sont peut-être en train de réinventer la culture.

En cela, la comparaison avec les pays voisins est intéressante. Dans ces pays où la culture classique est intégrée de manière spontanée à l'acquisition du savoir ou de la découverte du monde extérieur, que ce soit sur le plan de l'enseignement musical en Allemagne ou sur celui du patrimoine en Italie, le phénomène est beaucoup moins perceptible.

Cette interpellation sur notre enseignement musical n'est pas l'objet de mon intervention ici, mais elle l'était aux Rencontres interrégionales sur l'éducation artistique, et je voudrais vous lire quelques extraits d'une lettre que m'a écrite un directeur d'une école nationale de musique à ce sujet : *«Comment ne pas remettre en cause le principe de notre enseignement musical en cherchant à en diminuer le coût, tout en essayant de satisfaire le plus grand nombre de jeunes, qui aspirent à un plaisir artistique immédiat, spontané, sans cesse soumis à un apprentissage laborieux qui s'avère inutile ? Je rêve d'une école où l'apprentissage instrumental se fait en vertu des découvertes du disciple, que les maîtres suggèrent et canalisent, où l'en-*

seignement est conséquent aux propositions de l'élève, parallèlement il convient d'inciter l'enfant à exploiter les multiples possibilités de cet instrument commun à tous les hommes : la voix.»

Il dit aussi plus loin. *«A mon sens, commencer les études musicales par l'apprentissage du solfège est aussi aberrant que d'interdire à un enfant de parler, tant qu'il en connaît pas l'alphabet et les premiers rudiments de grammaire et d'orthographe... Dans cette école de rêve, l'enseignement musical est collectif avant d'être individuel... Avant de parler de technique instrumentale, l'enseignant doit éveiller la sensibilité de l'enfant au «son» en évitant soigneusement toute classification en termes de beau, de laid. L'environnement sonore de cette fin du XXe siècle nous engage à relativiser la notion de dissonance consonance.»*

Or, parallèlement dans les musiques amplifiées, l'approche pédagogique est mise à l'étude, comme le démontre celle de Louis Chrétiennot sur les actions de formations du Centre de ressources yvelinois pour la musique. Comment intégrer dans la pédagogie ces dimensions de musique spontanée et de plaisir ?

N'y-a-t-il pas là convergence de préoccupations ?

Si j'insiste sur la répétition, c'est parce qu'aujourd'hui c'est sous cet aspect que le politique est directement concerné. Le temps des Zéniths est passé, même si les politiques ont compris que la diffusion soit fortement imbriquée dans la répétion, et non l'inverse.

Un élu des villes a aujourd'hui le souci permanent du développement de cet espace urbain, devenu le plus souvent un réservoir de jeunesse, car la population des villes est jeune (Agen : 32 % de la population a moins de 25 ans, d'autant plus présente que les études sont longues et que le chômage existe).

C'est afin de réfléchir à ces différentes problématiques et aux politiques à mener en faveur de ces musiques que **la Fncc, remplissant son rôle de fédération, a décidé de créer une commission d'élus concernés par les musiques amplifiées,** qu'ils soient déjà impliqués, sur le point de l'être ou s'interpellant sur la nécessité de le faire.

Il s'agira de mettre en commun les diverses expériences et de réfléchir à la politique qu'il faut mener dans un secteur qui se doit de rester proche du terrain, évolutif, et dont l'enfermement ou le repli serait plus dangereux que dans les secteurs culturels traditionnels.

Cette commission, pour travailler, aura besoin d'interlocuteurs et la Fédurok ne peut être qu'un interlocuteur privilégié : nous aurons besoin de rencontrer des professionnels de la Fédurok qui facilitent l'évolution de notre propre réflexion. Je voudrais vous remercier, au nom des élus et des collectivités, d'avoir organisé ces deux journées qui ont été importantes. ○

Je suis particulièrement contente de l'atmosphère dans laquelle nous avons pu travailler. Nous avons avancé. Il y a dix ans jamais nous n'aurions pensé à nous rencontrer pour discuter gentiment de musiques amplifiées.

Mireille Barriet

J'interviens au nom de la Fédurok. Je sens un engagement des élus très profond et très sincère à nos côtés pour construire un lendemain commun artistique et culturel. Au nom de la Fédurok, je voudrais dire un mot sur un aspect plus revendicatif de la Fédurok. Nous sommes nés en tant que fédération il y a trois ans, nous regroupons 37 lieux.

La Fédurok désire prendre dans l'échiquier national une place importante qui nous semble légitime, comme un véritable partenaire de négociation et de réflexion. Nous voudrions qu'un travail commun avec l'ensemble des collectivités soit une réalité. Nous revendiquons aussi l'accompagnement et l'évolution permanente de nos lieux qui doit nous faire accepter des changements, des moments difficiles, mais la confiance doit nous permettre de surmonter ces moments d'incertitude. Nous voudrions insister sur la formation dont les acteurs de terrain pensent avoir besoin pour imaginer et susciter les nouvelles formes de solution qui permettront de répondre aux problèmes de société. Nous sommes passés d'une politique de l'offre à celle d'une réponse à la demande du public, que nous formulons nous aussi en tant qu'acteurs, et d'une réponse à la demande des élus.

Ma dernière revendication serait sur la reconnaissance du secteur artistique comme une culture. Cette culture est fondatrice de beaucoup de nos actions et elle signifie également toute l'indépendance et l'autonomie que nous entendons prendre.

***Béatrice Macé,** Fédurok*

LA FÉDUROK

Une fédération qui réunit trente-sept lieux musicaux.

La Fédurok est une fédération réunissant 37 lieux musicaux (dont 6 structures en phase d'adhésion), répartis sur tout le territoire français, dont les capacités varient de 200 à 1 200 places.
Depuis sa création, l'association s'est structurée afin de rassembler des équipements autour d'une identité commune d'objectifs partagés et d'opérer un «coup de projecteur» sur la profession.
La Fédurok existe officiellement depuis avril 1994 et développe un travail d'information, d'évaluation, de réflexion, de représentation et de communication afin de réaliser son objet qui est :
– d'analyser, définir et corriger en concertation avec les organismes professionnels et les pouvoirs publics les freins et les carences juridiques, économiques et politiques rencontrés dans le secteur du spectacle vivant aujourd'hui
– de défendre les droits ainsi que les intérêts matériels et moraux, tant collectifs qu'individuels de ses membres
– de maintenir et de développer un patrimoine et une culture fondés sur la musique rock et autres musiques amplifiées
– de maintenir l'exigence et l'indépendance artistique
– de réfléchir sur les problématiques artistiques de découverte, de création, de production, de formation et de développement des pratiques amateurs
– de développer une éthique professionnelle
– de solidariser les équipes professionnelles en charge des équipements musicaux
– d'organiser la formation de ses membres
– de développer ses axes de communication et d'associer les médias à ses actions et réflexions
– de promouvoir et valoriser l'image de ses adhérents auprès du public, des professionnels et des institutions
et plus généralement d'entreprendre toute action ou tout type d'action concourant à la réalisation des objets précités.

La Fédurok doit, par sa réflexion, sa mobilisation et ses prises de positions, non seulement être bénéfique pour ses membres, mais aussi pour l'ensemble des acteurs concernés par le secteur des musiques amplifiées et/ou actuelles.

La Fédurok
Françoise Dupas
51, bd de l'Egalité
44100 Nantes
Tél. 02 40 58 21 74
Fax 02 40 43 51 80

Lieux adhérents à la Fédurok

ABORDAGE
Jean-Christophe Aplincourt, *Mjc*,
1, av. Aristide Briand 27000 Evreux,
tél. 02 32 39 16 24, fax 02 32 24 02 29
(500 places)

AÉRONEF
Hervé Bordier, *Spectacle sans gravité*,
Avenue Willy Brandt 59777 Euralille,
tél. 03 20 78 00 00, fax 03 20 78 00 15
(300 à 2000 places)

ANFER
Christian Allex, *Mayo*,
8, rue Marceau 21000 Dijon,
tél. 03 80 71 32 44, fax 03 80 72 23 56
(700 places)

ARAPAHO
Philippe Maher, *SDG Warhead*,
205, bd Vincent Auriol 75013 Paris,
tél. 01 53 79 00 11, fax 01 45 83 43 10
(350 places)

BATO FOU
Pierre Macquart, *Les jazzomaniaques*,
15, rue de la République 97410 Saint-Pierre La Réunion,
tél. 02 62 25 65 61, fax 02 62 35 60 16
(300 places)

BIKINI
Hervé Sansonetto, *Hélicon*,
54, chemin des Etroits 31400 Toulouse,
tél. 05 61 55 00 29, fax 05 62 26 31 90
(800 places)

BILBO
Olivier Peters, Frédéric André, *Repères*,
place de la mairie 78990 Elancourt,
tél. 01 30 62 58 81, fax 01 30 62 06 05
(300 places)

CADRAN OMNIBUS
Fred Jiskra, *Les Zuluberlus*,
3-5, rue Saint-Denis 92700 Colombes,
tél. 01 47 84 30 17, fax 01 47 84 34 39
(500 places)

CAVE À MUSIQUE
Henri Didonna, *Luciol*,
129, rue Boullay BP 507 71009 Macon
tél. 03 85 38 47 47, fax 03 85 38 15 71
(450 places)

CHABADA
François Delaunay, Gérald Chabaud,
Adrama,
56, bd du Doyenné 49100 Angers,
tél. 02 41 96 13 40, fax 02 41 96 13 49
(350 / 900 places)

CLEF / ECLIPSE
Vincent Rulot, *La Clef*,
46, rue de Marcil 78100 Saint-Germain-en-Laye, tél. 01 39 21 54 90,
fax 01 39 73 29 21 (300 places)

CONFORT MODERNE
Isabelle Chaigne, Annie Kolpak,
L'Oreille est Hardie,
185, fg du Pont-Neuf 86000 Poitiers,
tél. 05 49 46 08 08, fax 05 49 61 30 34
(750 places)

ELYSÉE MONTMARTRE
Gérard Michel, *Garance productions*,
72, bd Rochechouart 75018 Paris,
tél. 01 44 92 45 45, fax 01 42 62 05 98
(1 200 places)

ENTRE-POT
Denis Durand, *Décameron*,
8, rue Auguste Genin 38000 Grenoble,
tél. 04 76 48 21 48, fax 04 76 84 09 28
(500 places)

ESPACE JULIEN
Patrice Angosto, *Métropole*,
39, cours Julien 13006 Marseille,
tél. 04 91 24 34 10, fax 04 91 42 67 82
(150 / 1 000 places)

EXO 7
Jacques Hupin, *Agora spectacles*,
13, place des Chartreux
76140 Petit-Quévilly,
tél. 02 35 03 32 30, fax 02 35 72 11 98
(1 000 places)

FLORIDA
Philippe Berthelot, *Adem*,
Bd Carnot BP 167 47005 Agen cedex,
tél. 05 53 47 59 54, fax 05 53 47 62 90
(800 places)

FUZZ'YON
Christophe Gassiot, *Fuzz'Yon*,
10, rue Pasteur BP 183
85005 La Roche-sur-Yon cedex,
tél. 02 51 62 33 13, fax 02 51 05 00 39
(300 places)

GRAND DUC
Pascal Lefort, *La Thébaultière*,
Route de Commequiers La Thébaultière
85220 Apremont,
tél. 02 51 55 77 22, fax 02 51 60 03 31
(800 places)

GRANGE À MUSIQUE
Jacky Hamel, *CC G. Brassens*,
4bis, rue Henri Durant 60100 Creil,
tél. 03 44 24 54 64, fax 03 44 24 06 29
(250 places)

KRAKATOA
Didier Estebe, *Transrock*,
3, av. Victor Hugo 33700 Mérignac,
tél. 05 56 24 34 29, fax 05 56 99 18 05
(1 000 places)

LAITERIE
Patrick Schneider, *Artefact PRL*,
13, rue Hohwald 67000 Strasbourg,
tél. 03 88 21 09 10, fax 03 88 21 94 00
(400 / 800 places)

LUCIOLE
Loïc Lecomte, *Eureka*,
171, route de Bretagne 61000 Alençon,
tél. 02 33 32 83 33, fax 02 33 32 84 34
(300 places)

LUNE DES PIRATES
Joël Charlery, Loïc Binard,
La Lune des pirates,
17, quai Bélu 80000 Amiens,
tél. 03 22 97 88 01, fax 03 22 97 88 11
(200 places)

NEF
Jean-Louis Ménanteau, *Dingo*,
rue Louis Pergaud, 16000 Angoulême,
tél. 05 45 25 97 00, fax 05 45 25 97 10
(600 places)

NOUMATROUFF
Jean-Luc / Olivier, *Fédération Hiéro*,
57, rue de la Mertzau 68100 Mulhouse,
tél. 03 89 32 94 10, fax 03 89 42 05 96
(400 places)

OLYMPIC
Eric Boistard, Jean-Michel Dupas,
Olympic, 29, bd de la Liberté
44100 Nantes, tél. 02 51 80 60 80,
fax 02 40 58 05 57 (800 places)

PALAXA
Frédéric Borne, *Live*,
23, rue Léopold Rambaud 97490
Sainte-Clotilde La Réunion,
tél. 02 62 21 87 58, fax 02 62 21 42 38
(400 places)

PLAN
Didier Veillault, *Pub-rock*,
Avenue de L'Aunette
91130 Ris Orangis, tél. 01 69 43 03 03,
fax 01 69 43 19 19 (500 places)

RACK'AM
Philippe Triché, *Charles Péguy*,
1, rue Louis Armand
91220 Brétigny-sur-Orge,
tél. 01 60 84 12 36, fax 01 60 84 12 36
(300 places)

RIO GRANDE
Patrick Combalbert, *Le Rio*,
3, rue Ferdinand Buisson BP 159
82001 Montauban, tél. 05 63 91 19 19,
fax 05 63 91 19 00 (900 places)

THÉÂTRE BARBEY
Eric Roux, *CCS Concert*,
22, cours Barbey 33800 Bordeaux,
tél. 05 56 94 37 25, fax 05 56 92 59 39
(1 000 places)

TRANSBORDEUR
Frédéric Gangneux, *Transgestion*,
3, bd Stalingrad 69100 Villeurbanne,
tél. 04 78 93 08 33, fax 04 78 93 01 92
(500 / 1 500 pl.)

UBU CLUB
Béatrice Macé, *Trans Actions*,
10-12, rue Jean Guy 35000 Rennes,
tél. 02 99 31 12 10, fax 02 99 30 79 27
(500 places)

USINE
Michel Jovanovic, *Azimut Projections*,
115, rue Lesage 51100 Reims,
tél. 03 26 04 56 38, fax 03 26 04 87 16
(600 places)

VICTOIRE II
Martine Vicériat, Isabelle Petit,
Stand'art,
BP 5558 34071 Montpellier cedex 02,
tél. 04 67 47 91 00, fax 04 67 42 93 90
(700 places)

WEST ROCK
Michel Rolland, *Centre d'animation*,
9A, place de Cagouillet 16100 Cognac,
tél. 05 45 32 17 28, fax 05 45 32 66 33
(200 places)

LES PARTICIPANTS

Représentants des lieux musicaux

ABORDAGE (Evreux) : Jean-Christophe Aplicourt, programmateur.
AÉRONEF (Lille) : Hervé Bordier, directeur, Emmanuel Vincho, directeur de la communication.
CADRAN OMNIBUS (Colombes) : Frédéric Jiskra, directeur.
CAVE À MUSIQUE (Macon) : Henri Didonna, directeur.
CHABADA (Angers) : François Delaunay, co-directeur.
CLEF (Saint-Germain-en-Laye) : Vincent Rulot, directeur du secteur culturel.
LE CONFORT MODERNE (Poitiers) : Isabelle Chaigne, directrice, Fazette Bordage, présidente.
FLORIDA (Agen) : Philippe Berthelot, directeur.
FUZZ'YON (La Roche-sur-Yon) : Christophe Gassiot, directeur, Stéphane Heuvelin, objecteur.
KRAKATOA (Mérignac) : Didier Estèbe, directeur.
LUNE DES PIRATES (Amiens) : Loïc Binard-Laurent, programmateur.
NEF (Angoulême) : Jean-Louis Menanteau, directeur.
NOUMATROUFF (Mulhouse) : Olivier Dieterlen, administrateur.
OLYMPIC (Nantes) : Eric Boistard, directeur.
PALAXA (Sainte-Clothilde) : Frédéric Borne, directeur.
PLAN (Ris Orangis) : Didier Veillault, directeur.
RACK'AM (Brétigny-sur-Orge) : Philippe Triche, directeur-programmateur.
RIO GRANDE (Montauban) : Patrick Combalbert, vice-président, Frédérick Delmas, directeur, Lionel Poinsard, administrateur.
THÉÂTRE BARBEY (Bordeaux) : Eric Roux, directeur.
UBU CLUB (Rennes) : Béatrice Macé, directrice.
USINE (Reims) : Michel Jovanovic, directeur.
VICTOIRE II (Montpellier) : Martine Vicériat, directrice.
WEST ROCK (Cognac) : Michel Rolland, directeur.

Autres lieux

CAC GEORGES BRASSENS (Mantes-la-Jolie) : Joël Lecrosnier, directeur, Vincent Gili, animateur-coordinateur, Meziane Chentouf, animateur.
EMMETROP (Bourges) : Olivier Lozat.
FAHRENHEIT CONCERTS (Issy-les-Moulinaux) : Philippe Renanud, président.
LA VAPEUR (Dijon) : Franck Rolland, directeur.
M.J.C MAISON POUR TOUS (La Celle Saint-Cloud) : Nadya Hellal, animatrice.
MJC MONTLUÇON (Montluçon) : François Laplanche, président, Guy Garcia, directeur.

Représentants de collectivités territoriales et d'associations départementales et régionales de développement culturel

AGEN : Marie-Thérèse François-Poncet, adjointe chargée de la culture.
ANGOULÊME : Christine Bussac, responsable du service culturel (Ville).
ANNECY : Jean-François Brawn, chargé de mission musiques amplifiées, Laurent Roturier, directeur des affaires culturelles (Ville).
AUBERVILLIERS : André Fallucci, directeur de l'office de la jeunesse (Ville).
BELFORT : Yves Morin, secrétaire général adjoint (Ville).
BORDEAUX : Jean-Jacques Paris, vice-président (Conseil général de Gironde).
BRESSUIRE : Christine Guilloteau, responsable des affaires culturelles (Ville).
CAEN : Sabrina Leroyer, stagiaire aux affaires culturelles (Ville).
CERGY PONTOISE : Eric Paris, chargé de mission (Adiam 95).
CHAUMONT : Pascal Grisoni, délégué à la culture (Ville), Bernard Simonnet, responsable des affaires culturelles (Ville).
EVRY : Alban Corbier-Labasse, chargé de mission musique (Conseil général Essonne).
GRENOBLE : Corinne Ferber, responsable musique et danse (Ville).
L'ISLE-SUR-SORGUE : Alain Gervais, agent du patrimoine (Ville).

LA ROCHE-SUR-YON : Bernard Rigolade, responsable DAC (Ville), Mathieu Durquety, conseiller municipal.
LYON : Frantz Delplanque, directeur Ardim Rhônes-Alpes, Lyliane Dos Santos, chargée de mission musiques actuelles Ardim Rhônes-Alpes.
MELUN : Didier Terrasson, chargé de mission Adiam 77.
METZ : Geoges Dour, conseiller municipal délégué à la culture.
MONTLUÇON : Pierre Buttoud, directeur de la culture et du sport (Ville).
NANTES : Jean-Louis Jossic, conseiller municipal délégué à la culture.
NIORT : Michel Selitzki, directeur du centre animation jeunesse (Ville), Eric Surmont, point info rock (Ville).
ORLÉANS : Augustin Cornu, adjoint chargé de la culture (Ville), Patricia Charles, direction des affaires culturelles (Ville), Gilles Flouret, assistant à l'animation (Ville).
POITIERS : Mireille Barriet, adjointe chargée de la culture (Ville), Mathé Eve-Line, conseillère municipale déléguée à la musique, Jean-Louis Biard, directeur des affaires culturelles (Ville), Catherine Catel, rédactrice Dac (Ville), Valérie Bourrée, responsable communication (Ville), Christian Mallet, directeur Addm 86, Gaël Rias, directeur de l'Ardiamc Poitou-Charentes, Marie-Christine Bremier, chargée des affaires culturelles (Conseil général Vienne), Jean-Marc Duroy, chargé de mission culture, tourisme, santé (Conseil régional Poitou-Charentes), Fabienne Manguy, assistante service culture, tourisme, santé (Conseil régional Poitou-Charentes).
RENNES : Marcel Rogemont, adjoint au maire chargé de la culture (Ville).
SAINT-HERBLAIN : Danièle Superchi, direction des affaires culturelles (Ville), Yves-Marie Hias, coordinateur musiques amplifiées (Ville).
SAINT-JEAN-DE-LA-RUELLE : Frédérique Perrotin, agent du patimoine (Ville).
SAINT-NAZAIRE : Hervé Lebastard, responsable temps forts culturels (Ville)
TOURCOING : Jacques Fortin, directeur des affaires culturelles (Ville).

Autres participants

Hanna Allouche, Fédurok, stagiaire, Nantes.
Laetitia Bellebeau, indépendante, La Rochelle.
François Bensignor, *Plateformes*, journaliste consultant, Paris.
Serge Beyer, revue *Longeur d'ondes*, directeur, Villeneuve d'Ornon.
Pierre Blanc, Drac Poitou-Charentes, conseiller musique et danse, Poitiers.
Stéphane Cagnot, Drac Ile-de-France, chargé de mission Smac, Paris.
Gilles Castagnac, Irma, directeur, Paris.
André Cayot, Ministère de la Culture, inspecteur jazz, rock, variété.
Yun Chane, indépendant, Sainte-Clotilde, La Réunion.
Hyacinthe Chataigne, étudiante, Saint-Jean-de-Boisseau.
Bruno Colin, Opale, directeur.
Luc de Lerminat, Opale, chargé de mission, Paris.
Françoise Dupas, Fédurok, permanente, Nantes.
Richard Franco, Campus conseil, gérant, Paris.
Ivan Franic, Asa Architectes, architecte, Paris.
Michel Garcin, Asa architectes, architecte, Paris.
Jocelyne Gérard, Drac Poitou-Charentes, assistante conseiller musique et danse, Poitiers.
Martin Guirec, Cfmi directeur, Poitiers.
Gilles Hubert, Cap Rock, directeur, Poitiers.
Hélène Ledoux, Bfcc Poitiers.
Azzidine Louktoub, stagiaire, Metz.
Marie Martin, *L'Actualité Poitou-Charentes*, Poitiers.
Xavier Migeot, Gema, coordinateur, Agen.
Jean-Lucien Nino, Action culturelle Tour d'Argent, administrateur.
François Peyrot, indépendant, La Rochelle.
Gérard Poteau, Fncc, délégué général, Saint-Etienne.
Vincent Priou, Trempolino, directeur, Nantes.
René Rizzardo, Observatoire des politiques culturelles, directeur.
Philippe Teillet, maître de conférences, université d'Angers.
Jean-Luc Terradillos, *L'Actualité Poitou-Charentes*, rédacteur en chef, Poitiers.
Marc Touché, Centre d'ethnologie française, sociologue Cnrs, Paris.
Jean-Claude Wallach, Gema, président, Paris.
Eric Yazeff, Rec studio, responsable, Sarcelles.

BIBLIOGRAPHIE

Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle,* La Documentation française, coll. Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, 1996.

Marc Touché, «Les lieux de répétion des musiques amplifiées», in *Annales de la recherche urbaine*, n°70 mars 1996, p.58 à 68.

Jean-Bernard Auby, *La délégation du service public*, P.U.F, Que sais-je? n° 3 027, Paris, 1995.

Jacques Chevalier, *Le service public*, P.U.F, Que sais-je? n° 2 359, Paris, 1994.

Cenam, *Maxi-rock, mini bruits, lieux de répétion, des solutions*, Guide Cenam, Paris, 1984.

Culture et collectivités locales : culture et décentralisation, politiques culturelles publiques, culture et fonction publique territoriale, éd. CNFPT, 1992.

Olivier Donnat, *Enquête sur les activités artistiques des Français*, ministère de la Culture, La Documentation française, Paris, 1996.

Erhard Friedberg, Philippe Urfalino, *Le jeu du catalogue : les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, La Documentation française, 1983.

Jean Hurstel, *Jeunes au bistrot, cultures sur macadam*, Syros, Paris, 1984.

Patrick Mignon, Antoine Hennion, *Le rock : de l'histoire au mythe*, ouvrage collectif, Anthropos, Paris, 1991.

Pierre Moulinier, *Politique culturelle et décentralisation*, éd. CNPFT. Paris, 1995.

Observatoire des politiques culturelles, CNPF, ministère de la Culture, *Equipements culturels territoriaux, projets et modes de gestion*, La Documentation française, 1994.

Jacques Rigaud, *Pour une refondation de la politique culturelle*, La Documentation française, Paris, 1996.

Politiques publiques et musiques amplifiées, Adem-Florida, Géma, éd. du Géma, Agen, 1997.

Jacques Chabrillat, *Les nouveaux lieux culturels*, Arsac, 1990.

Louis Chrétiennot, «L'évaluation des formations du Centre de ressources yvelinois pour la musique», *Cry pour la musique*, 1996.

Département des études et de la prospective, ministère de la Culture, «Les jeunes et les sorties culturelles», in *Développement culturel*, bulletin n°106, 1995.

Sous la direction de Jean-Michel Guy, *Les jeunes et les sorties culturelles, fréquentation et image des lieux de spectacle et de patrimoine dans la population française agée de 15 à 25 ans*, Ministère de la Culture, 1995.

Ithaque, Temsis, Centre de sociologie des arts, *Contrat d'études prospectives spectacle vivant*, Cpnefsv, ministère du Travail, de l'Emploi et de la Formation professionnelle, 1996.

Patrick Mignon, *La production sociale du rock*, thèse de 3e cycle, Ehess, 1996.

Les cafés-musiques : bilan, économie et programmation en 1995, Opale (Organisation pour projets alternatifs d'entreprises), Paris, 1996.

Rencontre des Cafés-musiques : compte rendu, Opale, 1994.

Philippe Teillet, *Le discours culturel et le rock, l'expérience des limites de la politique culturelle de l'Etat*, thèse de sciences politiques, Rennes, 1992.

Françoise Têtard, «L'éducation populaire, l'histoire d'un rattachement manqué», in G. Poujol, *L'Éducation populaire au tournant des années 6o*, document de l'I.N.J.E.P., n°10, mai 1993.

La Gazette magique, Lettre de la Fédération des salles et clubs rocks français, bimestriel, éd. La Fédurok.

REMERCIEMENTS

La Fédurok remercie

La Ville de Poitiers
La Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture (Fncc)
Le Groupe d'études sur les musiques amplifiées (Gema)
L'Observatoire des politiques culturelles

et en particulier
Mireille Barriet, adjointe chargée de la culture, Ville de Poitiers
Philippe Berthelot, directeur du Florida, Agen
Jean-Louis Biard, directeur des affaires culturelles, Ville de Poitiers
Valérie Bourrée, service communication, Ville de Poitiers
Isabelle Chaigne, directrice du Confort Moderne, Poitiers
Bruno Colin, directeur de l'agence Opale
Laurent Forest, comptable à la Cave à musique, Macon
Marie-Thérèse François-Poncet, adjointe chargée de la culture, Ville d'Agen
Vincent Launay, objecteur au Confort Moderne, Poitiers
Xavier Migeot, coordinateur du Gema, Agen
Gérard Poteau, délégué général de la Fncc
René Rizzardo, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles
Jean-Claude Wallach, consultant culturel, président du Gema

ainsi que l'ensemble des intervenants aux tables rondes et l'équipe du Confort Moderne

Publication des Rencontres de Poitiers :
Rédaction et mise en page :
Jean-Luc Terradillos, Marie Martin

Dépôt légal : n° 2539 (février 1997)
Imprimerie SIPAP Poitiers

La Fédurok
Françoise Dupas
c/o Trempolino
51, bd de l'Égalité
44100 Nantes
Tél. 02 40 58 21 74
Fax 02 40 43 51 80

Groupe d'Études sur les Musiques Amplifiées
Xavier Migeot, BP 167
47005 Agen Cedex

Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture
BP 124, 42000 Saint-Etienne.
Tél. 04 77 41 78 71
Fax 04 77 38 20 48

Observatoire des politiques culturelles
1, rue du Vieux Temple
38000 Grenoble
Tél. 04 76 44 33 26
Fax 04 76 42 23 79