

# rapport général de la Commission musiques amplifiées de la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture

**MARIE-THÉRÈSE FRANÇOIS-PONCET**

vice-présidente de la fncc - présidente de la commission - adjointe au maire d'agen

**JEAN-CLAUDE WALLACH**

ancien président du groupe d'études sur les musiques amplifiées (gema)

**L**es musiques amplifiées et/ou actuelles trouvent désormais leur place dans le champ des politiques culturelles et artistiques publiques.

Pendant de longues années, elles n'ont été l'objet que de mesures timides et limitées.

Les questions posées par leur développement et leur structuration sont, aujourd'hui, chargées d'enjeux.

La F.N.C.C. a pris l'initiative de créer une commission composée d'élus territoriaux porteurs d'expériences et de projets dans ce domaine ou désireux de mieux en connaître les enjeux. Elle a tenu 10 réunions depuis sa création en mars 1997 jusqu'à l'adoption du présent rapport en mars 1999.

Elle s'est donnée une mission de réflexion qui dépasse le simple échange et la confrontation de réalisations et de projets pour apporter des éléments de réflexion susceptibles d'aider les collectivités territoriales dans les orientations de leur politique culturelle.

Par ailleurs, la création de cette commission apparaissait utile pour faciliter l'engagement d'une concertation avec l'État.

Le présent rapport est donc le produit de la réflexion d'une commission d'élus<sup>(1)</sup>, c'est à dire de responsables politiques agissant dans un univers fortement marqué par la décentralisation politique et administrative et en confrontation quotidienne avec une société en profond changement. L'entrée est donc celle des politiques de proximité.

De son côté, répondant à la demande pressante des milieux professionnels concernés, le ministère de la Culture et de la Communication a constitué en 1998 une Commission Nationale des Musiques Actuelles. Elle a réuni une soixantaine<sup>(2)</sup> de participants (professionnels des différents segments des industries musicales, représentants d'organismes de diffusion, membres de l'administration, etc.).

## LES CONDITIONS GÉNÉRALES DE DÉFINITION ET DE MISE EN ŒUVRE DES POLITIQUES CULTURELLES DES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

Les élus des collectivités territoriales agissent aujourd'hui dans un univers politique et social profondément marqué par la décentralisation, dont les effets multiples ont eu d'importantes répercussions sur les conditions de définition des politiques de proximité. Leur responsabilisation à l'égard de populations dont les attentes sont en pleine mutation (et la critique plus affirmée) sont autant d'enjeux auxquels ils doivent faire face.

C'est dans ce contexte que se situe l'engagement des collectivités territoriales dans le domaine culturel. Cet engagement représente 49,9 % de la dépense culturelle publique totale (à elles seules les communes représentent 40,6 % de ces mêmes dépenses totales) contre 19,6 % pour le Ministère de la Culture<sup>(3)</sup>. Pour les villes, en particulier, la culture représente de 10 à 25 % de leurs dépenses totales.

Or, les élus considèrent désormais que l'action culturelle se doit de jouer un rôle déterminant pour affirmer le "droit de cité"<sup>(4)</sup> de chacun.

Le sentiment prédomine aujourd'hui que les réponses apportées par les aspects traditionnels de la politique culturelle sont insuffisantes, en particulier en ce qui concerne les jeunes générations et les populations des quartiers dits défavorisés, pour lesquels il appartient aux responsables politiques d'assurer une continuité urbaine.

C'est ce qui conduit nombre d'élus à penser à l'ensemble des musiques dites amplifiées et/ou actuelles comme un moyen de concerner une partie des larges fractions de la population qui échappent aux politiques culturelles mises en œuvre.

Cette démarche de recherche d'une plus grande "démocratie culturelle" conduit à repenser le rapport à la population en prenant en compte des évolutions récentes et à réfléchir, en particulier, en terme de "tranches de vies" groupant une ou plusieurs générations. Cette analyse facilite une meilleure perception et ouvre la voie à une vision plus transversale. Elle permet d'éviter les cloisonnements arbitraires en sous-catégories de publics (centres ville, banlieues) ou par domaine artistique et culturel.

### les âges de la vie

On peut distinguer aujourd'hui quatre "tranches de vie".

**1.** l'enfance (jusqu'à 10 ou 11 ans environ). Les communes élaborent des politiques de la petite enfance et peuvent mettre en œuvre des politiques culturelles fondées sur les relations privilégiées qu'elles entretiennent avec l'enseignement élémentaire (les écoles relèvent de leurs compétences).

**2.** un "temps" de la pré-adolescence à la trentaine. Il faut bien constater, que sauf exceptions<sup>(5)</sup>, cette longue "jeunesse" est très absente des institutions culturelles traditionnelles.

**3.** la vie active, qui est aussi la période de la vie familiale. Lorsqu'ils ne sont pas abandonnés, les comportements culturels acquis dans le passé perdurent généralement.

**4.** le temps de la retraite, dont la durée s'accroît du fait de la précocité de la fin de la vie professionnelle et de l'allongement de l'espérance de vie. Il appartient aux collectivités de contribuer à lutter contre la solitude et de proposer les moyens d'une vie culturelle active. Ces actions peuvent s'appuyer assez facilement sur les institutions culturelles existantes.

Les collectivités territoriales ont de plus en plus conscience du fait que c'est sur la tranche de la jeunesse que doit porter prioritairement leur effort, dans le champ culturel en particulier.

Cette "tranche de vie" est longue : de l'entrée dans l'adolescence, de plus en plus précoce, à l'accès à l'emploi stable<sup>(6)</sup>, de plus en plus tardif.

C'est une période de mutations et de ruptures pendant laquelle se construit l'autonomie personnelle qui ne correspond pas toujours (voire de moins en moins souvent) à une autonomie financière (ce qui pose un réel problème).

C'est une période de recherche d'un sens à donner à la vie. Les jeunes sont plus en plus autonomes et les valeurs auxquelles ils se réfèrent les portent vers des démarches caractérisées par des comportements fortement individualisés.

Ces générations sont avides de sorties, de pratiques artistiques en amateur. Pourtant, elles ne fréquentent pas ou peu les institutions culturelles traditionnelles.

Toutes les études portant sur les pratiques et les consommations culturelles des jeunes montrent l'importance des musiques amplifiées et/ou actuelles à cet âge de la vie : 80 % des préférences de sorties (à l'égal du cinéma) vont aux musiques amplifiées et la pratique amateur est forte puisqu'elle concerne près de la moitié des 15/19 ans, le tiers des 20/24 ans, le cinquième des 25/34 ans. Ces amateurs se tournent principalement vers la musique et, dans une certaine mesure, vers les arts plastiques.

L'intérêt des collectivités territoriales pour les musiques amplifiées s'explique en grande partie par ce constat. Elles sont en première ligne de front, les villes en particulier.

Dès qu'on évoque la fragmentation sociale, la place de la jeunesse devient l'un des enjeux prioritaires.

## **LES ENJEUX ET LES SPÉCIFICITÉS DES MUSIQUES AMPLIFIÉES ET/OU ACTUELLES**

### **musiques amplifiées ? musiques actuelles ?**

Derrière une pluralité d'appellations (on utilise également les expressions musiques d'aujourd'hui, musiques populaires, musiques jeunes, etc.) se cache la difficulté à retenir une appellation unique et réellement satisfaisante.

Pour la commission nationale constituée à l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication, l'expression "musiques actuelles" pose plus de problèmes qu'elle n'en résout.

Elle lui apparaît également témoigner d'une certaine incapacité à désigner les enjeux esthétiques et culturels propres à ces musiques. Son fonctionnement en catalogue tend 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). Elle l'a, néanmoins, conservée.

La commission de la F.N.C.C. a préféré retenir l'expression "musiques amplifiées" proposée par Marc Touché.

Les mots "musiques amplifiées" ne désignent pas un genre musical en particulier, mais se conjuguent au pluriel pour signifier un ensemble de musiques et de pratiques sociales qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore comme éléments majeurs, entre autres, des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage). (...). Pour reprendre les catégories de classement en vogue, le terme de musiques amplifiées représente un outil fédérateur regroupant sous sa flamme des univers musicaux contrastés : les musiques de recherche, les diverses formes de rock n'roll, jazz rock, jazz hard rock, funk ... reggae, chansons, house music, tous les dérivés des cultures rock<sup>(7)</sup>.

Se référer à un terme technique (l'électro-amplification) est apparu préférable à la commission. Il semble difficile en effet (voire peu concevable) de conduire une politique de l'actualité.

### **les enjeux des musiques amplifiées**

L'essor des musiques amplifiées est au cœur du phénomène de "musicalisation de la société" qui caractérisera, très vraisemblablement, la seconde moitié du vingtième siècle.

Il est indissociable de la mondialisation des échanges artistiques et des métissages des formes et des esthétiques musicales qu'elle autorise.

**1.** Cette "musicalisation de la société" touche aussi bien les espaces collectifs (les espaces urbains, commerciaux, notamment) que les sphères les plus intimes de la vie : la croissance considérable du taux d'équipement des ménages en matériels de reproduction et de diffusion du son (sous l'influence des jeunes en particulier) conduit à une présence permanente de la musique (voitures, tracteurs, ateliers, etc.). Désormais, on vit autrement la musique.

Toutes les musiques ont profité de cette expansion : quelques œuvres (ou fragments d'œuvres) classiques l'ont été comme un message universellement reconnu. Mais ce sont les musiques amplifiées, privilégiées par les industries musicales, plus populaires, portées par des "idoles" qui occupent, de loin, la place principale.

Quels que soient les jugements esthétiques que l'on porte sur les musiques amplifiées, elles demeureront vraisemblablement comme l'une des caractéristiques majeures et l'un des principaux symboles de la production musicale de la deuxième moitié du siècle.

Elles sont, par ailleurs, étroitement associées au développement urbain.

**2.** Notre époque est celle du développement des villes : au début du siècle prochain trois habitants sur quatre d'Europe habiteront des villes et la moitié de la population française sera concentrée dans des agglomérations de plus de 100 000 habitants, villes qui se développent en villes-centres, villes-périphériques, mais aussi villes-banlieues avec leurs problèmes spécifiques. Elles attirent les fractions les plus jeunes de la population : particulièrement en raison de la présence des établissements scolaires et universitaires et de l'importance de la part de la jeunesse dans la population des quartiers périphériques.

Parallèlement, on observe une forte tendance à l'homogénéisation de la demande, des pratiques et des consommations culturelles entre espace rural et espace urbain.

Cette urbanisation croissante entraînera la nécessité de transformer profondément les politiques culturelles. La place et le rôle des institutions traditionnelles, le plus souvent situées en centre ville, ne pourront qu'évoluer. Il s'agira d'animer un territoire de plus en plus étendu et urbanisé et d'assurer – en particulier dans le cas des villes moyennes où la proximité se conjugue différemment – une véritable continuité urbaine. Les nouvelles technologies de l'information et de la communication transformeront les règles du jeu. De ce point de vue, la prise en considération des pratiques émergentes sera essentielle.

**3.** L'essor des technologies, fait marquant principalement pour les pays développés, n'a plus seulement pour conséquence d'accroître les pratiques individuelles et collectives de consommation de la musique qui ont déjà été évoquées.

Les matériels disponibles aujourd'hui sur le marché autorisent (pour des coûts raisonnables qui ne manqueront pas de se réduire rapidement) un développement d'une production individuelle de musique.

L'électronique et l'informatique ouvrent la voie non seulement à de nouvelles formes de création et de production musicales, mais aussi, pour toutes les couches de la population, à de nouvelles formes d'accès à la musique, poursuivant le phénomène engagé par l'électro-amplification de certains instruments de la lutherie traditionnelle.

La musique de notre temps apparaît ainsi plus comme une matière sonore que l'on triture à l'infini, que comme une construction intellectuelle issue d'un patrimoine universel.

Des phénomènes comparables se produisent, pour les mêmes raisons, pour les arts de l'image dans leur ensemble.

Enfin, les musiques amplifiées peuvent être analysées comme étant à la fois le reflet et l'un des vecteurs d'une profonde mutation psychologique et sociologique, dont il reste à développer une meilleure connaissance.

Très schématiquement, le processus de modernisation qui a caractérisé ce siècle semble avoir restructuré le monde en profondeur. À une société fortement hiérarchisée, favorisant le développement d'une consommation de masse imposant des modèles collectifs de comportements, semblent succéder, sans être encore achevés, une autre étape, un autre processus produisant une nouvelle image de la modernité, donc sus-

citant de nouveaux comportements.

Les nouveautés techniques jouent un rôle essentiel, elles façonnent les mentalités et les mœurs. Tout semble se passer comme si chacun sélectionnait celles qui lui permettent d'avancer dans des directions qui lui conviennent ou qui répondent à ce qu'il ressent. L'individualisation se développe.

Chacun cherche plus à exprimer sa personnalité, à affirmer ses choix qu'à se référer à un (des) modèle(s) collectif(s). Simultanément, à travers le dialogue et les échanges émerge un nouveau tissu social où les personnes sont moins préoccupées de se fondre et d'appartenir que d'exister et de s'épanouir.

Des réseaux nouveaux s'établissent et la mondialisation est une réalité.

Or, ces musiques, où le facteur technologique est très important, sont indissociables de ces profonds changements comportementaux.

Les nouveaux comportements peuvent être observés :

- dans les concerts, dans le mariage étonnant et paradoxal entre une individualisation forte et une participation collective. Ils font l'objet d'une préparation longue qui vise à créer l'émotionnel et un investissement des publics dans le spectacle. Pour autant le public reste souvent fortement individualisé (c'est l'individu qui s'exprime au milieu du collectif, mais ils restent enfermés sur lui-même). Personne ne se touche, ne se parle ou ne danse avec l'autre, ce qui est particulièrement mis en évidence par la techno.

- dans la pratique musicale, où se retrouve cette recherche d'affirmation de l'individu, sans rupture avec le collectif. Aucun autre cadre n'existe que celui que les musiciens se donnent pour progresser ensemble dans un temps donné.

L'apprentissage se fera alors par imitations, répétitions, échanges et transferts de compétences dans un monde informel mais fortement socialisé. L'exploitation de l'instrument se fait de manière spontanée, l'apprentissage sur le tas par l'action. La réussite ou l'échec s'évaluent par le degré personnel et collectif de satisfaction du résultat obtenu ou espéré. On trouve dans le multimédia ce même contact, ce rapport avec l'outil qui n'est pas un frein mais qui est mis au service de soi, dans une forme renouvelée du rapport aux autres.

Il est indispensable de savoir prendre en considération ces attitudes et ces comportements : ils expliquent sans doute pourquoi des schémas classiques, hiérarchisés, peuvent entraîner des réactions de rejet. Il s'agit là, très vraisemblablement, d'une considération à retenir pour une réflexion globale portant sur toutes les formes de pratique musicale et leur développement.

### **peut-on écrire une histoire des musiques amplifiées à partir des politiques des collectivités territoriales ?**

L'histoire des politiques culturelles publiques dans le champ des musiques amplifiées et/ou actuelles - celle des politiques territoriales tout particulièrement - demeure à écrire : comment les collectivités territoriales ont-elles réagi face à ce secteur émergent et culturellement non légitimé ?

**1.** Les musiques amplifiées font leur entrée en France dans les années cinquante, avec le rock n'roll et l'influence croissante de la culture nord-américaine. Ces musiques ont généré des oppositions contre un envahissement auquel semblaient liés des comportements et des modes de vie.

**2.** Une sorte de "révolution" semble surgir avec l'arrivée de la guitare électrique qui bénéficiera d'un engouement sans précédent et ouvrira la voie à des innovations musicales déterminantes.

C'est autour de la guitare que l'on verra se constituer des orchestres. C'est avec elle également que l'on verra les musiciens prendre littéralement corps avec leur instrument : Jimmy Hendrix et d'autres ont marqué un tournant.

Parallèlement, cette période est celle de la crispation des autorités parentales et institutionnelles à l'égard de ces musiques : épousant la réaction d'opposition de l'autorité familiale, les collectivités locales vont s'enfermer dans un refus radical de ces nouvelles formes d'expression musicale et tenter, par tous les moyens, de les canaliser (à défaut de pouvoir y échapper...).

La fin des années soixante-dix marquera l'amorce d'une évolution : les musiciens et leurs associations obtiendront progressivement des collectivités territoriales que de timides mesures de soutien soient prises. C'est à cette période que remontent les premières initiatives d'aménagement de locaux de répétition.

**3.** La rupture significative interviendra avec l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture.

Le lancement de la Fête de la Musique a eu un impact déterminant. Cette "intuition géniale" exprimait la prise en compte de la "musicalisation" de la société. Sa réussite sera totale, elle entraînera l'adhésion des populations et l'engagement des collectivités territoriales.

La seconde initiative de Jack Lang consistera à lancer une politique de réalisation d'équipements de diffusion, en particulier d'équipements de grande capacité (les Zéniths), nécessitant des investissements importants. Ils ont correspondu à une politique de loisirs de masse, répondant à une recherche d'émotion collective qui s'exprimait dans la passion des retrouvailles et de l'échange.

Aujourd'hui, de profondes mutations psychologiques et sociologiques produisent une individualisation croissante et une autre forme de vie sociale qui modifient les attentes des publics. Les grandes émotions collectives ne se retrouvent plus qu'à l'occasion d'événements exceptionnels ou dans des moments festifs (festivals).

**4.** Puis, après les événements de Vaulx en Velin (1989) et la mise en œuvre d'une politique de la Ville, l'État engage la politique des "cafés-musiques".

Implantés essentiellement dans les quartiers périphériques, ils semblaient être plus ou moins chargés d'en réduire l'isolement culturel, au risque d'accréditer l'idée de l'existence de deux cultures, celle du centre des villes et celle de la périphérie.

L'indigence des moyens financiers qui leur ont été accordés par l'État et l'illusion qu'a constitué l'idée qu'ils pouvaient équilibrer leur exploitation à partir des recettes du débit de boissons ont largement contribué à l'échec d'un programme qui s'est fondé sur une mauvaise compréhension (voire une non compréhension) des enjeux culturels en émergence et dont les "cafés-musiques" auraient pu être porteurs, si la dimension artistique de leur activité n'avait pas été à ce point sous-estimée.

Ceux qui subsistent aujourd'hui (une soixantaine ; ils sont nombreux à rencontrer des difficultés financières) sont ceux qui ont bénéficié d'un soutien déterminé des collectivités territoriales (en particulier des communes). Ils ont démontré par leur pérennité le rôle que pouvaient jouer des équipements de musiques amplifiées dans la collectivité.

**5.** Vient enfin une phase dont nous connaissons aujourd'hui les développements. Il s'agit cette fois d'initiatives prises par des collectivités territoriales. Le Florida (Agen) est la première expression de l'apparition d'un nouveau type d'équipements. Il sera suivi par de nombreux autres (Annecy, Perpignan, Douai, Castres, Clermont-Ferrand, Tourcoing, Montluçon, etc.).

Tous différents dans leurs contextes, ces équipements résultent de volontés politiques locales qui mêlent préoccupations artistiques et culturelles et préoccupations sociales. Pour ces collectivités, il s'agit d'équipements culturels à part entière.

En même temps, d'autres collectivités reconnaissent l'intérêt d'initiatives militantes préexistantes et en assument le développement (le Confort Moderne à Poitiers, le Chabada à Angers, etc.). La collectivité intègre le projet musiques amplifiées dans sa politique culturelle et s'investit de telle sorte que l'initiative militante prenne sa place dans le service public culturel.

L'État affirme à son tour, notamment à travers le discours de Philippe Douste-Blazy (Agen, octobre 1995), sa volonté de considérer les équipements dédiés aux musiques amplifiées comme des équipements culturels à part entière. Geste symbolique, les "cafés-musiques" sortent du champ de compétences de la délégation au développement et aux formations pour rejoindre la tutelle de direction de la musique et de la danse.

Reconnaissant la nécessité de participer de manière pérenne au financement du fonctionnement des équipements concernés, l'État définit alors le dispositif SMAC. Sans concertation préalable suffisante avec les collectivités territoriales (alors que ce dispositif s'appuie sur la signature de conventions avec elles), le ministère de la Culture s'engage dans une politique de relations bilatérales et favorise la constitution d'un réseau de lieux consacrés exclusivement (dans la plupart des cas) à la diffusion.

Les travaux de la Commission Nationale Musiques Actuelles réunie à la demande de Catherine Trautmann et sa conférence de presse du 19 octobre 1998 témoignent, s'agissant de l'État, de la permanence de sa recherche d'une politique.

Cette brève approche de l'histoire de ces musiques au travers des réactions des collectivités territoriales montre combien elles n'ont été abordées que sous les angles de la diffusion (dont les Zéniths ont été la principale expression) ou d'une réponse à une demande associative locale, voire sous l'angle social, dans le cas des "cafés-musiques".

Or, d'une part la reconnaissance de ces musiques comme phénomène artistique apparaît irréversible et, d'autre part, la demande est forte et croissante.

Désormais, un nombre croissant de collectivités territoriales est prêt à s'investir dans ce secteur que, dans l'exercice de leurs responsabilités politiques locales, elles ne peuvent pas ignorer.

Elles s'engagent d'abord et en priorité au nom d'enjeux politiques : répondre à des demandes (qui sont souvent sous-jacentes) et pour toucher - à égalité de dignité et d'exigence - des populations peu concernées par les autres aspects de la vie culturelle. Elles ont conscience qu'il s'agit d'un domaine difficile : ces musiques sont liées à de profondes évolutions de la société ; elles en sont le révélateur et l'expression de la contestation.

A contrario, les politiques conduites par l'État jusqu'à présent ont accordé une priorité à la logique économique et au soutien direct ou indirect au secteur marchand (spectacle vivant, industrie du disque), elles n'ont guère pris en compte l'intérêt de ces musiques dans les politiques culturelles publiques. Aucun dialogue partenarial n'a été engagé entre l'État et les collectivités territoriales.

Les chiffres font apparaître le caractère limité de l'engagement de l'État. En accordant 40 % de hausse au budget consacré aux musiques actuelles, il parvient à leur attribuer 35 millions de Francs.

Pour évaluer la portée réelle de cet effort, il suffit de rappeler que cette somme représente environ le tiers de ce qu'une grande ville attribue à son Opéra ou quatre années de subventions d'État à une importante Scène Nationale (il y en a en France 62).

## **DES AXES DE DÉVELOPPEMENT POUR UNE POLITIQUE CULTURELLE DANS LE CHAMP DES MUSIQUES AMPLIFIÉES**

Pour les collectivités territoriales, les musiques amplifiées représentent un champ nouveau d'expérience et d'intervention. Elles se distinguent des autres formes de production musicale par un certain nombre de spécificités.

### **les spécificités à prendre en compte**

La musicalisation de la société produit une véritable imprégnation musicale, même chez les moins jeunes et il convient de s'interroger sur ce qui distingue les musiques amplifiées des autres formes de la production musicale :

- les musiques amplifiées se définissent d'abord par rapport à l'amplification. Elles appartiennent au domaine du sonore qui comprend aussi les musiques contemporaines savantes.

- elles sont évolutives, connaissent des modes successives, sont faites de grands courants. Comment les identifier ?

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

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

En deuxième lieu, on ne peut pas définir une politique à l'égard de ces musiques sans être attentifs, parallèlement, à des phénomènes de société tels que l'alcoolisme ou la toxicomanie ou à ce qui peut surgir lorsque des foules considérables sont rassemblées.

Enfin, il n'est pas possible également d'ignorer la place prépondérante du secteur marchand (en particulier l'industrie du disque). Les enjeux économiques et industriels sont considérables.

### **l'approche des collectivités territoriales**

Quatre caractéristiques principales sont, souvent, le point de départ de la réflexion locale :

- les musiques amplifiées sont l'objet d'une très forte demande qui peut être évaluée,

- elles concernent des publics très diversifiés, jeunes, principalement, mais non exclusivement,

- elles ne semblent pas trouver leur place dans les dispositifs traditionnels du service public culturel, les écoles de musique par exemple, voire les équipements du spectacle vivant,

- elles ouvrent la voie à une forte transversalité des politiques publiques (culturelles, sociales, de la jeunesse, de la santé, de la ville).

Elles peuvent enfin être abordées sous les angles indissociables de la formation, de la création, de la diffusion. Le multimédia apparaît et apparaîtra comme une sorte de prolongement naturel, puisque les technologies concernées et les méthodes pédagogiques sont sensiblement les mêmes.

Au moment où les collectivités territoriales définissent les objectifs et le niveau de leurs interventions (et qu'elles les situent dans une réflexion globale sur les politiques locales), elles retiennent comme axes prioritaires moins la diffusion (qu'elles jugent néanmoins nécessaire), que la formation, l'éducation musicale et la valorisation des pratiques des amateurs qui, localement, sont plus souvent considérées comme des priorités.

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

## ces musiques peuvent-elles être abordées par le biais de modes traditionnels d'intervention ?

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

Reposant sur des schémas conservateurs, il tend à favoriser une logique de l'existant, fort peu propice à répondre aux enjeux nouveaux surgissant de pratiques ou de formes d'expression qui émergent. L'approche institutionnelle, en effet, est avant tout sectorielle et verticale. Elle cherche peu (voire pas du tout) à s'adapter à des phénomènes de société. La tendance est de plaquer sur la réalité des schémas intellectuels pré-conçus, reflétant et générant à la fois une vision statique et hiérarchisée de la culture.

Cette logique de la consécration et de l'existant fait que l'on ne met jamais en cause les bases sur lesquelles repose le système.

La situation actuelle de l'enseignement spécialisé de la musique et de la danse est, à cet égard, révélatrice.

Son développement quantitatif récent a visé à répondre à la croissance considérable d'une demande de pratique musicale, consécutive au phénomène de "musicalisation de la société" qui a déjà été évoqué ici.

Mais, malgré les indications données (timidement...) par les schémas directeurs successifs pour affirmer l'importance des pratiques des amateurs, les pédagogies développées au sein des écoles de musique (qui déterminent la sociologie des élèves) et les contraintes découlant de la formation, des statuts et des conditions d'emploi des enseignants font que ces établissements semblent rencontrer les plus grandes difficultés à s'adapter pour répondre aux demandes qui leur sont désormais adressées<sup>(9)</sup>. Le nombre d'élèves inscrits dans des établissements publics d'enseignement spécialisé ne dépasse pas 10% des jeunes scolarisés. La moitié a moins de 12 ans.

### une nouvelle philosophie d'action - un nouveau cadre pédagogique

L'évolution de l'enseignement spécialisé de la musique et de la danse est indispensable, mais, quoi qu'il en soit, il est difficile aujourd'hui de ne pas tirer des arguments du faible pourcentage d'adolescents qui le fréquentent, alors qu'il y a une forte demande de pratiques amateurs (cf. les travaux du département des Études et de la Prospective).

Dans la plupart des cas<sup>(9)</sup>, les établissements d'enseignement spécialisé de la musique et de la danse ne peuvent pas réellement y faire face ou, lorsqu'ils le tentent ou le font, leurs modes d'intervention sont mal adaptés : à l'âge où la démarche encadrée et imposée est rejetée au profit d'une démarche individuelle et volontaire, la psychologie de l'intéressé entre en ligne de compte, elle explique en partie l'abandon de la pratique musicale dans des établissements dont l'organisation et la pédagogie sont trop proches de celles qui caractérisent la vie scolaire. C'est pourquoi de nouvelles règles du jeu semblent devoir être inventées, avec de nouveaux espaces de pratique et de formation, ainsi qu'avec de nouvelles équipes pédagogiques.

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

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

Des élus locaux ne peuvent pas ignorer ces enjeux. Leur sens de la responsabilité politique leur enjoint de les assumer en toute clarté.

Dans les musiques qui nous concernent ici, l'accès à la pratique ne se fait pas à partir d'un parcours classique où des formes organisées d'apprentissage précèdent obligatoirement toute réalisation.

C'est une toute autre démarche artistique, pédagogique et relationnelle qu'il faut mettre en œuvre. La question des nouvelles pédagogies est, ici, centrale. Elle renvoie à la nécessité d'un "enseignement" qui ne soit plus "vertical", mais qui se traduise par un accompagnement de démarches individuelles et volontaires.

On a donc à faire face à des démarches personnalisées et évolutives. La grande majorité des musiciens souhaite s'exprimer immédiatement ou se perfectionner au sein d'un groupe. Ceci impose d'élaborer des réponses adaptées à chaque cas et d'adopter une attitude d'écoute et de respect.

Elles appellent de nouvelles méthodologies et de nouveaux intervenants souvent issus du monde des musiciens, qu'ils soient autodidactes ou ayant bénéficié de formations classiques.

Ce sont des pédagogies analogues qui semblent devoir être utilisées dans le multimédia.

## LES NOUVEAUX ESPACES SPÉCIFIQUES

Optant pour une politique autre que le "tout diffusion", les collectivités territoriales se sont déjà engagées - et s'engageront plus encore - dans la conduite de projets forts et spécifiques qui réclament de nouveaux espaces.

Ils se construisent à partir de quatre paramètres :

- des équipements nouveaux,
- une nouvelle règle du jeu social et politique,
- une équipe,
- un projet culturel et artistique.

### 1. de nouveaux équipements

Au-delà des caractéristiques liées à la matière sonore (insonorisation pour éviter toute les nuisances externes et correction acoustique pour prévenir les risques auditifs, dans une démarche de santé publique), ce sont surtout les modalités de la pratique musicale et les attentes des utilisateurs qui impo-

sent des équipements spécifiques.

Leur localisation dans la cité et la taille de ces équipements doivent être déterminés non seulement à partir d'enjeux artistiques et culturels, mais aussi à partir d'objectifs politiques généraux que les élus auront fixés.

Selon les situations locales et l'importance des villes, les missions évoquées ici peuvent aussi être confiées à plusieurs acteurs culturels travaillant en réseau et en synergie.

La responsabilité des collectivités publiques est de veiller à ce que les musiques amplifiées ne se "ghettoïsent" pas, mais qu'elles s'insèrent dans le tissu musical local et tissent des liens avec les autres domaines artistiques et réciproquement.

## 2. une nouvelle règle du jeu social et politique

Une autre politique doit se construire à l'écoute du terrain, dans un dialogue avec des porteurs de projets et avec tous les acteurs de la vie musicale locale. La nécessité de changer d'approche s'impose pour élaborer des réponses nouvelles.

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

Ces impératifs conduisent à écarter le recours à toutes les formes de gestion en régie (directe, personnalisée, etc.) en raison non seulement des pesanteurs administratives, mais plus encore parce qu'elles génèrent des phénomènes de repli sur soi, de sous-utilisation des équipements publics et de moindre dynamique de gestion.

Le mode associatif de gestion semble donc devoir être retenu, car il est le mieux à même de répondre à ces impératifs. Il permet de faire identifier la structure comme indépendante, ce qui est déterminant pour un grand nombre de pratiquants des musiques amplifiées, en particulier les jeunes.

Mais dès lors que l'argent public contribue fortement au financement du fonctionnement de ces lieux, leurs responsables deviennent des opérateurs d'une politique publique. Il est alors indispensable qu'un contrat d'objectifs soit élaboré avec la (les) collectivité(s), fondé sur un pacte de confiance réciproque et sur une définition claire des missions (mais pas toutes et n'importe lesquelles !).

Il convient par ailleurs de prévoir l'attribution de financements publics autres que ceux accordés par la "collectivité-chef de file". Une responsabilité partagée appelle des financements en provenance de différentes collectivités et des institutions publiques et privées seront amenées à s'associer, à un moment ou à un autre, à l'évolution du projet.

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

## 3. une équipe identifiée et indépendante

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

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

La réalisation de ces espaces nouveaux conduit naturellement à prévoir la création des emplois nécessaires à leur fonctionnement.

Ils font appel à des qualifications existantes, mais contribuent aussi à l'apparition de nouveaux métiers (par exemple les régisseurs de studios de répétition qui exercent une activité technique, mais aussi participent à l'accompagnement des musiciens).

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

Cela implique de prévoir :

- la mise en œuvre de processus de formation qualifiante ; il s'agit de compléter les connaissances artistiques indispensables par le développement de qualités personnelles d'engagement social et par l'acquisition de solides compétences de gestion,
- la création d'emplois stables<sup>(10)</sup>.

Même si les caractéristiques de ces équipements peuvent en faire des structures d'accueil adaptées dans le cadre de dispositifs d'aide à l'insertion professionnelle (contrats emploi-solidarité, emplois jeunes, etc.), on n'insistera jamais assez sur le fait qu'ils ne pourront fonctionner dans des conditions réellement professionnelles et pérennes que si la majeure partie des emplois nécessaires est financée dans les conditions du droit commun.

## 4. un projet artistique et culturel

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

Il appelle la constitution d'une équipe professionnelle et le recrutement d'un directeur ou d'un chef de projet.

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

Il y a tout lieu de considérer que les créateurs de demain émergeront de ces nouveaux espaces. Savoir entretenir et développer ces "viviers" est un enjeu qui implique la prise en considération de la pratique des amateurs.

L'artiste s'imposera s'il est aidé et reconnu tout au long de son parcours créatif.

Contraintes par des impératifs de rentabilité économique à court terme, les industries musicales sont dans l'incapacité d'être suffisamment attentives à l'émergence de nouveaux talents et au renouvellement des formes artistiques. Le succès rencontré aujourd'hui par des artistes indépendants le démontre.

## UNE RESPONSABILITÉ POLITIQUE PARTAGÉE

Il existe aujourd'hui deux formes de responsabilité politique : celle qu'exercent les collectivités éloignées de leurs électeurs (l'État et la région) et celles des collectivités de proximité, les départements et les communes dont les élus sont en contact étroit avec les populations. Ils éprouvent les mutations considérables qui sont à l'œuvre au sein de la société. Ils sont confrontés à des attentes profondément renouvelées. Ils doivent établir avec elles un dialogue et apporter des réponses.

Aujourd'hui, face à ces demandes d'expression artistique et culturelle dont il faut savoir reconnaître l'existence, mais aussi le caractère émergent et évolutif, l'action de toutes les collectivités publiques doit converger et une politique nationale doit être définie.

### 1. une politique d'État

Les musiques amplifiées sont peut-être aujourd'hui le seul champ culturel ouvert, au sein duquel puissent se déployer des politiques véritablement innovantes. Elles offrent une liberté d'action qui ne se retrouve dans aucun autre domaine.

L'État est un acteur dont le rôle est essentiel. Mais dès lors que les politiques conduites sont définies à partir des enjeux de société qui s'imposent à toutes les collectivités publiques, c'est à la collectivité de proximité qui leur est confrontée quotidiennement qu'il appartient de jouer le rôle de chef de file pour la définition et la conduite du projet.

Dans ces conditions, la relation avec l'État doit être partenariale. Celui-ci doit renverser la "verticalité" de ses modes traditionnels de pensée et d'intervention.

Il appartient donc à la collectivité territoriale de proximité (une commune ou une communauté de communes) de prendre des initiatives, de fixer des objectifs et de mobiliser des moyens. Elle seule mesure les enjeux, connaît le terrain et est capable d'adapter son action aux réalités.

Mais il y a un réel besoin d'État : il est à la fois le garant et le moteur de la dimension nationale des politiques. Sans son

apport les capacités locales d'innovation sont réduites.

L'intervention de l'État doit se situer à deux niveaux :

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

- le fonctionnement : il s'agit du vaste domaine de l'éducation artistique ; il est exclu qu'on puisse le laisser à la seule charge d'une collectivité de proximité.

Une politique d'État à l'égard de ce secteur jugé prioritaire par les ministres de la Culture successifs doit sans doute être (re)définie à partir et dans le cadre d'une réflexion globale incluant l'enseignement spécialisé de la musique et de la danse<sup>(11)</sup>.

La coexistence de plusieurs systèmes est sans doute essentielle dans un pays où les évolutions sont difficiles ; elles seront probablement facilitées au fur et à mesure du passage des générations. Mais il appartient aux responsables politiques de savoir anticiper et devancer des évolutions qui ne peuvent être que lentes. Il y a une véritable urgence d'action dans les différents champs de l'éducation artistique.

### 2. la région et les contrats de plan État-région

Au moment où de nouveaux contrats de plan et de nouvelles orientations pour l'affectation des fonds structurels européens vont se trouver négociés, il appartient à chaque région de se doter d'une vision globale et territorialisée du développement de ce secteur musical, d'en mesurer les enjeux et de définir sa propre logique d'action.

Les projets qui naissent (sur la décision de collectivités de proximité ou issus de la reconnaissance d'initiatives privées et/ou associatives) risquent de se développer dans la plus grande incohérence et de générer de nouvelles formes d'inégalité, si des impulsions politiques fortes ne sont pas données au nom de volontés renouvelées.

Parce qu'ils contribueront à donner des orientations déterminantes aux politiques culturelles publiques pour la période 2000 - 2006, les contrats de plan doivent comprendre un chapitre important consacrant des choix politiques dans le champ des musiques amplifiées.

Au-delà de la formation professionnelle qui fait partie des compétences propres aux régions et de responsabilités générales que l'État a conservées dans le cadre de la décentralisation, les contrats de plan devraient permettre d'élaborer un nouveau type d'action culturelle à partir d'espaces de musiques amplifiées, véritables centres de ressources capables d'irriguer le territoire.

### 3. les collectivités de proximité : les villes et les départements

Les villes apparaissent et apparaîtront probablement comme les collectivités les mieux à même de tenir le rôle de chefs de file.

Plus encore, peut-être, que dans d'autres domaines, les



politiques à l'égard des musiques amplifiées devraient être définies et conduites au niveau des agglomérations pour permettre de gérer, au cas par cas, le rapport centre-périphérie car les pratiques des jeunes ignorent les limites d'un territoire municipal et certaines questions (sécurité, santé publique, lutte contre la toxicomanie, etc.) ne peuvent être bien abordées qu'à ce niveau.

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

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

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

Cela implique d'intégrer, en particulier, le "facteur nombre" à notre réflexion (quel est le pourcentage de la population qui est concerné ?). Cela implique également de se référer à la notion de "population" : elle dépasse celle de "public" qui renvoie à des pratiques culturelles acquises.

Pour les mêmes raisons, une politique culturelle doit aussi être pensée en termes de générations. À quelles générations répond-elle ou devrait-elle répondre prioritairement ?

La recherche d'une plus grande "démocratie culturelle" est une nécessité.

De la même façon qu'il est indispensable de prendre en compte les pratiques émergentes, il faut savoir veiller à une adaptation permanente aux évolutions : dans ces domaines l'obsolescence guette et ses effets pourront être plus rapides et plus dévastateurs que dans les champs aujourd'hui légitimés.

Cette prise de conscience exige des évolutions et des mises en cause de l'existant, mais elles sont difficiles à obtenir dans un pays dont l'organisation est rigide et fortement hiérarchisée.

C'est dans ce contexte que les collectivités territoriales abordent les musiques amplifiées. Elles sont conscientes qu'elles offrent un champ privilégié et inexploité d'action culturelle.

Aussi sont-elles de plus en plus nombreuses à s'engager, mais il est temps qu'une politique d'ensemble, dans laquelle elles soient directement impliquées, puisse s'élaborer. Ce rapport s'est efforcé d'en dessiner les contours.

Il s'agit d'une politique qui peut se construire par étapes, à partir de volontés de collectivités de proximité clairement affirmées, dans un dialogue constant avec le terrain et les représentants de ce secteur musical, hors des schémas administratifs dont on connaît les grandes difficultés d'adaptation.

Mais il est urgent qu'une telle politique se construise.

Dans cette perspective, au lendemain de la publication de son rapport, la commission se transformera en réseau permanent des collectivités territoriales. Il ne s'agit pas seulement de favoriser des échanges d'expériences, mais surtout d'agir collectivement pour que les enjeux de cette politique soient perçus et pris en considération ■

- (1). La commission a demandé à des professionnels des musiques amplifiées et/ou actuelles (des membres de la Fédurok, des responsables de pôles régionaux, des directeurs d'équipement...) de répondre aux questions posées par les participants et d'apporter - à partir de leurs expériences et compétences propres - les informations et les éclairages sur ces pratiques et courants musicaux que les élus connaissent mal. Ce faisant, la commission a également cherché à prendre la mesure de la demande.
- (2). dont quatre élus, seulement.
- (3). source : Ministère de la Culture et de la Communication, Département des Études et de la Prospective, données 1993.
- (4). expression utilisée à de nombreuses reprises pendant les travaux de la commission.
- (5). en particulier, pour tout ce qui relève de l'action culturelle en milieu scolaire. Mais les collèges, les lycées et l'enseignement supérieur ne relèvent pas des responsabilités des communes.
- (6). qui est, traditionnellement, l'un des signes qui marque l'entrée dans l'âge adulte.
- (7). Marc Touché, *Connaissance de l'environnement sonore urbain. L'exemple des lieux de répétition. Faiseurs de bruits ? Faiseurs de sons ? Question de point de vue.* Editions CRIV/CNRS, Vaucluse, 1994.
- (8). il s'agit là, bien évidemment, d'une approche globale et résumée qui ne peut pas rendre compte dans le détail des évolutions observées ici ou là : les réalités décrites ici sont en lente transformation et cette transformation se fait de façon très différente, très inégale, d'un point à l'autre du territoire. Nombre d'écoles de musique et de danse s'efforcent de prendre, très progressivement, en considération d'autres formes de pratiques musicales que celles qui ont été privilégiées jusqu'ici. Certaines tentent de devenir des centres de ressources. Pour les espaces nouveaux préconisés ici, l'enjeu est d'affirmer une spécificité, tout en veillant à la complémentarité et en contribuant activement au décloisonnement de la vie musicale locale.
- (9). même si, nous l'avons déjà signalé, la réalité des établissements est en évolution.
- (10). ainsi que le recours à l'une ou l'autre des deux conventions collectives étendues aujourd'hui et applicables en fonction des caractéristiques propres à chaque situation locale :
  - convention collective de l'animation socio-culturelle (à défaut d'une convention spécifique plus adaptée) dans le cas des structures pour lesquelles la dimension spectacle vivant (production, diffusion) n'a pas un poids réellement significatif,
  - convention collective des entreprises artistiques et culturelles dans les autres cas.Quelle que soit la solution retenue, cela impliquera la mobilisation de moyens publics de financement nouveaux, ce que, par exemple, les conventions SMAC proposées par l'État devraient prendre en considération plus explicitement que cela ne semble être le cas aujourd'hui.
- (11) A cet égard, le projet de création d'un certificat d'aptitude musiques actuelles actuellement étudié par le ministère de la Culture n'apparaît pas constituer une perspective réellement satisfaisante. La demande d'accompagnement pédagogique et musical exprimée par les musiciens est, principalement, le fruit de démarches de groupes, situations auxquelles les écoles de musique ne sont pas préparées, aujourd'hui encore. Les premières mesures à prendre ne sont donc pas d'ordre technique et statutaire.

## LA F.N.C.C.

Créée en 1960 à l'initiative d'un groupe de Maires de toutes tendances et placée sous la présidence de Michel Durafour, alors Maire de Saint-Etienne, la Fédération rassemble aujourd'hui, plus de quatre cents villes de France. Fédération Nationale des Communes pour la Culture jusqu'à son Congrès des 6 et 7 décembre 1993, elle est devenue à cette date et sans changer de sigle, la Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture, répondant ainsi aux souhaits des Conseils Généraux et des Conseils Régionaux de participer concrètement et activement à ses travaux.

C'est un lieu de rencontre exceptionnel entre Elus et Professionnels de la Culture, permettant l'échange d'informations, la confrontation des expériences, l'analyse en commun des problématiques sectorielles et l'élaboration de propositions dans tous les domaines de l'action culturelle municipale.

Dès son origine, elle a été l'élément moteur de l'essor des politiques culturelles des communes, comme elle a permis de situer l'importance du rôle de l'État dans l'éducation artistique et de déterminer les moyens nécessaires à la mise en œuvre des projets municipaux. De sa réflexion naquit l'idée du 1 % du budget de l'État, minimum indispensable à une véritable politique culturelle nationale, reconnue aujourd'hui comme une référence.

La quasi totalité des grandes villes sont adhérentes à la F.N.C.C. ainsi qu'un grand nombre de villes moyennes, villes de banlieue, communes rurales et également, Conseils Généraux et Conseils Régionaux. Toutes ces collectivités territoriales constituent la forme originale et pluraliste de l'action de la Fédération et sont représentées au sein de son Conseil d'Administration.

La F.N.C.C. vient de créer son Réseau des Communes Rurales pour la Culture qui est un lien entre les élus des petites communes et utilisera largement le site Internet FNCC qui entrera en fonction dès le début de l'année 1999.

La F.N.C.C. a signé une convention avec le Ministère de la Culture en avril 1988 qui permet un dialogue suivi avec l'État. Agréée organisme de formation des Élus territoriaux depuis le 1<sup>er</sup> juillet 1994, elle offre un calendrier de sessions de formation de qualité, répondant aux besoins et aux souhaits des élus. La F.N.C.C. propose également un service conseil à ses adhérents.

La F.N.C.C. met en place des commissions de travail qui élaborent, en concertation étroite avec les professionnels, des propositions concrètes et publie *Échanges*, revue bimestrielle qui, en offrant une réflexion approfondie sur les sujets d'actualité culturelle, témoigne de son dynamisme et de sa représentativité.

Elle entretient des relations constructives avec l'Association des Maires de France, l'Association des Maires de Grandes Villes de France, la Fédération des Maires de Villes Moyennes, l'Association des Petites Villes de France,

Ville et Banlieue, Cités Unies, Villes et Cinémas... Elle a aussi pour interlocuteurs les fédérations et associations culturelles nationales.

Christian Vanneste, Conseiller Régional Nord-Pas-de-Calais préside aujourd'hui la F.N.C.C. dont le Conseil d'Administration est constitué des représentants du Conseil Régional de Franche-Comté, des Conseils Généraux de Haute-Vienne, Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, des villes d'Aubervilliers, Boulogne-Billancourt, Bourges, Bordeaux, Issy-les-Moulineaux, Gavaudun, Gravelines, Grenoble, Lamentin, Metz, Montélimar, Montreuil, Orléans, Rennes, Roissy, Strasbourg, Vals-les-Bains et de nombreuses autres collectivités territoriales, témoignage du pluralisme politique de ses travaux et réflexions.

### Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture

**B.P. 124 - 42003 Saint Étienne Cedex 1**

**Tél. : 04 77 41 48 71**

**Fax : 04 77 38 20 48**

**www.fncc.asso.fr**

**E mail : F.N.C.C.@wanadoo.fr**