

*Atelier de Belfort du 5 décembre 2001*

Conférence de Jean Michel Lucas

-----

## **Les relations entre les décideurs publics et les musiques amplifiées : un ballet en sept figures.**

-----

Les relations entre les décideurs publics et les musiques amplifiées n'ont jamais été simples et ne pourront probablement jamais l'être. Les acteurs des musiques amplifiées répugnent à se présenter comme tels devant les décideurs publics. Ils brouillent aisément les cartes des catégorisations trop rapides. Comme le rappelle justement Marc Touché, dans sa présentation des « Mémoires Vives »<sup>1</sup> d'Annecy, « *les musiciens, pour un grand nombre, rechignent à se laisser enfermer dans des catégories étanches* ». A vouloir mettre les uns et les autres dans des catégories “rock”, “musiques actuelles ou amplifiées”, “reggae”, “techno”, “punk” ou “musiques des jeunes” et mille autres encore, on arrive vite à la “production d'images d'Epinal”, à la construction de “stéréotypes” qui ont pour seule fonction de résoudre les problèmes avant de les avoir posés.

De leur côté, les décideurs publics savent tout faire, caresses et bâtons. On les a vu matraquer les amateurs de concerts. Ils savent, à l'inverse, remettre les plus belles médailles honorifiques du royaume ou de la république à des rockers dont la “réputation”, quelquefois sulfureuse, n'est plus à faire !!!

La diversité des acteurs des musiques amplifiées se conjuguant avec la variété des réactions des décideurs publics, on doit bien admettre **la complexité** des relations entre les deux mondes.

Partons de cette complexité et tentons de l'appréhender à travers la succession des stéréotypes qui, durs comme fer, traversent l'histoire de ces relations<sup>2</sup>. Je propose un parti pris méthodologique qui prend appui sur ces stéréotypes et inscrit dans un ballet en sept figures les relations entre les décideurs publics et les musiques amplifiées. Chaque figure est une situation d'équilibre. Le décideur public (le maire, le préfet, l'officier de police, le juge, l'éducateur, le professeur de musique, le ministre, etc...) a une représentation stéréotypée des musiques amplifiées qui est effectivement en résonance avec les manifestations extérieures de ces musiques. Il y a toujours un acteur qui apporte de l'eau au moulin de la décision publique : chaque décision prise au nom de l'intérêt général trouve le rockeur ou le rappeur dont elle a besoin et qui la justifie. Pour le dire autrement, il est rare que les politiques publiques ignorent ou récupèrent le phénomène puisque les acteurs correspondent à la décision prise.

---

<sup>1</sup> A consulter l'excellent travail sur l'histoire des acteurs du rock à Annecy conduit à l'occasion de la création du Brise Glace. Marc TOUCHE : « *Mémoire Vive* », Centre d'Ethnologie Française, CNRS, juin 1998. Consultable au « Brise Glace », 54 bis Rue des Marquisats 74000 Annecy.

<sup>2</sup> Mais aussi de l'actualité de ces relations, si l'on en juge par les récents débats grotesques sur les “raves”.

Mais chacune de ces figures d'équilibre est instable. Les décideurs publics ont finalement tort de penser qu'ils ont raison car les musiques amplifiées déjouent les représentations définitivement établies. On saisit à l'observation de l'histoire de ces musiques, que les représentations de référence ne couvraient pas la totalité du phénomène. Elles se sont limitées à une partie des acteurs et des situations. Il se trouve toujours d'autres acteurs des musiques amplifiées pour imposer une transformation des représentations et, donc, une modification des équilibres. On passe ainsi d'une figure à l'autre avec le sentiment que la politique publique ne parvient pas à apprécier la richesse et la complexité de ces univers musicaux, toujours aussi difficiles à nommer.

Je voudrais donc vous proposer un cheminement autour des six figures que j'ai repérées avec l'idée de suggérer une septième et dernière figure qui permettrait peut-être de mettre fin à l'errance homérique des pouvoirs publics confrontés au bouillonnement incessant de ces musiques, vouées au départ à n'être que des modes superficielles et sans saveur.

Bien évidemment, chacune des sept figures est un cadre intellectuel, même si certaines apparaissent dominantes à tel ou tel moment de l'histoire.

#### **FIGURE 1 : LE HORS CHAMP DE LA SOCIÉTÉ POLICÉE ; MARGINALITÉ DÉCRIÉE, MARGINALITÉ ASSUMÉE**

Restons-en aux grands traits caractérisant la figure 1. Du côté des décideurs publics, la représentation est radicale : les musiques sont perçues comme **extérieures aux bases** de la société structurée et espérée. Ces musiques et leurs acteurs produisent des signes (des sons trop forts, des mouvements de hanches trop suggestifs, des cheveux trop longs, des paroles destructrices ou insignifiantes, des appels à la délinquance, etc...) qui ne correspondent pas aux valeurs portées par le décideur public. Il doit par conséquent rejeter la présence de ces musiques qui sapent les fondements de la société.

Traductions selon l'histoire et l'actualité : les acteurs des musiques ne sont pas à voir comme des musiciens. Ils sont d'abord pensés comme des "marginaux", des "contestataires", des "bagarreurs", des "violents" ou des "drogués". Ils ne respectent rien, ou peu de choses, ce qui conduit la représentation du décideur public à placer les acteurs de ces musiques dans le camp de la barbarie, pire que des sauvages, aux antipodes de la civilisation. L'intérêt général est de lutter contre cette invasion sans foi, ni loi.

A minima, ces musiques sont la honte de notre société. Pour se rappeler d'où l'on vient et les excès verbaux de cette représentation d'honorables représentants de la Nation, j'ai retrouvé au Journal Officiel de novembre 1964 un propos de Georges BECKER, rapporteur de la commission des affaires culturelles de l'Assemblée Nationale : « *Quand on entend ce que nous desservent la radio, même notre radio nationale et à fortiori les radios périphériques comme sottises, comme misères, comme chansonnettes qu'on veut nous faire prendre pour de la musique, quand on voit des artistes minables arriver à des gloires stupéfiantes et obtenir des recettes qui suffiraient, en deux ou trois soirées, à alimenter toute notre recherche scientifique et dont ils font Dieu sait quoi, il y a de quoi avoir honte* ». Honte au fils maudit !!!

De l'autre côté, il se trouve effectivement des acteurs de ces musiques qui affirment leur volonté d'interpeller la société. Ces individus ou ces groupes faiseurs de musique revendiquent fortement leur liberté et leur anticonformisme. Les stigmates sont bien là. L'ordre de la société contrôlée par le pouvoir est source d'aliénation, d'oppression. Il faut résister pour ne pas subir. On n'en finirait pas de citer et de reciter ces représentations où les acteurs de ces musiques refusent toute récupération par le pouvoir oppresseur. Pur et dur. Il faut être contre, ou, en tout cas, ailleurs, dans un univers symbolique où la musique fait signe de reconnaissance tribale. Le stéréotype fonctionne de ce côté aussi pour revendiquer "l'underground", la "marge", "l'authenticité" hors d'une société pourrie, la rigidité d'une société aveuglée par le culte de la marchandise, etc, etc..., Babylone, Marcuse ou No Future au choix du temps et des lieux...

Dans cette première figure, la politique publique ne voit évidemment pas la musique, ni les acteurs. Le **décideur public ne voit que les valeurs**, ses valeurs, et les signes manifestes d'une agression organisée contre les fondements mêmes de la société. Le décideur public n'a ici qu'un visage celui du pouvoir public chargé de la défense de l'ordre et de la sécurité des biens et des personnes. L'intérêt général emprunte une seule arme : le **rappel à l'ordre**, par le discours et les actes répressifs. Le décideur public constate simplement que les événements qu'il perçoit en provenance des acteurs de ces musiques sont incompatibles avec cet ordre. Au mieux, c'est l'invective morale rejetant le phénomène, au pire, c'est la répression.

Mais, en face, ils se trouvent des acteurs de ces musiques qui n'attendent rien d'autre de la politique publique. Ils revendiquent leur marginalité et se glorifient d'être en dehors de l'ordre établi. Ils se prémunissent même de toute tentation de rapprochement en excluant ceux qui seraient tentés par le dialogue. L'insulte suprême est alors "la récupération", marque d'infamie qui vaut perte "d'authenticité" de la musique.

Dans cette figure, les protagonistes sont en opposition totale, mais, chacun met un point d'honneur à justifier la position de l'autre. Les représentations, dans leur recherche même de la lisibilité, s'équilibrent les unes avec les autres et donnent à cette figure une pérennité forte.

Elle reprend du service dès que les signes symboliques de la musique interpellent les valeurs conventionnelles, du moins les **formes d'apparition de ces valeurs**. Les *free parties* ont rappelé la sensibilité des décideurs publics à toute forme d'expression symbolique qui pouvait annoncer des remises en cause des valeurs de base de la société. C'est bien le décideur chargé de l'ordre public qui s'est pointé en première ligne pour rappeler la nécessité de respecter ces valeurs.

Equilibre certes, mais fragile car la musique reste ineffable, comme le rappelait Jankelevitch. Elle ne porte pas de valeurs en elle-même. Elle est à la merci des acteurs et ils sont nombreux et variés. L'équilibre est instable et la deuxième figure n'est pas loin.

## FIGURE 2 : L'ENTREE EN SOCIETE POLICEE, SANS POLITIQUE PUBLIQUE SPECIFIQUE. MARCHANDISES ET ENTREPRENEURS DE MUSIQUES.

Les acteurs de ces musiques “marginales”, “contestataires”, “violentes”, “honteuses” ou “vulgaires” produisent des symboliques qui sont entendues dans la société civile. Marginaux peut-être, mais en apparence seulement, car avec tous les disques vendus et le nombre de concerts, les musiciens sont largement connus et référencés auprès des générations les plus jeunes. Hors de tout positionnement politique, les symboliques musicales d'interpellation sont, en fait, assimilées et reproduites. Les symboles “interpellent”, plutôt que “contestent”, les rigidités de la société organisée. Ils sont largement repris et déclinés. Ils trouvent un large écho dans les représentations des amateurs de ces musiques.

Le hors champ de la société n'est plus de mise car maintenant le marché libre inscrit ces musiques dans sa quotidienneté. La loi de l'offre et de la demande fonctionne pour ces consommateurs/amateurs de musique. La 2<sup>ème</sup> figure apparaît ainsi lorsque le marché investit des capitaux dans ces musiques et que les organes de communication en tirent bénéfice.

Le regard des décideurs publics est toujours réprobateur. Cette dégradation des valeurs est toujours regrettable sur le plan éthique, mais, contrairement à la figure 1, elle ne permet pas de rejeter les acteurs hors de la société organisée puisqu'ils vendent des disques... Ils respectent scrupuleusement la règle première de l'organisation de la société marchande : leurs jeux symboliques musicaux prennent forme de marchandises. Ils vendent par millions et font profit comme il convient dans une société marchande bien huilée. Ces musiques existent par l'effet du marché et, par là, elles ont droit à l'existence.

Dans cette figure 2, ces musiques ne portent pas d'enjeux culturels ou artistiques. Elles n'imposent pas de politiques publiques spécifiques, en particulier en faveur des artistes ou des publics défavorisés !!!

L'affaire se règle vite dans le système de représentation. Ces musiques sont faciles à nommer : elles ne sont que des produits de consommation courante. Des objets ordinaires qui se jettent, qui n'ont que le parfum de la mode, de l'éphémère et de la facilité. La figure 1 niait la musique par excès de valeurs éthiques et politiques. La figure 2 nie tout autant la musique par excès de profit, sonnante et trébuchante. L'intérêt général reste que le marché fonctionne bien et, avec ces musiques, le marché connaît un nouvel essor. Ces musiques deviennent “populaires”, elles ont des “hits”, des “stars”, des spectacles de “variétés” et des événements d'audience planétaire... Que dire quand l'industrie de l'*entertainment* va !!! Cette musique “marchandise” ne saurait être prise en compte dans les politiques publiques culturelles, éducatives ou de jeunesse, justement parce que le marché fait son office dans l'ordre du délasserment.

Le décideur public “chargé des valeurs” regrette cet usage perverti de la liberté de produire, d'échanger et de consommer. Au pire, on entendra des discours politiques sur l'impérialisme américain, sur la trop grande puissance du capital qui anéantit les formes culturelles légitimes. Au mieux, certains décideurs publics proches de l'éducation, considéreront que les acteurs de ces musiques sont des victimes consentantes d'une logique économique implacable. Le musicien rock qui chante en anglais est plus à plaindre qu'à blâmer. On a plus pitié que honte, car on sait bien que la mode ne durera pas et que le marché n'est attaché à aucune valeur culturelle. Mais le décideur public “moraliste” est pris au piège : il ne peut vraiment remettre en cause ces acteurs qui respectent le principe fondamental de l'organisation marchande de la société. Le mieux est de rester indifférent et d'attendre que jeunesse se passe.

La figure 2 est intéressante car la relation entre les acteurs des musiques et les décideurs publics est pacifiée.

Les décideurs publics laissent faire le marché et ne proposent donc pas de politiques publiques spécifiques concernant ces musiques. Mais, de leur côté, les acteurs de ces musiques ne réclament rien non plus. Plus exactement, l'indifférence des uns vaut le mépris des autres pour les dispositifs d'assistance des pouvoirs publics envers les artistes. La figure 2 contient le dédain des acteurs de ces musiques pour les institutions et l'aide publique. Héros indépendants et libres, pionniers gagnants et aventureux, ils doivent refuser la perte d'indépendance qui accompagne l'aide publique.

Ainsi, du côté des acteurs des musiques, le marché est un bienfait qui sanctionne les talents via la fougue des fans, et offre l'espoir de réussite aux vraies valeurs musicales. Le marché est le baromètre de la qualité puisqu'il repose sur la liberté d'achat des nouvelles générations, libres, grâce à lui - et uniquement grâce à lui - de se libérer des modèles artistiques sclérosés des adultes vieillissants... Les acteurs se légitiment eux-mêmes comme producteurs de talents, véritables "entrepreneurs", rois du *business*.

Les musiciens, amateurs et critiques acceptent le jeu sans trop s'appesantir sur les *losers*, ceux qui marquent l'art sans retirer les fruits immédiats du commerce et du profit. Morts aux vaincus ; gloire et argent aux génies. Les lourdes institutions, culturelles comme éducatives, sont pour les perdants et les médiocres. Nul n'attend des décideurs publics qu'ils s'engagent dans une politique élaborée en faveur de ces musiques.

Finalement, la figure 2 installe un bon équilibre de chacun chez soi. Cet équilibre est tel qu'il supprime toute légitimité à l'idée de mettre en œuvre une politique culturelle en faveur de ces musiques. Les acteurs, ceux en tout cas de la figure 2, s'en moquent et le disent. Ils sont de merveilleux avocats pour les décideurs publics peu enclins à trouver un quelconque intérêt artistique à ces manifestations sonores sans consistance.

Contrairement à la figure 1, le décideur public accepte ces étranges musiques rentables. Il accepte de dialoguer au nom de la loi du marché. Du coup, **la rencontre se fait lorsque la crise s'installe**. Le marché du disque n'est pas toujours florissant. Il faut nous protéger contre les grands investisseurs étrangers, protéger nos entrepreneurs musicaux locaux : des quotas de diffusion peut-être ? Des taux d'imposition plus faibles ? Des taxes parafiscales pour protéger les ayant-droits... ?

Les accords se limitent aux questions économiques de fonctionnement du secteur, avec quelques signes d'intégration dans les politiques publiques qui encadrent et régulent le marché.

Mais, on l'aura compris, dans la figure 2 ces musiques à rentabiliser n'ont guère de particularités esthétiques pour les décideurs publics. La représentation est économique. **La musique n'a pas de place dans le dispositif de légitimation des décisions publiques.**

Il en est de même dans la figure 3, mais pour d'autres raisons.

### FIGURE 3 : L'ENTREE EN POLITIQUE PUBLIQUE DE LA JEUNESSE, LA FIGURE DU MISSIONNAIRE.

La figure 1 identifie des décideurs publics pour lesquels “ces” musiques innommables représentent une insupportable remise en cause des valeurs fondamentales de la société. La figure 2 repère des décideurs publics plus pragmatiques qui constatent les liens d'efficacité entre ces musiques et le bon fonctionnement du marché.

La figure 3 fait voir une troisième catégorie de position des pouvoirs publics : celle du missionnaire au secours d'une jeunesse perdue. Position d'équilibre, elle aussi, puisqu'en écho les acteurs de ces musiques trouvent de quoi s'en satisfaire... pour un temps.

La figure 3 s'observe lorsque des décideurs publics considèrent que ces musiques sont de simples indices accompagnant des phénomènes plus fondamentaux **d'intégration des jeunes** dans la société des adultes.

Ces musiques sont perçues comme boutons de fièvres, symptômes de dysfonctionnements plus profonds de la société. « *L'adolescence est un âge difficile* » où les « *jeunes extravagants comme les jeunes délinquants cherchent à combler un vide* ». « *Et ce vide est celui d'un monde où nous proposons bien des normes et des valeurs, ... tout en demeurant incapables de les aider effectivement à pénétrer dans ce royaume des valeurs qui est celui de l'initiation historique* ». Autrement ressenti : « *ce n'est pas un hasard si parmi les fanatiques, les « fans », de telle ou telle vedette, il s'en trouve beaucoup qui aiment à célébrer le culte de leur idole en cassant les fauteuils de la salle où celle-ci se produit.* »<sup>3</sup>.

La figure 3 concerne les décideurs publics qui recherchent des solutions intégratrices. La figure 1 n'est plus de mise. La ligne Maginot des représentations traditionnelles devient une mauvaise défense de la stabilité sociale. Il serait même dangereux de faire la sourde oreille et de refuser de comprendre que les “marginiaux” sont finalement assez nombreux. Ce sont nos enfants. Pire, pour beaucoup, ce sont les enfants des classes populaires, doublement victimes de la puissance de feu du capitalisme.

Après tout, il ne s'agit que de signes symboliques d'adolescents, sous forme de bruits excessifs, de cheveux trop longs ou trop courts, de gestes déplacés... Leur musique est certes incompréhensible, primitive, peu élaborée. Mais, rien n'oblige à prendre trop au sérieux cette débauche d'énergie. La société doit simplement tenter d'évoluer et de s'adapter, sans craindre pour autant pour ses bases.

**Ce ne sont évidemment pas la musique et ses producteurs qui sont ici visés, ni même les amateurs de ces musiques.** On l'appelle d'ailleurs la “musique des jeunes” pour signifier qu'elle n'a pas d'existence autonome et que le décideur public lit derrière l'apparence des goûts musicaux une seule catégorie : la jeunesse. La musique ne fait que confirmer la représentation courante : les jeunes ne rentrent pas dans la maturité par les mêmes rituels que leurs aînés. Ils ne respectent pas les formes prévues de passage à l'âge adulte. Le processus éducatif généralisé n'a pas bien fonctionné.

Du côté des acteurs, on retrouve dans cette figure 3 tous ceux qui refusent de penser leur musique en terme de marginalité sociale, de contestation, de conception organisée de

---

<sup>3</sup> J'ai extrait ces propos d'une intervention de Gilbert Mury lors de la « *Semaine de la pensée marxiste* » d'octobre 1965 à Bruxelles, p.124 de la publication par les éditions de Pavillon « *Jeunesse difficile ou société fautive ?* ».

l'underground... Par ailleurs, il n'est même pas question pour eux d'imaginer devenir une star, enrichie par le show business...

Ces acteurs pensent simplement qu'ils ont fait des choix musicaux auxquels ils tiennent. Ils veulent seulement pratiquer leurs musiques : avoir des lieux d'initiation et d'apprentissage, des lieux pour écouter, danser, se retrouver autour de leur intérêt commun pour des musiques, qu'ils n'ont aucun mal à nommer, par style et par tribus, *mods* ou rockers, rap ou house,...

Dans la figure 3, ces acteurs veulent en parler. Ils revendiquent d'être pris au sérieux pour ce qu'ils sont : des amateurs de nouveaux symboles surtout musicaux, pas des barbares qu'il faudrait bannir de la société.

A défaut d'être compris et accepté pour leur passion musicale, ils se contentent de plaider leur impact auprès des ados. Ils ne sont pas seuls et isolés. Ils argumentent leur légitimité par le nombre et l'âge. Dans une société sclérosée, la jeunesse a besoin d'espaces pour exprimer sa liberté de goûts. Pas plus.

La **figure 3** peut donc s'équilibrer dans le dialogue entre ces acteurs des musiques et les décideurs publics. Mais dans cette figure, la relation de dialogue se traite par la **position du missionnaire**.

La volonté de résoudre les problèmes que posent ces adolescents (un peu musicien de surcroît) se résout dans la **mobilisation des institutions** qui peuvent accueillir ces jeunes et leur faire une place dans un cadre organisé. C'est le grand jeu des MJC qui ouvrent des lieux et des moments de répétition pour **leurs** jeunes, qui organisent des boums et des concerts tremplins. Belle époque où l'enjeu est d'occuper les jeunes en espérant leur apprendre le sens des responsabilités. La musique (des jeunes, c'est-à-dire pas la nôtre, la leur !) sert d'espérance éducative pour favoriser l'apprentissage de la responsabilité sociale, peut-être même de la citoyenneté.

A moins qu'il ne s'agisse uniquement de canaliser l'énergie de ces jeunes agités<sup>4</sup> pour que leur temps libre soit inséré dans un lieu contrôlé par des adultes. Adultes certes ouverts au dialogue, mais, surtout, attentifs à contrôler toute forme de débordement, sinon « *on ferme* ».

Cette proposition d'inscrire les jeunes dans les institutions missionnaires de la politique publique de la jeunesse, trouve ses interlocuteurs. Les acteurs de ces musiques considèrent, pour nombre d'entre eux, que cette formule est satisfaisante. Elle leur offre des temps et des espaces pour eux. Elle ouvre la possibilité de pratiquer **une musique d'agrément**, un jeu social de voisinage qui occupe le temps non contraint. Ils ne demandent pas plus. Ils acceptent d'exister en donnant procuration à ces institutions qui agissent pour leur bien.

Cette figure historique des années soixante n'a pas disparu et ne disparaîtra pas de sitôt. Elle est souvent présente dans le travail de proximité dans les quartiers. Beaucoup d'apprentis rappers font l'expérience quotidienne de ce dialogue où la musique est perçue d'abord comme un outil pour inscrire les jeunes "tout fous" dans la société normalisée.

Malheureusement pour les décideurs publics, les musiques en question ne se limitent ni à l'underground, ni au marché, ni au temps libre d'ados en mal de mûrissement... La figure 3 n'est pas équilibrée pour tout le monde. Elle est bâtie sur un quiproquo que d'autres acteurs vont dénoncer. La figure 4 s'approche.

---

<sup>4</sup> Qui ne connaît cette phrase de De GAULLE : « *ces jeunes ont de l'énergie, qu'ils fassent des routes* ».

#### FIGURE 4 : LA RECONNAISSANCE DES ACTEURS ORGANISES, LE MAUVAIS ROLE DES REPRESENTANTS SANS MANDAT, INTERLOCUTEURS DE LA POLITIQUE PUBLIQUE LOCALE MAIS PAS DE LA POLITIQUE CULTURELLE.

La figure 4 apparaît avec la remise en cause de la position du missionnaire par certains acteurs des musiques des jeunes. Elle commence souvent par l'irritation des décideurs publics les plus ouverts au dialogue avec les ados musiciens. Partout des maisons de jeunes bien équipées avec des animateurs ouverts et dialoguant... et pourtant... voilà des groupes de jeunes qui ne se satisfont plus de cette attention généreuse des pouvoirs publics...

Effectivement, les stéréotypes ont du mal à tenir la réalité. Les jeunes en question ne sont plus tout à fait ados. A bien regarder, ils seraient presque "adultes" si leur *look* n'était aussi marqué par les symboles extérieurs des "musiques de jeunes". Blousons noirs, badges, casquettes... Tout ce qu'il faut pour faire tomber les décideurs publics ignorants dans le piège de la compréhension factice !!!

Ces acteurs, passionnés de musique, ne peuvent pas accepter le jeu du missionnaire parce que leur rapport à la musique ne correspond pas à la représentation simpliste des pouvoirs publics repérée dans la figure 3.

Ces acteurs engagés dans la promotion de leur musique ont des convictions, des volontés, des ambitions. Ils ont aussi des capacités d'action et d'organisation. Forts de leurs premières expériences d'organisateur de concerts, ils n'entendent plus dépendre des institutions missionnées. Ils n'acceptent plus d'être pris en charge par des institutions qui ne partagent pas leurs goûts, (ou pire qui font semblant de s'intéresser au rock alors que leurs dirigeants ne jurent que par le jazz !!!). Ces acteurs veulent revendiquer leur spécificité, leur autonomie dans la mise en scène des musiques qui font leur vie. Il serait temps que les décideurs publics s'aperçoivent qu'ils font de la musique. Mais, dans la figure 4, pas plus que dans les précédentes, **l'heure n'est pas encore venue pour la politique publique de s'intéresser à la culture, et encore moins à la musique.**

De plus, ces acteurs ne se posent pas comme révolutionnaires professionnels ou marginaux patentés, même si, à l'occasion, ils savent en reprendre les stigmates pour en jouer... Ils ne sont pas non plus des apôtres du marché et du show business. Ils n'attendent pas du marché du disque et de la "culture de masse" le miracle de sélectionner les grands talents, les figures tutélaires du style musical auquel ils se consacrent. Ils refusent ainsi l'amalgame entre leur musique et les variétés de grande consommation. Cette posture des acteurs, même si elle est rarement comprise par les décideurs publics, est pourtant bien visible : elle se manifeste par la multiplication des genres et des styles, par la diversité sociale des jeunes qui les suivent. Rocks populaires, prolétaires, mais aussi petits bourgeois et fils d'intellos, villes et campagnes, et in fine, fils et filles de décideurs publics, (ce qui ne manque pas de troubler les représentations et bousculer les stéréotypes). Le culte de la distinction, de l'innovation, et plus timidement de la création se fait jour. Les acteurs se placent en position alternative par rapport au marché dominé par les majors, trop rigides pour découvrir les vrais artistes d'avenir.

Les acteurs de la figure 4 se font organisateurs tenaces. Ils deviennent « association déclarée » et affichent leur présence sur la ville, dans la durée. Les concerts motivants, ce sont eux ; les groupes de musiciens qui font l'actualité des styles en vogue, ce sont eux aussi. Les concerts confidentiels avec des artistes que les absents regretteront toujours d'avoir manqué, c'est leur quotidien de militants de la musique qui traversent les réseaux d'amateurs et de professionnels présents dans la ville (disquaires, bar, libraires, discothèques...). Ces acteurs-là ne

disparaissent avec les modes. Ils n'abandonnent pas et revendiquent d'être des interlocuteurs "valables" pour les décideurs publics.

Mais, ils se trouvent vite bloqués dans leur existence et leur ambition par la position des décideurs publics, qui, pour les uns, les prennent pour des fauteurs de troubles, pour les autres, les considèrent comme des suppôts des grandes compagnies de disques américaines et capitalistes et, pour les troisièmes, les cataloguent comme ados attardés qui feraient mieux de confier leurs problèmes au directeur de l'équipement de proximité.

Aucune de ces trois représentations ne peut les satisfaire car dans leur situation matérielle, ils ont besoin de l'argent public pour survivre. Ils assurent, en effet, une présence régulière de la musique dans la cité. Sans eux, la vie musicale locale serait fade et conventionnelle. Or, cette activité d'organisation de manifestations musicales n'est pas suffisante pour acquérir une rentabilité économique. Dans les créneaux artistiques qui sont leur passion de découvreurs, la loi de l'offre et de la demande ne leur permet de faire de bénéfices réguliers. Le marché du spectacle n'est pas le moteur qui garantit l'existence matérielle de ces acteurs. Les concerts qu'ils organisent remboursent les charges mais ne permettent pas la rémunération des "militants" organisateurs. Leur pérennité est dans le soutien des pouvoirs publics. Le dialogue s'impose.

La figure 4 se lit lorsque des décideurs publics acceptent le dialogue sans passer par les institutions missionnaires. L'autonomie de ces jeunes acteurs est reconnue. La discussion commence, mais elle ne s'inscrit pas dans la gouvernance de la politique culturelle. L'équilibre de la figure 4 se trouve ailleurs, dans la **politique publique de la citoyenneté**. La figure 4 instaure la citoyenneté des associations musicales, actives et méritantes. Le décideur admet que "l'asso" mérite d'être reconnue et soutenue au titre de son activité d'animation dans la cité et des effets (réels ou supposés) sur la jeunesse.

Le raisonnement de la légitimation de la figure 4 est simple. Ces assos d'ados vieillissants semblent plus efficaces que les institutions missionnaires. Le décideur public accole ainsi aux acteurs organisateurs une fonction de **représentants de la jeunesse**. La citoyenneté de l'asso est acquise par son impact auprès des jeunes, tant par les effets d'attractivité que procurent leurs réalisations, que par le rôle que les décideurs imaginent qu'elles jouent auprès des ados turbulents. Reconnaître ces assos, c'est facile et ça pacifie le territoire. La difficulté majeure de cette légitimation est que cette fonction de "représentants" n'est fondée sur rien. Cette légitimité est lourde à porter car elle repose uniquement sur le rapport symbolique que certains amateurs de musiques (certes "jeunes" par ailleurs) ont avec ceux qui organisent la présence de ces musiques. C'est bien faible pour prétendre représenter une classe d'âge.

Toutefois, "l'asso" accepte ce statut d'organisation citoyenne et responsable, c'est mieux que le rejet ou l'ignorance. De toute façon, elle est prise au piège puisqu'elle-même a fourni l'argument sur l'intérêt de la jeunesse pour les concerts ou les formations qu'elle organise. Elle-même s'est inventée une efficacité sociale sur les jeunes.

Les acteurs de ces musiques entrent ainsi dans la politique publique mais pas encore dans la politique culturelle. Ils deviennent bien "associations citoyennes", censées représenter le dynamisme de la société civile, ou le plus souvent, la jeunesse qui ne leur a pourtant donné aucun mandat. Mais leur musique n'est pas inscrite dans le registre des expressions culturelles et encore moins dans celui des activités artistiques. Ils ne méritent pas encore d'aides spécifiques des décideurs publics chargés de la culture.

Il faut donc s'attendre à voir apparaître un déplacement de cet équilibre instable, une figure 5.

**FIGURE 5 : L'ENTREE EN POLITIQUE CULTURELLE SANS ENTREE DANS LA POLITIQUE ARTISTIQUE ; REpondre AUX BESOINS D'EXPRESSION MUSICALE POUR FAVORISER L'ACCES AUX ARTS MAJEURS. (CONTRE MAUVAISE FORTUNE , BON CŒUR).**

La figure 5 suppose d'avoir passé les barrages précédents. Non, les "valeurs de la société" ne sont pas anéanties par tous les praticiens de ces musiques ; non, le profit n'est pas la seule raison à l'expansion formidable de ces musiques ; non, ce n'est nécessairement une sous-culture minable de l'âge adolescent ; non, ce ne sont pas seulement des gentils organisateurs d'animations musicales dans la ville. Peu de décideurs publics sont parvenus à franchir ces obstacles spontanément. Ils ont pour la plupart subi la pression, de mieux en mieux organisée, des acteurs de ces musiques. De mon expérience, je retiens surtout que l'accès à la figure 5 est la résultante de luttes difficiles dont le succès n'est jamais vraiment assuré.

On aura compris que, pour les acteurs de ces musiques, **l'enjeu de la figure 5 est d'entrer enfin dans le dispositif de légitimité de la politique culturelle**. La figure 5 y parvient, mais elle ne va pas jusqu'à intégrer ces musiques au sein du sein : la politique publique de soutien aux arts. La politique artistique est encore loin pour ces musiques puisque le décideur public est encore scotché aux "musiques des jeunes" et ne ressent pas le besoin d'autres dénominations.

Voyons les nuances graves que véhicule cette figure 5 certainement la plus répandue en France actuellement au niveau des collectivités territoriales.

L'argument des acteurs est simple, voire simpliste. Nous pratiquons des formes musicales qui ont maintenant une histoire, qui demandent des compétences, qui répondent aux attentes d'un public, qui attirent de jeunes artistes prometteurs... Au fond, notre musique ne doit plus être cachée derrière des questions de valeurs, de fric, d'ados ou de citoyenneté... Ces acteurs ne renoncent pas à être "représentatifs" des jeunes mais ils veulent entrer dans la politique publique culturelle et pas seulement dans la politique publique de traitement des maux de la jeunesse. Ils veulent faire partager l'idée que leurs musiques sont comme les autres activités musicales, et qu'à ce titre elles doivent bénéficier des mêmes aides publiques.

Admettons que les décideurs publics l'entendent. Dans cette figure 5, le décideur public reconnaît la dimension positive de la musique, surtout des « pratiques » musicales. Il applaudit à l'existence de cette dynamique culturelle des jeunes, (même si, lorsqu'il en parle, il ne parvient pas à prononcer correctement le nom des groupes les plus renommés !!!).

On observe, dès lors, un **propos politique répétitif** sur l'éducation des jeunes musiciens, l'initiation aux techniques, la vertu structurante de la formation qui permet de former l'oreille. Il faut profiter de l'enthousiasme des jeunes pour ces musiques. Une bonne formation, faite avec des professeurs bien formés, les conduira nécessairement vers le jazz (peut-être le classique, pour les meilleurs et par miracle). L'action publique est ici légitimée par sa capacité à faciliter l'accès à la maturité musicale des jeunes passionnés. Grâce à la politique publique culturelle, ils dépasseront leur spontanéité synonyme de « *ghetto culturel* » (j'ai entendu l'expression plusieurs fois à propos des rappeurs !) et évolueront à la rencontre des Œuvres Universelles et Incontestables de la Grande Musique.

Il arrivera même au décideur public de penser, sans pour autant le dire ouvertement à ces interlocuteurs des musiques spontanées, que les passionnés sont en fait victimes de forces économiques mondiales qui les dépassent et exploitent leur crédulité. La machine capitaliste, sans

foi ni loi, absorbe les énergies d'une jeunesse pourtant créatrice et pleine de talents. Il est d'intérêt public d'intervenir pour remettre nos jeunes musiciens dans le droit chemin des arts majeurs.

On parle donc de culture. Mais la figure 5 ne reconnaît que l'aspiration. Cette culture musicale "jeune" est en devenir (à différencier du terme émergence). L'énergie spontanée des ados, la passion pour la musique sont un bon signe, en tout cas un signe plein de promesses. Il est préférable de les encourager à aller plus loin plutôt que de les empêcher. La musique de l'ados est bien musique, elle ne fait plus honte, mais elle est inaccomplie.

Par conséquent, le dialogue entre le décideur et les acteurs se concentre sur les questions de formation, d'apprentissage, d'accès à ces musiques et à toutes les autres formes de musiques. Le point d'équilibre est là : nous, décideurs publics, nous vous acceptons dans la famille « culture » ; en contrepartie, vous acceptez de vous inscrire dans des dispositifs de progression musicale, pour dépasser le stade de votre spontanéité musicale. Partout fleurissent alors les aides aux associations de lieux de répétition (le summum pour l'élu(e) à la culture de la ville moyenne étant que ces locaux de répétitions soient couplées avec l'école de musique).

La discussion est ouverte pour bénéficier d'aides pour l'organisation de tremplins qui permettent de rendre visible le travail des musiciens locaux. Le soutien aux petites salles de diffusion entre encore dans cette figure 5 en tant que lieux de rencontres, et de valorisation de la dynamique de travail des jeunes musiciens. Le rock, le hip hop et les autres, sont dans la figure 5 représentés comme des "expressions culturelles" dont le dynamisme (l'énergie, toujours l'énergie) ouvre des voies d'accès à la politique de la « *culture pour tous* ».

Du côté des acteurs, il faut bien reconnaître que cette figure 5 a de bons côtés. Les acteurs de ces musiques sont devenus philosophes avec l'âge (à moins qu'ils ne soient pas tous parfaitement lucides). Le décideur public leur propose une paix des braves, avec des moyens financiers, un statut dans la cité, la reconnaissance d'une identité culturelle, une mission éducative... Les acteurs acceptent, ils ont attendu trop longtemps et savent que c'est déjà beaucoup, même si la reconnaissance artistique est encore évacuée.

Ils savent surtout, et cela, on l'oublie trop souvent, que beaucoup d'autres acteurs de leurs musiques sont loin de la négociation. Au lieu d'un vaste soutien, ils n'auront qu'indifférence parmi les passionnés : combien de ceux-ci proclament encore le refus des valeurs et les joies de la marginalité, combien veulent faire du "blé" le plus vite possible, combien se contentent de l'atelier de "rêpèt" entre deux heures de cours au lycée. Les acteurs négociant une entrée en politique culturelle comprennent vite que l'on est jamais trahi que par les siens ! ! ! La figure 5 n'a pas éliminé les acteurs des figures précédentes. Autant donc accepter ce que le décideur public a fini par comprendre. Ils passent leur première « *convention* », annuelle mais renouvelable, et sont inscrits dans le registre de la politique culturelle publique.

C'est ainsi, par cette figure 5, que les tremplins/festivals de rock/rap de fin d'année fleurissent partout dans les villes et les villages pour annoncer l'accès à la modernité culturelle de la démocratie locale et le dynamisme musical de notre jeunesse.

Pour les décideurs publics, ce premier pas n'est pas toujours facile à franchir. Toutefois, à l'usage, l'élu s'aperçoit vite que ces nouveaux acteurs de la vie culturelle ont l'avantage appréciable de faire beaucoup en se contentant de peu. La politique de la culture les aime.

Reste un autre pas à franchir pour pénétrer la légitimité de la politique de soutien aux arts. La figure 6 s'esquisse.

## FIGURE 6 : L'ENTREE DANS LA POLITIQUE PUBLIQUE DE SOUTIEN AUX ARTS ; LES HABITS NEUFS ET EMPÊCHÉS DE LA QUALITÉ ARTISTIQUE. L'INVENTION DES MUSIQUES ACTUELLES.

La figure 6 fait entrer les musiques amplifiées dans la cour des grands. Les acteurs observent que leurs interlocuteurs changent. Ils ont à faire aux élus chargés de la culture, au directeur de la culture, au conseiller à la musique, au chef de service de la direction de la musique... Ils fréquentent des réunions où sont présentes des institutions culturelles de référence. En un mot, ils élargissent à la politique publique de soutien aux arts, du moins, de soutien aux artistes.

La figure 6 marque un saut qualitatif important : il existe maintenant des décideurs publics qui reconnaissent l'intérêt artistique de ce "genre" de musiques. Elles ne vivent pas par procuration. Elles ont une valeur esthétique en elles-mêmes. La représentation a profondément évolué par rapport à la figure 5 : On ne pense plus à aider ces musiques parce que leur pratique ouvrira la voie à l'universalité de la musique. On admet que chaque "genre" a ses artistes de référence, que chaque "genre" a ses bons et ses mauvais musiciens, donc des critères de classement particuliers, établis par les spécialistes du "genre". La traduction en langage de politique culturelle est alors que chacun de ces genres musicaux a des « *exigences artistiques propres* ». Une fois cette représentation admise, ces musiques entrent dans le sein du sein.

La figure 6 semble bien clore cette longue et chaotique histoire des relations entre les décideurs publics et les acteurs de musiques amplifiées. L'équilibre semble maintenant parfait.

Du côté des acteurs les plus obstinés, la victoire est belle. Pris pour des abrutis révolutionnaires dangereux dans la figure 1, pour des victimes du capitalisme marchand dans la figure 2, déniés dans leur présence culturelle dans la figure 3, coincés dans l'animation sympathique de la cité dans la figure 4, réduits à l'adolescence en mal de repères culturels dans la figure 5, il était temps qu'ils en sortent et que les décideurs publics fassent preuve d'un minimum de lucidité dans la représentation des évolutions artistiques.

Il est vrai que les musiques amplifiées n'ont pas été aidées par les intellectuels qui ont collectivement préféré la relégation méprisante à l'interrogation ou le décryptage. Par contre, il est difficile de résister lorsque en fin de siècle, 50 ans après le début de la vague, Le Monde classe Abbey Road comme premier disque du siècle.

Les acteurs principaux n'ont plus l'âge de passer pour des ados, fascinés par des effets de mode qui ont presque 40 ans. Ils revendiquent leur intégration et non plus leur reconnaissance. Ils ont le discours et les pratiques des bénéficiaires habituels de la manne publique pour le soutien aux arts. Ils ont appris sous le harnais les circuits et la conduite des rapports de force. Ils croient bien sûr à la "fée du rock" et organisent collectivement des moments forts pour l'appeler à leur défense. Ils ont donc pris leurs marques au sein des dispositifs de gouvernance du soutien aux arts : Colloques, rencontres, organisation syndicale active, rapports officiels, commissions de travail "professionnels/pouvoirs publics", thèses, mémoires, journalistes spécialisés dans les médias nationaux généralistes... tout concourt à faire entrer ces musiques dans la noble catégorie des "subventions pour activités artistiques" et non plus aides aux expressions culturelles (des jeunes). Le pas difficile est franchi.

La victoire est d'autant mieux ressentie qu'elle est attendue depuis longtemps..., près de dix ans de discussions ininterrompues !!!

In fine, la figure 6 se reconnaît dès que les acteurs sont parvenus à imposer dans la négociation les trois exigences suivantes :

- 1.— la reconnaissance de la notion de qualité artistique spécifique,
- 2.— l'estimation de la qualité par les spécialistes du genre,
- 3.— l'affirmation d'une pérennité du "genre" qui suppose une aide au fonctionnement des associations, du moins une aide conventionnée sur plusieurs années à leur projet artistique.

La subvention, qui n'est pas plus élevée pour autant, prend pourtant un autre parfum que dans la figure 5. Elle se nomme aide à la « *création* », à la « *diffusion* » à la « *formation* » de « *qualité* » (la figure 2 n'est pas loin et il faut bien marquer la différence entre le marché avide de dollars et la politique publique soucieuse "d'exigence artistique" même si nul ne sait et encore moins les inspecteurs de la musique du ministère comment apprécier la qualité d'un Iggy à poil ou d'un Joey Starr en forme. Il s'agit, rappelons-le, d'organiser des "représentations" et non de maîtriser des "réalités").

Evidemment rien n'étant jamais parfait, il y a encore des décideurs publics qui pensent que tout cela n'est qu'une étape dans la vie musicale de ces ados attardés mais sympathiques. Toutefois, la représentation officielle ne s'aventure pas sur ce terrain. Elle évite de faire de tels impairs. Elle mesure le risque de paraître dominatrice et paternaliste. Les discours de l'élu à la culture préfère poser l'existence de véritables équipes responsables et maîtresses de leur destin artistique, tout autant que les autres équipes de professionnels de la culture soutenues au titre de la promotion des arts dans la cité.

L'accouchement de la figure 6 n'a pas été facile du côté des décideurs publics.

On a bien cru qu'en 1989/90, les Nouvelles Aventures Culturelles allaient marquer officiellement l'entrée de ces musiques dans le secteur des arts en train de se faire ("aventures" voulait dire que l'entrée devait rester modeste et conditionnelle, surtout discrète par rapport aux acteurs des autres disciplines en particulier les *théâtreux*, particulièrement imbus de leur supériorité artistique).

Mais le risque était trop grand de reconnaître les expériences de Rennes, Poitiers ou Lille, car il ne s'agissait déjà plus d'expériences exceptionnelles ou aléatoires. Derrière les discours de langue de bois, chacun des responsables du ministère savait bien que les cas particuliers ne l'étaient déjà plus. En reconnaissant trois centres de « *nouvelles aventures culturelles* », cela revenait en fait à ouvrir les robinets de subvention pour de nombreuses initiatives d'équipements de musiques amplifiées sur le territoire. Un troisième réseau d'équipements consacrés au spectacle vivant se cachait derrière les expérimentations créatrices des « *Nouvelles Aventures* ». Or, à cette époque, le ministère n'avait déjà plus les moyens budgétaires de développer ce troisième réseau. Silence donc dans les rangs. La figure 6 attendra des jours meilleurs.

Il faudra effectivement patienter. L'étape des « *cafés musiques* » émergera des nécessités imposées par la Politique de la Ville, après les incidents de Vaux-en-Velin, puis se manifesteront les projets construits et argumentés des collectivités territoriales, en particulier le site "éponyme" d'Agen (comme disent les préhistoriens). Petit à petit, l'évidence se fait jour : l'entrée dans la politique artistique d'équipes et d'équipements de musiques amplifiées ne peut être retardée. On doit à Philippe Douste-Blazy l'affirmation du principe de reconnaissance artistique, dans son discours d'Agen en 1994. Pour la première fois dans la

représentation officielle de l'Etat, via le ministre de la Culture, les musiques amplifiées étaient qualifiées « *d'artistiques* » et relevaient donc des politiques publiques de soutien à l'exigence artistique. Les portes de la subvention motivée par la création, la diffusion et la formation, (le tout dit « *de qualité* ») s'ouvraient. Puis, avec la lenteur qui sied aux grandes réformes attendues depuis des lustres sans être souhaitées, les modalités de prise en compte furent précisées. Avec même l'inévitable "commission nationale" preuve flagrante que le secteur restait encore un "inconnu" pour les décideurs publics, de gauche y compris. (Je ne parle évidemment pas des initiatives déconcentrées de certains DRAC, en Aquitaine ou PACA en particulier, puisque que l'on m'accuserait violemment, sans doute, de partialité !!).

On pourrait dire ainsi qu'avec les conventions « SMAC », la figure 6 est installée, pas très confortablement mais installée quand même dans un tiroir spécifique de la politique publique de soutien aux arts. En 1997, cette politique est affichée avec 25 millions de francs de l'Etat, grande prouesse dont le montant correspond exactement au montant de l'augmentation mécanique des crédits de l'Etat à l'Opéra National.

On prend ainsi la mesure de l'équilibre obtenu pour parvenir à cette sixième figure du ballet : les aspirations, les attentes, la soif de reconnaissance des acteurs les plus impliqués sont enfin inscrites dans la gouvernance de la politique publique culturelle, rayon « *pensons à l'avenir, on ne sait jamais !* ». Les partenaires sont satisfaits d'être parvenus à s'entendre. La figure 6 semble être le dernier maillon d'une histoire mouvementée, faite de multiples incompréhensions entre les acteurs des musiques amplifiées et les décideurs publics.

Toutefois, le parcours nous semble loin d'être terminé. La boucle n'est pas bouclée. L'équilibre est instable.

- Du côté des décideurs publics, la reconnaissance de l'artistique est réelle, mais demeure fortement inscrite dans la hiérarchie. Il s'agit bien de reconnaître une histoire artistique mais pas vraiment de la partager. Autrement dit, la hiérarchie des arts – engoncée dans un ordre immuable semble-t-il- demeure. La musique de répertoire de l'Europe des XVIII et XIX siècles l'emporte haut la main (haut les mains en matière de budget public! !) avec des orchestres de 120 musiciens permanents et des budgets de 100 MF et plus... La musique des savants occidentaux du XX siècle arrive ensuite, plus parisienne que provinciale, puis vient le reste au petit bonheur la chance, jusqu'à la dernière marche de la légitimité artistique nommée du doux nom de « *diversités des musiques actuelles* » (ce qui est mieux que "variétés" réservées aux médiocrités commerciales.) Les petits derniers accepteront-ils de rester sages sur la dernière marche ? La figure 6 ne le garantit pas.

- Dans la figure 6, les musiques amplifiées savent la faiblesse de leur position hiérarchique. Aucun des acteurs n'est dupe, d'où la conséquence stratégique : pour asseoir leur position dans la politique publique, il leur faut inévitablement négocier sur d'autres légitimités, participer à la vie éducative locale, à la vie sociale des quartiers, peut-être même au rayonnement économique du territoire.

La figure 6 admet que l'aide aux structures de musiques amplifiées emprunte confusément, selon les circonstances et les nécessités locales, à des logiques "d'instrumentalisation". La figure 6 montre devant, tel Janus, la figure de "l'artistique" mais, par derrière, pense "utile", c'est-à-dire rendement social, éducatif ou économique. Les conventions passées entre les centres de musiques amplifiées et les territoires autant que la circulaire SMAC ne font rien pour lever l'ambiguïté. On ne peut en rester là, l'équilibre est instable pour les vieux briscards de la négociation avec les pouvoirs publics.

- Surtout, l'entrée en arts s'accompagne d'une perte d'identité : les acteurs des musiques amplifiées ont accepté de perdre leur nom, celui que finalement ils s'étaient donné, pour prendre celui de « *musiques actuelles* ».

On reconnaîtra que les décideurs publics (pas seulement le ministère de la culture) ont bien joué en offrant cette négociation sur les « *musiques actuelles* ». Ils échangeaient ainsi l'entrée des musiques amplifiées dans la subvention artistique contre la disparition de leur spécificité esthétique. Toutes dans le même sac, jazz, musiques traditionnelles, musiques amplifiées ou autres.

Or, peu de choses rapprochent ces “genres”, sinon leur situation vis-à-vis des musiques déjà fortement légitimées au sein de la politique culturelle. Les « *musiques actuelles* » sont le nom donné pour regrouper des genres exclus ou mal intégrés dans les politiques de soutien à la création et à la diffusion. Leur seul point commun reste tactique : constituer opportunément un front commun pour remplir la dernière marche de l'escalier des musiques légitimes et finançables par l'argent public.

Le problème est qu'en intégrant, **sans discussion**, les « *musiques actuelles* », les musiques amplifiées ont accepté d'être cloisonnées dans les temps et les lieux sociaux où l'art est censé advenir. Or, jamais dans leur histoire, elles ne l'ont fait sans dommage. Dès qu'elles sont classées dans le registre du “beau” et de “l'harmonieux”, dès qu'elles prétendent jouer dans la cour de l'apollinien, elles réveillent de nouvelles tendances faites de “trop” : trop vulgaires, trop barbares, trop sauvages, trop brutales, trop bêtes, trop insignifiantes, toujours hors du sens et de la raison, toujours dans le symbolisme outrancier de l'interpellation disqualifiante. On leur propose les “valeurs” de l'art, elles s'en lassent et poussent au “cri”. Elles retrouvent leurs “habits sales” et renoncent aux “habits neufs” du prince des arts. La fable leur va bien. Les acteurs des musiques amplifiées de chaque nouvelle génération savent que les habits neufs du prince des arts sont illusion. Les musiques amplifiées, à vouloir être comme les autres, en acceptant d'être des manifestations de musiques qui ne dépassent pas les codes des arts en scène, provoquent l'ennui dans la conformité. Elles meurent et sont submergées par de nouvelles tentations dionysiaques.

La figure 6 n'est que le début d'une mort douce et l'annonce que les nouveaux courants, les nouvelles “musiques amplifiées” vont reprendre leur vie à la figure 1.

La figure 6 a oublié que les musiques amplifiées, pour leur garder ce nom, sont nées ailleurs, loin des modèles formatés de l'art institué. Si on les classe dans le cercle fermé des activités repérées comme dignes d'être “artistiques”, elles perdent leur force, s'étiolent, hibernent pour renaître sous d'autres formes incontrôlables par les modèles formateurs. Retour à la case départ. La honte et la peur.

Comment espérer leur intégration dans la politique publique, faite de formalisme et de rigueur, d'ordre et de sécurité, alors que les acteurs des musiques amplifiées font renaître, à tout moment, la figure du dionysiaque débridé qui ne revendique même pas son caractère de forme artistique et qui tient à regarder ailleurs ? Les *rave* nous l'ont rappelé récemment.

Il faut donc poser la nécessité d'une septième figure. La figure 7 propose une méthode de partenariat transparent qui tente l'impossible réconciliation, intègre les acteurs des musiques amplifiées dans une position de responsabilité publique, s'inscrit dans la politique globale de développement du territoire tout en préservant les élus des risques liées à l'évolution de cette forme artistique particulière. La figure 7 est dans cette utopie. Elle est probablement improbable.

## FIGURE 7 : LA RENCONTRE PARTENARIALE “IMPROBABLE” ENTRE LES MUSIQUES AMPLIFIÉES ET LES POUVOIRS PUBLICS : LE POLITIQUE CONFRONTE A LA CIRCULATION DES FORMES DIONYSIAQUES.

La figure 7 dit, ni plus, ni moins, que les signes symboliques attachés aux pratiques des musiques amplifiées — des bruits inaudibles aux danses hystériques, la liste est infinie de ce que les jeunes ne devraient pas “faire” – ne sauraient être placés sous la responsabilité du décideur public.

La figure 7 adopte le principe de l'autonomie de la création artistique par rapport au politique et plaide pour un partenariat de responsabilité avec les opérateurs des musiques amplifiées.

En quelque sorte, la figure 7 découple l'artistique de la décision publique en instaurant une coupure entre les manifestations symboliques qui accompagnent la vitalité des musiques amplifiées et les responsabilités qui sont celles des décideurs publics. Autant dire que la figure 7 est improbable tant elle suppose de capacité de renoncement de la part des décideurs.

Explorons la figure 7 en commençant par le bon sens pragmatique. Un maire, un ministre, un président de conseil général croise sur son chemin un chef d'association spécialisée dans les musiques qui font du bruit. Ce chef n'est plus tout jeune. Depuis le temps qu'il organise des concerts et des ateliers musicaux, il sait gérer une comptabilité, il sait parler aux policiers qui viennent relayer les plaintes du voisinage, il sait aussi calmer son monde les soirs les plus chauds des “bons” concerts. Il maîtrise aussi les contacts avec les associations de quartier et rencontre spontanément les Principaux de collèges et les enseignants. Il sait y faire avec la presse, donne de la ville l'image de vivacité dont elle a bien besoin. Sans compter qu'il sait se tenir lorsqu'il est invité dans un repas officiel à la mairie avec des hôtes étrangers,... et que, malgré son anglais hésitant, il traite avec les managers du monde entier. Grâce à lui, à cette habileté et à cette constance payée au prix du SMIC, les jeunes d'ici sortent de la routine provinciale : « *Ici, peut-on lire sur la pancarte du stéréotype, les musiques amplifiées construisent pour vous : bonne gestion, forte imagination, multiples animations !* »

Bref, l'acteur des musiques amplifiées, responsable de cette association, est dans le paysage de la politique publique. Certains, surtout dans le milieu culturel, voudraient bien qu'il se limite à être responsable de la politique des jeunes ou de la proximité. Mais, si l'enjeu artistique est présent, le paysage de référence est aussi bien local que régional, national et international. Quant aux jeunes..., chacun a bien remarqué que les jeunes cadres des banques sont là les soirs de grands concerts, avant que l'un d'entre eux accepte même de présider l'association pour asseoir sa notabilisation !!!

Ces acteurs responsabilisés, mais toujours musiques amplifiées, sont fréquemment repérables, partout sur le territoire, même par les décideurs publics les plus obtus. Ils deviennent des partenaires incontournables sollicités par les politiques éducatives, de santé, de lien social, et même de la vie culturelle du territoire... Ils participent à la gouvernance du territoire et **jouent maintenant dans la globalité**, au-delà de leur revendication sectorielle particulière. Ils doivent alors être qualifiés « *d'opérateurs de politiques publiques* ». La figure 7 les considère comme des partenaires capables de négocier leur place dans les différentes politiques publiques qui ont de l'importance sur le territoire.

En ce sens, ils reçoivent moins des subventions **qu'ils ne bénéficient de contreparties financières pour les missions de service public qu'ils remplissent au titre des enjeux**

**publics** : rayonnement du territoire, solidarité, animation de la vie citoyenne, éducation etc.. Ils sont vraiment des partenaires de la politique publique plus que les habituels solliciteurs culturels obsédés par leur future création artistique, nombril du monde.

A ce stade, la figure 7 est pleine de ressources pour les élus locaux. Elle fait dans le sérieux et construit des relations responsables de partenariat. La figure 7 se traduit par des relations saines, régulières et matures entre le politique et les musiques amplifiées. Finies les explosions et les coups de sang d'une jeunesse en fièvre musicale. L'opérateur culturel, contrairement aux acteurs des musiques amplifiées des figures précédentes, pense « *convention* », « *engagements à respecter* », « *stabilité du partenariat sur plusieurs années* », « *respect de la législation* », « *évaluation dans la transparence* » des actions financées par l'argent public.

**Pourquoi alors cette figure 7 est-elle improbable ?** Pour une raison simple, les "opérateurs des musiques amplifiées" ne sont pas comme les autres opérateurs de politiques publiques. **Leur "objet" même est insupportable aux politiques publiques.**

Reprenons de manière moins pragmatique, car les figures précédentes ne sont pas là pour rien.

S'ils organisaient seulement des concerts de musiques pour faire dépenser les clients (figure 2), pour délasser les jeunes (figure 3), pour animer la ville (figure 4), pour faire l'apprentissage des musiques et des arts universels (figure 5), pour faire des créations "modernes" (figure 6), les opérateurs de musiques amplifiées pourraient certainement trouver leur place dans la reconnaissance de leur action comme "contribution au territoire" par la voie des "arts". Malheureusement, ce trajet vers l'art comme apport à la société, valeur de civilisation, enrichissement des mœurs, éclairer de sens ou générateur d'émotions apolliniennes ne sera pas celui de l'opérateur des musiques amplifiées. S'il a choisi les "musiques amplifiées", et non les "musiques actuelles", c'est pour rappeler une exigence absolument pas négociable au sein de la politique publique : la nécessité des symboliques dionysiaques. L'art en somme qui, dans sa version dionysiaque, n'adoucit pas les mœurs.

Pour le plaisir, une citation de Nietzsche qui peut inciter le lecteur à penser que les musiques amplifiées ne sont pas des anecdotes culturelles stupidement accolées à la mode de notre temps : « *On connaissait déjà la musique, à vrai dire, comme art apollinien, comme l'ondulation rythmique dont la force plastique épanouie représentait des états d'âme apolliniens... Mais dans la dithyrambe dionysiaque, l'homme est porté au **paroxysme** de ses facultés symboliques ..., un nouveau monde de symboles est requis, un symbolisme qui met en mouvement le corps tout entier, non pas le symbolisme des lèvres et du visage, de la parole, mais la danse totale qui agite de son rythme tous les membres... Pour saisir ce déchaînement total de toutes les forces symboliques, il faut que l'homme soit parvenu à ce haut degré de dépouillement de soi qui cherche à s'exprimer symboliquement par ces forces* ».

Autrement dit, « *le musicien dionysiaque, sans faire appel à aucune image, s'identifie à la douleur originelle elle-même et à son écho primitif* »<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> NIETZSCHE : La naissance de la tragédie grecque, page 30, Collection Idées, Gallimard, Paris

On voit le dilemme qu'impose la figure 7 au décideur public. Si l'opérateur des musiques amplifiées actualise ces symboliques dionysiaques dont parle Nietzsche, le décideur public ne peut pas suivre : il attendait "l'art" en figure 6, avec de "belles" musiques, harmonieuses, construites, portant sens et écoutables, assis confortablement dans un siège de velours rouge. Il espérait certes de l'orchestre une tempête symbolique, mais intérieure, un plaisir artistique, mais intériorisée, quelque chose comme « *l'extase* » au sens de Rosolatto. Voilà qu'il tombe sur des "fous furieux", plutôt stupides dans leur éruclatations incompréhensibles, qui se cassent les oreilles à la puissance du son, qui plongent dans la foule, dansent des jours entiers, sans grâce, ni beauté. La civilisation se ruine dans ces musiques plongées dans l'enfer du non sens et de la déraison <sup>6</sup>. Dionysos ne peut pas être conseiller du prince, sauf pour son malheur.

Fin de la métaphore. Les musiques amplifiées peuvent bien sur être comme les autres musiques "bien sous tous rapports". Elles peuvent être polies, audibles, pleines de sens pour une société de progrès, d'autant qu'elles peuvent rapporter beaucoup d'argent. On trouvera toujours un acteur de musiques amplifiées pour jurer droit dans ses bottes que ses musiques participent pleinement de la citoyenneté et ont droit au même traitement que les autres.

Le problème de la figure 7, c'est plutôt de reconnaître que ces musiques peuvent, divine surprise, être **autre chose**. Elles empruntent les traces du dionysiaque dès que les conventions musicales les lassent. Elles disent qu'il n'y a pas que de l'art en boîte, des pratiques cernées comme artistiques pour n'être rien d'autres que des pourvoyeurs de soirées insignifiantes. Elles deviennent, moments rares, génératrices de formes artistiques, de figures symboliques interpellant les jeux musicaux de la bonne tenue conforme <sup>7</sup>.

Douleur du décideur public : faut-il censurer, faut-il conclure que, seules, les formes artistiques apolliniennes sont bonnes à financer parce qu'elles contribuent au progrès de la civilisation et que les formes dionysiaques seraient à proscrire parce que leur sens n'est plus lisible ?

Faut-il renoncer à missionner au nom du service public les opérateurs de musiques amplifiées ? faut-il les contraindre à se limiter aux « *musiques actuelles* » ?

Faut-il dans ces moments forts où se révèlent de nouveaux courants artistiques dans les musiques amplifiées ( c'est-à-dire souvent ) refuser de soutenir ces formes de « *déchaînement total de toutes les forces symboliques* » pour préserver les valeurs saines de la société ?

Retour alors inévitable à la figure 1, dès que les hordes barbares des musiques amplifiées ne supportent plus les conventions musicales ?

Le décideur public a raison de s'interroger car, au-delà des modes, **la permanence cyclique des formes artistiques dionysiaques est bien une constante de l'histoire des musiques amplifiées**. En cela, le décideur public a raison d'être prudent. Si dionysiaque il y a — ce que

---

<sup>6</sup> Ceux qui auraient du temps à perdre peuvent lire Finkielkraut et sa vision stupide des musiques amplifiées dans « *La défaite de la pensée* », Gallimard, 1987. Dans le même genre, lire Steiner : « *Dans le château de Barbe Bleu* », les passages grotesques sur le rock sur les campus américains.

<sup>7</sup> Pour compléter cette analyse, lire notre article sur le "bon concert" : « *Du rock à l'œuvre* » dans la revue Vibrations numéro spécial « *Rock, de l'histoire au mythe* », sous la direction de Patrick Mignon et Antoine Hennion, édition Anthropos 1991.

l'on peut toujours remettre en question par aveuglement — il y a risque pour le décideur public.

La figure 7 pose la solution à cette apparente difficulté.

Elle rappelle en effet que la démocratie a progressivement tenu à affirmer sa volonté de préserver **l'autonomie des artistes vis-à-vis des politiques**. La fin de la censure, diraient les plus anciens. On dira plus volontiers que les financements publics ne sont pas liés à la soumission de l'artiste aux impératifs de l'ordre des choses.

La loi n'a pas encore traduit ce principe de l'autonomie dans l'Etat de droit, mais la proposition de loi d'Yvan Renard sur les EPCC<sup>8</sup> rappelle que la liberté des choix artistiques des directeurs d'institutions culturelles doit être garantie.

Plus sûrement, l'autonomie de l'artistique vis-à-vis du politique est reconnue dans les statuts des institutions culturelles comme les scènes nationales.

Notre improbable figure 7 suppose que le principe d'autonomie est de droit. Sous cette hypothèse, utopique aujourd'hui, mais si urgente, la figure 7 nous dit que **la circulation des formes est uniquement une responsabilité artistique**. Dionysiaques ou pas, les jeux symboliques qui sont liés aux musiques amplifiées doivent être de la seule responsabilité du directeur artistique. Les paris sur la circulation des formes esthétiques ne ressortent pas de la responsabilité des décideurs publics. La démocratie devrait les en libérer pour qu'ils ne se posent plus ces questions "angoissantes" sur la valeur des symboliques dionysiaques.

Le principe d'autonomie de l'artistique étant posé, tout devient simple. L'équilibre est enfin trouvé.

Les décideurs publics sont libérés du devoir prendre les symboles pour ce qu'ils ne sont pas. Ils laissent à l'artistique les responsabilités qui sont les siennes et ne prennent plus les jeux symboliques musicaux pour les lanternes du Grand Soir de la Décadence de la Société de Liberté....

De leur côté, les "opérateurs" inscrivent les musiques amplifiées dans les contrats de politique publique. Ils participent à la gouvernance sur la politique globale engagée sur le territoire. Ils acceptent de négocier pour que les formes d'apparition des musiques amplifiées soient adaptées aux enjeux du territoire. Ils proposent les dosages nécessaires selon qu'il s'agit d'intervenir devant les écoliers, les chefs d'entreprises, les associations de quartier... Ils assument leur responsabilité d'acteurs missionnés par les décideurs publics et gardent pour eux les moments et les lieux de l'émergence des symboliques nouvelles.

La figure 7 est stable puisqu'elle attribue à chacun la responsabilité qui est la sienne dans un temps et un espace définis par la politique publique.

Dans la figure 7, le dionysiaque "aux mains sales" revient, certes, à chaque cycle... mais cette renaissance est prévue au contrat. Elle se gère là où elle doit se gérer : **dans la responsabilité**

---

<sup>8</sup> Voir rapport au Sénat session ordinaire de 2000-2001 : annexe au procès-verbal de la séance du 6 juin 2001 proposition de loi sur les Etablissements publics de coopération culturelle.

**artistique et dans la gouvernance partenariale** que proposent les opérateurs des musiques amplifiées aux décideurs publics.

Le dionysiaque comme vertu cachée du monde, la figure 7 est bien illusoire. Moins en tous cas que le retour à la figure 1 où l'hystérie du pouvoir sécuritaire se révèle, avec le temps, la plus grande comédie du siècle. L'urgence serait aujourd'hui de pousser le législateur à **faire loi le principe de l'autonomie de la responsabilité artistique** par rapport à la responsabilité publique. Une telle législation donnerait sa force à la figure 7 en autorisant des négociations entre partenaires responsables inscrivant les musiques amplifiées dans les politiques publiques tout en leur garantissant l'autonomie des productions symboliques, ce qui, dans l'ordre du dionysiaque, est leur premier titre de gloire... Improbable si l'on s'en tient aux simplismes encore en cours dans les relations entre les *raveurs* et les décideurs publics.

Il suffirait pourtant d'un peu de lucidité, celle qu'avait par exemple Malraux devant l'Assemblée Nationale pour défendre Genet contre le ministre de l'intérieur de l'époque « *la liberté n'a pas toujours les mains propres mais il faut choisir la liberté* ».

JM LUCAS  
Version au 09/07/2001