

CEFEDM de Normandie

Formation diplômante au Diplôme d'État de professeur de musique

Enseignement instrumental ou vocal, Musiques Actuelles Amplifiées, Guitare Électrique

L'INSTITUTIONNALISATION DES MUSIQUES ACTUELLES

Ses effets sur les pratiques et les apprentissages

Étienne COCHIN

Session 2021

Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement ma directrice de mémoire, Madame Hélène Barré qui m'a apporté une aide précieuse et m'a permis de mener à bien ce travail.

Je souhaite remercier également Valérie Marsiliani Godefroy, Jeanne Cochin, Flavie Sissaoui et Alexis Damien pour leur soutien, leurs relectures et leurs nombreux conseils.

Introduction	7
1. L'institutionnalisation, institutionnaliser, l'institution.....	9
1.1. Qu'est-ce que l'institutionnalisation ?	9
1.2. Qu'est-ce qu'institutionnaliser ?	9
1.3. Qu'est-ce que l'institution ?	10
1.4. Quels sont les enjeux ?	11
1.4.1. Un changement d'état	12
1.4.2. La pérennité dans le temps	13
1.4.3. La professionnalisation imposée	14
1.4.4. La reconnaissance	14
2. Qu'est-ce que les « musiques actuelles »	15
2.1. Que veut dire « musiques actuelles » ?	15
2.2. Les difficultés du rock	19
2.3. Politique culturelle des années 80-90	22
3. L'institution des MAA	24
3.1. Développement historique des institutions en France	24
3.1.1. Le début.....	24
3.1.2. Le plan Zenith	26
3.1.3. Les Cafés-musiques.....	27
3.1.4. L'enseignement	27
3.1.5. Commission nationale des « musiques actuelles »	28
3.2. Les institutions des « musiques actuelles » d'aujourd'hui	31
3.2.1. L'enseignement	31
3.2.1.1. La Fneij/ma	32
3.2.1.2. Les écoles de musiques et les conservatoires	33
3.2.1.3. Pôles supérieurs et CEFEDM	37
3.2.2. La diffusion.....	38
3.2.2.1. Les SMAC	38
3.2.2.2. FEDELIMA	39
3.2.3. Les outils	39
3.2.3.1. SOLIMA	39
3.2.3.2. Agi-son.....	40
3.2.4. Ressources	41
3.2.4.1. CNM.....	41
3.2.4.2. Collectif RPM	42
3.2.4.3. Opale.....	42
3.2.5. Les aides financières.....	42
3.2.5.1. FAIR	42
3.2.5.2. SACEM.....	43
3.2.5.3. CNM.....	43
4. Les changements et témoignages	44
4.1. La reconnaissance	44

4.2. Le collectif	46
4.3. La rationalisation	48
4.4. L'artification	51
4.5. Le structurel	53
4.6. De l'oral à l'écrit.....	55
4.7. La théorisation de la pratique.....	56
4.8. Apprendre à travailler	58
4.9. La professionnalisation des « musiques actuelles ».....	59
4.10. Un retour au communautaire	62
Conclusion.....	65
Annexes	67
Annexe 1 - Discours de Catherine Trautmann	68
Annexe 2 - Liste des SMAC	75
Annexe 3 - Vade-mecum SOLIMA	80
Annexe 4 - Cartographie des SOLIMA	91
Annexe 5 - Epreuves DEM MAA.....	92
Bibliographie	95
Compte rendu.....	97
Documents officiels	97
Émission de radio	98
Médiagraphie	98
Sitographie.....	98

Introduction

Comment faire, en tant que jeune professeur, pour trouver de la légitimité à enseigner ? Voilà la question qui est à l'origine de ce mémoire. Le but de ce travail est pour moi de trouver des réponses aux questions que je me pose qui, aujourd'hui, me donnent la sensation de ne pas véritablement connaître mon métier d'enseignant des « musiques actuelles ».

Avec la crise sanitaire que nous vivons en ce moment, les manières d'enseigner ont été chamboulées. Du point de vue humain, je crois que cette crise a fait et fera beaucoup de dégâts. Cependant du point de vue de l'enseignement elle aura au moins eu le mérite de pousser les enseignants à réfléchir sur leur manière d'enseigner. À l'instar de la musique, l'enseignement n'est pas une pratique figée, elle se doit d'évoluer, de s'adapter et de continuer à vivre. J'ai moi-même dû m'adapter pour continuer à enseigner à distance grâce aux nouvelles technologies. J'ai dû repenser ma manière de communiquer et d'interagir avec mes élèves. Cette expérience de remise en question des habitudes d'enseignements m'a amené à m'interroger de plus en plus sur la pratique musicale des « musiques actuelles » et de leur enseignement.

J'ai commencé à apprendre la musique en suivant un parcours que l'on pourrait qualifier de « classique » : cours d'instrument individuel (flûte traversière), cours collectif de solfège (aujourd'hui formation musicale) et quelques ateliers de pratique musicale collectifs. J'ai ensuite voulu jouer de la guitare électrique. Je me souviens très bien avoir pensé ne pas vouloir m'inscrire dans une école par peur de m'imposer du travail qui me démotiverait. J'ai donc eu initialement un parcours autodidacte dans le milieu des « musiques actuelles ». Je me suis aperçu ensuite que mon cas n'était pas si extraordinaire et que beaucoup de personnes avaient commencé à apprendre la guitare seules, en autodidaxie. Ces observations faisaient écho à des idées qui raisonnaient en moi, sans vraiment savoir d'où elles venaient, qui définissaient les « musiques actuelles » comme des musiques non-académiques, non-institutionnelles, plus décontractées, moins rigides que les musiques classiques.

Aujourd'hui, après avoir passé plusieurs années en conservatoire dans le but de me professionnaliser, me destinant à une carrière d'enseignant j'ai voulu comprendre d'où venaient ces idées que j'avais en moi. C'est dans l'optique d'élargir mes connaissances mais également d'enrichir mon enseignement autant dans le contenu que dans la pratique que j'ai entrepris ces recherches. Le but est de saisir les caractéristiques de mon métier d'enseignant et de voir la place que j'occupe dans ce grand processus d'institutionnalisation des « musiques actuelles ».

Afin de mieux comprendre les « musiques actuelles » d'aujourd'hui nous allons étudier leur intégration et leur évolution au sein des institutions. Nous allons en déterminer les causes et étudier les conséquences en nous appuyant notamment sur l'étude d'Emmanuel Brandl « L'institutionnalisation des musiques amplifiées : de l'interaction à l'institution » ainsi que le livre de Rémi Deslyper « Les élèves des écoles de « musiques actuelles » : la transformation d'une pratique musicale »

Nous tenterons de répondre à la problématique suivante : Quelles sont les conséquences de l'institution des « musiques actuelles » sur leur pratique et leur enseignement ?

Pour cela nous allons d'abord étudier le processus d'institutionnalisation afin de le définir et d'en déterminer les différents enjeux. Nous verrons ensuite ce que sont les « musiques actuelles » et comment elles sont définies par les différents publics. Nous étudierons ensuite leur évolution au sein des institutions de leur début jusqu'à aujourd'hui. Puis nous finirons par établir les conséquences de cette institutionnalisation sur les « musiques actuelles » en nous appuyant sur les témoignages écrits ou recueillis par le biais d'entretiens.

1. L'institutionnalisation, institutionnaliser, l'institution

L'institutionnalisation est un processus relativement complexe qu'il nous semble nécessaire de bien définir afin d'en saisir toutes les nuances. Nous verrons ensuite ce que ce processus implique et quels en sont les enjeux.

1.1. Qu'est-ce que l'institutionnalisation ?

Voici deux définitions qui nous expliquent ce qu'est l'institutionnalisation.

- « Action d'institutionnaliser quelque chose et résultat de cette action. »

Consulté sur <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/institutionnalisation>

- « Action, fait de donner un aspect officiel, un caractère légal, voir même un lien avec les administrations de l'État. »

Consulté sur <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/institutionnalisation>

L'institutionnalisation est donc une « action » qui, selon la seconde définition, permet d'apporter une certaine reconnaissance.

1.2. Qu'est-ce qu'institutionnaliser ?

Nous allons ici définir le verbe « institutionnaliser » afin d'affiner notre compréhension des définitions précédentes.

- « Donner à quelque chose un caractère d'institution »

Consulté sur <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/institutionnaliser>

- « Donner à quelque chose le caractère d'une institution, le transformer en une institution. »

Consulté sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/institutionnaliser/43447>

Ici, les définitions reposent sur le terme d'institution. Le dictionnaire Larousse rajoute cependant le terme « transformer » qui laisse sous-entendre qu'il y a un changement d'état de ce qui est institué.

1.3. Qu'est-ce que l'institution ?

Le mot « institution » peut avoir deux sens. Le sens que les différents dictionnaires donnent en premier est le suivant.

- « Établir d'une manière durable, donner commencement à »

Consulté sur <https://www.cnrtl.fr/definition/instituer>

Si nous nous appuyons sur cette définition l'institution d'une pratique est son point de départ, elle n'existait donc pas avant. Cette définition est légèrement contradictoire avec la précédente qui proposait une transformation. Ici l'idée est davantage de créer quelque chose de stable dans le temps.

- « Action d'instituer (v. ce mot I), d'établir ; résultat de cette action. »

Consulté sur <https://www.cnrtl.fr/definition/institution>

- « Action d'instituer »

Consulté sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/institution>

Selon ces définitions « institutionnaliser » une pratique et « l'institution » d'une pratique sont donc deux termes qui ont un sens relativement proche. « Les dérivées verbales (*institutionnaliser*) et adjectivales (*institutionnel*) s'emploient dans les sens généraux qu'a le mot *institution*. »

Consulté sur <https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/juridi/index-fra.html>

Le second sens que peut avoir le mot institution est le suivant :

- « Établissement privé d'éducation et d'instruction. »

Consulté sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/institut>

- « Établissement d'enseignement privé »

Consulté sur <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/institution/>

Didier Robin montre qu'effectivement la première définition de ce mot institution est encore aujourd'hui « l'action d'instituer même si son usage est assez rare ». Il rajoute également que « désigner par le mot institution un « établissement privé d'éducation et d'instruction » correspond à l'usage devenu pour nous courant et univoque que nous en faisons ». Il explique cela par un « glissement métonymique » du terme. « Le lieu où l'on éduque, instruit, institue, où l'on dispense de l'éducation, de l'instruction, de l'institution, devenant lui-même une institution. [...] Le contenant vient prendre le nom du contenu. » (ROBIN, 2013, P.74)

Le processus d'institutionnalisation met en jeux un « institué (ce qui est déjà là, ce qui cherche à se maintenir) et l'instituant (forces de subversion, de changement) ». (HESS, 2016, P.184) « L'institutionnalisation est le résultat de cette relation entre l'institué et l'instituant. » (BELLEGARDE, 2003, P.97)

L'institutionnalisation est donc l'action de l'instituant qui va amener des changements dans ce qu'il institutionnalise et lui permettre d'avoir une stabilité temporelle par le biais d'une certaine reconnaissance. Nous allons maintenant étudier plus en détail les enjeux de ce processus afin d'en voir les conséquences.

1.4. Quels sont les enjeux ?

Les définitions vues précédemment permettent de nous faire une première idée de ce qu'est l'institution mais elles n'expliquent pas concrètement ce qu'elle implique. Il me semble intéressant d'en préciser les tenants afin de comprendre les intérêts et peut-être les inconvénients que l'institution amène.

1.4.1. Un changement d'état

Comme nous l'avons vu précédemment, selon la définition du dictionnaire Larousse, institutionnaliser amène une certaine transformation dans ce qui est institutionnalisé. Emmanuel Brandl montre ce changement en passant d'un état non-officiel, à un état « d'institution au fonctionnement rationalisé » (BRANDL, 2005, P.139) C'est en s'inspirant des travaux de Émile Durkheim qu'Emmanuel Brandl explique que nous passons d'un « état primitif d'indivision » à une « séparation progressive de toutes les fonctions diverses et pourtant primitivement confondues » (Ibid, P.144). Pour mieux comprendre ce qu'Emmanuel Brandl explique nous devons définir ce qu'est cet « état primitif d'indivision ».

L' « état primitif d'indivision » est l'état initial d'un organisme, d'un fait social ou tout autre chose dans lequel toutes les fonctions sont confondues. Il est l'ensemble de cette chose. C'est après, avec un peu de recul, de réflexion, d'étude, que l'on arrive à en distinguer les différents aspects. L'embryon, état primitif du fœtus, contient déjà toutes les fonctions et c'est par un long processus que toutes ces fonctions vont se diviser, et se développer individuellement. (DURKHEIM, 1955, PP.107-108)

Nous appellerons ce second état, celui qui apparaît après la réflexion, en s'inspirant de ce qu'écrit Emmanuel Brandl, l'état de « fonctions séparées ».

Ces deux « états » d'une même chose sont appelés par Ferdinand Tönnies « *Gemeinschaft* » qui signifie « état communautaire » (que nous pouvons comparer à « l'état primitif d'indivision » de Émile Durkheim) et « *Gesellschaft* » qui signifie « état sociétaire » (qui est l'état de « fonctions séparées »). Les relations sociales issues d'un état « communautaire » vont être différentes de celles issues d'un état « sociétaire ».

Selon l'auteur [F. TÖNNIES], les relations communautaires se caractérisent par la convivialité et l'intimité fondées sur des relations de parenté ou de voisinage présentes dans les sociétés traditionnelles et rurales où se perpétuent des coutumes et habitudes liées à une économie domestique et agricole. Le passage à la modernité industrielle provoque des ruptures dans les relations de sociabilité et se développent de nouvelles formes de vivre ensemble. Si auparavant, le vivre ensemble se faisait sur la base d'affects, de complicités,

de proximité et de compagnonnage, dans les relations sociétares prédomine le mode du contrat, de la sociabilité marchande qui comporte une grande part de rationalité. (D'ALMEIDA, 2007, P.5)

Une des différences entre ces deux « états » est la place de l'individu qui y est faite. Dans « l'état communautaire » l'individu est la priorité, le rapport humain est mis en avant : « convivialité et intimité ». À l'opposé, « l'état sociétaire » met en avant des relations basées davantage sur la fonction de l'individu : « mode du contrat », avec des relations qui comportent « une grande part de rationalité ».

Pour résumer « l'état d'indivision primitive de Émile Durkheim est comparable au « *Gemeinschaft* » (état communautaire) de Ferdinand Tönnies. Les individus « restent liés malgré toute séparation » (DUBAR, 2015, P.88). Cet état est à mettre en opposition avec la séparation des fonctions de Émile Durkheim qui est comparable au « *Gesellschaft* » (état sociétaire) de Ferdinand Tönnies. Les individus sont « séparés malgré toute liaison ». (Ibid.)

Cependant, malgré cette opposition forte entre ces deux « états », nous nous apercevons que les relations sociales sont en fait davantage définies par une tendance, soit communautaire, soit sociétaire. « La grande majorité des relations sociales ont, en partie, le caractère d'une communalisation, en partie celui d'une sociation » (WEBER, 1971, P.41). Max Weber utilise ici les termes « communalisation » et « sociation » qui font directement référence aux états « communautaires » et « sociétaires ».

1.4.2. La pérennité dans le temps

Le deuxième intérêt de l'institutionnalisation est d'assurer un développement durable. Le changement d'état que nous avons vu précédemment, qui « objectivise » en quelque sorte les différents postes, permet donc de les pérenniser. L'être humain ne prime plus sur le rôle qu'il a, il ne fait qu'occuper le poste et peut donc être remplacé.

[L'institution] *permet de créer des postes qui peuvent continuer à exister en dehors des individus avec toutes leurs caractéristiques : un poste continue d'exister avec toutes ses propriétés lorsqu'il est déclaré vacant.* (BRANDL, 2005, PP.125-126)

L'institutionnalisation permet, par ce processus de séparation des fonctions, de définir les différents rôles des différents acteurs. Elle les organise et les agence entre eux afin de pouvoir « traiter » tous les aspects d'une pratique. Philippe Teillet montre dans son compte rendu de l'enquête d'Emmanuel Brandl sur l'ambivalence du rock, que l'institution est dans un premier temps « [...] un mécanisme de dépersonnalisation « par lequel une activité est peu à peu séparée de son support individuel, humain, pour obtenir une existence *sui generis* » » et dans un second temps « ce mécanisme de désobjectivation amène ensuite à la « rationalisation bureaucratique des structures » » (TEILLET, 2010, P.238)

1.4.3. La professionnalisation imposée

Ce changement d'état, qui amène inévitablement des changements de relations, provoque non seulement une dépersonnalisation des « postes », mais il les officialise également. Ces postes reconnus et définis par l'institution, vont s'inscrire dans une profession. Ils vont alors imposer la nécessité de justifier de son savoir-faire. Il va être nécessaire de se former pour être reconnu comme compétent pour occuper ce poste. Nous parlons alors de professionnalisation. Elle est, selon Emmanuel Brandl « Un des processus essentiels du passage d'une « socialisation principalement communautaire » (...), à une « socialisation d'abord sociétaire » » (BRANDL, 2005, P.25)

1.4.4. La reconnaissance

L'institution peut donner la sensation d'une certaine légitimité lorsqu'elle s'intéresse à un mouvement populaire. Si les collectivités, l'État ou les politiques publiques s'intéressent aux « musiques actuelles » il est facile de penser qu'elles en « valent le coup ».

La reconnaissance est « la confirmation par autrui de la conviction acquise par un individu de sa propre valeur » (RENAULT, 2004, P.181) Nous voyons par cette définition que la décision de mettre en route ce processus d'institutionnalisation est en quelque sorte la confirmation que ce qui est institué a une valeur. Dans ce sens Emmanuel Renault dit que « les institutions ne produisent pas par elles-mêmes de la reconnaissance ou du déni de reconnaissance, mais elles constituent les conditions permettant soit de stabiliser les relations de reconnaissance entre individus, soit de perpétuer les obstacles à leur développement ». Il rajoute « le monde social doit être considéré comme le résultat d'une lutte pour la reconnaissance » et que l'institution est donc « l'institutionnalisation de rapports de reconnaissance qui relèvent comme tels d'un niveau pré-institutionnel ». (Ibid. P.181) L'institutionnalisation est donc une preuve d'une reconnaissance préexistante. L'institution officialise la reconnaissance entre deux individus comme le mariage officialise l'amour entre deux personnes. Patrick Bellegarde propose également de définir l'institutionnalisation comme étant « [...] la description de l'accès d'un mouvement social au titre d'institution au travers d'une reconnaissance dans l'opinion qui ne s'appuie pas exclusivement sur des pratiques légales » (BELLEGARDE, 2003, P.96) Ce qui montre encore une fois cette idée que l'institution ne crée pas mais prouve une reconnaissance déjà établie.

2. Qu'est-ce que les « musiques actuelles »

2.1. Que veut dire « musiques actuelles » ?

C'est pendant le mandat de Catherine Trautmann, lorsqu'elle était ministre de la Culture et de la Communication de 1996 à 2000 que le terme « musiques actuelles » est utilisé officiellement. « [II] fut cristallisé comme catégorie d'intervention publique au cours du mandat de Catherine Trautmann. » (GUIBERT, 2009, P.6) Cependant le terme était déjà utilisé un peu plus tôt notamment avec la création du centre d'Information et de Ressource pour les Musiques Actuelles (IRMA), en 1995. Tout ce que les « musiques actuelles » désignent était, avant l'utilisation de ce terme, appelé « rock et chanson » par le ministère de Jacques Lang pendant son mandat de 1981 à 1986. Cette appellation « rock

et chanson » a fait débat. Elle était considérée comme « trop restrictive, car, fondée sur des genres musicaux et sur des « esthétiques », et ne représentait qu'une partie d'entre elles ». (Ibid.) Or ce que les politiques souhaitaient désigner par ce terme était justement tout l'inverse d'une seule esthétique mais bien une pluralité de pratiques.

Le terme « musiques actuelles » a donc été choisi un peu par défaut. « Aucune autre expression n'a pu satisfaire l'ensemble des membres de la Commission : musiques plurielles, populaires, amplifiées, contemporaines, vivantes... le consensus n'a pas pu être trouvé. » (DUTILH & VARROD, 1998, P.10) Mais c'était le terme qui faisait le moins de tort aux musiques désignées. « D'après certains acteurs, l'aspect neutre, fonctionnel, voire bureaucratique, du terme « musiques actuelles » était celui qui entrait le mieux en adéquation avec les politiques publiques. » (GUIBERT, 2009, P.6) Initialement ce terme « désigne l'ensemble des musiques non savantes, le jazz, la chanson, le rock, le rap, la techno, mais aussi la variété et les musiques traditionnelles ». (DORIN, GUIBERT, 2008, P.68)

Nous pouvons cependant noter que ce terme, bien qu'il soit aujourd'hui le terme officiel, ne fait toujours pas l'unanimité dans son utilisation. « Ni l'industrie du disque ni les scènes fondées sur divers styles musicaux ne l'utilisent. » (Ibid.) Ce terme n'a donc pas véritablement de sens, ni de légitimité aux yeux des acteurs des « musiques actuelles ». Il a été créé de toute pièce (par les collectivités et l'État) afin de pouvoir nommer toute cette musique qui n'était pas encore « classée » et donc de la faire exister à leurs yeux en quelque sorte. Gérôme Guibert montre également que l'« on parle en fait de « musiques actuelles » lorsque les collectivités territoriales ou l'État sont investis par des subventions ou des politiques d'intervention (aide à la création ou à la diffusion, formation ou accompagnement, locaux de répétition) ». (GUIBERT, 2009, P.6)

Nous pouvons donc dire qu'à partir du moment où nous parlons de « musiques actuelles » nous parlons de la musique qui est instituée. C'est un terme qui est utilisé entre institués mais dans le milieu professionnel du musicien ce terme n'a pas beaucoup de sens. Beaucoup de musiciens professionnels que j'ai rencontrés m'ont d'ailleurs souvent posé la question de manière rhétorique « qu'est-ce que ça veut dire « musiques actuelles » ? »

Alex Dutilh et Didier Varrod soulignent également dans le rapport de 1998 que le terme « musiques actuelles » a tendance à regrouper tous les styles au risque de les faire disparaître.

Son fonctionnement en catalogue tendant à nier les différences entre les genres musicaux qu'elle englobe (jazz, rock, chanson, musiques traditionnelles, rap, techno ou musiques électroniques, en attendant de nouvelles émergences qui se forgent jour après jour sans qu'aucun des membres ne puisse heureusement les identifier...) oblitérant du même coup des engagements d'individus et groupes sociaux qui s'y sont investis. Désigne donc une multitude de style. (DUTILH & VARROD, 1998, P.10)

Cependant aujourd'hui dans les conservatoires le terme « musiques actuelles » se distingue clairement du jazz et des musiques traditionnelles. Même s'il reste du chemin aux musiques traditionnelles afin d'être pleinement reconnues dans nos conservatoires elles s'y développent de plus en plus. Quant au jazz la plupart des conservatoires proposent aujourd'hui un cursus spécialisé dans cette esthétique. Cependant le jazz s'est davantage développé dans les plus grandes structures comme les CRR et est moins présent dans les CRC.

L'étude de 2012 établie par Bob Revel, qui s'appuie sur le rapport de la commission nationale des « musiques actuelles » de 1998 et des terminologies proposées par le ministère de la Culture, montre une différence entre les « musiques actuelles » et les « musiques amplifiées ». Les « musiques actuelles » représentent en fait les trois esthétiques « jazz », « musiques traditionnelles », et « musiques amplifiées ». Cependant, aujourd'hui les termes « musiques actuelles » et « musiques amplifiées » tendent à se rassembler aux yeux des établissements d'enseignement mais aussi des lieux de diffusion. Nous parlons d'ailleurs de cursus MAA (musiques actuelles amplifiées). Nous voyons qu'il y a une certaine confusion entre la définition officielle des termes « musiques actuelles » et « musiques amplifiées » et leurs utilisations par les acteurs de ces milieux. Il y a donc encore un travail à faire pour éclaircir leur signification. Cela permettrait aux acteurs du jazz et des musiques traditionnelles de retrouver « un espace identitaire qu'ils jugent souvent gommé par l'actuelle confusion ». (REVEL, 2012, P.151)

Le terme « musiques actuelles » est parfois défini, non pas par des styles de musiques bien définis mais davantage comme une branche musicale dans laquelle nous rangeons toute la musique que nous ne pouvons pas ranger ailleurs. Dans ce sens Gérôme Guibert nous dit que, «   côté de l'Ircam - Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique - des traditions lyriques ou romantiques, les « musiques actuelles » regroupent tous les genres qui n'ont pas trouvé de place ailleurs... Les musiques qui sont à la marge, celles pour lesquelles l'institution ne trouve pas d'argent » (GUIBERT, 2009, P.7)

Dans mon parcours, le terme « musiques actuelles » a toujours été associé aux « musiques amplifiées ». Nous définissons cette musique non pas seulement par une période historique mais également par la manière dont elle est jouée. La période des « musiques actuelles amplifiées » (MAA)  tait donc définie par la naissance du blues électrifié dans la première moitié du XX siècle et englobait toute la musique qui en découlait - mis à part le jazz qui comme nous l'avons vu précédemment est enseigné dans un cursus bien défini.

Même si cela est encore un peu flou, nous avons vu grâce aux différentes définitions des « musiques actuelles » à quels styles de musiques s'appliquait l'étiquette « musiques actuelles ». Nous pouvons nous demander aujourd'hui si,   l'instar des périodes des musiques dites savantes, les « musiques actuelles » ont une date de fin. Si l'on dit que les « musiques actuelles » sont toutes les musiques que l'on ne peut pas ranger ailleurs alors tous les nouveaux courants musicaux pourraient en faire partie et ainsi la période des « musiques actuelles » n'a pas (encore) de date de fin. Cependant, dans les faits, je parle ici uniquement de l'enseignement des « musiques actuelles », très peu de place est laissée aux musiques qui voient le jour actuellement. Nous étudions beaucoup les musiques issues des années 70 jusqu'aux années 2000 mais très peu celles issues de la période suivante jusqu'à aujourd'hui. Cela s'explique de plusieurs manières. Premièrement, en tant que guitariste, les années 70/80 est la période qui a le plus exploité cet instrument avec l'apparition des guitares héros et le métal dans les années 90. Il y a donc un répertoire conséquent techniquement et musicalement intéressant à étudier. Il y a également une question de génération, mes professeurs ont appris en écoulant ces

musiques et en ont donc une appétence particulière laissant de côté les « nouvelles musiques actuelles » moins intéressantes à leurs yeux. Nous nous apercevons alors que les « musiques actuelles amplifiées » sont dans le secteur de l'enseignement victimes de leur propre nom. L'enseignement n'est, à l'heure actuelle, pas en phase avec ce que sont les « musiques actuelles » d'aujourd'hui.

2.2. Les difficultés du rock

Le rock, nom qui désignait les « musiques actuelles » en France à ses débuts, a eu du mal à être pris au sérieux. En 1991 Jean-Michel Lucas écrivait :

L'inventaire reste à faire, des propos (ou des silences) savants sur le rock ; on peut néanmoins admettre, sans trop de risques, que le fait rock, s'il a été pris au sérieux par quelques sociologues, a rarement été analysé comme forme artistique. (LUCAS, 1991, P.78)

Jean-Michel Lucas montre ici que le rock n'est pas encore pris tout à fait au sérieux et manque de reconnaissance d'un point de vue de son aspect culturel. Il dénonce la vision que certaines personnes ont des « musiques actuelles » comme n'étant pas de l'art et « qu'aucune œuvre ne pouvait s'extraire des pratiques rock ». (Ibid.) Il montre alors une vision du Rock peu représentative de la vision que nous avons aujourd'hui (et fort heureusement). Il décrit le Rock comme une musique immature, qui ne peut pas être définie comme artistique. Ce terme rock a été choisi car à cette époque il désignait la musique des jeunes. Après un paragraphe dédié à la critique négative (qui n'était pas l'avis de l'auteur mais davantage la pensée commune des « élites » de cette époque) de cette musique Jean Michel Lucas conclut en disant que « le rock reste la musique des jeunes, l'attribut de l'adolescence (les non encore adultes) ». (Ibid.) Philippe Teillet montre que l'expression rock désignait la musique jouée et écoutée par la jeunesse avant de devenir, comme nous l'avons vu précédemment les « musiques actuelles » : « L'expression « musiques amplifiées » permettra plutôt d'évoquer le champ de production musicale considéré comme le plus spécifique à la jeunesse, en lieu et place du terme « rock » » (TEILLET, 2003, P.156)

Cette vision du rock largement répandue dans les années 80 est à remettre dans son contexte pour mieux la comprendre. À la fin des années 60 le mouvement contre-culture des États-Unis va se développer également chez la jeunesse française. Ce mouvement touchant à peu près toutes les formes d'art touche évidemment la musique. C'est un mouvement contestataire qui va, comme son nom l'indique, rejeter la culture ou du moins celle imposée par la bourgeoisie. Des groupes comme Les Chaussettes noires, Les Chats sauvages, ou Magma voient le jour. Ce mouvement contestataire va se développer et va donner naissance au « punk » dans les années 70 jusque dans les années 80 où il aura un grand succès. Ce mouvement très contestataire est apparu en opposition au mouvement Hippie qui, selon les protagonistes du mouvement punk, n'avait rien fait changer. « Le mouvement punk marque une autre étape d'émancipation générationnelle : rejetant l'optimisme hippie » (<https://www.reseau-canope.fr>)

Il revendiquait une réaction à la contre-culture, à la culture hippie mais en fait il y a plein de choses en commun et la critique des punks de la contre-culture c'est que c'était devenu vieux et le punk voulait tout redémarrer avec une nouvelle esthétique et dans un nouveau contexte. (WORLEY, 2019, dans « punk, génération no futur » épisode 1 aux origines d'un mouvement » tiré de <https://www.franceculture.fr/>)

Le punk est apparu d'abord en Angleterre en rejetant la monarchie et toute autorité et s'est ensuite rapidement développé dans beaucoup d'autres pays. Son slogan « no futur » vient de la chanson « The God Save the Queen » des Sex Pistols, groupe emblématique de ce mouvement. Simple et efficace, ce slogan voulait montrer que l'Angleterre était perdue, qu'il n'y avait pas d'avenir possible. Le mouvement Punk surprend par son immédiateté. Il se développe partout en occident comme une réponse à un état d'esprit déjà largement partagé. Le mouvement punk prône également l'idée que tout le monde peut faire de l'art. « Tout le monde peut être artiste. Tout le monde peut former un groupe, pour peu qu'on ait une guitare. » (<https://www.reseau-canope.fr>) Ce qui, nous le verrons par la suite, sera une des idées de la politique culturelle des années 1980.

Voici un extrait d'un reportage de Claude Gaignaire sur Antenne 2 diffusé le 5 août 1977.

Révoltant disent les Anglais qui détournent les yeux et font des punks des délinquants qui relèvent de la police. Pour les punks c'est le succès. L'hostilité des adultes nourrit le mouvement et ils sont chaque jour plus nombreux, cheveux rouges verts ou bleus, veste rappée, pantalon acheté aux puces, chaussures de tennis, à se donner des airs de chômeurs fatigués. Les hippies s'étaient opposés à la guerre du Vietnam, les Punks ne s'opposent pas, ils révèlent, ils caricaturent. La réalité de leur jeunesse c'est la récession économique, le chômage. Cette crise, ils la portent sur eux avec leurs vêtements de clochard comme une provocation. [...] Ils sont la première génération après l'embargo sur le pétrole, l'hostilité des Anglais n'a pas d'autres fondements. La misère ça se cache, les punks en font une évidente réalité, alors ils effraient. (INA Actu, 2012, 0 : 23 : 09)

Cet extrait montre avec finesse ce qu'était le mouvement punk de la fin des années 70. Il décrit tout ce qui « fait » le punk : la recherche de la confrontation avec les adultes (qui en quelque sorte représentent le « cadre », les « règles ») mais aussi le style vestimentaire et physique qui dénonce la situation socio-économique dans laquelle ils vivent.

Parallèlement, dans les années 70 d'autres styles musicaux voient le jour notamment le Hard Rock qui est aujourd'hui considéré comme le style représentant davantage cette décennie. Considérée comme une musique provocatrice et violente cette musique séduit la jeunesse. Cependant peu de groupe Français de ce genre voient le jour. Ce style musical se développe davantage en Angleterre ou aux Etats-Unis mais moins en France.

Nous pouvons donc comprendre pourquoi dans les années 80 le « Rock », du fait de son côté provocateur, contestataire, anti-autoritaire, apprécié de la jeunesse, ne pouvait pas être bien vu des élites qui jusqu'à présent réprimaient les provocations, les contestations et imposaient les règles. Ces jeunes qui n'y connaissaient rien en musique ne pouvaient pas prétendre en faire. Il y a donc en deux décennies une certaine révolte de

la jeunesse qui se développe et qui est accompagnée par des mouvements artistiques. Un fossé se crée entre les générations ce qui amène l'État à s'intéresser aux « jeunes ». Ce n'est pas le rock qui a, par lui-même, intéressé les politiques mais davantage le public que cette musique touchait. « C'est en effet l'attention portée aux pratiques et valeurs culturelles considérées comme propres à la jeunesse qui a permis et justifié, du moins initialement, l'intervention des pouvoirs publics en ce domaine » (TEILLET, 2003, P.156)

2.3. Politique culturelle des années 80-90

En 1982 le décret du 10 mai voit le jour :

Art. 1er. — Le ministère chargé de la culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde.

Pour bien comprendre la petite révolution de ce décret il faut se remettre en tête ce qu'était la politique culturelle de Malraux (ancien ministre de la Culture de 1959 à 1969). La politique de Malraux mettait en avant la démocratie culturelle.

La démocratisation culturelle passait, selon le nouveau ministère, non pas par une éducation spécifiquement culturelle ou par l'apprentissage des pratiques artistiques, mais par une mise en présence de l'art, des œuvres comme des artistes, et des publics qui n'avaient pas l'habitude de cette rencontre. (MOULINIER, 2011, P.4)

La politique de Malraux était donc d'amener la culture au plus grand nombre. Mais l'idée était de proposer un « catalogue » de ce qu'était l'art. Il fallait, dans une volonté de cultiver le plus grand nombre, faire accéder au véritable art ceux qui n'y

avaient pas l'accès jusqu'à maintenant. Il fallait « rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité » Décret du 24 juillet 1959.

On voit alors que l'idée « d'œuvre capitales » est discutable. Comme nous l'avons vu précédemment le Rock n'avait pas bonne presse et était loin d'être inscrit aux « œuvres capitales de l'humanité ». Il y avait encore cette idée que « l'élite » du pays décidait de ce qui était « culturel » ou non. C'est ce que le décret du 10 mai remet en question. Il n'est plus question d'imposer une culture à tous mais de favoriser le développement culturel de chacun. Le développement culturel est un sujet sur lequel Joffre Dumazedier a beaucoup travaillé. Il le définit lors du colloque de Bourges de 1964 de la manière suivante : « Le développement culturel se définit comme une mise en valeur des ressources physiques et mentales de l'homme en fonction des besoins de sa personnalité et de la société » (GIRARD, 1968, P.12) Le développement culturel est formé de trois points. Le premier est la « démocratisation culturelle », combattre les inégalités culturelles. Le deuxième point est de réussir à mettre en relation les « créateurs » de culture actuelle avec les « demandeurs » de culture d'aujourd'hui. Le troisième point est de créer une véritable « politique culturelle comme il y a une politique sociale et une politique éducative » (Ibid. PP.11-12)

« Cette finalité humaniste de la politique culturelle, [...] selon le mot de Maryvonne de Saint Pulgent (Saint Pulgent, 1999), repose sur un relativisme culturel ou une conception anthropologique de la culture récusant les notions de haute culture et de chef d'œuvre [...] » (MOULINIER, 2011, P.4) Nous voyons ici que cette idée de développement culturel s'éloigne de l'idée « d'œuvres capitales » de Malraux et ainsi « le décret du 10 mai 1982 qui définit la mission confiée à Jack Lang [...] rompt avec l'impératif de démocratisation fixé à Malraux par le décret du 24 juillet 1959 » (TEILLET, 2003, P.160)

3. L'institution des MAA

3.1. Développement historique des institutions en France

3.1.1. Le début

A l'inverse de l'institutionnalisation des musiques classiques – qui a débuté par le sommet de la pyramide (CNSMD¹) à Paris puis a cherché à se développer dans les régions – les « musiques actuelles ont d'abord trouvé leur place dans les plus petites structures et commencent à remonter petit à petit la pyramide. L'institutionnalisation des « musiques actuelles » est un fait relativement récent. Il a débuté par l'apparition d'écoles associatives dans les années 70. (SAEZ, 2005, P.12) Avant cela les musiciens amateurs avaient recours au réseau de MJC pour répondre à leurs besoins, ou bien ils se débrouillaient avec leurs propres moyens pour trouver des lieux de répétitions. C'est ensuite devenu une commande politique des années 70 et 80 au moment où le rock a commencé à prendre une place importante dans le paysage populaire. « Les acteurs associatifs de la production, de la diffusion et de la formation [...] vont s'organiser [...] et se regrouper en réseaux pour porter un discours réclamant le soutien de la puissance publique. » (Collectif RPM, 2012, P.21). Différents réseaux et fédérations vont voir le jour et vont permettre de donner de l'importance aux « musiques actuelles ».

- Fnejma² (initialement Fnej dans les années 80 (uniquement jazz) s'ouvre au « musiques actuelles » dans les années 1990)
- Féarock (Fédération des radios associatives rock, créée en 1991)
- Fédurock (Fédération de lieux de « musiques actuelles amplifiées », créée en 1994)

¹ Conservatoire National Supérieur Musique et Danse

² Fédération Nationale des Écoles d'influence Jazz et Musiques Actuelles

Des lieux d'information et de ressource voient le jour puis fusionnent en 1995 pour créer l'Irma (Information et ressources pour les « musiques actuelles »). (Collectif RPM, 2012, P.21). Il y a des dispositifs d'aide qui sont créés à partir des années 1980 comme le FAIR (Fond d'action et d'initiative rock) ou bien le CIR (Centre d'information rock). Il y a également le plan Zenith lancé par Jack Lang au début des années 80, dont nous parlerons plus en détail dans une prochaine partie.

À la fin des années 80 et au début des années 90 des structures privées associatives se développent autour de « mission d'aide à la pratique et la diffusion de la musique ». Quatre de ces structures (l'Ara, le Cry, Trempolino et l'Adem) vont se réunir pour fonder le collectif RPM.

Les premiers dispositifs pédagogiques sont des projets d'accompagnement envers des groupes déjà formés, qui ont besoin d'aide sur un point précis. Il y a peu d'enseignement individuel jusqu'au milieu des années 90.

Un article paru dans Le Monde le 28 septembre 1989 intitulé « M. Lang veut développer le rock français » nous permet d'avoir un témoignage des actions de la politique Culturelle de cette époque :

Le ministre de la Culture, M. Jack Lang, a présenté, mardi 26 septembre, un plan d'action pour le rock et les variétés lors d'une conférence de presse au Bus Palladium, club de rock parisien. Le ministre a défini cinq axes autour desquels l'État entend aider la création ainsi que la professionnalisation des artistes. Dans cette perspective, le budget consacré au rock et aux variétés augmentera de 50 % en 1990.

Les artistes et groupes débutants _ « le premier maillon de la chaîne » _ seront aidés grâce au programme FAIR (Fonds d'action et d'initiative rock) au cours d'une opération baptisée « À fond la caisse » : il s'agit d'apporter pendant deux ans un soutien logistique (frais de tournée) à quinze groupes parmi ceux qui auront répondu à un appel de candidatures. D'autre part, en liaison avec le secrétariat d'État à la formation professionnelle, un enseignement de manager devrait rapidement être mis en place.

Le programme d'équipement de petits lieux de spectacle doit connaître une impulsion nouvelle. M. Lang a écrit à tous les maires de villes de plus de vingt mille habitants en leur proposant l'aide de son ministère dans la construction ou la rénovation de salles de deux cents à quatre cents places. Le ministre a fait remarquer que, pour l'instant, la France ne comptait pas plus d'équipements de ce type que les Pays-Bas. En outre, la construction de bâtiments de type Zénith se poursuivra ; la prochaine ville à en être équipée sera Tours.

En janvier 1990, 4 millions de francs seront débloqués à l'intention des petits labels discographiques. Pour Bruno Lion, chargé de mission sur le rock et les variétés au ministère, il s'agit de les aider à trouver un modèle de développement pour surmonter les difficultés de gestion et de trésorerie qui accompagnent un développement rapide. Toutefois ces crédits ne seront pas réservés à la seule production rock.

Face à la disparition de nombreuses émissions de télévision consacrées au rock, 1 million de francs seront consacrés à la réalisation de pilotes qui seront ensuite proposés aux chaînes.

Enfin, le Centre d'informations qui vient de publier l'édition 1990 de l'Officiel du rock, éditera désormais un mensuel d'informations professionnelles, Yaourt. C'est également le CIR qui gèrera le programme FAIR. (Tiré de <https://www.lemonde.fr>)

3.1.2. Le plan Zenith

Au mois de mai 1981, un an avant le décret de mai 1982 Jack Lang s'intéresse au Rock et aux musiques populaires. Sous les conseils de différents professionnels de ce secteur il décide de lancer un projet de construction de salle de concert pour répondre à la demande du public de ces musiques. Daniel Colling, aujourd'hui président du Zenith de Paris est désigné pour créer une salle en région Parisienne. C'est au mois de janvier 1984 que le premier Zenith de France est inauguré. (<https://www.liberation.fr/>).

Aujourd'hui il y a dix-sept Zenith sur le territoire. Un dix-huitième est prévu d'être construit à Rennes pour 2025. Seule la Corse n'en a pas. La programmation du Zenith s'est diversifiée. Nous pouvons aller y voir évidemment des concerts mais également des spectacles de danse ou bien des *one woman/man show*.

3.1.3. Les Cafés-musiques

Ce programme, initié par Jean-Michel Lucas au début des années 1990, a pour but de développer la vie artistique dans différents quartiers. L'idée du programme est de créer un label « cafés-musiques » pour des structures artistiques. « À travers un projet incluant la convivialité, la diffusion de concerts, l'insertion des jeunes, les pratiques musicales etc., il s'agit de recréer ce lien social qui s'est délité entre les institutions représentant la société établie et ce corps social flou que l'on nomme *les jeunes* » (BENSIGNOR, 1994, P.48)

Le label est alors distribué par la DRAC³. Un cahier des charges est établi afin d'assurer la qualité autant d'un point de vue de la sécurité que de l'hygiène mais également de l'équipement. Le cahier des charges étant très strict une seule structure bénéficiait du label jusqu'en 1993. Avec un allègement des critères le label se développe de plus en plus jusqu'à l'apparition d'une soixantaine de cafés-musiques en 1995. Ce dispositif deviendra par la suite les SMAC⁴.

3.1.4. L'enseignement

Nous voyons que dans les années 1990 l'État commence à s'intéresser sérieusement à la question des « musiques actuelles ». Au vu de l'importance que prennent les « musiques actuelles » en France « 25000 groupes de rock en France en 1998 » (Collectif RPM, 2012, P.28) le ministère de la Culture s'inquiète de ce « hiatus

³ La DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) créée par André Malraux en 1964 a pour mission de conduire la politique Culturelle de l'État dans les régions et les départements qui la composent.

⁴ Scène des Musiques Actuelles

entre l'enseignement et la pratique » (Ibid.). Cependant l'étude réalisée par Gérard Authelain en 1998 montre que la création de diplôme dans ce secteur n'est pas la priorité. Il préconise d' « encourager les initiatives existantes et de travailler en commun pour capitaliser les expériences avant même de poser les bases d'un cadre diplômant dans ce secteur ». (Collectif RPM, 2012, P.29) C'est dans cette optique que la commission nationale des « musiques actuelles » dirigée par Catherine Trautmann voit le jour en 1998. Le but n'est donc pour l'instant pas de créer des formations diplômantes mais de développer davantage les initiatives déjà existantes. Ce n'est que trois années après, en 2001, que la première session du CA⁵ pour les « musiques actuelles » a eu lieu tandis que la première session du DE⁶ de professeur des « musiques actuelles » a eu lieu en 2004.

Il existe également des concours de la fonction publique territoriale qui permettent d'accéder à différents cadres. Ces concours ont lieu tous les 4 ans. C'est en 2005 que le premier concours pour accéder au cadre de professeur d'enseignement artistique (PEA) s'ouvre aux « musiques actuelles » et ce n'est qu'en 2018 que le concours pour accéder au cadre d'emplois d'assistant territorial d'enseignement artistique (ATEA) s'ouvre aux « musiques actuelles ».

3.1.5. Commission nationale des « musiques actuelles »

Cette commission a été organisée à la demande de Catherine Trautmann alors ministre de la Culture en 1998. Elle répondait à un « fort mouvement revendicatif de l'ensemble des acteurs des musiques actuelles ». (DUTILH & VARROD, 1998, P.7) Le but de cette commission était de faire un état des lieux des « musiques actuelles » en France.

⁵ Le CA (certificat d'aptitude) valide les connaissances et les compétences générales et professionnelles correspondant au niveau de fin de second cycle d'études supérieures préparant à l'enseignement de la musique. Ce diplôme de pédagogie et formation à l'enseignement de la musique, confère aujourd'hui le grade de Master. (<https://metiers.philharmoniedeparis.fr/>)

⁶ Le DE (Diplôme d'état) est le diplôme le plus répandu pour l'enseignement de la musique instrumentale ou vocale dans les conservatoires. Toutes les disciplines et les esthétiques sont représentées : musique classique, jazz, musiques actuelles et musiques traditionnelles (<https://metiers.philharmoniedeparis.fr/>)

La création de la Commission nationale des musiques actuelles répond avant tout à une logique culturelle. Il s'agit par-là de ne plus nous contenter d'une approche limitée aux seuls enjeux économiques, ni de nous satisfaire d'une « instrumentalisation » de ce secteur artistique à des fins de traitement social. Si nous n'oublions pas la dimension économique de ce secteur (et notamment les conséquences culturelles des concurrences économiques internationales), si surtout nous ne négligeons pas le fait qu'à travers les musiques actuelles, des groupes sociaux en marge des institutions culturelles traditionnelles peuvent avoir accès à la vie artistique, nous souhaitons aussi que se développent en ce domaine des politiques prenant véritablement en compte les dimensions esthétiques et les ambitions créatives des musiciens, amateurs ou professionnels dans le champ des musiques actuelles. (DUTILH & VARROD, 1998, P.5)

Voilà le premier paragraphe du rapport de cette commission. Nous voyons donc qu'il y a une volonté, une demande envers les pouvoirs publics de ne plus s'intéresser uniquement aux « musiques actuelles » pour leur intérêt social, comme nous l'avons vu précédemment, mais de s'y intéresser également pour leurs « dimensions esthétiques » et les « ambitions créatives des musiciens ».

Ce rapport pointe un manque d'engagement et de compréhension de la part des politiques « L'orientation en faveur des « musiques actuelles » a été trop rarement soucieuse de leurs enjeux artistiques, soulignant ainsi ce paradoxe éclatant d'une reconnaissance culturelle qui exclut la dimension culturelle de ce qu'elle reconnaît ! » (Ibid. P.24) Il y a, de la part de l'État, la volonté de développer les « musiques actuelles » mais le rapport dénonce le fait qu'elles soient prises au sérieux pour leur intérêt social (CF chapitre les difficultés du rock) en laissant de côté leur intérêt culturel. Le rapport demande donc une reconnaissance artistique et culturelle des musiques actuelles qui ne doivent plus être vues uniquement comme de la « musique de jeunes ». (Ibid. P.24)

Nous pouvons voir dans le rapport de cette commission que différents objectifs ont été établis afin de « définir une politique globale, cohérente et spécifique pour les musiques actuelles ». Il y a également la volonté de « créer les conditions d'une solidarité professionnelle en cessant de raisonner indépendamment sur les questions relatives à la

formation, au spectacle vivant, au disque, au multimédia, etc. ». (Ibid. P.6) Il y a un souhait de prendre en compte les « musiques actuelles » dans leur globalité afin que, non seulement aucun secteur ne soit laissé de côté mais aussi qu'il y ait une cohérence dans leur développement les uns avec les autres.

Toute une partie nommée « reconnaissance » propose différentes idées pour amener à une plus grande considération envers les « musiques actuelles ». Une des idées proposées est de créer « un centre national de la musique » (Ibid. P.28) à l'instar des CNL (Centre national du livre) et CNC (Centre national du cinéma). Celui-ci verra le jour le premier janvier 2020, 22 ans après la commission. Catherine Trautmann, après avoir reçu ce rapport prononce un discours (Annexe 1) le 19 octobre 1998 dans lequel elle dit : « On doit [...] relever que le terme de « reconnaissance » est un des mots clefs qui court tout au long du rapport. Et ce mot, je le fais mien. » (TRAUTMANN, 1998, www.vie-publique.fr)

Le rapport propose également d'amener les « musiques actuelles » dans l'éducation nationale mais aussi dans la « formation et les critères de recrutement des directeurs d'écoles de musique ». (Ibid. P.25) Il demande également la reconnaissance des musiques encore à la marge comme la « techno » ou le « trash métal ».

Toute une partie nommée « proximité » se penche sur la question de l'accessibilité et notamment des lieux dédiés aux « musiques actuelles » en proposant une « politique ambitieuse d'aménagement, d'agrandissement, de réhabilitation et de mise aux normes, et surtout de création de locaux adaptés ». Il est demandé que pour chaque lieu un « contrat de développement territorial » soit élaborer afin de créer des projets culturels et artistiques. (Ibid. P.32)

Afin de développer les outils de diffusion il y est demandé d' « affirmer les missions du service public audiovisuel » notamment par un soutien à une radio du service public qui serait idéale « pour l'exposition des musiques actuelles » ainsi qu'une chaîne publique de télévision. (Ibid. P.37) Le rapport demande également davantage d'aide financière de la part de l'État et demande entre autres de relancer l'aide aux labels afin de relancer ce secteur musical.

Nous voyons dans ce rapport une multitude d'idées, de conseils et de demandes qui montrent que l'intérêt pour les « musiques actuelles » est bien présent. Non plus seulement pour s'intéresser à une partie de la population qui n'était jusqu'alors pas prise en compte mais bien pour l'intérêt culturel et artistique que représentent les « musiques actuelles ». Lors de son discours du 19 octobre 1998, (Annexe 1) Catherine Trautmann dit : « Ces expressions musicales représentent aujourd'hui un phénomène culturel et artistique majeur et elles doivent être traitées comme telles. » (TRAUTMANN, 1998, www.vie-publique.fr) Cependant nous voyons, par la grande diversité des points soulevés par ce rapport qu'il y avait, à l'aube des années 2000, encore beaucoup de choses à faire pour prendre pleinement en compte les « musiques actuelles » dans leur globalité.

3.2. Les institutions des « musiques actuelles » d'aujourd'hui

Nous allons maintenant nous intéresser aux « musiques actuelles » d'aujourd'hui, afin de faire un état des lieux de leur développement. Le but est ici de mettre en avant les principaux acteurs des « musiques actuelles » afin de nourrir mes recherches mais ce n'est en aucun cas une liste exhaustive des différentes institutions.

3.2.1.L'enseignement

L'associatif est aujourd'hui le réseau le plus vaste en France. Il est cependant difficile de donner des chiffres précis sur le nombre d'écoles associatives proposant l'enseignement des « musiques actuelles ». La CMF (confédération musicale de France) rassemble plus de 4000 associations mais ne donne pas de précision sur les contenus enseignés. Il existe cependant des associations comme la Fneijma, qui regroupent des écoles ou des organismes de formation professionnelle.

3.2.1.1. La Fnejj/ma

Apparue initialement sous le nom de Fnejj dans les années 80, cette association était destinée davantage à la musique jazz. Elle s'est ensuite ouverte aux « musiques actuelles » dans les années 1990. La Fnejjma a permis de développer l'enseignement des « musiques actuelles » amplifiées dans les années 1980 à 1990 avec l'aide parfois des conservatoires publics. La Fnejjma est une association loi 1901 qui « rassemble et représente plus d'une trentaine d'écoles de musique privées et indépendantes ». Cette fédération est soutenue par le ministère de la culture et le centre national de la musique et propose une certification reconnue par l'Etat, le MIMA « Certificat Musicien Interprète des Musiques Actuelles ». (Tiré de <https://www.fnejjma.org>)

Aujourd'hui cette fédération d'écoles associatives propose donc un enseignement reconnu de qualité tout en revendiquant « leur identité par rapport aux établissements publics » (BERTHOD & WEBER, 2006, P.39). Cette « identité » dont parlent Michel Berthod et Anita Weber est une réponse à l'idée que les établissements publics (les conservatoires) dénatureraient la pratique originelle populaire, proche du peuple. Il y a une volonté de la part des écoles associatives de se détacher de l'aspect scolaire, élitiste que portent les établissements publics. Dans le rapport sur le soutien de l'État aux « musiques actuelles », Michel Berthod et Anita Weber montrent que ces associations « sont cependant financées, comme les établissements contrôlés, à la fois par les pouvoirs publics et les cotisations des élèves. Nous pouvons noter que pour compenser des montants de subvention insuffisants, les cotisations des élèves sont plus élevées que dans le secteur public ce qui ne garantit pas vraiment un recrutement populaire » et finissent par une question laissée en suspens « N'y a-t-il pas incohérence ? » (Ibid. P.39) Effectivement certaines écoles proposent des formations professionnalisantes très complètes et peut-être davantage en cohérence avec le métier de musicien que certains conservatoires publics, mais les prix pour un cursus de 3 années avec le minimum d'heures par semaine est à plus de 10000€ à Atla ou bien à presque 30000€ à la MAI de Nancy (deux écoles faisant parties de la Fnejjma). Même s'il est possible de financer ces formations, ces tarifs restent conséquents et montrent un certain décalage avec l'idée populaire de la musique qui y est enseignée. Il y a là peut-être une volonté (certainement maladroite) de prouver que les « musiques actuelles » doivent être prises au sérieux.

3.2.1.2. Les écoles de musiques et les conservatoires

En France l'établissement représentant le plus l'enseignement de la musique est sûrement le conservatoire. Il peut être vu comme élitiste par certains ou bien en décalage avec le métier de musicien pour d'autres. Le label conservatoire est bien souvent associé à une certaine exigence mais est parfois critiqué pour son côté trop « scolaire ». Il est cependant le seul établissement public délivrant le DEM (diplôme d'étude musicale). Ce diplôme a une certaine valeur en France et permet d'accéder aux études supérieures mais il n'est cependant pas reconnu à l'étranger.

Le premier conservatoire de France a été construit à Paris en 1795. Il est aujourd'hui l'un des deux conservatoires nationaux supérieurs de France (le second étant à Lyon). Ce conservatoire avait pour but de former les musiciens de la nation. Afin de développer davantage la culture musicale Française d'autres conservatoires sont apparus en région afin de former des musiciens qui intégreront ensuite le CNSM (ce qui est encore un peu le cas aujourd'hui). Ce maillage s'est alors étendu et resserré jusqu'à aujourd'hui où des conservatoires voient encore le jour. Ce maillage s'est dessiné au niveau régional puis départemental en donnant les appellations de conservatoires nationaux de région (CNR) pour les établissements qui dépendaient des régions et écoles nationales de musique (ENM) pour ceux qui dépendaient des départements. À l'échelle locale des conservatoires municipaux pouvaient être agréés par le ministère de la Culture. Ces dénominations ont changé avec le décret du 12 octobre 2006 qui a changé le nom des CNR en CRR (conservatoire à rayonnement régional), les ENM en CRD (conservatoire à rayonnement départemental), et les écoles agréées en CRC ou CRI (conservatoire à rayonnement communal ou intercommunal).

Contrairement aux musiques classiques, les « musiques actuelles » ne se sont pas d'abord développées au CNSMD mais davantage localement du fait de leur côté populaire comme nous l'avons vu précédemment. Il n'y a, à ce jour, aucun des deux CNSMD qui proposent un cursus « musiques actuelles », seul le CNSMD de Lyon propose une formation à l'enseignement ouverte à ces esthétiques.

Voici quelques chiffres d'après le site de la philharmonie de Paris :

- 342 CRI/CRC dont 259 proposent les « musiques actuelles » environ (75,7%)
- 110 CRD dont 87 proposent les « musiques actuelles » (79,1%)
- 44 CRR dont 33 proposent les « musiques actuelles » (75%)

Nous voyons donc que les « musiques actuelles » sont représentées de manière homogène en fonction des différents rayonnements des conservatoires. Afin de mieux comprendre ces chiffres je vous propose de les comparer avec ceux du jazz et des Musiques Traditionnelles.

Représentation de l'esthétique jazz en pourcentage par année en fonction du rayonnement du conservatoire.

Jazz	CRR	CRD	CRC/CRI
1998/1999	68%	80%	68%
2008/2009	94%	80%	79%
2021	90%	84%	66%

Représentation de l'esthétique Musiques Traditionnelles en pourcentage par année en fonction du rayonnement du conservatoire.

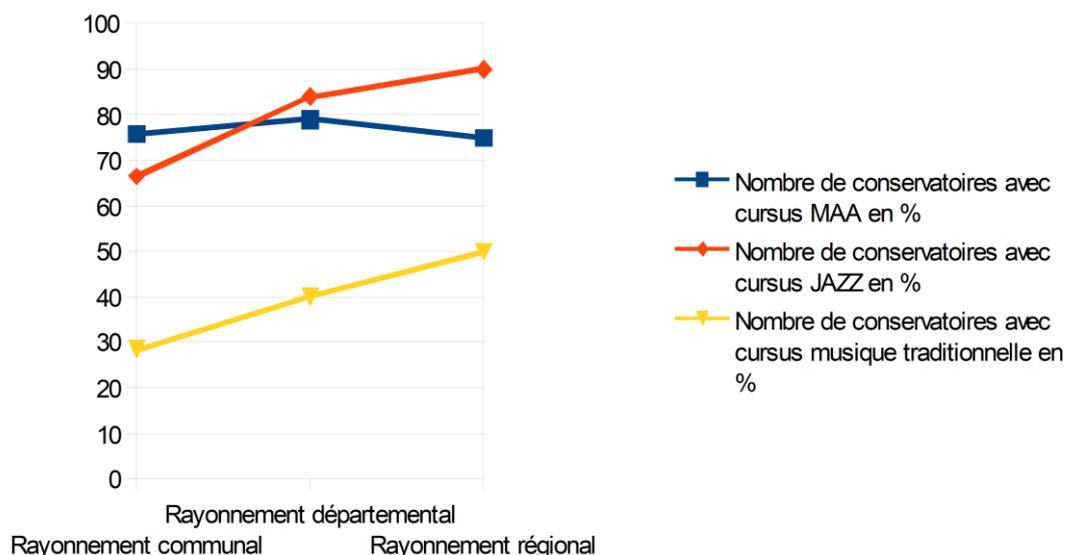
Musiques traditionnelles	CRR	CRD	CRC/CRI
1998/1999	29%	30%	18%
2008/2009	36%	43%	23%
2021	50%	40%	28%

Représentation de l'esthétique « musiques actuelles amplifiées » en pourcentage par année en fonction du rayonnement du conservatoire.

« Musiques actuelles amplifiées »	CRR	CRD	CRC/CRI
1998/1999	9%	21%	25%
2008/2009	33%	45%	46%
2021	75%	79%	75%

Les pourcentages des années 1998/1999 et 2008/2009 sont issus de l'étude sur l'analyse de l'enseignement et de l'accompagnement dans le secteur des « musiques actuelles » de 2012. Les chiffres de l'année 2021 sont issus des chiffres obtenus sur le site de la philharmonie de Paris. Le rapport susmentionné soulignait un intérêt plus prononcé de la part des CRD pour les « musiques actuelles ». Cependant aujourd'hui même si effectivement cette esthétique y est très représentée les CRR ne sont pas loin derrière. Nous voyons que le jazz est largement représenté et ce, depuis une vingtaine d'années. Nous voyons clairement l'évolution de l'intégration des « musiques actuelles » en conservatoire mais elles restent toujours moins représentées que le jazz dans les CRR. Les musiques traditionnelles sont quant à elles bien moins représentées que les deux autres esthétiques mais semblent épouser la même courbe que celle du jazz.

Ce graphique représente, en pourcentage, le nombre de conservatoires proposant les disciplines « musiques actuelles » (bleu) et/ou jazz (rouge) et/ou musiques traditionnelles (jaune) en fonction du rayonnement du conservatoire. Nous apercevons très clairement que les « musiques actuelles » sont représentées de manière constante en fonction du rayonnement des conservatoires alors que le jazz et les musiques traditionnelles ont tendance à être davantage représentés dans les grandes structures (CRR) et beaucoup moins dans les plus petites (CRC).



Calculs faits à partir des données recueillies sur le site de la philharmonie de Paris.

L'étude menée par Bob Revel en 2012 montrait déjà cela « Les CRD prennent plus rapidement en compte que les CRR le secteur émergent des musiques actuelles amplifiées ». (REVEL, 2012, P.152) La question que l'on peut se poser est donc pourquoi les « musiques actuelles » ne suivent pas la même courbe que le jazz ou les musiques traditionnelles ? Peut-être que, du fait que les « musiques actuelles » sont, comme nous l'avons vu précédemment, des musiques populaires dans le sens où elles viennent d'abord d'une initiative communautaire, ces musiques se sont d'abord développées dans des petites structures plus « proches » de la vie de quartier. Elles y sont d'ailleurs plus développées que les deux autres esthétiques. Du fait de ce fort développement (aujourd'hui 259 CRC proposent les « musiques actuelles » en France) les plus grandes structures considèrent ne pas avoir besoin de proposer ce cursus. Afin de comprendre les différences de pourcentages de la représentation des « musiques actuelles » et du jazz dans les CRR (75% pour les MAA et 90% pour le jazz) je me suis permis de contacter différents CRR ne proposant pas cette esthétique. Malheureusement je n'ai pu avoir qu'un seul échange avec le CRR de Boulogne-Billancourt qui m'a expliqué que le conservatoire ne proposait pas de cursus « musiques actuelles » pour plusieurs raisons. Historiquement le conservatoire est davantage axé sur les esthétiques des musiques classiques à contemporaines. Cependant une classe jazz a ouvert en mutualisant avec d'autres

établissements du territoire. Le CRR partage également les locaux avec l'association Prisma qui propose un enseignement des « musiques actuelles ». Il y a donc, selon le conservatoire de Boulogne Billancourt assez d'offre pour les « musiques actuelles » et il estime qu'il n'y a pas besoin de développer une classe supplémentaire. L'association Prisma se charge d'enseigner pour les débutants, le CRD de Vanves ou le CRR de Paris proposent un enseignement pour les élèves plus avancés et le pôle supérieur de Boulogne-Billancourt se charge de la formation professionnelle.

3.2.1.3. Pôles supérieurs et CEFEDM

Aujourd'hui il existe en France deux types d'établissements publics proposant une formation professionnelle : Les pôles supérieurs et les CEFEDM (Centre de formation des enseignants de musique et de danse). Ils délivrent tous les deux le DE (diplôme d'état) mais seuls les pôles supérieurs délivrent le DNSPM (diplôme national supérieur professionnel de musicien). Les pôles supérieurs proposent également en plus du DE et du DNSPM une licence en partenariat avec l'université de musicologie. Le DE est donc dédié à une carrière d'enseignement, et le DNSPM est davantage dédié à une carrière de musicien interprète.

Voici la liste des établissements proposant soit le DNSPM et ou le DE de « musiques actuelles » :

- Pôle d'enseignement supérieur Paris Boulogne-Billancourt (PSPBB)
- Pôle d'enseignement supérieur de la musique Seine-Saint-Denis Île-de-France « Pôle Sup'93 » (ne propose que le DE)
- Pôle d'enseignement supérieur spectacle vivant Bretagne, Pays de la Loire « Le Pont Supérieur »
- École supérieure musique et danse Hauts-de-France - Lille (ESMD)
- Pôle Aliénor - Centre d'études supérieures de musique et de danse de Nouvelle-Aquitaine (ne propose que le DE)
- École supérieure des arts de Lorraine (ESAL) (ne propose que le DE)
- Institut supérieur d'Arts de Toulouse (ISDAT) (Département spectacle vivant)

- Pôle d'enseignement supérieur de la musique et de la danse (PESMD) Bordeaux-Aquitaine (ne propose que le DE)
- École Supérieure de Musique Bourgogne-Franche-Comté (ESM Bourgogne-Franche-Comté)
- CEFEDM Normandie (ne propose que le DE)
- CEFEDM Auvergne-Rhône-Alpes (ne propose que le DE)
- IESM - Institut d'Enseignement Supérieur de la Musique Europe et Méditerranée (ne propose que le DE)

Seule la Haute-École des Arts du Rhin (HEAR) ne propose ni DE ni DNSPM dans l'esthétique des « musiques actuelles ». Sur un total de 13 établissements supérieurs 12 délivrent le DE de « musiques actuelles » et parmi ces établissements 5 délivrent le DNSPM (diplôme national supérieur professionnel de musicien). Nous voyons donc que la formation professionnelle des « musiques actuelles » se développe mais n'est pas encore tout à fait aboutie. Il y a donc davantage de formation professionnelle dans le secteur de l'enseignement que pour le musicien interprète. Bob Revel relevait déjà en 2012 que, comparée à celle du jazz, l'intégration des « musiques actuelles » « n'est pas parvenue au même stade de développement [...] ». Il y a un enjeu réel de reconnaissance dans leur prise en compte au sein des pôles supérieurs pour un accès au DNSPM. (REVEL, 2012, P.153)

3.2.2. La diffusion

3.2.2.1. Les SMAC

Le label SMAC est un label d'État qui répond à un cahier des charges établi par l'arrêté du 5 mai 2017 :

Les structures labellisées « Scène de Musiques Actuelles-SMAC » organisent leurs projets artistiques autour des axes suivants :

1. La création/production/diffusion ;

2. *L'accompagnement des pratiques musicales professionnelles et amateurs ;*

3. *L'action culturelle.*

A partir de ces trois axes, les structures labellisées « Scène de Musiques Actuelles-SMAC » définissent leur projet en fonction de leur environnement, des bassins de vie et des moyens dont elles disposent tout en s'inscrivant dans une ambition artistique et culturelle nationale. (Extrait de l'arrêté du 5 mai 2017, P.2)

Les SMAC sont donc des salles de concerts dédiées aux « musiques actuelles » qui ont pour missions de développer des projets artistiques, culturels et sociaux inscrits dans un territoire. Aujourd'hui il y a 91 SMAC (Annexe 2) réparties sur tout le territoire.

3.2.2.2. FEDELIMA

La FEDELIMA naquit en 2013 de la fusion de la Fédurock et de la Fédération des Scènes de jazz et de musiques improvisées (FSJ). Fédération des lieux de « musiques actuelles », elle regroupe aujourd'hui 145 projets et structures dédiés aux « musiques actuelles » sur l'ensemble du territoire français. Elle favorise l'entraide, la liberté d'expression et récuse « l'idée de concurrence et de compétition entre acteurs et entre territoires ». (tiré de <https://www.fedelima.org>) La FEDELIMA repose sur quatre fondements principaux : la solidarité, la démocratie, l'équité et la liberté d'action. La FEDELIMA tient à développer les initiatives citoyennes dans une « dynamique sociétale et d'un vouloir vivre ensemble ». Elle défend également la pluralité et la diversité culturelle et souhaite établir une politique publique coconstruite. (Tiré de <https://www.fedelima.org>)

3.2.3. Les outils

3.2.3.1. SOLIMA

Un vade-mecum, établi en 2013 (Annexe 3), définit le SOLIMA (Schéma d'orientation et de développement des « musiques actuelles ») comme étant « un

instrument de travail, un outil de co-construction entre les acteurs des « musiques actuelles », les collectivités territoriales et l'État » et « est un processus de concertation non hiérarchisé entre des acteurs des musiques actuelles ». L'idée de cet outil de co-construction est de mettre en relation les différents acteurs d'un même territoire qui peut être à l'échelle régionale, départementale ou bien de ville, d'agglomération, de métropole ou de bassin de vie. Le but est de « permettre de travailler dans la durée au développement des musiques actuelles sur les territoires, en cohérence et en complémentarité notamment avec les objectifs de la labellisation Scène de Musiques Actuelles ». En 2015, 22 SOLIMA ont été recensés sur toute la France. (Annexe 4) Cependant leur développement semble se concentrer principalement dans les régions Bretagne, Bourgognes Franche-Comté, et Grand- Est et est absent des régions Normandie, Ile de France et Haut de France.

Le processus doit permettre :

- *de provoquer une connaissance mutuelle des participants au SOLIMA*
- *de poser et de réfléchir collectivement les sujets*
- *de confronter les points de vue*
- *d'améliorer la connaissance collective*
- *de dégager des chantiers, des travaux et des pistes d'actions*
- *de contribuer à mettre en œuvre les outils de réflexions préalables à la décision politique*
- *de générer des solidarités, de la coopération et/ou de la complémentarité*
- *d'organiser l'évaluation (Vade-mecum, 2013, P.2)*

3.2.3.2. Agi-son

Agi-Son est une association qui œuvre « pour une gestion sonore conciliant préservation de la santé auditive, respect de l'environnement et des conditions de la pratique musicale » (tiré de <https://agi-son.org/>). Agi-son propose une formation à la gestion du son, elle organise également des sessions de moulage pour faire des protections

auditives et mène depuis 20 ans une campagne de sensibilisation « aux risques auditifs liés à la pratique et à l'écoute des musiques amplifiées » (tiré de <https://agi-son.org>)

3.2.4. Ressources

3.2.4.1. CNM

Comme nous l'avons vu précédemment le Centre national de la musique a été créé le 1er janvier 2020. Il succède au CNV (centre national de la chanson, des variétés et du jazz, et quatre associations l'ont rejoint : la FCM, l'IRMA, le Bureau Export et le CALIF (Club action des labels et des disquaires indépendants français). Le CNM se veut être « le premier établissement public au service de la musique et des variétés dans leur globalité » (tiré de <https://cnm.fr/>). Le but du CNM est de soutenir les différents acteurs des « musiques actuelles » dans leur développement.

Le Bureau Export propose, par le biais de rencontres professionnelles, de conseils, d'ateliers et d'aides financières, de soutenir les maisons de disques, tourneurs, artistes, managers et éditeurs qui souhaitent se développer à l'international. Riles, Charlotte Gainsbourg et PNL ont bénéficié d'une aide financière de la part du Bureau Export pour des tournées ou de la promotion à l'étranger.

Le CALIF est une association fondée par un groupe d'éditeurs phonographiques et de distributeurs indépendants en 2002. Le but de cette association est de « maintenir et développer le réseau des disquaires indépendants français ». (Tiré de <https://cnm.fr>)

La FCM (Fond pour la création musicale) a pour mission de favoriser la création, d'encourager les jeunes talents et « d'accompagner la prise de risque des professionnels de la musique ». (Tiré de <https://cnm.fr>)

L'IRMA était le centre d'information et de ressource des « musiques actuelles » et produisait « des ressources et des services expertisés pour l'information, l'orientation, le conseil, la formation, le recrutement et le développement du réseau professionnel des acteurs de la musique ». (Tiré de <https://cnm.fr>) Il a été dissout le 30 octobre 2020 pour se fondre au CNM le 1er novembre de la même année.

3.2.4.2. Collectif RPM

Le Collectif RPM, spécialisé dans la Recherche en Pédagogie Musicale, met en réseau une soixantaine de membres (structures et individuels issus de onze régions différentes) conduisant une mission d'intérêt général, à rayonnement départemental ou régional, en direction des musiciens. Ces structures s'inscrivent dans une démarche d'ouverture pédagogique, de recherche et d'analyse sur les pratiques actuelles de la musique.

3.2.4.3. Opale

L'opale (Organisation pour projets alternatifs d'entreprises) est une association qui intervient particulièrement auprès des associations. Elle « privilégie particulièrement les projets culturels qui génèrent de l'action culturelle, de l'épanouissement personnel, du développement socio-économique local ». L'opale est également un centre de ressources qui traite de divers sujets permettant de « mieux gérer [son] association et ses emplois » (tiré de <https://www.opale.asso.fr>)

3.2.5. Les aides financières

3.2.5.1. FAIR

Fond d'action et d'initiative rock, le FAIR est une association créée en 1989 par le ministère de la culture, initié par Bruno Lion alors conseillé de Jack Lang. L'idée était de proposer une aide pour les jeunes talents des « musiques actuelles ». « Le FAIR, est aujourd'hui le premier dispositif de soutien au démarrage de carrière et de professionnalisation en musiques actuelles. » (Tiré de <https://lefair.org/presentation/>) Le FAIR a connu beaucoup d'artistes comme suprême NTM, Fauve, les Têtes Raides, Orelsan, etc.

3.2.5.2. SACEM

La SACEM (société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique) a pour mission de protéger, représenter et défendre les intérêts de ses membres. Elle permet de déclarer et de collecter les droits liés à la diffusion (concert, télévision, internet) pour ensuite les répartir aux auteurs, compositeurs et éditeurs.

La SACEM propose également une quantité importante d'aides diverses et variées. Dans le secteur des « musiques actuelles » il y a une aide à l'autoproduction, physique et/ou dématérialisée, qui permet de financer un enregistrement.

3.2.5.3. CNM

Le centre national de la musique propose également une aide à la production phonographique « musiques actuelles » qui ressemble beaucoup à celle de la SACEM (il est d'ailleurs précisé qu'elles ne sont pas cumulables). Le CNM propose d'aider les nouveaux talents et de soutenir la création. Un dossier est à compléter pour vérifier que le projet correspond bien aux critères demandés.

Nous voyons que des dispositifs sont mis en place afin de traiter les « musiques actuelles » dans leur globalité. Les institutions s'organisent et évoluent encore aujourd'hui, le centre national de la musique, apparu 22 ans après sa demande, en est une belle preuve. Le développement du cycle préparatoire à l'enseignement supérieur (CPES) montre également une volonté de proposer une formation du musicien de plus en plus cohérente.

4. Les changements et témoignages

Emmanuel Brandl utilise l'expression d'état primitif d'indivision pour qualifier les « musiques actuelles » non institutionnalisées. Le processus d'institutionnalisation a séparé progressivement les différents aspects de ces musiques et a permis d'en avoir une vision plus détaillée. Ce processus engendre des changements dans l'organisation globale de ce qui est institué. Il crée des opportunités et n'est pas sans conséquences dans les rapports humains et les rapports que l'on a avec la pratique. Nous allons voir les conséquences de l'institutionnalisation sur les « musiques actuelles » en nous appuyant sur des écrits mais également des témoignages d'acteurs qui ont vécu ce changement d'état.

Nous allons essayer de voir si les enjeux de l'institution que nous avons énoncés précédemment ont été ressentis par les acteurs des « musiques actuelles ». Pour cela, nous avons la chance de pouvoir interviewer aujourd'hui des personnes qui ont vécu cette entrée des « musiques actuelles » dans les institutions.

4.1. La reconnaissance

Nous avons vu que l'idée de reconnaissance est relativement importante dans l'histoire de l'institutionnalisation des « musiques actuelles ». Du point de vue de l'État, s'intéresser à cette musique populaire était une manière de montrer, à son public, qu'il n'était pas laissé de côté et que ses revendications allaient être prises en compte. D'un autre côté, les acteurs des « musiques actuelles » réclamaient une certaine reconnaissance de la part de l'État afin de pouvoir développer les services dans ce secteur. Nous avons vu qu'effectivement, la prise en compte des musiques populaires par l'État a largement favorisé leurs développements. Cependant je crois que cette idée que l'état s'immisce dans ces pratiques n'a pas toujours été vue d'un très bon œil.

Lors d'un entretien, M. Chancerel, guitariste jazz autodidacte, m'a dit : *D'ailleurs quand certains jazzmen ont vu le jazz rentrer dans les conservatoires ils se sont dit « mais c'est n'importe quoi il ne faut pas enfermer la musique dans les conservatoires, pas cette musique-là.* Ce témoignage est très riche car il soulève plusieurs questions ou remarques.

Premièrement il montre que les musiciens de jazz ont su se développer sans enseignement institutionnalisé. Ils avaient donc trouvé des moyens pour apprendre autrement, « seul » ou entre eux. M. Chancerel expliquait que tout le monde s'échangeait les CD, ou bien les méthodes et partageait ainsi les savoirs. Il m'a également expliqué que c'était par le biais de ces échanges qu'il rencontrait d'autres musiciens - avec qui il joue encore aujourd'hui régulièrement. Ces échanges et ces rencontres nous montrent alors que l'apprentissage de cette musique avait un aspect social très présent. Le deuxième point que le témoignage de M. Chancerel soulève est que les jazzmen tenaient à ce que cette manière de faire continue en dehors de l'institution, par peur qu'elle dénature leur musique. Pour eux, proposer un enseignement institutionnalisé était, comme le dit M. Chancerel, « enfermer » cette musique, ce qui est en opposition avec les valeurs du jazz considéré comme une musique vivante en constante évolution. Herbie Hancock disait d'ailleurs que « le jazz incarne la liberté ». Ils ne voulaient pas de la reconnaissance des institutions car ils en avaient visiblement une vision très négative (Ce qui est étonnant car M. Chancerel m'expliquait également que ces musiciens de jazz étaient pour la plupart d'entre eux issus d'un parcours classique, donc institutionnel). Le troisième point que soulève ce témoignage est l'importance que portent les musiciens à la transmission de leur musique. Il y a de leur part, un lien fort entre la musique jazz et sa transmission, comme si le jazz n'était pas uniquement la musique que l'on écoute mais également la manière de l'appréhender, de la penser. Ce point rejoint le second et nous pouvons donc comprendre cette réticence à « déplacer » leur musique dans un autre lieu ou un autre contexte qui impose d'autres manières de faire.

Je crois que les « musiques actuelles », puisant leurs origines aux mêmes endroits que le jazz, ne sont pas si différentes à ce sujet. Comme nous l'avons vu précédemment le « Rock » était initialement une musique qui défendait une certaine liberté et une multiplicité (Cf débat sur le nom qui porte à confusion). Emmanuel Brandl témoigne également de cette réticence à l'intégration des « musiques actuelles » dans les institutions : *Il y a un peu plus de dix ans, tu parlais cours de chant, c'était « hein ! Mais on veut surtout pas toucher à notre musique oulalalala ».* (BRANDL, 2005, P.131) Nous voyons donc que l'idée d'une reconnaissance par l'institution n'était pas partagée par tout le monde.

Cependant M. Vassout (professeur de guitare électrique au CRD de Grand-Couronne et Petit-Couronne) avait un avis plus positif sur cette intégration des « musiques actuelles » : *Non, c'est quand même positif si tu veux, après moi c'est comme ça que je le perçois, c'est une reconnaissance par l'institution de pratiques qui n'émanent pas de l'institution. Moi je trouve que c'est plutôt pas mal, ça va dans le sens d'une ouverture d'esprit et puis de rassembler tout le monde.* Sans même lui parler de reconnaissance il considère que l'institution de ces musiques en est une preuve, cela montre la confiance, l'intérêt que l'État a à leur égard.

Ces différents points de vue, celui des jazzmen de M. Chancerel et celui de M. Vassout, sont bien évidemment subjectifs mais ils reflètent deux manières de penser qui sont encore aujourd'hui sujettes à débat. Elles sont d'ailleurs prises en compte dans les réflexions pédagogiques des enseignements de ces musiques. Nous pouvons cependant noter que le témoignage de M. Chancerel vient du début de l'institution du jazz et que les avis ont peut-être évolué dans le sens de M. Vassout, au vu des avantages qu'amène l'institution.

4.2. Le collectif

L'un des grands changements qu'a amené l'institution dans la pratique des « musiques actuelles » est, comme nous l'avons vu précédemment, la place du collectif. Rémi Deslyper en souligne l'importance dans la pratique autodidacte et montre que « l'intégration d'un établissement d'enseignement musical, amène à une profonde redéfinition du caractère collectif de la pratique ». (DESLYPER, 2018, P.63) Cela est pointé du doigt par un certain nombre de guitaristes autodidactes qui montrent un intérêt particulier pour le collectif dans leur pratique. Pour la majorité d'entre eux il n'y a pas d'intérêt à faire de la musique seul. Jean (27 ans, guitariste autodidacte depuis 11 ans) : *Moi, très rapidement j'ai cherché un groupe parce que c'est vraiment ça qui est le meilleur.* (Ibid. P.64)

Non seulement le « groupe » peut être vu par l'autodidacte comme la seule manière d'appréhender l'apprentissage d'un instrument mais il peut devenir également une source de motivation. Il rend concrets les apprentissages et tend à rendre le musicien plus

responsable. Il prend conscience que ce qu'il doit jouer fait partie d'un tout, qu'il a un rôle à jouer.

Lors de ses entretiens Rémi Deslyper interroge un élève inscrit depuis peu en école de musique sur les différences qu'il a pu ressentir entre sa pratique en autodidacte et sa pratique en institution. Outre le fait qu'il montre à nouveau ce passage d'une pratique essentiellement collective à un travail bien plus individuel il dit également, en parlant de son ancienne pratique en groupe que : *c'était la seule activité musicale réelle que j'avais.* (Ibid, P.65)

Cette phrase que Rémi Deslyper n'a pas relevée davantage me semble pourtant forte de sens. Même si l'élève interrogé n'a pas forcément réfléchi au sens que le mot « vrai » peut induire, son utilisation est intéressante. Elle montre que pour qu'une pratique musicale soit « vraie » il faut qu'elle soit collective. Cela sous-entend que lorsque l'on est seul, que l'on travaille pour soi, c'est une pratique musicale « fausse ». Nous pouvons comprendre ce terme « vrai » comme « entier », ou qui a du « sens ». Le collectif a un rôle très important aux yeux des musiciens autodidactes, il légitime leur pratique, lui donne un sens et la rend réelle. Même si notre société tend vers une individualisation (ce qui se ressent dans le monde musical par l'important développement des DJ, et une facilité à accéder aux technologies musicales) il y a encore aujourd'hui l'idée que la musique est un jeu collectif.

L'institution a fait changer cette vision que le collectif est la seule manière ou la seule « vraie » manière de faire et d'apprendre la musique en proposant dans la plupart des cas des cours individuels. Même si l'on peut se dire que le collectif est toujours présent puisque l'élève n'est pas réellement seul, il est face à un professeur. Cependant les rôles sont bien différents. D'un côté nous avons un groupe d' « amis » tous apprenants sans qu'il y ait une personne ayant le rôle de « maître » et de l'autre côté deux rôles sont clairement définis : celui d'élève (apprenant) et celui de professeur (enseignant). Guy Brousseau propose le concept de « contrat didactique » à la fin des années 1970 qu'il définit comme étant « l'ensemble des comportements (spécifiques) du maître qui sont attendus de l'élève et l'ensemble des comportements de l'élève qui sont attendus du maître » (BROUSSEAU, 1980, P.127). Les relations professeur/élève sont donc très différentes de celles du groupe d' « amis » car elles sont en grande partie soumises à ce

« contrat didactique ». Il n'y a donc plus ces relations créées par le collectif, entre apprenants qui, nous le savons aujourd'hui, ont beaucoup d'intérêt dans les apprentissages (apprentissage entre pairs, enseignement mutuel...).

Les établissements d'enseignements proposent des cours collectifs de pratique musicale aux étudiants comme les « ateliers » en « musiques actuelles ». Effectivement ces « ateliers » permettent un travail collectif mais nous allons voir qu'il est encore une fois différent de celui que l'on peut voir chez les autodidactes.

4.3. La rationalisation

Comme nous l'avons vu l'institution dépersonnalise la pratique en plaçant davantage d'intérêt dans le poste occupé par l'humain que l'humain occupant le poste. Le concept « d'atelier » dont nous parlions précédemment en est un très bon exemple. Initialement le groupe de musiciens se constitue sur la base des affinités, l'important est de jouer entre amis. La formation du groupe reposant principalement sur l'affect, lorsqu'un membre du groupe ne s'y sent plus à sa place (ou inversement) tout le groupe est affecté. À l'inverse, les ateliers que l'on peut retrouver dans les conservatoires ou les écoles de musiques sont initialement constitués non plus par untel qui est ami avec untel mais par les professeurs qui réunissent des « guitaristes », des « bassistes », des « chanteurs », des « batteurs ». « On passe ainsi d'une relation affective avec des « potes » à une relation de « collègues » recrutés pour leurs compétences. » (DESLYPER, 2009, <https://doi.org/10.4000/lectures.782>)

Ce rapport, qui initialement est motivé par l'affectif, les sentiments, se transforme et se rationalise. Philippe Teillet souligne dans la revue « Volume ! » que bien souvent, et particulièrement dans le milieu des « musiques actuelles », une forte critique est émise par cette « confrontation assez rude entre l'idéologie sous tendant des investissements dans des activités musicales (présentées comme sensibles, authentiques, passionnées, etc.) et la froide organisation fonctionnelle de ces mêmes activités lorsqu'elles sont passées au moule de l'institutionnalisation ». (TEILLET, 2010, P.238) M. Teillet met donc en opposition l'idéologie initiale qui motive la pratique musicale et la rationalisation de l'institution. Il utilise ici l'idée du « moule ». Il dénonce alors une institution qui crée des musiciens tous identiques et laisse donc difficilement place à la personnalité de

chacun – ce qui est en contradiction complète avec l'idée initiale des musiques populaires et aussi de ce que Jacques Lang proposait dans son traité de mai 1982.

Je me souviens que certains de mes camarades rencontrés au conservatoire avaient également cette idée en tête. Ils me disaient bien souvent d'essayer de garder une part de personnalité dans mon jeu, et que le conservatoire avait tendance à (re)modeller à sa manière. Ces personnes ont aujourd'hui soit arrêté le conservatoire (pour ces raisons) ou n'ont pas fait d'études musicales supérieures après leur DEM et ont changé de voie. Ces personnes étaient-elles inspirées par la célèbre chanson des Pink Floyd « The Wall » ? Le texte de ce groupe mythique du rock psychédélique dénonce un certain formatage de la société et notamment de l'école : « *We don't need no thought control* » que nous pouvons traduire par « nous n'avons pas besoin de contrôle de pensée » ou bien « *Teachers leave the kids alone* » que nous pouvons traduire par « professeurs laissez les enfants tranquilles ».

Évidemment le conservatoire se base sur un projet d'établissement qui induit un certain nombre de savoirs à enseigner pour répondre aux critères d'évaluations et ainsi pouvoir valider ou confirmer un niveau acquis. Parce que le but du conservatoire était de proposer une formation homogène sur tout le pays il fallait bien créer des critères d'évaluations (qui peuvent effectivement être discutés). Cette grille d'évaluation oblige les enseignants à enseigner un certain nombre de savoirs qui sont les mêmes pour tous les musiciens qui souhaitent obtenir un diplôme. « La didactisation entraîne une sélection des éléments à intégrer dans le curriculum. » (LE GARGASSON, 2020, <https://doi.org/10.4000/rac.6556>) Elle impose donc aux professeurs de faire des choix entre les savoirs qu'ils veulent enseigner et ceux qu'ils veulent laisser de côté. Ingrid Le Gargasson rajoute également que « Les écoles, académies et conservatoires offrent généralement un cadre d'enseignement formel avec un calendrier et un programme de cours prédéfinis » ce qui selon elle contraste avec « un apprentissage familial ou communautaire ». (Ibid.)

Par ce « cadre » et ces programmes « prédéfinies » nous pouvons effectivement nous dire que le conservatoire forme les élèves d'une certaine manière, comme un « moule ». Il y a cependant dans les épreuves du diplôme d'étude musicale (Annexe 5) une épreuve appelée « u.v. de groupe » qui consiste à interpréter un programme de compositions avec la formation de son choix. Il y a un passage « blanc » devant l'équipe

du conservatoire qui valide ou non le projet pour passer l'examen mais elle n'a pas de regard direct sur le travail de composition en lui-même.

Je crois que l'importance donnée à l'humain dans l'idéologie des « musiques actuelles » est aujourd'hui mal interprétée. Je crois que cela s'explique par le fait que l'institution des « musiques actuelles » est un fait relativement récent ce qui donne énormément de valeur au DEM. Aux yeux de beaucoup de musiciens des « musiques actuelles » le DEM est un diplôme professionnalisant tandis que pour les musiciens issus d'un parcours classique il n'est que la porte qui mène vers les études supérieures, (nous sommes deux en discipline « musiques actuelles » et un en jazz pour 13 étudiants au CEFEDM de Normandie, nous retrouvons les mêmes proportions à l'ESM de Dijon). Cette idée d'un DEM professionnalisant vient également du fait que les études supérieures des « musiques actuelles » ne sont encore aujourd'hui pas très développées. Bob Revel fait la remarque que « [...] certains CRR/CRD proposent un parcours DEM très exigeant [qui est] perçu comme un véritable enseignement supérieur par les partenaires et les étudiants souvent déjà en cours de professionnalisation lors du suivi de parcours de formation ». (REVEL, 2012, P.35) Cette vision du DEM induit donc l'idée qu'il marque la fin de la formation du musicien interprète. Le musicien diplômé du DEM doit donc avoir développé sa technique mais également sa personnalité musicale.

Si l'on replace le DEM à sa juste valeur (aujourd'hui la formation professionnelle en « musiques actuelles » est bien développée même s'il reste encore quelques progrès à faire) c'est à dire au niveau 4 (BAC + 0) selon le RNCP (Répertoire national des certifications professionnelles), nous avons le droit de penser que le musicien qui se forme au conservatoire y apprend (comme au lycée) une culture générale, des techniques et qu'il a encore des choses à apprendre pour se professionnaliser et développer sa personnalité.

Cette institutionnalisation a permis de proposer un enseignement à des élèves de plus en plus jeunes pour lesquels il est nécessaire de séparer et agencer les savoirs afin qu'ils puissent se les approprier. Nous voyons d'ailleurs la mise en place de CHAM (Classe à horaires aménagés) « musiques actuelles ». L'étude de 2012 de Bob Revel montrait que « l'accès à la pratique instrumentale via les musiques actuelles ne se [faisait] pas côté conservatoire [...] ou rarement ». Cette étude montre également que les élèves inscrits dans un cursus « musiques actuelles » amplifiées privilégient un parcours

diplômant, ainsi « la présence des musiques actuelles en cycle 1 et 2 reste un enjeu important ». (REVEL, 2012, P.152)

4.4. L'artification

Ingrid Le Gargasson s'appuie sur le concept d' « artification » de Nathalie Heinrich et Roberta Shapiro, qui montrent qu'une pratique peut changer d'état de « non-Art » à « Art ».

Ce « passage à l'art » (TARABOUT 2003), qui est un processus sous-jacent à l'institutionnalisation et à la patrimonialisation implique la désacralisation de certaines pratiques et la redéfinition d'un rapport au religieux ou, plus largement, au contenu spirituel de l'expression musicale. (LE GARGASSON, 2020, <https://doi.org/10.4000/rac.6556>)

Elle parle ici principalement du passage du rite religieux à une pratique artistique (en s'appuyant sur les écrits de TARABOUT). Ce passage du « religieux » à « Art » est très présent en musiques dites « savantes » dans lesquelles un répertoire conséquent initialement religieux a perdu aujourd'hui cette valeur. Nous pouvons cependant en « musiques actuelles » parler du Gospel qui est un style de musique qui s'est fortement développé dans les églises et qui est aujourd'hui enseigné dans des établissements publics sans démarches religieuses. Cependant nous ne pouvons pas affirmer que c'est le processus d'institutionnalisation qui a placé le Gospel ou la messe en Si mineur de Bach au rang d'Art.

Gérard Creux cite les deux autrices qui proposent de définir leur concept comme étant « un processus qui institutionnalise l'objet comme œuvre, la pratique comme Art, les pratiquants comme artistes, les observateurs comme publics, bref qui tend à faire advenir un monde de l'Art ». (CREUX, 2012, <https://doi.org/10.4000/lectures.8155>) Cette définition est cependant critiquée par Gérard Creux dans son compte rendu qui y voit davantage une « description d'un processus de légitimation d'une pratique » (Ibid.), ce qui rejoint l'idée de reconnaissance que nous décrivions précédemment. Ce travail sur l'artification est cependant intéressant car « il ne s'agit plus de savoir ce qu'est un Art mais comment il le devient » (CEZARD, 2014, P.251). Elles définissent pour cela des « artificateurs » qui vont être les différents acteurs qui vont nommer « Art » telle ou telle

pratique. Il y a entre autres les producteurs eux-mêmes, les diffuseurs, les critiques, le public. Ce qui est intéressant ici ce n'est pas de connaître en détail tous les acteurs mais de s'apercevoir qu'il y en a une multitude. Roberta Shapiro montre que ce qui était défini comme Art (valeur supérieure) était, entre le XVII et XIX siècle, défini par « l'Académie ». Mais qu'aujourd'hui « Ce n'est plus l'Académie qui fait l'artiste, mais le public, les journaux, les collectionneurs, les jurys, les directeurs de galerie ou de festival, les commissions d'attribution des subventions [...] » (SHAPIRO, 2004, P.4). Ce qui montre encore une fois la multiplicité des « artificateurs ». Cette reconnaissance actée par de plus en plus de monde donne la sensation de tendre vers une légitimation plus personnelle de ce qui est « Art » et donc « Culture ». Cela fait penser à la politique culturelle de Jack Lang des années 1980 dont nous avons parlé précédemment, qui veut favoriser la culture de tous. Elle rajoute « en France, en particulier, on insistera sur le rôle des agents de l'État, à tous les échelons de la puissance publique, des municipalités aux administrations centrales, en passant par les départements et les régions ». (Ibid.) Nous voyons donc que l'institution a un rôle à jouer dans ce processus mais elle n'est pas la seule. Elle est d'ailleurs peut-être secondaire dans le secteur des « musiques actuelles » car comme nous l'avons vu, l'aspect artistique n'était pas la priorité de l'État dans sa volonté initiale d'institutionnaliser. C'est davantage le public et les acteurs qui ont revendiqué l'aspect artistique de leur musique. Aujourd'hui les « musiques actuelles » font preuve d'un intérêt artistique comme l'a montré la commission de 1998.

Rémi Deslyper cite l'enquête sur l'institutionnalisation des « musiques actuelles » d'Emmanuel Brandl qui, plutôt que de parler d'un passage de non-Art à Art, parle davantage d'un changement de « secteur » en « passant du secteur « socioculturel » (avec les MJC et les MPT) au secteur « culturel » (avec les collectivités territoriales et les DRAC) ». (DESLYPER, 2009, <https://doi.org/10.4000/lectures.782>). Selon Emmanuel Brandl nous passons donc d'une culture faite par et pour un groupe d'humains à une culture qui devient reconnue de tous.

4.5. Le structurel

Afin de traiter de manière plus spécifique les différents aspects des « musiques actuelles » (processus d'institutionnalisation) différents lieux aux actions bien définies apparaissent à l'intérieur desquels le travail est également réparti selon des postes bien définis. Le conservatoire enseigne, la salle de spectacle diffuse, les locaux de répétition donnent accès au matériel nécessaire...

L'institution des « musiques actuelles » a fait évoluer les lieux dédiés à ces musiques. Emmanuel Brandl montre « comment la réorganisation des lieux (apparition de bureaux, d'une salle commune...), mais aussi leur mise aux normes (hygiénisation des lieux, isolation phonique...), traduisent plus largement une différenciation et une autonomisation des différentes sphères d'activité du « rock » ». (DESLYPER, 2009, <https://doi.org/10.4000/lectures.782>) Ces changements structurels ont eu des répercussions sur différents aspects. Ils ont notamment influencé les rapports humains comme le montre l'enquête d'Emmanuel Brandl :

On s'est fait des grosses bringues jusqu'à des 8 heures du matin ici, Ce qu'on fait plus maintenant. Pourquoi, parce qu'avec les travaux il y a eu une... ouais, un redimensionnement de la salle, des locaux, le restaurant. [...] il y a eu une séparation des bureaux : avant on était tous dans le même bureau [...] Et puis comme ça, du jour au lendemain, [...] il y en a un qui a dit « Oh ! c'est pas question que les bureaux soient ouverts, on ferme tout » (BRANDL, 2005, P.136)

Le témoignage montre de manière relativement violente comment a été perçu ce changement d'état entre l'avant, très convivial, festif, ouvert et l'après froid et littéralement « fermé ». L'organisation des lieux dédiés aux « musiques actuelles » a également eu des conséquences sur la manière d'écouter la musique. La construction de salles de concert dédiées aux « musiques actuelles » comme les Zenith, les SMAC, a permis de proposer des lieux adaptés à ces musiques. Emmanuel Brandl parle d' « une esthétisation de l'écoute comme de la pratique des musiques amplifiées ». Ces lieux spécifiquement dédiés aux concerts ont changé la manière d'écouter la musique. *J'étais au Brise Glace (Smac) à Annecy l'autre jour. Et c'est dingue, t'as une autre qualité d'écoute, tu vois.*

T'as le bar qui est pas dans la salle, qui est loin, t'as pas le temps d'aller te chercher une bière entre deux morceaux, t'as pas le droit de fumer, du coup t'es pas occupé à autre chose, t'es devant le groupe, t'as rien à faire, qu'à écouter quoi. (BRANDL, 2005, P.149)

Ce témoignage montre que les nouvelles salles de concert sont réfléchies pour favoriser l'écoute mais cela dépend de la convivialité que les bars peuvent apporter. Ingrid Le Gargasson parle également de « nouveaux dispositifs de performance et d'écoute » qui favorisent « une écoute attentive et silencieuse de la part du public qui se tient à bonne distance des interprètes ». (LE GARGASSON, 2020, <https://doi.org/10.4000/rac.6556>)

Pendant l'entretien avec M. Vassout nous avons abordé la problématique des lieux de répétitions. L'idée était donc de savoir comment il faisait pour répéter avec ses différents groupes : *Nous on est plutôt à la campagne donc c'était dans le garage du batteur. Après on a répété aussi un petit peu en ville, dans un grenier, c'était vraiment avec nos propres moyens.* Après lui avoir demandé s'il y avait des lieux pour répéter comme il y a aujourd'hui notamment au Kalif ou au 106 à Rouen (76) qui proposent des studios à louer il m'a répondu : *ah non pas du tout... Mais on était bien quand même.*

Emmanuel Brandl montre également cette absence de lieux spécifiquement dédiés à la répétition avant tout ce processus d'institutionnalisation « les groupes de musique, qui sont alors la seule forme collective par laquelle existent les musiques amplifiées, répètent dans des lieux municipaux, Mjc, Mpt et autres salles louées ou prêtées, ou dans des lieux privés, caves ou garages des parents ». (BRANDL, 2005, P.130). Le cas de M. Vassout n'était pas isolé, beaucoup de groupes devaient se débrouiller pour trouver des lieux de répétitions. Il était nécessaire que les pouvoirs publics se saisissent de cette problématique.

M. Vassout ajoute également : *mon réflexe pour aller répéter ce n'est vraiment pas de dépenser de l'argent, c'est de faire avec mes propres moyens.* Il pointe du doigt peut-être un aspect plus négatif de l'institutionnalisation. Aujourd'hui l'accès à ces structures qui mettent à disposition des salles de répétitions sont une aide précieuse au développement des groupes mais ne sont évidemment pas gratuites. Cependant cette nouvelle façon de faire de la musique, qui est aujourd'hui considérée par les jeunes groupes comme la seule manière de faire, impose une certaine rentabilité. Les studios sont payants ce qui implique de prévoir un budget et une organisation pour travailler vite et bien pour ne pas trop dépenser. Cette rentabilité risque également de freiner l'aspect

artistique, expérimental ou personnel des musiques populaires. Nous ne pouvons pas nous permettre de perdre du temps à essayer, à se tromper, à recommencer. Ces structures bien qu'elles proposent des services très intéressants, risquent d'enfermer la pratique des « musiques actuelles » et d'en limiter les manières de faire.

Un autre aspect de cette institutionnalisation de la pratique, qui est à double tranchant, est qu'elle donne beaucoup de pouvoirs à ces structures spécifiquement dédiées aux « musiques actuelles ». Lieux d'échanges, de partage, de rencontres elles deviennent une référence pour les jeunes artistes. Les personnes qui y travaillent sont bien souvent à l'initiative de concerts, de festivals et ont un rôle important dans le paysage culturel de la ville ou de la région. Ce foyer de « contact » est très attractif pour les groupes qui cherchent à se développer. En venant répéter dans ces structures (en payant) les musiciens vont pouvoir « exister » aux yeux de ces établissements et ainsi bénéficier d'aides, d'accompagnements, de dates de concerts, contrairement à ceux qui ne viennent pas y répéter (qui ne payent pas).

L'institution des « musiques actuelles » a amené les salles de spectacle à se développer. Ce développement a été, et est encore aujourd'hui, favorisé par les aides financières proposées par l'État. Cependant ces aides ont été vues avec une certaine crainte, « n'allaient-elles pas signifier l'institutionnalisation du rock ou concourir à faire des organismes subventionnés des institutions pesantes progressivement en rupture avec les scènes locales d'où elles émanaient ». (TEILLET, 2007, P.278)

4.6. De l'oral à l'écrit

L'enseignement des « musiques actuelles » en institution était jusque dans les années 80/90 presque inexistant. Lors de mon entretien avec M. Vassout je lui ai demandé comment faisait-il pour apprendre à jouer de la guitare électrique : *je passais mon temps à écouter de la musique, à repiquer ce qui se passait sur les disques et je jouais avec mes groupes. Ça n'a l'air de rien mais ça t'apporte une pratique.* Cette manière de faire était à cette époque-là plus répandue. C'est d'ailleurs pour ça qu'aujourd'hui les « musiques actuelles » ont encore cette image de musique qui se transmet oralement. Cependant dans mon parcours de guitariste électrique j'ai davantage travaillé avec des partitions qu'en apprenant « à l'oreille » ou par cœur.

J'ai eu la chance d'avoir également un parcours classique avant de commencer la guitare électrique et effectivement, à l'inverse de mon parcours dans les « musiques actuelles », on ne m'a jamais demandé de relever un morceau et très peu de les apprendre par cœur. Dans ce sens nous pouvons dire que la manière de M. Vassout d'apprendre à jouer de la guitare électrique et ma manière sont représentatives de l'avant et l'après institutionnalisation. Cependant l'institution des « musiques actuelles » ne datant que d'une trentaine d'années nous pouvons nous attendre à ce qu'elle évolue encore et qu'elle tende à fonctionner comme l'enseignement des musiques classiques. Ingrid Le Gargasson montre d'ailleurs que « quel que soit le contexte concerné, le cadre institutionnel moderne implique un enseignement et une production structurés du savoir qui valorisent l'écrit » et que « l'écriture musicale est mise en valeur comme élément de modernisation des pratiques et de leur transmission ». (LE GARGASSON, 2020, <https://doi.org/10.4000/rac.6556>) Nous pouvons donc nous attendre à ce que l'écrit se développe encore dans l'enseignement des « musiques actuelles » même s'il ne sera jamais l'unique manière de transmettre. « Très attachés à la place du jeu à l'oreille dans la pratique, les enseignants aiment à préciser qu'ils placent le travail de l'oreille au cœur de leur action pédagogique. » (DESLYPER, 2018, P.94)

Du point de vue de l'enseignant le travail de repiquage est très présent car les « musiques actuelles » comme leur nom l'indique sont des musiques récentes, qui apparaissent et se renouvellent constamment. Il est donc nécessaire de se mettre à la page et de pouvoir proposer aux élèves de travailler des morceaux qu'ils écoutent. La seule solution est alors de relever le morceau pour ensuite pouvoir l'apprendre aux élèves.

4.7. La théorisation de la pratique

Avant que les « musiques actuelles » ne soient institutionnalisées l'apprentissage se faisait uniquement de manière autodidacte ce qui selon Rémi Deslyper est bien souvent accompagné d'une « méconnaissance des fondements théoriques ». (DESLYPER, 2018, P.89) La création d'un enseignement des « musiques actuelles » a donc amené un cadre théorique à ces musiques. « L'ensemble des dynamiques décrites (la rationalisation, la laïcisation, la segmentation du répertoire, etc.) est sous-tendu par le processus même d'académisation qui implique, par ailleurs, une théorisation de la pratique. » (LE

GARGASSON, 2020, <https://doi.org/10.4000/rac.6556>) Le point soulevé ici par Ingrid Le Gargasson rejoint l'idée de la séparation des fonctions vue précédemment. La pratique est donc étudiée « théorisée » pour en distinguer les points nodaux et permet ensuite de pouvoir expliquer et justifier ce que l'on observe (écoute).

Avant leur institution, les « musiques actuelles » avaient alors une fonction sociale, de divertissement, elles se suffisaient à elles-mêmes dans le sens où les musiciens n'avaient pas besoin de comprendre ce qu'ils faisaient d'un point de vue théorique. Ils avaient un rapport à l'instrument et à la musique en général très « pratique ». L'institutionnalisation a donc changé le rapport que les musiciens avaient avec leur pratique en passant « d'une musique qui existait en tant que « faire » à une musique qui se présente aussi, et surtout, comme un « savoir » ». (DESLYPER, 2018, P.90)

La musique enseignée est devenue une musique que l'on étudie davantage qu'on ne la joue. Rémi Deslyper parle de « basculement dans une approche théorique de la musique » (Ibid. P.89) et donne un témoignage d'un étudiant en école de musique depuis deux ans mais guitariste depuis 9 ans : *Depuis que je suis à l'école, c'est sûr que je trouve que la musique c'est plus intellectuel dans le sens où il faut toujours anticiper, savoir ce que tu vas faire. T'es toujours en train de réfléchir et de... Ouais, de tout théoriser un peu dans ta tête.* (Ibid. P.89) Ce témoignage fait écho à celui de M. Vassout qui s'est inscrit en conservatoire afin de se former sur la théorie, dans l'optique de se professionnaliser, : *je me suis donc inscrit au conservatoire de Grand-Couronne. [...] J'avais envie d'apprendre à lire, j'avais envie de faire le job. Je le faisais déjà mais il me manquait l'aspect théorique.*

Rémi Deslyper montre également que même s'il y a une place encore importante du travail « d'oreille » dans l'enseignement des « musiques actuelles » il s'est lui-même théorisé. Initialement les autodidactes avaient recours à l'écoute pour être capables de jouer un morceau qu'ils aimaient. Ils écoutaient et essayaient de retranscrire ce qu'ils entendaient sur leur instrument. Le travail « d'oreille » qu'ils effectuaient était directement lié à la pratique de l'instrument. Rémi Deslyper parle alors d'oreille « mimétique » (DESLYPER, 2018, P.94). Le travail « d'oreille » en institution n'a plus ce rapport direct à la pratique, il arrive même que l'instrument n'y soit pas autorisé. L'oreille ne doit plus seulement être capable de déterminer si c'est la bonne note, elle doit être capable d'analyser ce qu'elle entend. « Il est ainsi attendu des élèves qu'ils sachent,

à l'oreille, identifier les intervalles (tons et demi-tons) entre les notes entendues, situer dans quelle gamme ou quel mode s'inscrivent ces notes. » (Ibid. PP.94-95) Ingrid Le Gargasson montre également qu' « il ne s'agit plus uniquement de savoir interpréter une œuvre : il faut pouvoir l'analyser en termes musicologiques ». (LE GARGASSON, 2020, <https://doi.org/10.4000/rac.6556>). L'autrice montre qu'il ne suffit plus de savoir jouer, il faut comprendre ce que l'on joue. Un certain nombre de savoirs et de vocabulaires sont alors enseignés par le biais notamment des cours de « formation musicale » mais aussi par les cours de « culture » qui permettent ensuite d'analyser de manière scientifique la musique.

4.8. Apprendre à travailler

Ce point est à mettre en relation avec le précédent mais je vais ici davantage évoquer la pratique guitaristique. Rémi Deslyper montre, par le biais de témoignages de guitaristes initialement autodidactes, que l'apprentissage en institutions a changé leur rapport au travail : « Alors que, soumise à l'obligation du résultat immédiat, la pratique des autodidactes se compose principalement de morceaux, les élèves, envisageant l'activité de manière plus autonome, privilégient une pratique à base d'exercices. » (DESLYPER, 2018, P.24) Le but pour les autodidactes est de savoir jouer tel morceau, tel riff, ou tel solo. En institution le travail est presque exclusivement basé sur l'exercice. Il y a donc un changement direct du rapport à la pratique en elle-même qui initialement avait un caractère « fini » et « immédiat » qui a laissé place à un rapport « distancié à l'activité ». (Ibid. P.22) Rémi Deslyper ajoute également que « l'intérêt d'auditeur est, du temps de l'autodidaxie, au principe de la sélection des morceaux qu'ils interprètent. Ce mode de sélection, qu'ils ont pourtant adopté à leurs débuts dans la pratique, est toutefois largement disqualifié par les élèves depuis leur entrée en école de musique ». (Ibid. P.29) La finalité de la pratique n'est donc plus la même : dans un premier temps elle permet de jouer des morceaux et de l'autre elle se suffit à elle-même, le but est de pratiquer pour pratiquer - mais il y a tout de même l'idée de s'améliorer, de progresser dans sa technique instrumentale. Cet intérêt pour l'exercice imposé par l'institution crée une « secondarisation de la reprise » (Ibid. P.25) et dévalorise le « plaisir de la production musicale immédiate au profit d'un intérêt pour le jeu en lui-même ». (Ibid. P.37) L'intérêt

que l'autodidacte avait pour un morceau qu'il aimait écouter lui suffisait pour lui donner envie de savoir le jouer. Les élèves ont appris à trouver de l'intérêt à travailler un morceau non plus seulement pour son intérêt esthétique mais aussi pour son intérêt technique. Ils considèrent plus ce que le morceau pourra leur apporter que le simple fait de jouer un morceau qui leur plaît.

Geoffrey (30 ans, guitariste depuis 15 ans dont 7 en école de musique qu'il a quittée il y a 5 ans) – En fait, moi j'appelle pas ça vraiment de la reprise de chanson. Ça c'est ce que je faisais avant, maintenant c'est plus de l'exploration. Je vais pas la repiquer pour jouer devant mes copains, ça je m'en fous maintenant, mais c'est plus pour... Je sais pas, bosser un style différent ou bosser un truc particulier qu'il y a dans la chanson [...] Donc moi, ouais, je fais de l'exploration de chanson, je fais pas de reprises. (DESLYPER, 2018, P.25)

4.9. La professionnalisation des « musiques actuelles »

Comme nous l'avons vu précédemment l'institution amène, par son fonctionnement, une certaine professionnalisation. La séparation des fonctions a en quelque sorte déconstruit la pratique des « musiques actuelles » pour en détailler tous les rôles nécessaires à leur fonctionnement. Les acteurs occupant ces nouveaux « postes » ont dû soit changer leurs habitudes soit se former. Nous pouvons en quelque sorte parler de professionnalisation imposée.

[...] D'un groupe de « potes », « rockers », faisant du « rock » aux savoir-faire diffus, qui se retrouvent dans un « squat » pour faire indistinctement la fête et de la musique, on passe à des « acteurs culturels » responsables de « scènes de musiques actuelles », (« recrutés » sur « profil de poste », possédant des compétences standardisées afin d'occuper des « postes » spécialisés dans des institutions au fonctionnement rationalisé. (BRANDL, 2005, P.139)

Il montre ici, en mettant en relation les termes « potes » « rockers » et « squat » avec « acteurs culturels » « postes » et « scènes des musiques actuelles », que la pratique

évolue. Ce changement de vocabulaire montre ce passage d'un état « non-officiel » (qui fait référence à « l'état primitif d'indivision » de Émile Durkheim ou « communautaire » de Ferdinand Tönnies vus précédemment) à un état au « fonctionnement rationalisé ». Ce nouvel état va officialiser des postes pour lesquels des personnes vont être recrutées en fonction de leurs compétences. C'est ainsi que les « musiques actuelles » vont se professionnaliser.

Emmanuel Brandl nous montre ce changement de fonctionnement par le biais de témoignages : *Il faut là aussi arriver à bien scinder les choses, pour pas que tout se mélange pis qu'on n'arrive à n'importe quoi. C'est sûr que maintenant on en arrive à un fonctionnement professionnel.* (BRANDL, 2005, P.130) Ce témoignage d'un président d'association chargé du projet culturel d'une salle de diffusion, nous montre ce passage du non professionnel, le « n'importe quoi » qui fait référence au « copinage » et le « fonctionnement professionnel » qui fait référence au « travail ». Le sens du mot « professionnel » fait ici référence au « sérieux ». Le dictionnaire LAROUSSE propose la définition suivante : « qui exerce une activité de manière très compétente » (tiré de <https://www.larousse.fr>). Ce dictionnaire propose également la définition suivante : « Qui exerce régulièrement une profession, un métier, par opposition à amateur : Un musicien professionnel. » Nous voyons donc que le professionnel se définit en quelque sorte en opposition à l'amateur. C'est d'ailleurs de cette manière qu'il est évoqué par l'article 32 de la loi du 7 juillet 2016 : « Est artiste amateur dans le domaine de la création artistique toute personne qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération. » Cette définition met en lien l'idée du professionnel et de la rémunération - qui n'est cependant pas obligatoire. Le professionnel est donc une personne sérieuse et compétente dans un domaine, qui peut être rémunérée pour son travail. La personne voulant se proclamer professionnelle doit donc justifier d'une certaine compétence pour accéder à un poste qui lui permettra d'être payée pour son travail. C'est là que l'institution a permis une professionnalisation, en créant des formations et en développant une politique financière en faveur des « musiques actuelles ». Cependant l'idée de formation n'a pas toujours été acceptée. « *Une formation, ça c'est une chose que j'avais proposée aux « X », et la première chose qu'on m'a dite, c'est : « non, on va toucher à notre musique »* » (BRANDL, 2005, P.131). Cette réticence à la formation rejoint également la peur des jazzmen que décrivait M. Chancerel à

l'enfermement de leur musique. Dans le milieu des « musiques actuelles » la justification de compétences a initialement été faite par la reconnaissance des pairs. L'institution des « musiques actuelles » a amené, par la dépersonnalisation des rôles, à devoir justifier autrement ses compétences. Être reconnu par ses pairs n'est plus suffisant pour se définir comme professionnel, il faut maintenant être reconnu comme étant compétent par l'État, ou les institutions.

La professionnalisation de la pratique des « musiques actuelles » est une conséquence obligatoire de son institutionnalisation dans le sens où, pour que l'institution fonctionne, il est nécessaire de créer des postes qui géreront tous les aspects de ce qui est institué. « L'utilisation maximale des équipements exigeait la professionnalisation du personnel nécessaire et donc les moyens de leur rémunération. » (TEILLET, 2007, P.278) Mais cela n'est pas propre aux « musiques actuelles ». Le domaine dans lequel la professionnalisation de ce secteur a largement fait évoluer la pratique est celui de l'enseignement, ou plutôt de l'apprentissage. Des formations de musiciens interprètes inexistantes avant les années 80 ont vu le jour et continuent à se développer. Dans ce développement l'État reconnaît alors qu'il est possible de devenir musicien professionnel des « musiques actuelles ». Cependant comme le montre l'étude de Bob Revel de 2012 les formations professionnelles dédiées aux « musiques actuelles » ont encore du chemin à parcourir :

On peut dire que le jazz a franchi avec succès toutes les étapes de sa prise en compte par l'institution, tant par sa présence au sein des établissements classés, qu'au CNSMDP ou dans les cursus de formation diplômante au CA. Cette intégration n'est pas parvenue au même stade de développement pour les musiques traditionnelles ou pour les musiques actuelles amplifiées. Il y a un enjeu réel de reconnaissance dans leur prise en compte au sein des pôles supérieurs pour un accès au DNSPM. (REVEL, 2012, P.153)

Dans ces formations la professionnalisation devient un but, une motivation. Le rapport au travail est alors modifié comme nous l'avons vu précédemment. La recherche dans le travail n'est plus de savoir jouer tel morceau mais d'arriver à un certain niveau de

connaissances théoriques, techniques et musicales qui sera reconnu dans le milieu professionnel.

4.10. Un retour au communautaire

Nous avons vu que l'institutionnalisation avait tendance à séparer/dissocier les différents aspects d'un tout afin de les étudier plus précisément et nous en avons bien saisi le processus avec les « musiques actuelles ». Mais au-delà de cette rationalisation il est demandé aux professionnels interprètes et enseignants d'avoir des connaissances qui vont bien au-delà de leur formation initiale.

Contrairement à l'approche holistique de certains milieux artistiques dans lesquels le musicien doit maîtriser un ensemble de compétences dépassant sa propre spécialité (telle la connaissance de la poésie, la maîtrise des danses accompagnant son répertoire musical, une connaissance de différentes formes instrumentales et vocales, etc.), la segmentation des connaissances et l'autonomisation des activités sont souvent de mise en situations scolaire et académique. (LE GARGASSON, 2020, <https://doi.org/10.4000/rac.6556>)

Ingrid Le Gargasson montre donc cette différence entre le milieu artistique qui demande de « maîtriser un ensemble de compétences » et les situations scolaires ou académiques qui demandent une « segmentation des connaissances ». Cependant, même si le professionnel a appris dans le cadre d'une segmentation des savoirs, il est bien souvent confronté, dans sa pratique professionnelle enseignante, à d'autres types de savoirs éloignés de sa spécialité. Il doit être capable de conseiller, notamment dans le cadre d'ateliers, les différents élèves bassistes, batteurs, guitaristes ou chanteurs. Il m'arrive de devoir expliquer un rythme de batterie, une ligne de basse ou des accords de piano lorsque je dirige des ateliers. Et c'est aussi le cas dans les classes voisines où le professeur de batterie prend parfois la guitare, ou se met au piano pour accompagner ses élèves. Il nous est donc demandé en tant que professionnels d'avoir une connaissance pointue dans notre spécialité mais aussi une connaissance générale des « musiques

actuelles » que l'on pourrait donc mettre en rapport avec l'état initialement communautaire que nous avons vu précédemment.

Cette idée d'un retour à un état communautaire n'est pas totalement absurde et permettrait peut-être de proposer un enseignement plus en lien avec la pratique elle-même. Ayant été formé professionnellement dans des institutions qui, par définition, proposent des formations poussées et précises sur un instrument (dans mon cas la guitare électrique) – ce qui est nécessaire afin d'obtenir un niveau intéressant – je suis passé à côté d'autres aspects de la musique qui me semblent aujourd'hui, en tant que musicien enseignant mais aussi musicien interprète, indispensables. J'ai donc continué ma formation en dehors des institutions, pendant mes études et aussi après avoir été diplômé, en jouant avec d'autres personnes qui m'ont apporté de nouveaux savoirs. Cette manière d'apprendre se rapproche de celle issue d'un état communautaire et ressemble à ce que décrivent M. Vassout et M. Chancerel.

C'est aussi le cas dans le milieu artistique où le DIY (*do it yourself*, « fais le toi-même ») se développe de plus en plus. L'arrivée des nouvelles technologies a permis de développer les musiques assistées par ordinateurs (MAO). Le *Djing* n'a jamais été autant représenté qu'aujourd'hui, et nous assistons à l'apparition de nouveaux hommes orchestres modernes comme Jacob Collier ou FKJ qui composent, arrangent, s'enregistrent et se mettent en scène seuls. Beaucoup d'artistes voient le jour grâce aux réseaux sociaux, en proposant régulièrement de nouvelles vidéos ou de nouveaux morceaux. Pour cela ils doivent donc non seulement assurer l'aspect musical mais aussi l'enregistrement, le montage vidéo, la communication.

Cette évolution de la pratique musicale est à mettre en lien avec la démocratisation des outils numériques qui permettent de créer, enregistrer, produire de la musique bien plus facilement qu'il y a vingt ou trente ans. Cette problématique a déjà été soulevée par la commission nationale des « musiques actuelles » de 1998 : « Le développement du multimédia - et du réseau Internet en particulier - va aussi changer la donne quant à la proximité que ces musiques (premier centre d'intérêt sur le net !) vont nouer entre leurs créateurs et leurs adeptes. » (DUTILH & VARROD, 1998, P.30)

Il est vrai que cette formation qui m'a manqué est en partie enseignée dans les établissements supérieurs. Cependant comme nous l'avons vu, seulement 5 établissements publics en France propose le DNSPM en « musiques actuelles ». Est-ce là une preuve

d'un manque de compréhension des « musiques actuelles » de la part de ceux qui les ont instituées ou bien est-ce le métier de musicien interprète ou enseignant des « musiques actuelles » qui est difficilement instituable ? Il impose non seulement de savoir jouer de son instrument mais également d'être capable de conseiller d'autres élèves jouant d'autres instruments, de savoir utiliser une table de mixage, de savoir organiser et monter une scène de concert, de pouvoir gérer une communication sur les réseaux sociaux, d'être capable de créer un projet et faire des demandes d'aides ou de subventions, de savoir utiliser les nouvelles technologies pour s'enregistrer et créer des maquettes. De plus, cette période nous a montré qu'il était nécessaire de savoir utiliser un ordinateur et les différents outils musicaux numériques pour garder contact avec ses élèves.

Par définition, les « musiques actuelles » seront toujours amenées à évoluer. De ce fait le développement des institutions d'enseignement des « musiques actuelles » sera toujours en retard. Ce retard nous pousse à adopter une démarche d'apprentissage en autoformation qui ressemble à celle issue de l'État communautaire initial. Cependant avec le développement des nouvelles technologies, ce n'est plus le voisin que l'on va voir pour lui emprunter sa méthode mais davantage internet qui nous permet d'avoir accès à une quantité de savoir inespérée.

Conclusion

Le terme « musiques actuelles » montre, à lui seul, toute la complexité de l'institutionnalisation de ce qu'il représente. C'est un terme choisi par défaut pour définir des musiques qui n'étaient jusqu'alors pas prises en compte par les pouvoirs publics. Ce terme fait encore aujourd'hui débat et ne permet toujours pas de définir précisément les esthétiques qu'il regroupe. Nous voyons aujourd'hui des esthétiques, initialement englobées dans ce terme, s'en détacher comme le jazz et les musiques traditionnelles. La définition des « musiques actuelles » va peut-être se préciser petit à petit par le retrait des différentes esthétiques comme un sculpteur taille sa pierre pour faire apparaître son œuvre.

Nous avons vu que l'institution des « musiques actuelles » a débuté dans les années 80 puis s'est développée jusqu'à aujourd'hui. Étant initialement un mouvement populaire, il y a eu une prise de conscience de l'intérêt socioculturel des « musiques actuelles » dans un premier temps qui s'est transformé en intérêt culturel dans un second temps. Les lieux de diffusion se sont énormément développés en faveur de ces musiques. Des aides de la part de l'État ainsi que des lois sont apparues afin de favoriser et cadrer le développement de ce secteur. Il y a cependant encore quelques étapes à franchir afin que les « musiques actuelles » soient tout à fait reconnues au même titre que les musiques classiques dans les structures d'enseignement supérieur.

Les « musiques actuelles » sont initialement issues du milieu populaire et ont dans leur apparition une forme communautaire. C'est pourquoi, lorsqu'elles se sont instituées tout changement sur une « branche » a eu des répercussions sur une autre. Les changements de lieux ont influencé les rapports humains. Les changements de manières d'apprendre ont fait bouger les pratiques. Ces changements ont été parfois mal perçus par les acteurs qui y ont vu un risque de dénaturer leur pratique. *C'est tout un débat, est-ce qu'institutionnaliser c'est mettre dans le formol ou c'est développer ?* M. Chancerel soulève ici une problématique qui n'a encore aujourd'hui pas de véritable réponse mais qui est intéressante à se poser lorsque l'on est pédagogue. Il ne faut pas oublier que les

« musiques actuelles » sont des musiques qui sont nées et qui ont fortement existé en dehors des institutions. Comme nous l'avons vu, quelques courants très populaires des « musiques actuelles » revendiquaient une certaine opposition à tout ce qui avait un rapport avec l'institution ou l'État en général.

Nous avons observé un certain nombre de changements qui se sont opérés dans la pratique, les relations et la transmission des « musiques actuelles » dus à cette institutionnalisation. Le point le plus sensible, et qui revient régulièrement dans les débats, est le rapport humain qui a, pour certains, changé et pour d'autres complètement disparu. Cette dépersonnalisation est le point le plus marquant et est la principale critique faite à l'institution des « musiques actuelles ». D'autres changements plus positifs sont également à noter comme le fait qu'aujourd'hui la France propose sur son territoire un maillage conséquent de lieux dédiés à ces musiques autant pour l'enseignement, que pour la diffusion ou le développement artistique local. Nous avons vu également que tous ces changements, bien que parfois critiqués, étaient nécessaires afin de développer les « musiques actuelles » dans le temps et ainsi les légitimer aux yeux de l'État.

Nous avons la chance d'avoir aujourd'hui des enregistrements de la pratique comme elle était initialement et par conséquent de savoir avec certitude comment était jouée cette musique. Je crois alors qu'il faut prendre en compte cette idée, qui me semble importante en tant qu'enseignant, que les « musiques actuelles » sont nées en France d'un mouvement populaire, hors institution et se revendiquant comme tel. Si la transmission fait partie intégrante de la pratique musicale, comme c'est souvent le cas dans les musiques traditionnelles, nous devons, en tant que pédagogue, en prendre compte dans notre manière d'enseigner. Favoriser les échanges, encourager les élèves à chercher par eux-mêmes, développer leur curiosité, et ainsi leur permettre de construire leur propre culture.

Annexes

Annexe 1 - Discours de Catherine Trautmann	68
Annexe 2 - Liste des SMAC	75
Annexe 3 - Vade-mecum SOLIMA	80
Annexe 4 - Cartographie des SOLIMA	91
Annexe 5 - Epreuves DEM MAA.....	92

Annexe 1 - Discours de Catherine Trautmann

Déclaration de Mme Catherine Trautmann, ministre de la culture et de la communication, sur son programme d'action et de développement en faveur des musiques actuelles, Paris le 19 octobre 1998.

J'ai reçu début septembre le rapport de la Commission nationale des musiques actuelles que j'avais installée en janvier.

En installant cette Commission de travail, je répondais à la demande légitime d'un grand nombre d'acteurs institutionnels, d'artistes ou d'élus des collectivités locales qui souhaitaient que l'Etat traite enfin de manière globale et cohérente le secteur des musiques actuelles.

Ce terme regroupe l'ensemble des esthétiques populaires et nouvelles : jazz, chanson, rock, rap, techno, mais il englobe aussi les musiques traditionnelles. Le ministère de la culture doit prendre en compte la diversité des formes musicales. Il faut cesser d'opposer la musique savante à la musique populaire. Le moment est venu de reconnaître l'importance des musiques actuelles qui, jusqu'à maintenant, n'étaient pas, ou étaient insuffisamment prises en compte, dans les politiques publiques. On doit à cet égard relever que le terme de " reconnaissance " est un des mot clé qui court tout au long du rapport. Et ce mot, je le fais mien.

Ce projet s'inscrit dans le dessein d'une politique plus large. Comme vous le savez, j'ai confié à Dominique Wallon le soin de regrouper l'ensemble des disciplines du spectacle vivant dans une même structure pour traiter globalement des problèmes et casser les verticalités, les sectorisations. C'est dans cette perspective que je souhaite inclure les esthétiques musicales d'aujourd'hui dans une politique globale pour la musique. C'est la raison de ce rapport et c'est pourquoi je propose des mesures qui visent à réintroduire ces musiques dans la politique culturelle du ministère.

Pour le dire encore plus clairement, les pouvoirs publics ne doivent plus être paralysés dans leur action entre la simple reconnaissance d'une pratique sociale largement investie par les jeunes générations et la logique économique du marché. Ces expressions musicales représentent aujourd'hui un phénomène culturel et artistique majeur et elles doivent être traitées comme telles. Je tiens à remercier tous les membres de la Commission nationale qui ont travaillé avec beaucoup de sérieux et de conviction dans un temps extrêmement limité. L'investissement et la compétence de son Président, Alex Duthil, ne sont pas pour rien dans la pertinence du travail accompli. Je vous sais gré d'avoir contribué de manière éclatante à la légitimation des musiques actuelles. Vous avez souligné la faiblesse de l'intervention des pouvoirs publics. Je répondrai à vos attentes. J'engage le ministère de la culture dans la mise en uvre d'un programme d'action et de développement global et cohérent, selon une méthode déterminée, mais réaliste :

*Des mesures budgétaires se déploieront sur trois exercices. Dès 1999, je mobiliserai 35 MF de mesures nouvelles qui représentent une progression importante, près de 40 % des crédits jusqu'alors consacrés aux musiques actuelles. Ces crédits soutiendront principalement la création, la diffusion et la formation.

*Certaines mesures d'ordre réglementaire ou qui concernent l'audiovisuel et l'économie générale du secteur commandent une concertation plus approfondie pour laquelle je demanderai à Dominique Wallon de procéder à la consultation de tous les acteurs institutionnels concernés. Ma politique en matière de musiques actuelles repose en premier lieu sur le constat que l'économie générale de ce secteur englobe des activités qui s'inscrivent au cœur du marché. Dans ce contexte, il faut se demander si l'intervention des pouvoirs publics doit ou non conduire à doter ce secteur, et plus largement la musique, d'un outil identique à celui qui existe, par exemple, pour le livre - le Centre national du livre.

Aujourd'hui, les interventions de soutien à la création et à la diffusion, sont multiples : celles de l'État et des collectivités locales, mais aussi l'action du fonds de soutien aux variétés, les actions d'intérêt général des sociétés civiles de perception de droits, sans compter celles qui transitent par le fonds pour la création musicale.

L'idée d'un Centre national de la musique n'est pas à rejeter a priori, mais je suis consciente des difficultés d'une telle réalisation aujourd'hui, alors que les différents acteurs gèrent des fonds d'intervention dont la base économique, légale ou réglementaire est très diverse.

Dominique Wallon mènera parallèlement une double consultation, portant d'une part sur la faisabilité d'un Centre national de la musique afin d'explorer cette voie trop vite refermée il y a quinze ans et d'autre part sur la mise en cohérence de toutes les interventions financières qui concourent au développement de la musique.

Dans l'attente de ses propositions, j'ai d'ores et déjà pris une série d'initiatives concernant l'économie du secteur et la place de la musique dans l'audiovisuel :

*Le disque, comme le livre, est un bien culturel qu'il faut défendre comme tel. Je partage l'inquiétude des détaillants spécialisés et d'un nombre croissant de producteurs en ce qui concerne les conditions de sa distribution.

Les pratiques de prix de la grande distribution généraliste et la limitation des références exposées au public ont des conséquences néfastes sur la création et la production indépendante.

C'est pourquoi j'ai souhaité mené conjointement avec Dominique Strauss-Kahn une étude précise sur cette situation et les moyens d'y remédier. Nous disposerons en décembre du rapport que nous avons demandé sur ce point aux inspections générales des finances et des affaires culturelles. Sans anticiper sur ses conclusions, je crois que nous devons agir sur les mécanismes de fixation du prix du disque, condition préalable au développement du réseau de distribution spécialisée, mais afin surtout de préserver la diversité de l'offre.

*Dans le domaine du disque également, l'avènement du numérique et ses développements potentiels constituent un enjeu majeur pour tous les titulaires de droits (auteurs, artistes, producteurs) car la qualité de la copie numérique la rend totalement substituable à l'œuvre originale.

Donner aux titulaires de droits, le droit exclusif d'autoriser la copie contre rémunération négociée, suppose que les outils techniques soient disponibles sous forme de codages informatiques incorporés dans les matériels ou les logiciels.

Dans l'attente de garanties suffisantes du point de vue technologique et parce qu'il n'est pas possible d'interdire la copie privée numérique, je propose la solution transitoire d'une disposition législative prévoyant un droit à rémunération pour copie privée dont l'assiette serait forfaitairement assise sur

la commercialisation des supports de reproduction ou sur les abonnements des fournisseurs de services.

Cette solution transitoire me semble aujourd'hui la seule voie pour ne pas risquer, à trop vouloir, de tout perdre. Mais je demeure attentive aux propositions de toutes les professions concernées.

S'agissant de la licence légale et de la rémunération équitable des producteurs de phonogrammes et des artistes interprètes, j'ai bien noté l'impact économique du numérique pour les producteurs, leurs inquiétudes et leur revendication d'un droit exclusif face aux développements de certains services sur les réseaux qui pourront être un jour complètement substituables à la diffusion des phonogrammes du commerce.

Cette question est importante et délicate au plan économique et juridique. Elle doit être traitée dans la concertation.

Je vais m'employer à le faire dans le cadre de la préparation de la directive relative aux droits d'auteur et droits voisins dans la société de l'information, sur la base des discussions déjà entamées avec tous les titulaires de droits par mes services.

Je suis persuadée que nous parviendrons à trouver une solution qui tienne compte des intérêts respectifs et légitimes des uns et des autres.

Toujours dans le souci d'agir au profit de l'économie du secteur :
*Je souhaite renforcer les moyens d'action du fonds de soutien aux variétés par la rédaction d'un nouveau décret sur la taxe parafiscale s'appliquant aux spectacles qui élargira l'assiette de sa perception avec le souci d'établir des règles claires pour le théâtre et les variétés.

*Je pense également, que pour contribuer à résoudre les problèmes de financement des entreprises du secteur, l'Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles doit développer ses interventions en faveur de la filière musicale, par une réévaluation de ses niveaux de garantie et par la recherche d'une plus grande mutualisation des risques avec le secteur bancaire.

*Enfin les structures concourant au développement de l'exportation de la musique recevront également un soutien financier accru.

Tous ces travaux de fond sont ou seront engagés dans un esprit de concertation et avec la même volonté d'aboutir.

S'agissant, maintenant, de la diffusion de la musique par les supports audiovisuels, elle est très loin de satisfaire aux objectifs du soutien à la création et de démocratisation culturelle.

Les sanctions ou mises en garde récemment prononcées par le Conseil supérieur de l'audiovisuel à l'encontre de certains diffuseurs radiophoniques confirment la nécessité de garantir efficacement la diffusion d'une proportion substantielle d'œuvres musicales créées par des auteurs et artistes francophones.

Je partage le souci du CSA de faire appliquer strictement le dispositif légal en vigueur, tel qu'il résulte de l'article 28 de la loi du 30 septembre 1986.

Compte tenu de la diversité des formats proposés par les diffuseurs radiophoniques, je m'interroge pour l'avenir sur le respect des objectifs de mise en valeur des créations phonographiques francophones et de la promotion des nouveaux talents.

Je souhaite que le CSA établisse un bilan circonstancié de l'application effective du dispositif légal afin d'examiner d'éventuels aménagements du texte actuellement en vigueur. Il serait utile que les conclusions de cette étude soient disponibles début décembre afin qu'elles puissent être prises en compte lors de l'examen du second projet de loi portant réforme de l'audiovisuel. Je viens d'écrire au Président Bourges afin d'appeler son attention sur ce sujet.

Dans son rapport, la commission nationale des musiques actuelles suggère, par ailleurs, qu'un membre du CSA puisse être spécialement chargé de veiller à la place de la musique dans les médias et qu'une commission permanente prenne en charge cette problématique.

J'ai également relayé auprès d'Hervé Bourges ces propositions qui vont dans le sens d'une meilleure prise en considération de la création musicale par le secteur audiovisuel.

Le développement et la place de la musique dans l'audiovisuel, supposent, en amont, une intervention en faveur de la production.

Cet instrument d'intervention existe - le Compte de Soutien aux Industries de Programmes. Il doit être mobilisé de manière plus ample au profit de la musique.

Je constate avec satisfaction que les aides sélectives accordées à la production de programmes pour le spectacle vivant sont passées de 4 MF en 1997 à 11 MF pour les trois premiers trimestres de cette année. Cette progression doit se poursuivre, en sachant que le secteur musical représente la majorité des programmes soutenus.

Ces aides à la production doivent s'élargir à la captation de spectacles, et l'accès des producteurs travaillant pour les chaînes thématiques doit être facilité et revalorisé.

Si les interventions financières de soutien à la production doivent s'amplifier, il est notable qu'aujourd'hui le COSIP répond correctement à la demande, mais il est évident que cette demande est encore trop faible et cette situation me préoccupe.

C'est pourquoi il est nécessaire que les chaînes généralistes s'ouvrent aux musiques d'aujourd'hui, singulièrement le service public qui pourrait ainsi rajeunir son audience. Une telle initiative prendra toute sa place dans les contrats d'objectifs et de moyens que prévoit la loi sur l'audiovisuel public. Je suis préoccupée par les distorsions de concurrence qui peuvent résulter de la promotion, par certains diffuseurs, des productions auxquelles ils sont associées.

Dans le cadre de la préparation de la seconde loi sur l'audiovisuel qui a pour objet de moderniser le régime juridique des divers services, je suis prête à examiner les mesures tendant à ce que la programmation des antennes mais aussi la gestion des espaces publicitaires respectent les règles d'une compétition équitable.

L'intégration des musiques actuelles dans la politique culturelle doit se traduire par un accroissement des moyens de création, de diffusion, d'enseignement et de formation. En premier lieu, il faut que les spectacles de musiques actuelles soient plus largement accueillis sur les scènes françaises.

J'observe à ce propos que les scènes nationales leur ont ouvert leur programmation de manière plus ample pour cette saison 1998/99. C'est un fait nouveau que je tiens à saluer. L'effort de programmation des scènes nationales est surtout marqué en faveur de la chanson et je m'en réjouis.

A cette ouverture du réseau généraliste se conjugue le renforcement des scènes de musiques actuelles.

J'ai souhaité que la charte des missions de service public s'applique aux Scènes de Musiques Actuelles qui constitueront désormais un véritable réseau spécialisé et professionnel. Dans le même esprit, les scènes de musiques actuelles doivent devenir des lieux de production et d'accompagnement de la professionnalisation des artistes. Par conséquent, leurs moyens doivent être renforcés en étroite concertation avec les collectivités locales.

Toutes les procédures contractuelles doivent s'ouvrir aux musiques actuelles. Je pense en particulier aux contrats de plan État/Région, ou encore aux contrats de pays ou d'agglomération. Ces procédures globales de contractualisation, dans une logique de schéma territorial de développement, doivent évoquer toutes les conditions de développement de ces musiques : les équipements, la formation, l'encadrement des pratiques et la professionnalisation des lieux. Les directions régionales des affaires culturelles ont reçu des instructions qu'elles mettent en œuvre avec des résultats encourageants, car les collectivités locales sont elles-mêmes mobilisées et désireuses d'apporter des réponses concrètes et de long terme au développement de ces esthétiques.

La diffusion des spectacles suppose au préalable que les artistes retrouvent des conditions favorables à leur création. Je développerai en conséquence les résidences de création, principalement en faveur de la chanson et du jazz, dans le réseau généraliste et les scènes de musiques actuelles.

Je confie à l'Office national de la diffusion artistique - ONDA - une nouvelle mission d'accompagnement des créations dans le domaine de la chanson, du jazz et des musiques traditionnelles. Les centres de musique traditionnelle en région doivent sortir de l'état de fragilité où elles se trouvent actuellement. Je tiens à saluer leur travail et la clarté de leurs positions face à la tentative de récupération par le Front national des identités régionales.

Je renforcerai les moyens de l'orchestre national de jazz qui est désormais implanté sur le site de la Villette et les moyens des festivals de jazz qui représentent les éléments moteurs d'une politique de diffusion et de création.

Dans le domaine de la formation, la reconnaissance institutionnelle des musiques actuelles sera acquise lorsque les structures d'enseignement prendront en compte les apprentissages et les pratiques instrumentales qui leur sont liés.

Seuls, le jazz et les musiques traditionnelles ont bénéficié d'une reconnaissance nationale par la création de diplômes d'Etat permettant l'enseignement de ces musiques dans le réseau institutionnel. Constatant la carence de l'Etat dans les domaines du rock, de la chanson et des formes les plus amplifiées des musiques actuelles, le réseau associatif d'enseignement des musiques actuelles s'est développé pour former des musiciens amateurs dont la musique sera le loisir, des musiciens professionnels dont la musique sera le métier.

Et devant la demande de plus en plus pressante d'encadrement des lieux de répétition que les collectivités territoriales sont amenées à construire, des formations ont été proposées par des établissements associatifs à destination de musiciens professionnels se destinant à encadrer les pratiques musicales de ce secteur.

Face à cette situation, il faut agir dans deux directions :

*Apporter un soutien accru au réseau des écoles associatives, singulièrement dans le domaine du jazz et de la musique traditionnelle.

*Ouvrir les écoles nationales de musique et les conservatoires à ces disciplines.

Cet effort appelle plusieurs mesures :

*En amont, développer des modules de formation spécifiques pour la préparation du certificat d'aptitude aux fonctions de direction et d'encadrement, et créer un diplôme d'Etat tout-à-fait innovant afin que ces nouveaux enseignants puissent adapter leurs interventions à la diversité des lieux de formation : les écoles de musique contrôlées, les ateliers de pratique des scènes de musique actuelle et les écoles associatives.

*En aval, mettre en place des formations continues pour les directeurs d'école de musique contrôlées.

*Soutenir financièrement la création de postes dans les écoles de musiques contrôlées.

*Aider financièrement l'équipement d'ateliers spécifiques dans ces écoles. Ces mesures seront effectives dès 1999. La commission nationale a évoqué un certain nombre de dispositions d'ordre réglementaire que je soumettrai à l'avis du Conseil national des professions du spectacle.

Elles concernent :

*Le statut des " DJ ". Je suis pour ma part favorable à la reconnaissance des DJ en tant qu'artistes, et je souhaite que des discussions s'engagent entre les professionnels concernés et les organisations syndicales.

*Le statut des pratiques en amateur devra être clarifié au regard des droits sociaux des professionnels qui peuvent, en certains cas, subir une concurrence déloyale. Je souhaite, en liaison avec le ministère de la jeunesse et des sports, actualiser le décret de 1953 sur les spectacles amateurs qui ne répond plus à l'évolution des pratiques.

Enfin, le succès de la parade techno, la responsabilisation croissante des organisateurs de concerts et, je le crois, l'action du ministère de la culture depuis un an et demi ont profondément modifié le regard et l'appréciation des pouvoirs publics, et plus largement de l'opinion à l'égard du mouvement techno.

Si la circulaire sur les concerts techno destinée aux préfets n'a toujours pas été signée, c'est parce que j'ai considéré que la rédaction proposée ne prenait pas suffisamment en compte cette évolution. Nous sommes, avec les ministères de l'Intérieur et de la Défense, sur le point d'aboutir à un texte conforme à cette évolution.

Ce programme d'action et de développement pour les musiques nouvelles n'est pas un catalogue exhaustif de mesures, mais la traduction d'une politique globale qui appréhende l'ensemble de ce secteur.

Ce programme de développement sera largement concerté avec tous nos partenaires institutionnels. Mais une remarque s'impose : on ne peut agir correctement au profit d'un secteur d'activités qu'en

disposant de données fiables sur sa réalité et ses évolutions. Je souscris à l'idée de mettre en place un observatoire des activités du secteur musical dans sa totalité.

Selon moi, un tel observatoire doit répondre à deux objectifs :

*aider à la compréhension des évolutions technologiques, économiques, sociales et culturelles du secteur musical

*mettre en perspective ce cadre national d'observation dans une dimension européenne. Il est naturel que cette fonction d'observation relève de la sphère publique, qui doit garantir la confidentialité des informations recueillies. Et la pertinence d'un système d'information, de suivi et d'analyses statistiques ne peut être vérifiée que si toutes les sources d'information sont agrégées et que si les acteurs de la filière musicale participent étroitement à l'élaboration d'une méthodologie opérationnelle.

M. Dominique Wallon me fera des propositions concrètes pour la structuration d'un tel observatoire à échéance de trois mois.

Mesdames, Messieurs,

J'avais confié à la commission animée par Alex Duthil une mission d'analyse et de propositions. Fidèle à ma méthode, je viens de vous exposer les mesures concrètes que j'entendais mettre en œuvre dès maintenant, comme celles qui à mes yeux méritent quelques réflexions supplémentaires. Plus qu'une suractivité médiatique ponctuée de déclarations généreuses, les musiques actuelles attendaient un plan de développement qui prenne en compte les dimensions artistiques, économiques et culturelles de leur réalité. Ce travail est désormais engagé, je le mènerai à terme.

(Tiré de : <https://www.vie-publique.fr/discours/145176-declaration-de-mme-catherine-trautmann-ministre-de-la-culture-et-de-la>)

Annexe 2 - Liste des SMAC

DGCA/délégation musique

SMAC - Scènes de musiques actuelles

Scènes de musiques actuelles labellisées

Type	Région	Nom du Lieu	Nom de la structure	Nom de la direction de la structure	N° et nom de rue	Code postal	Ville	Téléphone	Mail	Fax	Site
1	AUVERGNE / RHONE-ALPES	Le 109 La Complétive de Mail	association de gestion de la SMAC de Montluçon	Pascal Favier	109, rue Ernest Menesses	03100	MONTLUÇON	04 70 05 88 18	communication@109montlucon.com	04 73 14 48 89	http://www.109montlucon.com
2	AUVERGNE / RHONE-ALPES	Le Bise Glace	Association Pop art amplifiées aux marquisats Anney	Didier Vellaud	Rue Serge Gainsbourg	63100	CLERMONT-FERRAND	04 73 14 48 08	accueil@lacoopie.org	04 50 33 65 11	www.la-brise-glace.com
3	AUVERGNE / RHONE-ALPES	SMAC Ardèche Presqu'île/Cava	Association de gestion de la Smac ardéchoise	Ludvine Chopard	C/o Association musiques amplifiées, 54 bis, rue des Marquisats	74000	ANNECY	04 50 33 65 10	info@le-brise-glace.com	04 75 33 15 54	www.lapresquile.fr
4	AUVERGNE / RHONE-ALPES	Le FI	Association Ligérienne de musiques actuelles	Jean-François Braun	Quartier Fontaines	07100	ANNONAY	04 75 33 15 54	direction@smac07.com	04 75 33 15 54	www.le-fi.com
5	AUVERGNE / RHONE-ALPES	La Tannerie	La truffe et les oreilles	Thierry Pilat	20 rue St-Joseph	42000	Saint-ETIENNE	04 77 34 46 40	direction@le-fi.com	04 74 21 91 86	www.la-tannerie.com
6	AUVERGNE / RHONE-ALPES	Les Abattoirs	Association Ligérienne de musiques actuelles	Gilles Garrigos	Chaussée de la Truffe et les Oreilles, 123, place de la Tannerie	01000	BOURG-EN-BRESSE	04 74 21 04 55 69 22	direction@la-tannerie.com	04 74 19 14 20	www.lesabattoirs.fr
7	AUVERGNE / RHONE-ALPES	La Cordonnerie	Asso La Cordonnerie	Thomas Prian	Rue de l'île d'Abreau	38300	BOURG-EN-BRESSE	04 74 19 14 20	contact@lesabattoirs.fr	04 78 38 49 67	www.clemusique-romans.com
8	AUVERGNE / RHONE-ALPES	L'Épicier Moderne	Association Musiques Actuelles Feyzin (AMAF)	vacant (interim Pascal Cheverau)	Cité de la musique, 3, rue de la Cordonnerie, 1, quai Sainte Claire	26100	ROMANS	04 75 02 26 42		04 72 89 98 70	www.epiciermoderne.com
9	AUVERGNE / RHONE-ALPES	Le Marché Gare	Association MJC Presqu'île Confluence	Benjamin Petit / Pierre Bobineau	Place René Lescot	69230	FEYZIN	04 78 38 46 69	contact@epiciermoderne.com	04 78 38 49 67	www.mjc-confluence.fr
10	AUVERGNE / RHONE-ALPES	Le Périscope	Association RESEAU (Rassemblement d'Energies pour la Sauvegarde d'un Espace Artistique Utopique)	Pierre Dugelay	28, Quai Rambaud	69002	LYON	04 78 38 89 29	contact@epiciermoderne.com	04 78 38 49 67	www.periscope-lyon.com
11	BOURGOGNE / FRANCHE COMTE	La Cave à Musique	Association Lucioi	Didier Gofflon	119, rue Bouilly - BP 71000	21000	DIJON	03 85 21 96 69	periscope.lyon@gmail.com	03 85 21 96 98	www.caveazk.org
12	BOURGOGNE / FRANCHE COMTE	Le Slex / Jazz Club d'Avallon	Service Compris	Yann Rivoal	42, avenue de Stalingrad	21000	DIJON	03 80 00 96 10 96 16 96 15	lavazk@carvazk.org	03 80 96 96 11	www.lavapeur.com
13	BOURGOGNE / FRANCHE COMTE	Le Slex / Jazz Club d'Avallon	Service Compris	Sylvain Bland	108, rue de la République	89000	AUXERRE	03 86 40 95 00	periscope.lyon@gmail.com	03 86 40 95 40	www.leslex.fr
14	BOURGOGNE / FRANCHE COMTE	Le Slex / Jazz Club d'Avallon	Service Compris	Manou Comby	Avenue de Charbonnet	25000	BESANCON	03 81 87 86 00	lavazk@carvazk.org	03 81 87 86 00	www.larodia.fr
15	BOURGOGNE / FRANCHE COMTE	Le Slex / Jazz Club d'Avallon	Service Compris	David Demange	21, rue de Sabloncourt	25000	AUDINCOURT	03 81 70 78 30	periscope.lyon@gmail.com	03 81 70 78 30	www.lemoloco.com
16	BOURGOGNE / FRANCHE COMTE	Le Slex / Jazz Club d'Avallon	Service Compris	Clara Fidez	C/O association Promudegel, BP 45	39800	BRAINANS	03 84 37 56 15 15 15 40	periscope.lyon@gmail.com	03 84 37 56 15	www.moulindebrainans.com

Source : DGCA/DRAC

Page 1

données au 25/03/2021

Scènes de musiques actuelles labellisées

Type	Région	Nom du Lieu	Nom de la structure	Nom de la direction de la structure	N° et nom de rue	Code postal	Ville	Téléphone	Mail	Fax	Site
SMAC	BOURGOGNE / FRANCHE-COMTE	Echo System	Au coin de l'oreille	Mathilde Darocsey	Z.A.I.Ecu	70360	SCEY SUR SAONE	03 84 75 80 29	mathilde@aucoindeleoreille.org		www.aucoindeleoreille.org
SMAC	BRETAGNE	Bonjour Minuit	Bonjour Minuit	François Demarthe	Place Nina Simone	22000	SAINT BRIEUC	02 96 01 51 40	direction@lactrouille.bzh	02 96 01 51 41	www.lactrouille.org
SMAC	BRETAGNE	Run Ar Puits	Association Repass	Antoine de Bryn	Routé de Pleyben	28150	CHATEAULIN	02 98 86 27 9525 55	antone@runarpuits.com	02 98 86 50 92	www.runarpuits.com
SMAC	BRETAGNE	Plages Magnifiques	Association Penn Ar Jazz	Janick Tilly	8, rue Guy Ropartz	28200	BREST	02 29 00 40 01	contact@penn-ar-jazz.com	02 29 00 40 02	www.penn-ar-jazz.com
SMAC	BRETAGNE	Antipode	MJC Cleunay	Stéphanie Thomas	MJC Antipode, 2, rue A Trasbot	35000	RENNES	02 99 67 32 12	accueil@antipode-mjc.com	02 99 67 33 04	www.antipode-mjc.com
SMAC	BRETAGNE	ATM	Association Trans Musicales	Jean-Louis Brossard et Béatrice Mabé	10/12, rue Jean Guy- CS 73912	35039	RENNES cedex	02 99 31 12 10	envarigouadeo@lestians.com	02 99 30 79 27	www.ubu-rennes.com
SMAC	BRETAGNE	Hydrophone	Musique aujourd'hui en Pays de Lorient	Frédéric Carré	2, rue Jean Le Couallier	56100	LORIENT	02 97 21 32 21	map@wanadoo.fr	02 97 64 22 30	www.mapl.biz
SMAC	BRETAGNE	L'Echonoïa	Régie de l'équipement musiques actuelles	Mathieu Socrat	1, rue Léon Griffon	56890	Saint-Avé	02 97 62 20 40	direction@echonoïa.com	02 97 62 20 49	www.echonoïa.com
SMAC	CENTRE - VAL DE LOIRE	Le Chato d'O	Association Mars	Rémi Breton	113, avenue de Vendôme	41000	BLOIS	02 54 45 50 00	administration@chato.do.com	02 54 45 50 09	www.chato.do.com
SMAC	CENTRE - VAL DE LOIRE	L'Astrolabe	Association Antiroulle	Frédéric Robbe	Antiroulle 1, rue Alexandre Aïssé	45000	ORLEANS	02 38 54 20 06	info@astrolobe.org	02 38 53 90 27	www.astrolobe.org
SMAC	CENTRE - VAL DE LOIRE	Le Petit Fauchoux	Le Petit Fauchoux	Françoise Dupas	12, rue Léonard de Vinci	37000	TOURS	02 47 38 29 34/91 17 ligne directe F DYS1 18		02 47 37 15 77	www.lepetitfauchoux.fr
SMAC	CENTRE - VAL DE LOIRE	Les Bains Douches	Association Les Bains Douches	Sylvain Depée	C/O Les Bains Douches Place Anne Sylvestre	81600	LIGNIERES	02 48 60 19 11	theatre.bains.douches@wanadoo.fr	02 48 60 19 78	http://www.bainsdouches-lignieres.fr
SMAC	CENTRE - VAL DE LOIRE	Le Temps Machine	Association Le Temps Machine	Odrian Trumel	Paris Miles Davis	37300	JOUE-LES-TOURS	02 47 48 90 60	direction@letempsmachine.com	02 47 48 90 60	https://www.letempsmachine.com/
SMAC	GRAND EST	Le Nourstrouff	Association Fédération Hiéro Mulhouse	Olivier Dielerien	C/O Fédération Hiéro BP 31 35	68063	MULHOUSE	03 89 32 94 10	info@nourstrouff.fr	03 89 42 05 96	www.nourstrouff.fr
SMAC	GRAND EST	Jazzdör	Jazzdör Festival	Philippe Orhem	25, rue des Freres	F-67000	STRASBOURG	03 88 36 40 48	info@jazzdor.com	03 88 37 13 57	www.jazzdor.com
SMAC	GRAND EST	L'Orange Bleue	Bords 2 Scènes	Laurent Seiler	Quartier des Bords de merne	51300	MITRY-LE-FRANCOIS	03 26 41 00 10		03 23 41 00 11	http://www.bords2scenes.fr/
SMAC	GRAND EST	La Carbonnerie	REMCA	Cédric Cheminaud	84, rue du Docteur Lemoine	51100	REIMS	03 26 36 72 40	info@carbonnerie.fr	03 26 36 72 41	www.carbonnerie.fr
SMAC	GRAND EST	L'Aube Canal	L'Aube Canal	Hort Dieloma	45 boulevard d'Austrasie	54000	NANCY	03 83 38 44 88	info@lautrecanalanancy.fr	03 83 38 44 99	www.lautrecanal.fr
SMAC	GRAND EST	Le Guélaud +	Le Guélaud +	Emmanuelle Cutilla	3, rue Victor Hugo	57240	NILVANGE	03 82 54 07 07	communication@legueulandplus.fr		www.legueulandplus.fr
SMAC	GRAND EST	La Souris Verte	La Souris Verte	Emmanuel Paysant	17, rue des Etat-Unis	89000	EPINAL	03 25 65 59 92	emma.bignon@epinal.fr		www.lasourisverte-epinal.fr

Scènes de musiques actuelles labellisées

Type	Région	Nom du Lieu	Nom de la structure	Nom de la direction de la structure	N° et nom de rue	Code postal	Ville	Téléphone	Email	Fax	Site
38	HAUTS DE FRANCE	L'Aéronef	Les Spectacles sans gravités	Benoît Olla	Avenue Willy Brandt, 168, Centre Commercial	59777	LILLE	03 28 38 50 50	contact@aeronef-spectacles.com	03 28 38 50 51	www.aeronef-spectacles.com
39	HAUTS DE FRANCE	Le Grand Mix	Passerelle	Boris Colin	25, rue du Calvaire Bp 406	59337	TOURCOING	03 20 70 10 00	info@legrandmix.com	03 20 70 07 00	www.legrandmix.com
40	HAUTS DE FRANCE	La Lune des Pirates	Association la Lune des Pirates Spectacles	Antoine Grillon	17, quai Bélu	80000	AMIENS	03 22 97 31 51 / 31 50 / 03 22 22 14 05	kom@lalune.net	03 22 97 88 11	www.lalune.net
41	HAUTS DE FRANCE	La Grange à Musique		en cours	Maître de Crail / service culture Bp 716	60109	CREIL CEDEX	03 44 72 21 40	gam@maine-creeil.fr	03 44 29 50 02	
42	HAUTS DE FRANCE	L'Ouvre-Boîte	ASCA Association culturelle Argentine	Sarah Cherfaoui	8, avenue de Bourgogne, BP 802	60008	BEAUVAIS	03 44 10 30 80	ouvreboite@asca-asso.com	03 44 10 30 88	www.asca-asso.fr
43	ILE-DE-FRANCE	La Clef	Association pour la culture, les loisirs et la formation	Vincent Rulot	46, rue de Mareil	78100	SAINT-GERMAIN-EN-LAYE	01 39 21 54 90	contact@clef.asso.fr	01 39 73 29 21	www.ladef.asso.fr
	ILE-DE-FRANCE	Espace Michel Beiger (EMB)	ADAME Association pour le développement et l'aide aux musiques électroniques	Arnaud Monnier, Pampidou	2, rue Georges Pampidou	95110	SANNOIS	01 39 80 01 39	com@emb.sannois.org	01 39 80 01 39	www.emb.sannois.org
44	ILE-DE-FRANCE	File 7	File 7 - Café musique du Val d'Europe	Bénédicte Froiture	4, rue des Labours	77700	Magry-le-Hongre	01 60 43 66 12	infos@file7.com	01 60 43 54 63	www.file7.com
45	ILE-DE-FRANCE	L'Entreprise		Stéphane Labas	301, avenue de l'Europe	77176	SAVIGNY-LE-TEMPIE cedex	01 64 41 70 25	s.labas@savigny-le-temple.fr	01 64 10 73 50	www.lempreinte.net
46	ILE-DE-FRANCE	Le Triton		Jean-Pierre Vivante	11 bis, rue du Coq Français	93260	LES LILAS	01 49 72 83 13	contact@letriton.com	01 49 72 83 11	www.letriton.com
47	ILE-DE-FRANCE	L'Usine à chapeau	Maison des jeunes et de la culture de Rambouillet, Centre social l'Usine à Chapeaux	en cours	CO MJC 32, rue Gambetta	78120	RAMBOUILLET	01 30 88 89 07	mjc@mjc-rambouillet.asso.fr	01 30 88 89 03	www.mjc-rambouillet.asso.fr
48	ILE-DE-FRANCE	Le Plan	Le Plan - Communauté d'agglomération Evry Centre Essonne	Fabien Lhérisson	1, avenue Louis Aragon	91130	RIS-ORANGIS	01 69 02 08 19	f.lhérisson@grandparisssud.fr		www.leplan.com
49	ILE-DE-FRANCE	CC Paul Bellart		Christian Mauguin	6, Allée de Québec	91300	MASSY	01 69 75 12 80	contact@paul-b.fr	01 69 20 82 08	www.paul-b.fr
50	NORMANDIE	La Luciole	Association Eureka	Céline Ferry	171, rue de Bretagne	61000	ALENCON	02 33 32 83 33	direction@laluciole.org	02 33 32 84 34	www.laluciole.org
	NORMANDIE	Le Big Band Café	ADMH : Association pour le développement musical d'Herouville	Paul Langois	1, avenue du Haut Crepon	14200	HEROUVILLE-SAINT-CLAIR	02 31 47 96 13	paul@bigbandcafe.com	02 31 95 97 75	www.bigbandcafe.com
52	NORMANDIE	Le Normandy	Ecran Sonique	Nicolas D'Aprigny	Bp 330 -	50010	ST LO CEDEX	02 33 57 60 96	nicolas@lenormandy.net	02 33 57 96 60	www.ecransonique.com
54	NORMANDIE	Le Cargo	Arts Attack	vacant	Cours Caffarelli	14000	CAEN	02 31 86 79 31	contact@lecargo.fr	02 31 38 95 83	www.lecargo.fr
55	NORMANDIE	Le 106	REM	Jean Christophe Applincourt	Quai Jean de Belhencourt BP 589	76100	ROUEN	02 32 76 84 84	contact@le106.com		www.le106.com

Scènes de musiques actuelles labellisées

Type	Région	Nom du Lieu	Nom de la structure	Nom de la direction de la structure	N° et nom de rue postal	Code postal	Ville	Téléphone	Mail	Fax	Site
56	NORMANDIE	Le Tétris	Papa's production	Frank Testart	Fort de Tourneville / 55 rue de 323 RI	76620	LE HAVRE		communication@papasprod.com		
57	NOUVELLE AQUITAINE	Le Sans Réserve	Sans Réserve	Guy Garcia	192, route d'Angoulême	24000	PERIGUEUX	05 53 06 12 73	info@sans-reserve.org	05 53 06 11 37	www.sans-reserve.org
58	NOUVELLE AQUITAINE	Théâtre Barbey	Parallèles Attitudes Division	Eric Roux	16, cours Barbey	33800	BORDEAUX	05 56 33 66 00	eric.roux@rockschool-barbey.com	05 56 33 11 66	www.rockschool-barbey.com
59	NOUVELLE AQUITAINE	Krakatoa	Transrock	Didier Estébe	C/o Transrock 3, avenue Victor Hugo	33700	MERIGNAC	05 56 24 34 29	esteb@krakatoa.org	05 56 99 18 05	www.krakatoa.org
60	NOUVELLE AQUITAINE	Le Rocher de Palmer	Musiques de nuit	Patrick Duval	1, rue Aristide Briand	33152	CENON	05 56 74 80 00	contact@lerocherdepalmer.fr		www.lerocherdepalmer.fr
61	NOUVELLE AQUITAINE	Arena rock et chanson		Delphine Tissot	181, rue François Boucher	33400	TALENCE	05 57 35 32 30	info@rockethanson.com	05 57 35 32 32	www.rockethanson.com
62	NOUVELLE AQUITAINE	Le Florida	Adem Association pour le développement de l'expression musicale	Florent Beneteau	85, boulevard Carnot BP30167	47005	AGEN	05 53 47 59 54	florent@le-florida.org	05 53 47 62 90	www.florida.org
63	NOUVELLE AQUITAINE	L'Atabal	L'Atabal	François Malon	37, allée du Moura	64200	BIARRITZ	05 59 41 73 20			
64	NOUVELLE AQUITAINE	L'Ampli	Ampli Association	Olivier Peters	Allée Montesquieu	64140	BILIERE	05 59 32 93 49	contact@ampli.asso.fr		
65	NOUVELLE AQUITAINE	Des lendemains qui chantent	Asso des Lendemains qui chantent	Damien Moricot	Avenue du Lieutenant Colonel Faro L'Auzetou	19000	TULLE	05 55 26 09 50	direction@deslendemainsquichantent.org	05 55 26 87 92	www.deslendemainsquichantent.org
66	NOUVELLE AQUITAINE	La Siène	XLR Espace musiques actuelles/ La Palice	David Fournier	111, boulevard Emile Deinas BP 72695	17010	LA ROCHELLE cedex	09 50 08 58 38			www.xr17.fr
67	NOUVELLE AQUITAINE	Le Confort Moderne	Association Jazz à Poitiers	Mathilde Coupeau	185, boulevard du Pont Neuf, Bp 502	86012	POITIERS cedex	05 49 47 31 48	contact@jazzpoitiers.org	-	www.jazzpoitiers.org
68	NOUVELLE AQUITAINE	Le Confort Moderne	L'Oreille est hardie	Yann Chevalier	185, boulevard du Pont Neuf, Bp 502	86012	POITIERS cedex	05 49 46 08 08	box@confort-moderne.fr	05 49 61 30 34	www.confort-moderne.fr
69	NOUVELLE AQUITAINE	La Nef	Règle musiques actuelles de Grand Angoulême	Laelia Perrot	Rue Louis Pergaud	16000	ANGOULEME	05 45 25 97 00	info@lanef-musiques.com	05 45 25 97 10	www.lanef-musiques.com
70	NOUVELLE AQUITAINE	CAMUJ	Association le Canjij	Lionel Rogeon	Espace Michelet, 3 rue de l'ancien Musée	79000	NIORT	05 49 17 50 45	contact@canjij.com	05 49 17 50 50	www.canjij.com
71	OCCITANIE	Victoire II	Association Stand'art	Isabelle Petit Renaudot	Domaine du Mas de Grille, 2, rue T Renaudot	34430	SAINTE-JEAN-DE-VEDAS	04 67 47 91 00	victoire.2@wanadoo.fr	-	www.victoire2.com
72	OCCITANIE	Paloma		Fred Jumel	250 Chemin de Palodrome	30000	NIMES	04 11 94 00 10	nico@paloma-nimes.fr		www.paloma-nimes.fr
73	OCCITANIE	Art/Cade	association Art/Cade	Pierre Gau	Place du Village	09230	SAINTE-CROIX VOLVESTRE	06 61 04 69 27	admin@art-cade.com		www.art-cade.com

Scènes de musiques actuelles labellisées

Type	Région	Nom du Lieu	Nom de la structure	Nom de la direction de la structure	N° et nom de rue	Code postal	Ville	Téléphone	Mail	Fax	Site
74	SMAC OCCITANIE	La Gaspie	Gaspie animations et spectacles	Pierre Domergis	23, rue Paul Cézanne	85000	TARBES	05 62 51 32 98	poniac@lagaspie.com	05 62 53 61 29	www.lagaspie.com
75	SMAC OCCITANIE	Le Cri'Art	IMAJ	Marc Thouvenin	16, bis rue Rouget de Lisle	32000	AUCH	05 62 80 28 17	m.thouvenin@imaj32.fr		www.imaj32.fr
76	SMAC OCCITANIE	Lo Bolégason		Olivier Nicaise	89, rue de l'Auquo BP 143	81103	CASTRES cedex	05 63 62 15 61	Bolégason@bolégason.org	05 63 62 15 80	www.bolégason.org
77	SMAC OCCITANIE	Le Rio Grande	Le Rio	Patrick Combalbert	3, rue Ferdinand Blisson	82000	MONTAUBAN	05 63 91 19 19	patrick.combalbert@rio-grande.fr	05 63 91 19 00	www.rio-grande.fr
78	SMAC OCCITANIE	Les Docks		Stéphane Delpech	430 allée des soupis	46000	CAHORS	05 65 22 36 38	comiac@lesdocks.fr		www.lesdocks-cahors.fr
79	SMAC PAYS DE LA LOIRE	Fuzz'Yon	Association Fuzz'Yon	Benoît Béazzet	18, rue Sadi Carnot BP 183	85205	LA ROCHE-SUR-YON	02 51 06 97 70	benoit@fuzzyon.com		www.fuzzyon.com
80	SMAC PAYS DE LA LOIRE	Le Chabada	Aurama-Chabada	Mélanie Alahru François, Jonathan de-Sireteurs	66, bd du Doyenné	49100	ANGERS	02 41 96 13 49	lechabada@lechabada.com		www.lechabada.com
81	SMAC PAYS DE LA LOIRE	Le Pannonica	NAJA Association Nantes Jazz-Action	en cours	9, rue Basse Porte	44000	NANTES	02 51 83 87 06	info@pannonica.com		www.pannonica.com
82	SMAC PAYS DE LA LOIRE	Stéréolux	Association Songo	Eric Boistard	4, boulevard Léon Bureau	44200	NANTES	02 51 80 60 80	info@stereolux.org	02 40 58 05 57	www.stereolux.org
83	SMAC PAYS DE LA LOIRE	Le Vip	Les Escaltes de Saint-Nazaire	Gérald Chabaud	Les Escaltes 23, rue d'Anjou, BP 161	44613	SAINT-NAZAIRE cedex	02 51 10 00 00	lesescaltes@wanadoo.fr		www.lesescaltes.com
84	SMAC PAYS DE LA LOIRE	Le 6PAR4	association Ptc Ptk	Yann Bieuzent	177, rue du Vieux Saint-Louis	53000	LAVAL	02 43 59 77 80	info@6par4.com		www.6par4.com
85	SMAC PAYS DE LA LOIRE	Superforma	Superforma	Julien Marinneau	5, place Paul Cézanne	72100	LE MANS	02 43 14 55 31	https://superforma.fr/contact		www.superforma.fr
86	SMAC PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR	Les Passagers du Zinc	association Des Deux Mains	Pierre-Olivier Chaix et Gilles Singeot	10, avenue Lao Lagrange	13160	CHATELAIN	04 90 89 45 49	admin@passagersduzinc.com	04 90 89 30 77	www.passagersduzinc.com
87	SMAC PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR	La Manutention	Association pour le Jazz et les musiques improvisées AJMI	Aida Beilham	La Manutention, 4 rue esc. Saint-Anne	84000	AVIGNON	04 90 86 08 61	info@jazzalaini.com	04 90 86 40 87	www.jazzalaini.com
88	SMAC PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR	Le Cabaret Alkaïro	association Autokab	Pierre-Alain Etchegaray	41 rue Jobin	13003	MARSEILLE	04 95 04 95 09	purelien@cabaret-alkaïroire.com	04 95 04 95 00	www.cabaret-alkaïroire.com
89	SMAC PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR	Tandem	Association Tandem	Marc Baucino	19, rue Paul Lendrin BP 715	83000	TOULON	04 98 07 00 70	marco@tandem83.com	04 98 07 00 85	www.tandem83.com
90	SMAC PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR	La Gare	Association AVEC	Stéphane Soler	Place du Marché	84660	MAUBEC / Coustellet	04 93 76 84 38 / 77 99	prog@avecclgare.org	04 90 76 86 76	www.avecclgare.org
91	SMAC REUNION	Le Kabardock	Association l'AGEMA	Nathalie Soler	80, rue Mahé de Labourdains	97420	LE PORT	02 62 54 05 40	direction@kabardock.fr	02 62 54 05 22	www.kabardock.fr

Annexe 3 - Vade-mecum SOLIMA

VADE-MECUM 2013 Pour la mise en place d'un Schéma d'Orientation pour le Développement des Lieux de Musiques Actuelles (SOLIMA)

Ce vade-mecum s'adresse tout aussi bien aux acteurs des Musiques Actuelles qu'aux Collectivités Territoriales dans leur ensemble et à l'État.

Il est le fruit d'un travail conduit tout d'abord au sein du GTLIMA (Groupe de Travail des Lieux de MA) dont les travaux sont raccordés depuis 2012 au CCTDC (Conseil des Collectivités Territoriales pour le Développement Culturel).

Préambule

Le SOLIMA se veut être un instrument de travail, un outil de co-construction entre les acteurs des musiques actuelles, les collectivités territoriales et l'État.

Il doit permettre de travailler dans la durée au développement des musiques actuelles sur les territoires, en cohérence et en complémentarité notamment avec les objectifs de la labellisation Scène de Musiques Actuelles (SMAC).

Adossé à la circulaire du 31 août 2010 relative à la mise en œuvre de la politique de l'État en faveur des institutions culturelles bénéficiaires d'un label ou inscrites dans un réseau, le SOLIMA relève toutefois d'une autre philosophie. Si l'attribution du label SMAC correspond à une volonté du Ministère de la Culture et de la Communication de concourir à un maillage équitable du territoire national en termes de lieux de spectacle vivant et de mise en œuvre de missions communes (diffusion/création, accompagnement des pratiques et action culturelle), la co-élaboration d'un SOLIMA consiste davantage à rassembler les différents types d'acteurs sur un territoire.

L'objectif de ce texte de synthèse est :

- de faciliter l'appropriation, par les acteurs, les collectivités et les services déconcentrés de l'État, de la démarche préconisée par le texte « Schéma pour le Développement des Lieux de Musiques Actuelles (SOLIMA) »
- de préciser les périmètres, le portage de l'initiative ainsi que les modalités de pilotage et de fonctionnement du SOLIMA.

1 - Qu'est-ce qu'un SOLIMA ?

Le SOLIMA est un processus de concertation non hiérarchisé entre des acteurs des musiques actuelles (initiatives associatives, publiques, personnelles ou commerciales inscrites sur un territoire), des collectivités territoriales (communes, communautés de communes, agglomérations, départements, Régions, Pays ...) et l'État, pour travailler à une co-construction des politiques publiques en faveur des musiques actuelles, adaptées aux territoires.

Le domaine culturel n'étant pas défini comme une compétence, ni désigné comme étant attribué à une nature de collectivité territoriale en particulier, cette notion reste englobée dans le principe de compétence générale qui anime la plupart des collectivités. De la sorte, elles ne font aucunement l'objet de la moindre hiérarchisation. Placées sur un plan équivalent, elles mettent en avant les choix d'orientations de politique culturelle qu'elles ont souverainement décidé d'adopter. Dans cette démarche, la présence conjointe des élus et des services sera recherchée .

Il en découle que les représentants des collectivités au sein d'un SOLIMA ont à rendre compatibles leurs positions en fonction des orientations adoptées ou, le cas échéant, leur permettre de faire évoluer, à travers les projets identifiés par le SOLIMA, les orientations déjà établies.

La concertation qui se construit dans la durée, repose sur la mise en place d'un dialogue qui « doit faire apparaître ce qui est sur le territoire ». Le principe du SOLIMA est d'être permanent, mais il n'y a pas de règle générale sur sa durée et la fréquence de ses travaux.

La concertation est souvent liée à un travail d'observation qui permet de dégager plus facilement des thématiques de travail, d'identifier et de préciser les problématiques des territoires.

Le SOLIMA s'inscrit dans des logiques de mise en œuvre proches de celles des « agenda 21 culture », dont les composantes majeures sont "la diversité, la transversalité, la participation". Le SOLIMA s'en approche, en mettant en avant la notion de territoire.

Le processus doit permettre :

- de provoquer une connaissance mutuelle des participants au SOLIMA
- de poser et de réfléchir collectivement les sujets
- de confronter les points de vue
- d'améliorer la connaissance collective
- de dégager des chantiers, des travaux et des pistes d'actions
- de contribuer à mettre en œuvre les outils de réflexion préalables à la décision politique
- de générer des solidarités, de la coopération et/ou de la complémentarité
- d'organiser l'évaluation

Le SOLIMA n'est pas un outil de codécision, les participants prenant ensuite les responsabilités qui leur incombent.

2 – Comment s'inscrire dans un SOLIMA :

Il est loin de considérer comme naturelle et/ou spontanée la présence de chacun dans ce qui peut devenir un collectif en capacité d'être en co-construction de projets pouvant porter sur une meilleure structuration, cohérence ou complétude¹ pour un territoire. Le passage à l'acte, en décidant de participer, pose souvent la question de la légitimité avec les conséquences qu'elle induit. Ces questionnements sont, par contre, légitimes et peuvent provoquer lors des premières réunions, des difficultés quant à la mise en place de repères pour un échange que chacun souhaite pertinent.

Ces questionnements se déclinent comme suit :

- **La question de l'intentionnalité**

En consacrant le temps pour participer aux premières réunions d'un SOLIMA, il existe une intentionnalité, une nécessité suffisante pour justifier la volonté de participer. Par les échanges

¹ La complétude représente le caractère de ce qui est à achever pour terminer un tout, ici, sur un territoire.

qui se déroulent dès les premières rencontres, les intentionnalités se voient dépassées par la mise en dialogue et la recherche de structuration qui en découlent ; ainsi peut-on décrire ce phénomène comme étant l'un des moteurs de la dynamique du SOLIMA.

Le SOLIMA aura pour effet de contextualiser, pour chaque participant et quelle que soit sa situation, cet ensemble d'intentions en un projet plus collectif et territorial.

- **La question de la bienveillance**

Créer les rencontres au sein d'un SOLIMA et accepter de construire un langage commun requière de chacun une attitude d'écoute.

Le fondement du SOLIMA étant basé sur la rencontre de l'État, des Collectivités Territoriales et des acteurs des musiques actuelles, il apparaît comme gage d'un résultat positif que chacun adopte une posture bienveillante. Il est souhaitable de préserver l'essence des contenus qu'il faut vraiment partager pour la vie de la cité sur un territoire donné.

- **La question du localisme**

Par le tour de table, le SOLIMA définit une représentation du territoire. Afin de limiter le risque de créer une « impartialité fermée ² » qui pourrait conduire à l'installation d'un implicite partagé confortant des préjugés locaux, il apparaît souvent nécessaire de confronter préalablement les procédures à un regard extérieur susceptible d'apporter un relativisme des positions arrêtées.

- **La question du temps contraint par le contexte de chacun³**

Selon les institutions qui sont représentées dans le SOLIMA, les cycles des entreprises (financiers : le temps des bilans, des subventions ; le temps de l'activité : périodes de festival et/ou de saisons artistiques, ...), doivent côtoyer les cycles des administrations publiques, scandés par des temporalités propres aux périodes électorales (renouvellement des élu(e)s, infléchissement d'activité - devoir de réserve -). Ces différences ont un impact certain quant à la disponibilité, voire le renouvellement des personnes constituant le SOLIMA.

3 - Comment mettre en place un SOLIMA ?

Les entrées ou opportunités sont variées en fonction de l'histoire et des caractéristiques du territoire identifié. Il n'y a pas de règle générale. Chaque mise en place de Solima est un cas spécifique.

A la lumière de ce constat, ce vade-mecum se décline en fiches pratiques qui sont proposées ci-après.

² Armatia Sen « l'idée de justice »

³ Cette question des temporalités liées au SOLIMA fait l'objet d'un développement plus approfondi en annexe n°2

FICHE 1

LES PERIMETRES

- **Territoires politiques et géographiques :**

En fonction des densités de population, de l'existence de lieux et acteurs identifiés, ... et des caractéristiques des territoires (rural, urbain...), les périmètres les plus pertinents semblent se définir au plus près des pratiques dans un processus de mise en cohérence politique et territoriale (SCOT, Syndicat mixte, agglomération, Pays...)

Au fur et à mesure des avancées du processus de concertation, le périmètre peut évoluer en donnant lieu à des focales territoriales ou regroupées dans des espaces territoriaux plus larges comme celui du Département ou de la Région.

- **Identification des thématiques :**

Les thématiques influent sur la composition et les types d'acteurs réunis ainsi que sur la détermination des objectifs et des calendriers de travail.

Il est souhaitable de distinguer des thématiques prioritaires, ce qui permet de mobiliser plus facilement les acteurs concernés et intéressés dans un calendrier défini.

- **« Cercle » des acteurs:**

Il est déterminant que le triptyque acteurs des musiques actuelles/collectivités Territoriales/Etat, soit recherché et posé dès le départ. Les acteurs des musiques actuelles seront mobilisés en fonction des thématiques et objectifs identifiés en commun. Chacun des acteurs d'un territoire doit pouvoir se sentir associé et investi.

La communication sur les SOLIMA et la modularité des moments de dialogue, de débat et de concertation, reposent fortement sur l'animation mise en œuvre au démarrage et les principes de fonctionnement définis ensemble (*Cf. pilotage*).

FICHE 2

L'INITIATIVE

L'initiative de lancer un SOLIMA peut être prise soit **par les acteurs des musiques actuelles, soit par une ou plusieurs collectivités territoriales, soit par l'Etat.**

Il s'avère par expérience que les collectivités territoriales « de proximité » sont le plus souvent à l'initiative de la mise en place de SOLIMA. Le cas échéant l'Etat, par l'intermédiaire des Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC), peut impulser des dynamiques de SOLIMA, souvent en accord avec les Régions.

De leur côté, les acteurs suggèrent la mise en place de processus SOLIMA via leurs structurations territoriales ou via leurs réseaux nationaux.

Indépendamment de l'impulsion donnée, il est important que les trois types de participants (Collectivités territoriales, Etat et acteurs) convergent pour la mise en place du SOLIMA.

La mise en place de SOLIMA relève à la fois d'éléments déclencheurs et d'initiateurs.

A titre indicatif, les déclencheurs sont :

- un processus de labellisation SMAC et d'évaluation du périmètre d'activité de la structure labellisée,
- une réflexion sur la politique des musiques actuelles (par l'agglomération par exemple),
- une continuité dans une mission de diagnostic/ état des lieux du secteur des musiques actuelles,
- une dynamique portée par les réseaux musiques actuelles territoriaux et nationaux présents sur le territoire...

A titre indicatif, les initiateurs sont généralement :

- des lieux de musiques actuelles mais aussi d'autres types d'acteurs (radios, groupes, festivals, ...)
- des réseaux musiques actuelles territoriaux
- des collectivités territoriales ou des organismes liés (ADDM, ARIAM ...)
- des Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC)

FICHE 3 LE PILOTAGE

Le pilotage (principe de concertation permanente)

- Le pilotage du SOLIMA fonctionne lorsque la dynamique est portée par:
 - Une collectivité territoriale ou regroupée
 - un réseau territorial
 - une agence culturelle ...
- Le pilotage s'articule sur une répartition clairement identifiée et qualifiée des 3 fonctions suivantes:
 - Le secrétariat
 - La coordination
 - L'animation

Précisons que le secrétariat et la coordination du SOLIMA, peuvent être gérés par une ou plusieurs parties prenantes du triptyque.

Dès la première rencontre, il est préconisé un travail collectif entre les parties prenantes du triptyque (acteurs des musiques actuelles, collectivités territoriales et services déconcentrés de l'État) pour définir un cahier des charges de fonctionnement collectif, une règle de fonctionnement de la future concertation permanente.

- Ce cahier des charges, charte ou protocole d'accord de portage d'un cadre de concertation territoriale « SOLIMA » doit pouvoir permettre de définir les points suivants :
 - La philosophie d'action
 - Les différents périmètres
 - Les thématiques
 - Les modalités de fonctionnement (instances, outils, processus de validation, communication, ...)
 - Répartition des fonctions

Cette étape est capitale pour la suite et doit pouvoir requérir des appuis méthodologiques externes notamment dans l'animation et la formalisation (chargé de mission, conseil, études...)

- Le temps nécessaire à l'appropriation du SOLIMA⁴

Le temps portant sur l'approche de la substance, oblige au constat d'un temps pour l'appropriation du sens donné aux termes d'un langage apparaissant usuels, émanant de chacun des participants. C'est un processus lent qui permet de lever progressivement les ambiguïtés des termes qui jalonnent les propos.

⁴ idem note n°1

FICHE 4 LES MOYENS ET LES OUTILS

- **Les moyens :**

Ils se posent essentiellement en fonction de l'importance des thématiques, des territoires de référence, de la dynamique d'animation recherchée par les participants, qui s'identifient au cours d'un processus chronologique.

Selon la relation partenariale, l'état de structuration, l'existence d'outils dédiés, le rythme et l'ambition collective exprimée, les outils et les ressources se définissent et se réajustent en fonction du rythme de ce qui apparaît comme sujet à traiter (recours à des études, du conseil, de l'expertise externe ...).

- **Les outils :**

- Le Groupe de Travail des Lieux de Musiques Actuelles GTLIMA, rattaché au Conseil des Collectivités Territoriales pour le Développement Culturel (CCTDC) et leurs déclinaisons territoriales.

- Les Rencontres Territoriales des Lieux de Musiques Actuelles, RTLMA organisées sous l'égide de la Fédurok et de la Fédération des Scènes de Jazz, en partenariat avec l'Observatoire des Politiques Culturelles,

- Des rencontres autres pour les musiques actuelles (forums, débats, temps d'informations, ...)

- Le site participatif en prévision

Fiche 5

Document validé par le CCTDC du 13/05/2013 - Page 7/11

PREMIERES EXPERIENCES

Les SOLIMA qui ont commencé font émerger pour le moment les premières thématiques suivantes :

- sur le terrain de la diffusion : l'aménagement du territoire et les petits lieux dit de proximité (cafés cultures, ...)
- sur le terrain de la création, de la production de spectacles et de la production phonographique : la recherche d'outils et de modes de travail communs.
- sur le terrain des pratiques : la formation initiale, l'accompagnement, les lieux de pratiques (en particulier de répétition), l'articulation entre les type d'acteurs (lieux de pratiques, écoles, Scènes de musiques actuelles, festivals, ...)

Laval et Mayenne :

Agglomération lavalloise :

Mise en œuvre d'une concertation territoriale à la demande de l'agglomération lavalloise, dans le cadre de l'appui du Pôle aux collectivités, qui débouche sur un SOLIMA. Initiative du PRMA (Pôle de coopération pour les MA en Pays de la Loire) et de l'agglomération lavalloise. La synthèse des préconisations n'est pas encore validée.

Cette concertation conforte le « 6 par 4 » dans sa légitimité, établit un dialogue avec l'Etat et permet, grâce au plan SMAC un début de financement et une préfiguration de label SMAC. La réunion active de tous les acteurs du territoire dans les 3 phases débouche sur un SOLIMA, même si le document final n'envisage que des préconisations et non un texte "SOLIMA" avec cahier des charges.

Bourgogne :

Ce travail est engagé avec les acteurs de la Région et s'appuie sur l'analyse régionale récemment produite à la demande de l'Etat et de la Région (rapport Jany Rouger) pour un SOLIMA régional.

↑ travail à l'échelle du département de la Nièvre en liaison avec le Conseil régional et le Café Charbon ;

↑ préfiguration en cours à l'échelle de la Saône-et-Loire en lien avec le Conseil général.

Initiative DRAC dans le cadre de la conférence régionale du spectacle vivant.

Dordogne :

Le Comité de pilotage du Solima comprend : l'Etat - Drac Aquitaine - le Conseil régional, le Conseil général de la Dordogne, les Villes de Périgueux et de Bergerac, les fédérations Fédurok et Fnejma.

Un premier Groupe technique initié par le comité de pilotage comprend des représentants du Sans Réserve, du Rocksane, de l'IMR, du Rama et de l'Agence culturelle départementale. Ce groupe a vocation à s'élargir et se diversifier..

ANNEXES

Annexe 1 :

Il existe deux exceptions pour les regroupements de communes au sein d'un EPCI (Établissement Public de Coopération Intercommunale) qui représentent plus de 98% du territoire national.

- Pour la première : suivant le nombre d'habitants faisant partie de ce regroupement, il peut exister une compétence liée aux équipements culturels par l'EPCI, si et seulement si l'intérêt intercommunautaire est démontré et adopté pour ce territoire administratif.
- Pour la seconde : certains EPCI se voient dotés d'une compétence culture toujours assujettie à l'intérêt intercommunautaire, ce qui, à ce jour, reste peu courant. Il faut considérer alors l'expression de la culture sur l'EPCI et les communes le constituant comme un ensemble lié à la compétence générale pour chaque commune associée à un intérêt commun issu d'une conciliation.

Annexe 2 :

Les temps du SOLIMA

En complément des temps relatifs à l'approche du SOLIMA et aux contraintes de chacun déjà mentionné dans les fiches, il apparaît important d'évoquer également :

- Le temps de la substance qui est dégagé par la nécessité :
Selon la nature de ce qui apparaît au cours des échanges mais aussi par les intentions portées, cette substance appelle des modes d'organisation différents pouvant provoquer la création de sous groupes ou groupes porteurs de projets. Bien que restant sous l'égide du SOLIMA, il existe un processus d'avancement indépendant qui cette fois désigne des acteurs en capacité de se synchroniser pour établir les différents phasages d'un projet. C'est alors l'apparition d'un autre temps de projet distinct en interaction avec celui du SOLIMA
- Le temps de la société de l'innovation :
C'est la multiplication des actes demandés à chacun au sens d'une hyperfréquence dans l'immédiateté. Il faut céder à l'apparente nécessité de réponses instantanées à ce qui apparaît être des besoins qui remplissent les journées de chacun. Cette multiplication des actes éloigne l'individu du temps de la réflexion du fait de l'accélération perpétuelle qu'impose la technique.
- Le temps de la présence :
C'est le temps qui appartient à chacun de pouvoir distinguer « l'essence inappréhendée de la technique », le temps de l'éveil, de la vigilance, Ainsi : « le monde se rétrécit, car de leur côté aussi, les choses font de même, en cela qu'elles déplacent de plus en plus leur existence dans la vibration de l'argent, y développant un genre de spiritualité qui dépasse dès maintenant leur réalité tangible ⁵».

⁵ Rilke : Lettres 1907-1914 citées par Martin Heidegger dans "Pourquoi des poètes" des "Chemins qui ne mènent nulle part.

PRINCIPAUX TEXTES DE REFERENCE

Circulaire relative au plan pour une politique nationale et territoriale des musiques actuelles, circulaire, n° CC 166/914, Circulaire du ministère de la Culture et de la Communication adressée au Préfets, 2 novembre 2006.

Disponible à l'adresse :

<http://www.casma-info.fr/upload/1174675571/CirculaireConcert.pdf>

Schémas d'Orientation de développement des Lieux de Musiques Actuelles (SOLIMA), Circulaire du ministère de la Culture et de la Communication, 31 août 2010.

Disponible à l'adresse :

http://fsj.la-fedurok.org/documents/CC_SMAC_SOLIMA_310810.pdf

Cahier des Missions et des Charges pour les SMACs, Circulaire du ministère de la Culture et de la Communication, 31 août 2010.

Disponible à l'adresse :

http://www.la-fedurok.org/documents/CC_SMAC_310810.pdf

Documents liés

Plan pour une politique nationale et territoriale des musiques actuelles. Acte de fondation du Conseil Supérieur des Musiques Actuelles, Ministère de la Culture et de la Communication, 4 janvier 2006.

Disponible à l'adresse :

<http://www.casma-info.fr/upload/1174546924/Plan.pdf>

*** Les rapports**

Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles, 1998

Disponible à l'adresse :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/musiques-actuelles/rapport1998.pdf>

Rapport de la FNCC sur les politiques publiques et les musiques amplifiées, Marie-Thérèse François-Poncet et Jean-Claude Wallach

Disponible à l'adresse :

<http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/FNCC.pdf>

Rapport sur le soutien de l'État aux musiques dites actuelles, Anita Weber, Michel Berthod, 2006

Disponible à l'adresse :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/berthod-weber/rapport2006.pdf>

*** Les retours sur le SOLIMA**

SOLIMA, Vers des schémas d'orientation pour le développement des lieux de musiques actuelles, La Lettre d'Échanges de la FNCC, mi-avril 2010. N°46

Disponible à l'adresse :

<http://www.fncc.fr/IMG/pdf/solima.pdf>

Point de vue sur les Musiques Actuelles – Le SOLIMA pour des concertations existentialistes, La lettre d'Échanges de la FNCC, mi avril 2011. N°66

Disponible à l'adresse :

http://www.fncc.fr/IMG/pdf/Solima_Point_de_vueo.pdf

Grand entretien – Entretien le SOLIMA selon Stéphan Le Sagère, directeur de la FNEIJMA, La Lettre d'Échanges de la FNCC, fin mars 2011. N°65

Disponible à l'adresse :

http://www.fncc.fr/IMG/pdf/Entretien_avec_Stephan_Le_Sagereooooo.pdf

A propos des SOLIMA - Entretien avec Philippe Berthelot, directeur de la Fédurok, La lettre d'Échanges de la FNCC, mi avril 2011. N°66

Disponible à l'adresse :

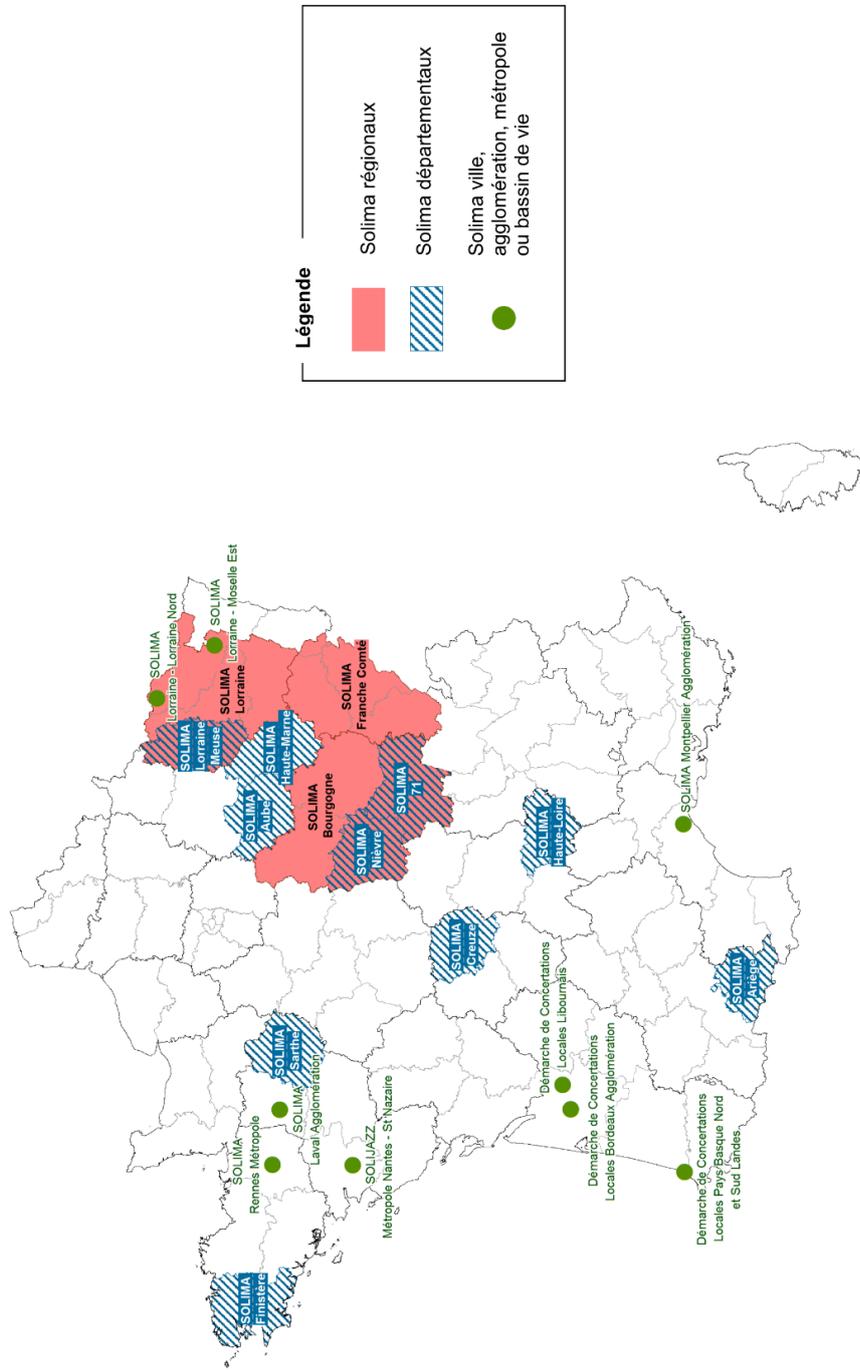
http://www.fncc.fr/IMG/pdf/Entretien_avec_Philippe_Berthelotooo.pdf

A propos de SOLIMA – Entretien avec Jean François Burgos et André Cayot, lettre d'Échange de la FNCC, n°71 mi septembre 2011.

Annexe 4 - Cartographie des SOLIMA

Cartographie des Solima

Juin 2015



MCC/DGCA/SDAFIG/BOPCG

Annexe 5 - Epreuves DEM MAA

Les paramètres de validation de l'u.v. dans sa globalité reposent sur :

- 1) la note du commentaire d'écoute, à raison d'1/3
- 2) la note du dossier de culture et de l'entretien, à raison d'1/3
- 3) la note de contrôle continu attribuée par l'enseignant référent, à raison d'1/3

4. U.V. DE FORMATION MUSICALE

Les épreuves doivent permettre l'évaluation des critères suivants : oreille mélodique, harmonique, rythmique et analytique, lecture, expression, autonomie (certaines épreuves pouvant être préparées dans le courant de l'année), connaissances théoriques et notions d'analyse.

Les épreuves sont divisées en deux groupes : épreuves écrites, épreuves orales ; elles sont évaluées par le même jury. La validation partielle ou totale des épreuves est laissée à l'appréciation du jury, à titre exceptionnel.

III - DOMINANTES SPÉCIFIQUES

Les dispositions qui suivent concernent les disciplines suivantes : chant, musiques actuelles amplifiées (batterie, guitare électrique, guitare basse, clavier...), jazz (idem aux MAA).

Le groupe devra fournir une fiche technique précise au moins un mois avant l'épreuve.

N.B. : Seuls sont mentionnés ci-après les points comportant des modifications par rapport aux modalités générales d'obtention du DEM énoncées au chapitre II.

1. CHANT

L'u.v. de formation musicale pour l'obtention du DEMR de chant, correspond à l'u.v. de FM du Brevet d'Etudes Musicales (BEM) de fin de 2^{ème} cycle, organisée au sein de l'un des établissements du réseau.

2. JAZZ

Les dispositions suivantes s'appliquent au jazz (tous instruments).

Les épreuves pour l'u.v. de culture musicale sont spécifiques de cette discipline ; pour l'u.v. de formation musicale, les candidats peuvent choisir entre les épreuves générales ou spécifiques.

L'u.v. dominante et l'u.v. de groupe sont délivrées par le même jury : le candidat peut choisir de n'être évalué que pour l'une des deux ; le jury peut décider de ne délivrer que l'une des deux u.v.

3. MUSIQUES ACTUELLES AMPLIFIÉES

Les dispositions suivantes s'appliquent aux disciplines appartenant à la sphère des musiques actuelles amplifiées : clavier, guitare électrique, guitare basse, batterie, chant (ou chant amplifié).

Les épreuves pour l'u.v. de culture musicale sont spécifiques de ces disciplines ; pour l'u.v. de formation musicale, les candidats peuvent choisir entre les épreuves générales ou spécifiques.

L'u.v. dominante et l'u.v. de groupe sont délivrées par le même jury : le candidat peut choisir de n'être évalué que pour l'une des deux ; le jury peut décider de ne délivrer que l'une des deux u.v.

Pour l'u.v. de groupe, le candidat présente et interprète un programme de 20 à 30 mn en situation de concert au sein d'un groupe de son choix. Le programme doit, notamment, comprendre une partie de compositions personnelles et/ou démontrer une capacité à improviser, si l'esthétique choisie le justifie. La prestation doit permettre d'apprécier l'énergie de l'interprétation ainsi que la « présence scénique » du candidat au même titre que dans une situation de concert.

Pour cette épreuve, le candidat produira deux mois avant l'épreuve, un document rédigé d'une page présentant le groupe, son origine, son parcours, ses influences revendiquées, ses objectifs, ses projets. Le candidat reprendra oralement cette prestation lors d'un échange d'environ 10 minutes avec le jury au cours duquel il commentera les conditions de réalisation de la prestation de son groupe.

Les musiciens appartenant au groupe du candidat ne sont pas nécessairement eux-mêmes candidats au DEM régional. Un professeur de musiques actuelles du réseau du DEM régional ne peut pas se produire avec un groupe, sauf dans le cas où le groupe aurait une existence artistique préalablement avérée. Cependant cette réalité devra être précisée au moment de l'inscription. Par ailleurs, un professeur en activité au sein du réseau régional peut, s'il n'est pas enseignant spécialiste des musiques actuelles et s'il ne se produit pas dans la discipline qu'il enseigne au sein du réseau, s'associer à un groupe dans le cadre du DEM de musiques actuelles pour l'UV de groupe.

Pour l'u.v. dominante, le candidat présentera les prestations instrumentales suivantes :

a) une prestation de 10 à 15 mn dans la formation de son choix, qui permette d'apprécier, au minimum, deux autres esthétiques que celles présentées lors de l'épreuve de concert permettant de valider l'UV de groupe.

b) une version personnelle, d'une durée de 5 mn maximum, dans la formation de son choix, d'un titre à choisir parmi un réservoir de 6 à renouveler tous les 3 ans

c) une prestation en groupe, d'une durée de 5mn maximum restituée entre candidats, sans préparation en loge, à partir d'une grille simple, communiquée le jour même par le jury, avec quelques indications de mise en place. Cette épreuve a pour objectif d'évaluer les compétences d'adaptabilité, de créativité et réactivité, de spontanéité et donc de culture et d'efficacité des candidats dans le cadre d'une prestation qui n'aura pas été travaillée en amont.

Les épreuves pour l'u.v. dominante peuvent se dérouler avec les mêmes musiciens que pour l'u.v. de groupe ou dans une autre formation. Les musiciens accompagnant le candidat ne sont pas nécessairement eux-mêmes candidats au DEM régional. En aucun cas un professeur de musiques actuelles ne peut se produire avec un candidat, qu'il soit en activité dans l'un des établissements du réseau régional ou extérieur à ce réseau.

IV - DOMINANTE FORMATION MUSICALE

1. U.V. DOMINANTE : FORMATION MUSICALE

Les épreuves sont divisées en deux groupes : épreuves écrites, épreuves orales ; elles sont évaluées par le même jury.

Les épreuves doivent permettre l'évaluation des critères suivants : oreille mélodique, harmonique, rythmique et analytique, lecture, expression, autonomie (certaines épreuves pouvant être préparées dans le courant de l'année), connaissances théoriques et analytiques. Certaines épreuves peuvent être réalisées avec l'instrument.

Bibliographie

- BELLEGARDE, P. (2003). Institutionnalisation, implication, restitution : Théorisation d'une pratique associative. *L'Homme & la Société*, 1(1), 95-114.
<https://doi.org/10.3917/lhs.147.0095>
- BENSIGNOR, F. (1994) *Cafés-musiques, le délicat mariage du culturel et du social*. Dans *Hommes et Migrations*, n°1181 www.persee.fr/issue/homig_1142-852x_1994_num_1181_1
- BRANDL, E. (2005). L'institutionnalisation des musiques amplifiées : de l'interaction à l'institution. *Sociologie de l'Art*, 1(1), 121-153.
<https://doi.org/10.3917/soart.006.0121>
- BROUSSEAU, G. (1980) *Les échecs électifs dans l'enseignement des mathématiques à l'école élémentaire*. Revue de laryngologie otologie rhinologie, vol. 101, PP. 107-131
- C. (2012). *Enseigner les musiques actuelles ? (French Edition)*. COLLECTIF RPM.
- DESLYPER, R. (2018). *Les élèves des écoles de « musiques actuelles » : La transformation d'une pratique musicale (Le regard sociologique t. 1795) (French Edition) (1re éd.)*. Presses Universitaires du Septentrion.
- DORIN, S. et GUIBERT, G. (2008) *Le secteur des musiques actuelles : les paradoxes de la professionnalisation*. Dans *Les arts moyens aujourd'hui : Tome I (Logiques sociales) (French Edition)* (HARMATTAN éd.). L'HARMATTAN.
- DUBAR, C. (2015). Chapitre 4 - La socialisation comme construction sociale de la réalité. Dans : C. Dubar, *La socialisation : Construction des identités sociales et professionnelles* (pp. 79-102). Paris : Armand Colin.
<https://doi.org/10.3917/arco.duba.2015.01.0079>
- DURKHEIM, E. (1955) *Pragmatisme et sociologie*, cours inédit édité par Armand Cuvillier, Paris, Vrin,
- D'ALMEIDA, N. (2017). Communauté, sociabilité et bien commun : approche internationale : Introduction. *Communication & Organisation*, 2(2), 5-12
<https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.5615>

- GIRARD, A. (1968) Développement culturel et politique culturelle. *Éducation et Culture* n° 8
- GUIBERT, G. (2009) Les musiques actuelles, une culture commune en voie de reconnaissance. *Les guides de l'orcca*.
- HESS, R. (2016). Institution : L'instituant, l'institué, l'institutionnalisation, l'analyse institutionnelle. Dans : Jacqueline Barus-Michel éd., *Vocabulaire de psychosociologie : Références et positions* (pp. 183-190). Toulouse, France : Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.barus.2016.01.0183>"
- LE GARGASSON, I. (2020) Les enjeux de l'institutionnalisation des savoirs musicaux. *Revue d'anthropologie des connaissances* [En ligne] <https://doi.org/10.4000/rac.4007>
- LUCAS, J-M. (1991) Du rock à l'œuvre. *Vibrations. Musiques, médias, société* Hors-Série, Rock : de l'histoire au mythe. https://www.persee.fr/issue/vibra_0295-6063_1991_hos_1_1
- RENAULT, E. (2004). Reconnaissance, institutions, injustice. *Revue du MAUSS*, 1(1), 180-195. <https://doi.org/10.3917/rdm.023.0180>
- ROBIN, D. (2013) III. Qu'est-ce qu'une institution ? Dans : D. Robin, *Dépasser les souffrances institutionnelles* (pp. 71-98). Paris cedex 14, France : Presses Universitaires de France.
- SAEZ, J-P. (2005) acte du colloque « enseigner les musiques actuelles »
- SHAPIRO, R. (2004) Qu'est-ce que l'artification ? XVIIème Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française, « L'individu social ». halshs-00010486
- TEILLET, P. (2003). 8. Publics et politiques des musiques actuelles. Dans : Olivier Donnat éd., *Le(s) public(s) de la culture : Politiques publiques et équipements culturels* (pp. 155-179). Paris : Presses de Sciences Po. <https://doi.org/10.3917/scpo.donna.2003.01.0155>"
- TEILLET, P. (2007). Le « secteur » des musiques actuelles. *Réseaux*, n° 141–142(2), 269. <https://doi.org/10.3917/res.141.0269>
- WEBER, M. (1971) *Economie et société*, Paris, Plon

Compte rendu

- CEZARD, D. (2014). Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* : Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012. *Sociologie de l'Art*, 1(1), 251-256. <https://doi.org/10.3917/soart.022.0251>
- CREUX, G. (2012). Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Lectures [En ligne], Reviews, <https://doi.org/10.4000/lectures.8155>
- DESLYPER, R. (2009) Emmanuel Brandl, *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Lectures [En ligne], Reviews, <https://doi.org/10.4000/lectures.782>
- TEILLET, P. (2010) Emmanuel Brandl, *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Volume ! [En ligne], 7 : 2 | 2010

Documents officiels

- BERTHOD, M., & WEBER, A. (2006). *Rapport sur le soutien de l'État aux musiques dites actuelles* (N° 2006/23). Ministère de la Culture et de la communication.
- A. du 5 mai 2012 fixant le cahier missions et des charges relatif au label « Scène de Musiques Actuelles-SMAC » (rectificatif) NOR : MCCB1713569Z
- D. n° 82-394, 10 mai 1982 Relatif à l'organisation du ministère de la Culture
- DUTILH, A. & VARROD, D. (1998) *Les Musiques actuelles : rapport à Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la communication*
- L'invention de la prospective culturelle. (2010). *Culture prospective*, 1(1), 1. <https://doi.org/10.3917/culp.101.0001>
- MOULINIER, P.(2011) *Histoire des politiques de « démocratisation culturelle »*
- REVEL, B. (2012) *Étude sur l'analyse de l'enseignement et de l'accompagnement dans le secteur des musiques actuelles*

- VADE-MECUM 2013 *Pour la mise en place d'un Schéma d'Orientation pour le Développement des Lieux de Musiques Actuelles* (SOLIMA).

Émission de radio

- WORLEY, M. (2019) *Punk, génération no futur, épisode 1 : Aux origines d'un mouvement*. [Émission de radio]. France Culture <https://www.franceculture.fr>

Médiagraphie

- INA Actu, (2012) *Ja2 20h : émission du 05 août 1977* [vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ALytMi69Mh0&t=14s>

Sitographie

- <https://www.reseau-canope.fr/arts-et-emancipation/emancipation-generationnelle/le-mouvement-punk-en-rejet-de-loptimisme-hippie>
- <https://www.liberation.fr/>
- <https://www.fnejma.org/>
- <https://www.franceculture.fr/>

Mots clés : musiques actuelles, institutionnalisation, enseignement, pratique.

Résumé : Ce mémoire montre l'évolution de la transmission et des pratiques des musiques actuelles due à leur institutionnalisation. Il en retrace un bref historique et en fait un état des lieux actuel.