



Amplifiées
Vol. 3 *Les rencontres du Grand Zebrock*

**MUSIQUES POPULAIRES ET SOCIÉTÉ,
CRÉATION ET TRANSMISSION**

Zebrook cultive le désir de musique

Les anglo-saxons parlent volontiers de « Popular Music » pour désigner l'ensemble des genres et styles musicaux qui, en France, sont soumis à un étiquetage plus fin. En France, « Musiques amplifiées »¹ s'est imposé pour désigner rock, rap, reggae... bref, l'ensemble des musiques... populaires avec lesquelles nous nouons un contact souvent passionné dès l'adolescence mais toujours solide quand nous la quittons.

Depuis une quinzaine d'années, que les politiques publiques, interpellées par l'agitation musicale, se penchent sur la question, l'appellation musiques actuelles s'impose comme un label confirmant leur institutionnalisation.

Nous avons cependant, et pas seulement par esprit de contradiction, retenu l'intitulé « Musiques populaires » pour mieux en faire valoir l'étendue dans une société qui s'est profondément musicalisée à la fin du XXème siècle.

Mettre ces musiques et les pratiques qui les sous-tendent en débat nous semble essentiel, tant elles sont présentes dans la vie quotidienne.

Il s'agit, notamment pour les acteurs des politiques publiques et acteurs de l'éducation, de mieux cerner de quoi sont faites ces pratiques, ce qu'elles nous disent de leurs amateurs et aussi, de notre monde. Pris sous l'angle de la jeunesse, l'enjeu est de taille.

L'ambition peut sembler paradoxale appliquée à une expression artistique fortement marquée par le marché et la consommation de masse. Le poids du marketing et l'actualité d'une industrie du disque rivée à ses courbes de ventes risquent de rendre opaque ce qui se joue dans cette intimité des jeunes avec la musique.

Nous savons la première place qu'elle occupe dans les pratiques culturelles. Mais cela suffit-il à prendre le pouls de cet engouement, d'en comprendre les sinuosités et de mesurer combien s'y joue une entrée en culture qui dans bien des cas se révélera fondatrice ? Si nous sommes d'avis que l'action culturelle et l'argent public qui la soutient, doivent se fixer comme horizon constamment à dépasser celui de l'épanouissement des individus, de la richesse de leur connaissance et de l'acuité de leur esprit critique, alors la responsabilité publique et plus généralement celle des adultes devant les jeunes sont immenses.

Donc, parler musique. Mieux s'y repérer, mieux les connaître, être familier des codes en jeu dans les musiques les plus novatrices et bientôt vulgarisées auprès d'un large public, en attendant que de nouveaux trublions ne s'enhardissent à chambouler les règles est une affaire sérieuse.

C'est ici que Amplifiées Vol.3 prend son sens. Les questions mises en débat, les connaissances mises en partage, l'affinement des points de vue contribueront, nous en sommes sûrs, à nourrir les conceptions et les pratiques des professionnels de la culture, de l'action en direction de la jeunesse et, nous l'espérons, des élus qui ont à prendre des décisions éminemment politiques en matière de culture. De démocratie culturelle en démocratisation culturelle, les politiques publiques évoluent. Nous voyons volontiers se dessiner une nouvelle direction, celle d'une « démocratie cultivée ». Chroma/Zebrook, centre ressources pour les musiques actuelles en Seine Saint-Denis, a pour sa part et dans son domaine de compétence, l'ambition de prendre part à son avènement.

Edgard Garcia
Directeur

¹ Appellation avancée par le sociologue Marc Touché au cours des années 90

1^{ère} partie

ECOUTER LES MUSIQUES POPULAIRES EST-CE REGARDER LE MONDE CONTEMPORAIN ?

Alain Dister

- **BIOGRAPHIE**

Alain Dister est né à Lyon en 1941. Photographe et journaliste, il est cofondateur de la revue *Rock & Folk* et a publié une quinzaine d'ouvrages consacrés à *Jimi Hendrix*, *Frank Zappa*, *Pink Floyd* et *les Beatles*. Parmi ses autres livres : *Rock'n'Roll Attitudes (Marval)*, *L'Âge d'or du rock* et *La Beat Génération (Gallimard)*, *Ezy Rider (Seuil)* et *Oh, hippie days ! - Carnets américains 1966-1969 (Fayard)*.

Ses photographies - portraits et paysages - sont exposées à travers le monde entier dans les galeries et les musées.

- **INTERVENTION**

Les musiques populaires sont-elles la bande-son des mutations de la société ?

Bien plus qu'un événement musical, l'irruption des musiques électriques marque la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Elles accompagnent de profondes mutations économiques, sociales, technologiques et culturelles. Les marquent-elles encore ? L'idéologie dominante se pare-t-elle d'un son dominant ?

- **BIBLIOGRAPHIE**

- sur les années soixante:

les Hippies, de Barry Miles (Hachette) (et "Oh Hippie days" par Alain Dister ! chez Fayard)

La révolution pop, de Bertrand Lemonnier (La Table Ronde)

- sur les années punk:

England is dreaming, de Jon Savage (Allia) en langue française

Liptsick Traces, de Greil Marcus (Allia) en langue française

les deux livres de Lester Bangs parus chez Tristram

- **DISCOGRAPHIE**

Woody Guthrie, coffret Asch Recordings

Harry Smith, Anthology of American Folk Music

Elvis Presley, The Sun sessions

les Rolling Stones, Aftermath

les Beatles, Revolver (EMI)

Pink Floyd, the Piper at the gates of dawn (EMI)

Joan Baez, Farewell Angelina

Bob Dylan, concert de 1966 (Sony)

Country Joe & the Fish, Feel like I'm fixin' to die

le coffret Grateful Dead, "The golden road" (Rhino/WEA)

Jimi Hendrix, coffret pourpre
Iggy & the Stooges, 1969
MC5, Kick Out the Jams
les Clash : London Calling (Sony)
les Sex Pistols : Never mind the bollocks
Patti Smith, Horses
the Ramones, Blitzkrieg Bop
Ruts, the Crack
Motörhead, Overkill
Cure, a Forest
Nirvana, Nevermind

Marsu

- **BIOGRAPHIE**

Marsu (label manager : *Crash Disques*) est une des figures marquantes de la scène alternative. Manager du *Bérurier Noir*, il est la cheville ouvrière de nombreux disques et projets qui témoignent de la vivacité d'une scène rebelle toujours active.

- **INTERVENTION**

Que nous dit la scène alternative des années 80 de la France d'aujourd'hui ?

Vingt ans plus tard, retour sur un mouvement au rayonnement sans commune mesure avec son poids économiquement marginal.

Virulents et combatifs, que contestent vraiment les groupes alternatifs ?

L'alternative dessine-t-elle les contours d'une nouvelle expression politique ?

Gérome Guibert

- **BIOGRAPHIE**

Gérome Guibert est docteur en sociologie, chercheur au LISE-CNRS (Laboratoire Interdisciplinaire pour la Sociologie Economique). Travaillant sur les musiques amplifiées en France, il aborde le sujet de deux manières complémentaires : d'abord par une socio-histoire de l'industrie de la musique du début du XXe siècle à aujourd'hui, ensuite par des enquêtes de terrain réalisées auprès des acteurs des musiques amplifiées en France aujourd'hui.

Auteur du livre *Les Nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, il publiera cette année *Scènes locales, scène globale. Les musiques amplifiées en France : genèses, structurations, industries, alternatives*. Responsable de la rédaction de la revue *Copyright Volume !*, il en a coordonné avec E. Parent le dernier numéro (2004-2) consacré au hip-hop. Il est par ailleurs bassiste au sein de groupes amateurs.

- **INTERVENTION**

Les musiques amplifiées, une nouvelle culture commune

Les musiques amplifiées ont longtemps été perçues comme simple résultante d'un marché économique concurrentiel, ou comme façonnées pour une masse inculte ou abusée par une « idéologie capitaliste » (selon qu'on adoptait une posture conservatrice ou révolutionnaire). Elles fournissaient l'exemple, notamment par le biais du disque, d'un type de marchandise appartenant à l' « industrie culturelle », ce type improbable et contradictoire défini par T. Adorno. Mais de nombreux travaux en sciences sociales ont progressivement remis en cause ce type d'analyse confirmant les intuitions de ceux qui aiment ces musiques : culturellement riches, elles sont complexes et par bien des aspects dignes de valeur.

En même temps que commençait à se construire un corpus de savoirs et une réflexion sur l'histoire des musiques amplifiées, on s'apercevait ainsi de la profusion des processus techniques nouveaux qu'elles convoquaient et des enjeux artistiques qu'elles questionnaient. Alors que leur usage était revendiqué par une part de plus en plus importante de la population, on constatait ainsi que la plupart des critiques qui leur avaient été portées (rapport à l'économie, contexte de création) concernaient également les musiques « savantes ».

Notre exposé se déroulera en deux temps. On explicitera d'abord quatre paradigmes qui peuvent « idéal-typiquement » représenter les jugements successifs sur les musiques amplifiées opérés par les milieux artistiques et/ou intellectuels, de la condamnation jusqu'à une reconnaissance possible.

On évoquera ensuite quatre moments historiques qui peuvent retracer l'histoire de la réception des musiques amplifiées (notamment en France) et la manière dont se l'approprie la jeunesse.

On conclura en rappelant toutefois que cette émancipation culturelle reste tributaire d'une industrie de production des biens culturels inégalitaire. L'autonomie acquise demeure partielle, on pourrait parler d'un « braconnage » des usages au sens de Michel de Certeau.

- **BIBLIOGRAPHIE**

ADORNO Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 1994

BENJAMIN Walter, *Ecrits Français*, Paris, Gallimard, 1991

CUTLER Chris, *File Under Popular*, Music November Books, London, 1991

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. Tome 1 : arts de faire*, Paris, Folio, 1990

GUIBERT Gérard, *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles*, Nantes, Mélanie Séteun, 1998 (épuisé mais encore téléchargeable sur le site de l'IRMA pour 5 euros)

GUIBERT Gérard, « Scènes locales, scène globale. Les musiques amplifiées e, France : genèses, structurations, industries, alternatives » Clermont-Ferrand/Paris, Mélanie Séteun/IRMA, 2005 (à paraître)

PORTIS Larry, « musiques populaires dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *L'Homme et la Société*, n°126, 1997/4

SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, Paris, Minuit, 1992

- **DISCOGRAPHIE**

Johnny Hallyday, *Best of Vogue (1959-1960)*, BMG, 1996

Little Bob Story, *High Time*, Arcane/Crypto, 1976

Béruriers Noirs, Concerto pour détraqués, Bondage, 1985
Négresses Vertes, *Mlah*, Off the Track, 1988
Daft Punk, *Homework*, Virgin, 1997

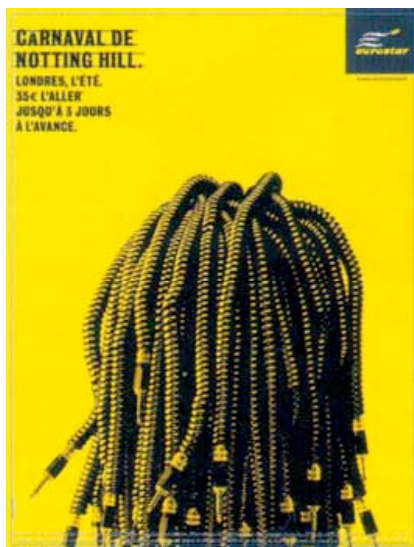
Gabriel Gaultier

Directeur de l'Agence Leg

Enfant de la pub, Enfant du rock, Gabriel Gaultier est à la tête d'une des agences de communication les plus inventives du moment. Son travail est régulièrement primé, notamment pour Eurostar, où il s'emploie malicieusement à décaler les images que nous livrent depuis cinquante ans les musiques populaires. Il est également remarqué pour les campagnes produites pour le quotidien communiste « L'Humanité ». Il a remporté une Victoire de la musique pour le clip d'Alain Chamfort, y détournant les fameuses images d'un clip de Bob Dylan, dans lesquelles le groupe radical américain « The weathermen » trouva également son nom.

Gabriel Gaultier et Leg défendent une conception audacieuse de la pub, dont ils contestent la tendance accentuée au formatage.

Dès ses premiers pas, le rock (puis ses nombreux dérivés) nous propose une grammaire et un vocabulaire de l'image constamment entremêlés à ses stridences sonores, jusqu'à peupler nos univers d'icônes pieusement révérees. Cette syntaxe, fondement d'un imaginaire très personnel et pourtant collectif dessine un écran magique sur lequel se projettent les désirs de notre société de consommation.



2^{ème} partie

DE QUOI SONT FAITES LES MUSIQUES POPULAIRES : GENRES ET ESTHÉTIQUES

Benoît Delbecq

• BIOGRAPHIE

Révéillé sur la scène des Instants Chavirés de Montreuil, puis sur la scène internationale du jazz contemporain au début des années 90, le pianiste Benoît Delbecq (né en 1966), l'un des activistes du collectif *Hask* de Montreuil (1992-2004), poursuit l'affirmation d'un univers musical singulier. Adeptes du piano préparé et des instruments électroniques, il renouvelle ludiquement ses expérimentations qui mêlent composition et improvisation. Son jeu au piano fait entendre une vaste palette sonore nourrie de multiples couches de couleurs et harmonies fugitives. Marqué par les recherches pianistiques de György Ligeti, il utilise de courts motifs rythmiques entrecroisés et animés de multiples vitesses simultanées, qui peuvent venir évoquer des musiques traditionnelles africaines (balafons, sanza...) ou encore d'Asie (gamelans, gongs...). Avec ses instruments électroniques lo-fi et ses 'mad macs', il affectionne le recyclage de ses propres samples pris parfois dans le vif du jeu, ainsi que l'invention in situ d'envoûtantes lignes de drum'n bass revisitée.

Il est régulièrement invité à se produire dans les principaux festivals internationaux de jazz et de musiques nouvelles dans le monde.

Parmi ses collaborations multidisciplinaires, on trouve le producteur et batteur Steve Argüelles, l'écrivain Olivier Cadiot, les chanteurs Katerine et Ashley Slater (la voix de Fatboy Slim et de Freakpower), Req (Skint), les comédiens Irène Jacob et Jérôme Kircher, la productrice Karine Le Bail (Radio France), les chorégraphes Marion Ballester et Nacera Belaza, le guitariste Marc Ducret, ainsi que les groupes Kartet, Ambitronix, PianoBook, Delbecq 5, Delbecq Unit, Around3Gardens, Les Amants de Juliette etc.

Avec trois complices venant d'autres veines musicales (musique écrite contemporaine, musique électroacoustique, pop alternative et électro etc.), il a récemment fondé www.aventures.fm, un portail dédié aux enregistrements de musiques nouvelles jouées en concert, qui ouvrira en janvier 2006.

Actualité de Benoît Delbecq au Théâtre de l'Atelier (1 place Charles Dullin 75018) :

- « Je sais qu'il existe aussi des amours réciproques... mais je ne prétends pas au luxe. » D'après Gary/Ajar, avec également Irène Jacob et Jérôme Kircher. Prolongation jusqu'au 28 mai. (Voir <http://www.theatre-atelier.com>)
- Concert exceptionnel : Michel Portal and the Recyclers, le lundi 16 mai 2005, à 21h

- **INTERVENTION**

*Quels sont les ressorts de la création musicale ?
Un tour d'horizon musical pour se repérer.*

"Définir, définir : mais les plus exactes définitions, les plus soigneusement méditées, ne risquent-elles point de laisser, à chaque instant, le meilleur de l'histoire en dehors d'elles ?"
Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Armand Colin, 1953, rééd. 1992.

Dans un premier temps, je distinguerai, au delà de leurs esthétiques respectives, les musiques qui peuvent être *incarnées* (jouées au travers du corps) en direct de celles produites en studio avec l'ordinateur comme instrument principal, et dont la présentation en concert, lorsqu'elle est tentée en direct par des instrumentistes, peut peiner à restituer la subtilité acoustique de l'oeuvre originale enregistrée. Ensuite, je poserai les musiques dites *instrumentales* en opposition à celles comportant du texte (ou du chant), ces dernières portant la force d'un signifié littéraire, voire poétique, tout en pouvant croiser la transe scandée, le gimmick, ou le tout à la fois.

Ces quatre points, ainsi mis en regard les uns des autres, communiquent sans cesse et s'influencent continuellement depuis des décennies, voire des siècles. On pourrait les enfermer dans quatre murs, aussi subjectifs soient-ils: les murs (et souvent postures) du 'déjà entendu', de 'l'inouï', du 'beat' et du 'no beat', objets de guerres de positions esthétiques récurrentes.

Assimilons à présent l'ensemble des scènes musicales au contenant de notre cube: le voilà ramifié de combinatoires de réseaux fugitifs et friables se *précipitant* (au sens chimique) à des moments-clés, véritables flux de créativité se formant au fur et à mesure de la composition, tout comme au fil des rencontres et empathies que savent provoquer les artistes, au sein de leur scène, mais aussi *en dehors* de celle-ci.

Nous, musiciens, connaissons et aimons ces *rencontres* (avec l'intérieur ou l'extérieur à soi) tout autant que les non-musiciens affectionnent les sensations musicales et auditives nouvelles. En aucun cas nous ne détenons quelconque vérité sur la création. Ces échanges peuvent être tout autant d'ordres discographique, radiophonique, cinématographique, humain, politique etc... De nombreux amateurs de musique pratiquent eux-même un instrument (ou le chant), seuls ou en groupe: leurs perceptions de l'inventivité musicale passe alors, de façon marquante, par le prisme de leur pratique. Ainsi, parce qu'elle est forcément subjective, toute définition de l'inventivité en musique ou de son rapport au texte est rendue prétentieuse, car tout dépend de l'échelle, de la focale, du mode analytique avec lesquels on scrute le son.

Comment s'agence la création musicale ? Qu'est-ce qui fait que l'écoute d'une musique provoque l'impression tout aussi imprévisible que soudaine de déborder de cet immense cube culturel que l'on croyait si bien *connaître* ? Il y a de multiples réponses. La première est culturelle, liée à la relation que l'on a construit pour soi-même avec la musique, avec sa consommation, son adoration aussi, avec ses modes, ses clans, ses codes de langues, etc. La deuxième est humaine et technique à la fois: c'est la révélation d'une mise en oeuvre, solitaire ou collective, d'une alchimie musicale inédite. Ces deux réponses posent la question de toute proposition musicale, de l'équilibre entre l'affectif et le technique, ainsi qu'entre le tranchant et le lisse.

Les musiques pop, dancefloor, expérimentales électroniques, écrites contemporaines, etc. sont influencées par le jeu des improvisateurs et/ou instrumentistes. L'inverse est tout aussi vrai. Dans les deux cas, il s'agit alors de saisir la nouveauté d'une sensation, de son artisanat, de la prolonger instrumentalement ou aidé de machines, cela parfois de façon virtuose ou maquillée, en apprenant à en contrôler le *déclenchement* en toute liberté..

Souvent, il m'apparaît qu'on se trouve dans des pratiques qui empruntent largement, souvent inconsciemment, à l'idée de *klangfarbe melodie* (mélodie de la couleur du son), chère à Anton Webern !

Les *cleared-samples* (échantillons *légalisés* de musique précédemment publiée et ré-utilisés sous forme fragmentaire dans d'autres productions moyennant parfois des sommes colossales), sont les archives à grand rendement financier d'une mémoire collective mondialisée et filtrée, dont la fonction s'est transformée: faire *tilter* notre propre mémoire (mélodique, festive, radiophonique, affective). Ils procèdent parfois d'un renoncement à creuser de façon autonome dans la conception de la musique.

"Where's the hook?" disent les producteurs anglo-saxons cherchant le refrain ou la scansion qui les feront millionnaires. Quelques soient les types de musiques que l'on écoute ou pratique, la quête d'un impalpable hameçon sonore, d'une sensation d'appel d'air, reste, d'après moi, l'objet de la passion musicale. Que l'écoute se trouve plongée dans des procédés d'écriture ultra-élaborés, dans une écriture *par objets* assistée par ordinateur, ou dans une simple expression de quelques accords enchaînés sur une guitare sommaire, cette notion d'hameçon est le révélateur d'une attitude d'oreille, d'une altitude aussi, liées à une pratique, et un savoir-écouter individuel et collectif. C'est ce qui va interpeller l'auditeur, le musicien...Qu'il soit concret et signifiant comme un refrain de chansonnette, abstrait comme un magma de sons organiques agencés selon une matrice pluridimensionnelle, piloté qu'il est par l'attitude d'oreille et le savoir-faire du producteur de musique, l'hameçon, sorte *d'accroche-coeur* acoustique, viendra parfois inviter l'auditeur à accéder à des perceptions inédites. A condition qu'il sache rendre extensible sa relation à la musique de *compagnie*.

Certes on pourra toujours trouver, dans l'océan des musiques actuelles, de l'innovation et une forme ou une autre de redite du passé. C'est à l'auditeur ou au musicien curieux de trouver les libres attitudes d'oreilles qui résonneront dans son propre contexte culturel et affectif. Mais c'est au pouvoir culturel, radiophonique et industriel de prendre ses responsabilités afin de donner aux citoyens la chance d'apprendre à savoir découvrir de nouvelles attitudes d'oreilles, souvent sources d'émois musicaux profonds, gravés dans nos mémoires, et qui marquent une vie.

François Ribac

- **BIOGRAPHIE**

Né en 1961, le bassiste et compositeur François Ribac se consacre principalement à l'écriture vocale et au théâtre musical. Il est l'auteur de six opéras et de partitions pour le théâtre, la danse et la télévision. Avec la chanteuse Eva Schwabe, il a fondé en 1995 la *Compagnie Musiques en Scène*. Il est lauréat de différentes fondations et organismes publics en France et en Allemagne et a réalisé cinq disques. En 2004, les Éditions La Dispute ont publié son premier livre *L'avaleur de rock (essais Fnac de la rentrée)*. Il a coordonné un numéro spécial de la Revue *Copyright Volume !* sur les relations du rock avec le cinéma et assuré la programmation de cycles de films, notamment pour le festival Paris-Cinéma et le Printemps de Bourges.

- **INTERVENTION**

La musique aujourd'hui : de la fabrication à la création

Il y a cinquante ans naissait un nouveau courant musical : le rock'n roll. Cette première matrice a engendré une multitude de styles et s'est étendue à la quasi totalité de la planète. Or, c'est bien dans un *studio d'enregistrement*, dans les locaux du label Sun, qu'Elvis Presley et deux musiciens ont enregistré *that's all right mama*, sous le regard attentif d'un producteur. Comme tout mythe, cette scène primitive nous parle de l'importance primordiale, dans la musique populaire, du *recording*. Elle nous rappelle que l'histoire de toutes les musiques est rythmée par les innovations techniques et que le disque constitue une nouvelle mémoire qui s'ajoute au corps et à la partition. Les supports qui servent à enregistrer et à manipuler le son (disques, échantillonneurs, balladeurs, platines disques) sont désormais les principaux outils des courants musicaux actuels (hip hop et techno) et c'est aussi par eux que les musicien-n-e-s *apprennent* à aimer et à jouer de la musique.

D'où viennent ces techniques, de quelle manière sont elles reliées à la performance scénique, quel usage en fait la société, y a-t-il un original et une copie, que signifient ces techniques en terme d'enseignement, quels types de problèmes posent-elles aux politiques publiques ?

Quelques éléments historiques, l'écoute d'extraits musicaux et le rappel de travaux de recherche comme premiers éléments d'une réflexion.

- **BIBLIOGRAPHIE**

H.Stith Bennet *On becoming a rock musician* University of Massachussets Press Amherst 1980

Lucy Green *How popular musicians learn, a way ahead for music education* Ashgate Publishing Limited. Aldershot (UK), Burlington (USA), Singapore, Sydney 2001

Peter Guralnick *Sweet soul music, rythm and blues et rêve sudiste de liberté* (Traduit de l'anglais par Benjamin Fau) Éditions Allia Paris 2003

Ian Macdonald *Revolution in the head, the Beatles records and the sixties* (1994) Pimlico London 1997

François Ribac *L'avaleur de rock* Éditions La Dispute Paris 2004

Jonathan Sterne *The audible past. Cultural origins of sound reproduction* Duke University Press Durham and London 2003

- **DISCOGRAPHIE**

Antipop Consortium, *The Ends Against the Middle*, Warp 2001

The Beatles, *The Magical Mystery Tour*, EMI, 1967

Can, *Landed*, Virgin, 1975

Cold Cut, *Let Us Play*, Ninja Tune 1997

Marvin Gaye, *What's Going on*, Motown, 1986.

Paul Justman *Standing In The Shadows of Motown* Studio Artisan 2002 (DVD)

Merzbow *Hard Movin'Man* Anoema Recordings 2001

Doug Pray, *Scratch*, Metropolitan, 2001 (DVD).

Olivier Cachin

• BIOGRAPHIE

Olivier Cachin, 42 ans, est journaliste depuis 1985. Après avoir débuté dans la grande presse au service culture du quotidien *Le Matin De Paris*, où il est salarié jusqu'à la fin du titre en février 1988, il intègre M6 en 1989.

C'est là qu'il crée l'émission *Rapline*, qu'il anime durant trois ans et demi. Seule émission rapologique du PAF, *Rapline* révélera les jeunes groupes du rap français en pleine expansion (premières télés de NTM, Solaar, IAM, Idéal J, Assassin, etc) et donnera un éclairage nouveau sur les artistes US, notamment en sous-titrant leurs clips les plus mémorables (Public Enemy, 2 Live Crew, NWA, Biz Markie, etc).

En 1993, il enchaîne avec la création de *Fax'O*, émission hebdomadaire généraliste diffusée à une heure de grande écoute.

Il crée en 1988 le mensuel *L'Affiche*, premier titre de presse à donner ses lettres de noblesse au mouvement hip hop, dont il sera le rédacteur en chef pendant plus de 12 ans.

Pigiste dans la presse généraliste (*Elle*, *Nouvel Obs*, *Picsou Magazine*, *Entrevue*, *Art Press*, etc), Olivier Cachin a aussi écrit *L'offensive rap* (éditions Gallimard Découvertes, 1995, actualisé en 2000) et *Eminem le prince blanc du hip hop* (Librio, 2005). Il a collaboré à l'encyclopédie *La chanson mondiale* (Larousse).

Rédacteur en chef du magazine *Radikal* depuis 2002, Olivier Cachin est considéré comme le journaliste français le plus en pointe sur les musiques urbaines et en particulier le rap, centre d'intérêt principal de *Radikal*, « le magazine du mouvement hip hop ».

• INTERVENTION

Faire du neuf aujourd'hui, c'est quoi ?

On a souvent reproché au rap de « faire du neuf avec du vieux », notamment à cause du recours systématique à la citation par le biais du sampling, l'échantillonnage de musiques du passé revisitées par le biais de l'électronique. Par ailleurs, le rap se présente souvent comme une musique en prise directe avec l'actualité, citant des faits, donnant des dates et se référant à une actualité sociale et politique qui date les œuvres avec plus de précision que dans des musiques comme le rock, souvent plus intemporelles.

Le débat sur le sampling a conduit à une redéfinition en profondeur du concept de la création musicale : une œuvre de rap est souvent le résultat de la collision entre des éléments du passé, des références soul ou r & b le plus souvent, et une vision du présent teintée de critique sociale et de revendications politiques.

Si le rap est une musique « neuve », c'est aussi parce qu'elle a su donner une nouvelle vie à des musiques du passé en les replaçant dans un contexte nouveau. Ainsi le *Mur du son* de Public Enemy, les références incessantes à la culture populaire développées par De La Soul ou l'invitation des Last Poets par le rapper Common sur son tout nouvel album *Be*, sont-ils autant de bornes indiquant une alliance du passé et du futur pour écrire la musique d'aujourd'hui.

Trente ans après l'acte de naissance du rap dans les ghettos new-yorkais, cette musique a trouvé sa place, et son goût de la citation est désormais considéré comme constitutif de cet art, et non plus comme un plagiat systématique comme c'était le cas il y a encore quelques années. Qui, à part les fans et les musicologues, se souviendrait de George Clinton ou de Roger Troutman si les rappers ne s'étaient pas réapproprié leurs créations, les invitant parfois sur leurs disques après les avoir samplé ?

Le rap, musique post-moderne par excellence, est l'arène dans laquelle la musique d'antan se confronte au futur par le biais des machines et de la créativité sans bornes de cette génération marquée par l'électronique et la conscience sociale.

- **DISCOGRAPHIE**

Public Enemy *Fear Of A Black Plante* (1993)
De La Soul *Three Feet High And Rising* (1988)
NWA *Straight Outta Compton* (1988)
Ice Cube *Lethal Injection* (1993)
Kéry James *Ma vérité* (2005)

Olivier Poubelle

Olivier Poubelle dirige les productions Asterios dont le catalogue s'articule autour du théâtre et du conte avec Yannick Jaulin, Henri Gougaud, Fellag, Les Epis Noirs, comme de la chanson française avec quelques uns des chanteurs (euses) les plus en vue de la génération montante (Têtes raides, Thomas Fersen, Vincent Delerm, Jeanne Cherhal, Loïc Lantoiné, Sansévérino, Cali), ou encore des musiques du monde avec Lhasa ou encore des atypiques Bumcello.

D'autres activités complètent celle du producteur. La programmation notamment au travers des « Primeurs de Massy », festival automnal consacré uniquement aux premiers albums, où chaque année s'illustrent de prometteurs jeunes artistes, l'exploitation et la programmation de salles de spectacles à Paris, avec La Maroquinerie et le Bataclan.

Thomas Lagarrigue

- **BIOGRAPHIE**

Après être passé dès 1997 par les services commerciaux et promotion-marketing d'une Major du disque, puis avoir été journaliste, manager, organisateur de concerts et tourneur, Thomas LAGARRIGUE créé en 2001 le label *idwet* afin de produire des disques de jeunes artistes novateurs, quelle que soit leur esthétique musicale. Pour approfondir et assumer pleinement le rôle de "dénicheur de talent", et afin de favoriser le développement de carrière de ces artistes, il crée deux ans plus tard une société d'édition musicale, dont l'un des objectifs est d'aider les compositeurs à travailler sur des projets audiovisuels (notamment pour le cinéma et la publicité).

- **INTERVENTION**

Faire du neuf aujourd'hui c'est quoi ?

- En quoi ces musiques sont-elles neuves quand elles apparaissent ?

Il est finalement peu courant de voir un nouveau style musical sortir de nulle part, sans qu'il ait un lien direct avec le passé. Quand un nouveau genre est créé, on peut presque

toujours l'expliquer selon deux variables : la mutation (d'un ou de plusieurs genres musicaux préexistants) et le mélange (de courants musicaux différents).

Mais pour qu'il y ait nouveauté, il faut qu'il y ait une reconnaissance de cet apport, et donc que cette évolution soit nommée. C'est à ce moment-là qu'interviennent les médias, et plus particulièrement la presse spécialisée. C'est le lieu où l'on "officialise" la découverte d'un nouveau genre (ou l'émergence d'une nouvelle "scène").

L'idée de "scène" est également importante : c'est le principe selon lequel un nouveau courant se développe à un moment précis au travers d'un certain nombre d'artistes. C'est aussi cet effet de nombre qui va obliger les médias à trouver un nom pour toute une "vague" de musiciens.

Enfin, il ne faut pas sous-estimer la "fausse-nouveauté", ou comment un marketing un peu menteur peut s'appuyer sur les lacunes du grand public en matière de culture musicale. Ce qui n'est finalement pas grave, mais nous rappelle simplement une évidence : ce qui peut sembler neuf à quelqu'un peut paraître déjà "dépassé" pour quelqu'un d'autre.

- Le restent-elles ?

L'évolution des courants musicaux semble suivre un schéma de développement exponentiel : plus de nouveaux genres apparaissent, plus il existe de combinaisons possibles en matière de mélanges de genres.

On sait que le développement des "home-studios" et des nouveaux outils de création musicale ces vingt dernières années ont favorisé l'émergence de cette multitude de genres et de sous-genres. Mais il ne faut pas oublier l'importance du deejaying qui permet de mélanger en direct différents morceaux et donc, potentiellement, de créer un nouveau genre musical à chaque enchaînement de disque.

Dans ce contexte de développement effréné, il est évident que genre musical ne reste pas neuf très longtemps. Car, quand peut-on estimer qu'une musique n'est plus "neuve"? Quand elle a à son tour engendré une nouvelle musique...

Enfin, il faut bien noter que ces réflexions excluent tous jugements de valeur sur le fait qu'une musique soit neuve ou pas. L'idée selon laquelle une musique pourrait être artistiquement dépassée (et serait donc moins valable qu'une musique créée plus récemment) est finalement aussi irrecevable et injustifiable que le cliché conservateur et désabusé selon lequel "tout était mieux avant".

• BIBLIOGRAPHIE

- Nature et description des différents courants des musiques électroniques :
« *Mix – Les musiques électroniques* », par Nicolas DAMBRE (Editions Alternatives)
- Histoire des musiques électroniques :
« *Techno-rebelle, un siècle de musique électronique* », par Ariel KYROU (Editions Denoël)
- Les outils modernes de création musicale :
« *Laboratoire du Docteur Mix - Guide de l'univers du home studio* », par Thierry DEMOUGIN (Editions IRMA)
- Les réflexions au quotidien d'un compositeur contemporain :
« *Journal - Une année aux appendices gonflés* », par Brian ENO (Editions du Serpent à Plumes)

- **RESSOURCES INTERNET**

www.irma.asso.fr - Information et Ressources pour les Musiques Actuelles

www.ishkur.com/music/ - Site proposant une cartographie des musiques électroniques et de ses multiples courants (en anglais).

- **DISCOGRAPHIE**

ABSTRACT KEAL AGRAM « Bad Thriller » (Goom Disques, 2004)

PSYKICK LYRIKAH « Des lumières sous la pluie » (idwet, 2004)

ROBERT LE MAGNIFIQUE « Kinky Attractive Muse » (idwet, 2004)

ROBERT LE MAGNIFIQUE, TEPR & MY DOG IS GAY « Hamlet » (idwet, 2003)

TEPR « The Deadly Master of Rappers From Hell » (idwet, 2003)

Compilation « id02 » (idwet, 2002)

Frédéric Lecomte

Frédéric Lecomte est journaliste, auteur et réalisateur, spécialiste de l'histoire de la musique populaire anglo-saxonne du début du siècle à nos jours. Il travaille depuis quinze ans pour la presse écrite (Musicien, Guitar World, Télérama, Batteur Magazine, Guitar & Bass, "L'Officiel du Rock" etc.), la radio ("Stories" hebdomadaires et émission hebdomadaire "Summer In The City" sur la station Oui FM) et la télévision ("Culture Rock" (M6), "C'est pas le 20h00", (Canal +), "Fanzine" (M6), "Plus vite que la musique", "Metal Express" (M6 Music), "Trafic.Musique", "Dégénération Punk" (Arte), etc.)

Frédéric Lecomte est également intervenant-conférencier et conseiller artistique à la Cité de la musique (expositions et rétrospectives Jimi Hendrix, Pink Floyd Interstellar, David Bowie, Rolling Stones).

3^{ème} partie

LES ADOLESCENTS, LE GOÛT ET L'ENTRÉE EN MUSIQUE

Pierre Mayol

• BIOGRAPHIE

Pierre Mayol (docteur en ethnologie) est chargé d'études au Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) de la Délégation au développement et à l'action internationale (DDAI) du Ministère de la culture et de la communication. Responsable de la diffusion de dossiers culturels, chargé du suivi des études sur les publics de la culture, sur les pratiques culturelles des jeunes, et sur leurs pratiques musicales, il a été mis à la disposition du Commissariat général du Plan (1992-1994) pour la préparation du XI^e Plan, commission « Culture ». Membre de la commission interministérielle « Villes, quartiers, culture » et de la commission « Diversité culturelle et cohésion sociale ». Professeur associé à l'Université de Bourgogne (Dijon). Membre associé à des groupes de recherche (les jeunes en milieu rural ; culture et habitat ; du multiculturel à l'interculturel, etc.)

Membre de comités de rédaction de *Esprit* et de *Agora Débats Jeunesses* (INJEP).

• INTERVENTION

Les pratiques culturelles des adolescents

Les pratiques musicales des jeunes s'inscrivent dans un contexte en constante évolution. C'est d'abord l'importance historique du matériel audiovisuel domestique, qui ne cesse d'être perfectionné (du vieux tourne-disques *Teppaz* au téléphone portable dernier cri) et, surtout, « particularisé » c'est-à-dire adapté aux goûts de chacun, quel que soit son environnement social (famille, scolarisation, association, groupe, *posse*...). Ensuite, l'importance des « réseaux », à la fois humains et électroniques : un jeune ne fait jamais seul de la musique, il est toujours membre d'un réseau qui lui procure les informations indispensables. En face, la puissance des médias (émissions de télévision, magazines en nombre croissant) *mondialisent* et, en même temps, *modélisent* les produits culturels. Ce *conformisme* médiatique suscite pourtant les *originalités* créatrices de culture. L'interrogation sur les musiques d'aujourd'hui permet donc d'envisager mieux l'avenir. Quelles sont les genres de musique dominants ? Qui les écoutent en priorité (garçons/filles) ? Quelles évolutions sont perceptibles à la croisée des évolutions techniques et des désirs musicaux plus personnels ?

• BIBLIOGRAPHIE

➤ Livres

- *Les associations dans la vie et la politique culturelles*, avec Pierre Moulinier (dir.), Ministère de la culture, DEP, Paris, 2001.
- *Lectures de villes*, avec Y. Petrova, Ministère de la culture, DEP, Paris, 1998.
- *Les enfants de la liberté*, Paris, L'Harmattan, collection « Débats jeunes », 1997.

- *L'invention du quotidien*, avec M. de Certeau et L. Giard, Paris, Gallimard, deux volumes, 1990 et 1994 puis 2002.
- *Modes de vie collégiens et lycéens*, sous la direction de Régine Boyer et Charles Coridian, Paris, INRP, 2000.

➤ Articles

- *Maxi-rock et mini-bruits, lieux de répétition, des solutions, un guide*, Cahier du Cenam (Centre national d'action musical), décembre 1984.
- « Lire des livres : transmission, transformation », *Projet*, n° 258, 1999.
- « Musique et politique, de Beethoven au rap », *Projet*, n° 262 et 264, 2000.
- « De la culture légitime à l'éclectisme culturel », *Ville-Ecole-Intégration Enjeux*, dossier spécial « Culture(s) : entre fragmentation et recompositions », n° 133, juin 2003.
- « Michel de Certeau, l'historien et la culture ordinaire », *Esprit*, dossier « Quelles culture défendre ? », mars-avril 2002.
- Participation à l'élaboration de *Médiation culturelle et politique de la ville. Un lexique*, Paris, Association de prévention du site de La Villette (APSLV), 2003.
- « La dynamique des pratiques artistiques en amateur » in : *L'enjeu des pratiques artistiques et culturelles en amateurs* [sic], Paris, Confédération nationale des foyers ruraux (CNFR) et Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire (INJEP), 2004, p. 9-14.

Antoine Hennion

• **BIOGRAPHIE**

Ancien directeur du Centre de Sociologie de l'Innovation de l'École des Mines de Paris
 Docteur en sociologie (EHESS), " La médiation musicale ", dir. L. Boltanski (1991)
 Ingénieur civil de l'École des Mines de Paris (1974), option sociologie
 Travaux en sociologie de la musique et de la culture, sur le disque et la radio, la publicité et le design, les médiateurs, les services et les usagers, les amateurs, la formation du goût classique au 19e siècle

Cours à l'École des mines de Paris, " Fabrication de la société moderne "
 Séminaire CSI/CNRS/EHESS " Aimer la musique. Sociologie de la musique, histoire de l'amateur, musicologie du goût " (avec J.-M. Fauquet, CNRS)
 Membre du Conseil scientifique du Musée de la musique et du Conseil de la Mission du patrimoine ethnologique

Il travaille actuellement avec G. Teil (INRA), à partir d'une vaste enquête sur les amateurs et l'analyse comparative de diverses formes d'attachement, à définir une pragmatique du goût ; et, avec J.-M. Fauquet, musicologue au CNRS, il mène un travail historique sur la formation du goût pour la musique classique et l'émergence du modernisme comme format du goût, à partir de deux cas, celui de Bach et celui de l'opéra, en France au 19e siècle.

• **INTERVENTION :**

Cheminements et étapes de la formation du goût
 « De la sociologie de la culture à une pragmatique du goût »

Le propos sera orienté vers l'analyse des façons de faire de l'amateur, et la redéfinition de sa pratique comme un faire ensemble : une activité collective, équipée, réflexive, qui a

une histoire, personnelle et collective, et qui se fait dans le geste même de sa perpétuelle remise en cause, par l'amateur lui-même, par ses collègues en goût, par les retours incertains et discontinus de l'objet même de ses goûts.

Le goût, au lieu de n'être considéré par la sociologie que comme un signe et un moyen de différenciation, dont il importe seulement de dévoiler la véritable logique, inconnue des amateurs, est ainsi conçu comme un attachement, qu'ils ne cessent d'interroger, de travailler, de faire varier et de développer. C'est au sociologue de le prendre plus au sérieux, s'il veut comprendre comment changent nos façons d'être ensemble, et de produire ce que nous sommes à travers nos corps, les autres, et les objets que nous aimons.

- **PUBLICATIONS :**

- Livres et direction d'ouvrages

L'économie du disque en France (avec J.-P. Vignolle), Paris, La Documentation française, 1978

Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés, Paris, Métailié, 1981

Les Conservatoires et leurs élèves (avec J.-P. Vignolle), Paris, La Documentation française, 1983

Vibrations, n° 2 (dir.), " A la recherche de l'instrument ", décembre 1985

Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical, Paris, Anthropos, 1988

Vibrations n° 6 (dir.), " Apprendre la musique ", septembre 1988

Rock : de l'histoire au mythe, (dir., avec P. Mignon) Paris, Anthropos, 1991

La passion musicale. Une sociologie de la médiation, Paris, Métailié, 1993

1789-1989. Musique, histoire, démocratie (dir.), Vibrations-IASPM-Musée ATP, Paris, MSH, 1993

La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle (avec J.-M. Fauquet), Paris, Fayard, 2000

Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui (avec S. Maisonneuve et E. Gomart), Paris, La Documentation française, 2000

Attachements. Une sociologie pragmatique des amateurs (avec G. Teil), Paris Métailié, à paraître

- Quelques articles et contributions à ouvrages collectifs

"The production of success: an anti-musicology of the pop song" [1983], repris in On Record, S. Frith, A. Goodwin eds, New York, Pantheon Books, 1990: 185-206

"Programming Music: Radio as Mediator" (with C. Méadel), Media, Culture & Society 8-3, July 1986: 281-303

« Rameau et l'harmonie : comment avoir raison de la musique ? », in Jean-Philippe Rameau, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987: 393-405

"An Intermediary Between Production and Consumption: the Producer of Popular Music", Science, Technology and human Values 14-4, Autumn 1989: 400-424

"The Artisans of Desire: the Mediation of Advertising Between Product and Consumer" (with C. Méadel), Sociological Theory 7-2, 1989: 191-209

"Baroque and Rock: Music, Mediators and Musical Taste", Poetics 24/6, 1997: 415-435

« Hercule et Bach : la production de l'original », Revue de musicologie, 84-1, 1998: 93-121

"A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users" (with É. Gomart), in Actor Network Theory and after, J. Law, J. Hassard ed, Oxford, Blackwell, 1999: 220-247

"Authority as performance. The love of Bach in nineteenth-century France" (with J.-M. Fauquet), Poetics 29, T. DeNora ed, 2001: 75-88

"Music Lovers. Taste as Performance", Theory, Culture, Society 18(5), 2001: 1-22

« L'écoute à la question », Revue de musicologie 88-1, 2002: 95-149

« Ce que ne disent pas les chiffres...Vers une pragmatique du goût », in Le(s) public(s) de la culture, O. Donnat, P. Tolila dir., Paris, Editions de Sciences Po, 2003: 287-304

« Le goût du vin. Pour une sociologie de l'attention » (avec G. Teil), in Le goût des « belles » choses, V. Nahoum, O. Vincent édés., Paris, Ed. de la MSH, 2004: 111-126

"Pragmatics of taste", in The Blackwell Companion to the Sociology of Culture, M. Jacobs, N. Hanrahan eds., Oxford UK/Malden MA, Blackwell, 2004: 131-144

« Présences du passé : le renouveau des musiques "anciennes". Sources et retours aux sources », in À portée de notes. Musique et mémoire, M. Faurie éd., Grenoble, ARARLD/FFCB, 2004: 37-49

« Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », Sociétés 85, 2004/3, « Les pratiques musicales », A. Petiau éd., 2004: 9-24

« Le baroque en stéréo : la querelle des *Indes galantes* » (avec J.-M. Fauquet), Cahiers de médiologie 18, « Les révolutions industrielles de la musique », éd. N. Donin, B. Stiegler, nov 2004: 79-89

"Rewriting History from the Losers' Point of View: French Grand Opera and Modernity", in Opera and Society, V. Johnson, T. Ertman, J. Fulcher eds, Cambridge, Cambridge University Press, 2005

" Une sociologie de l'intermédiaire : le cas du directeur artistique de variétés ", Sociologie du Travail n° 4, " Les professions artistiques ", R. Moulin dir., 1983: 459-474

CONTRIBUTION COMPLÉMENTAIRE DE PIERRE MAYOL

LES PRATIQUES CULTURELLES DES ADOLESCENTS

1) Introduction : l'organisation générale²

Il est difficile de comprendre l'intérêt que les pouvoirs publics (toutes circonstances confondues : État, collectivités locales) portent aux *pratiques musicales des jeunes* sans prendre un peu de recul historique et institutionnel. Nous allons le tenter dans une première partie qui présente brièvement le Ministère de la culture et quelques directions, délégations ou services qui se sont spécialisés sur la sociologie et la politique des musiques en France, particulièrement celles des jeunes. Puis nous aborderons les grands résultats des enquêtes du Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la culture, avant d'en venir à des observations tirées des pratique, au sens pragmatique du terme, musicales des jeunes.

1.a) Le Ministère de la culture et de la communication

Selon une pieuse légende, le Ministère de la culture a vu le jour en 1959, sous la responsabilité du Général de Gaulle, qui confia André Malraux à Michel Debré, président du Conseil, en lui disant : « Prenez Malraux, il donnera du *relief* à votre Gouvernement ». Après quelques flottements dans ses attributions, Malraux a créé un ministère chargé des Affaires Culturelles, futur Ministère de la culture, dont il a rédigé le célèbre décret fondateur le 24 juillet 1959 : « *Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent.* »³ Ce texte, commente Pierre Moinot, « contient les principales fonctions administratives - diffusion, conservation, création - que ses tacticiens mettront en forme. A l'époque, c'est une définition parfaitement révolutionnaire. »⁴ Cette nouvelle entité administrative fut constituée au départ de structures détachées du ministère de l'Éducation nationale (direction générale des arts et lettres, direction des archives de France, direction de l'architecture), du haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports (une partie du Bureau de l'Éducation populaire), et du ministère de l'Industrie et du commerce (Centre national de la Cinématographie, créé en 25 octobre 1946).

². Ce texte est la version développée de mon intervention orale du 13 mai 2005 à la Bourse départementale du Travail, à Bobigny (93), lors du festival *Zebrook*. J'ai été invité à ce débat par Edgar GARCIA, que je remercie, ainsi que Béatrice BALVAY et toute l'équipe.

³. *Décret n° 59-889 portant organisation du ministère des Affaires culturelles*, dit « décret fondateur », de la main même d'André MALRAUX (24 juillet 1959).

⁴. Pierre MOINOT, *Tous comptes faits*, Paris, Quai Voltaire, 1993, p. 133.

Au fur et à mesure, le ministère a assumé de nouvelles responsabilités : création d'une direction du théâtre, de la musique et de l'action culturelle dès 1961 ; bureau des fouilles et des antiquités en 1964 ; direction de l'art lyrique, de la musique et de la danse en 1970 qui, depuis, et sous d'autres dénominations, a fait beaucoup pour les pratiques musicales des jeunes ; premières directions régionales des affaires culturelles (DRAC) à partir de 1977 ; direction du Patrimoine en 1978 ; Mission du Développement Culturel (MDC) en 1979, transformée en *Direction du Développement Culturel* (DDC) en 1982. Cette DDC fut une direction « transversale » et, pendant longtemps une pièce essentielle du Ministère de la culture et de la communication (MCC), l'introductrice dès 1982 de questions au carrefour de la culture et du social, notamment par l'intermédiaire d'une réflexion sur les « nouveaux publics », comprenant les jeunes avec leurs productions dans le cadre des musiques populaires et juvéniles. En 1982 également, c'est la création de la Délégation aux arts plastiques (DAP) ; et, depuis, la création et la multiplication des établissements publics : La Villette, le Grand Louvre, l'Opéra Bastille, les grandes écoles spécialisées (art dramatique, musique, danse, design, Manufacture des Gobelins, mobilier, cinéma, Beaux-Arts, architecture, etc.)

Après bien des péripéties expliquées dans les ouvrages ou sur les sites Internet, le dernier *Décret relatif aux attributions du ministre de la Culture et de la Communication* (n° 97-713) a été rédigé sous la responsabilité de la ministre de la culture Catherine Trautmann (1997-2000), et publié le 11 juin 1997 : « *Le ministre de la Culture et de la Communication, porte-parole du gouvernement, a pour mission de rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de développer les pratiques artistiques. Il met en œuvre, conjointement avec les autres ministres intéressés, les actions menées par l'État en vue d'assurer le rayonnement de la culture française et de favoriser les échanges avec les autres cultures du monde. Il veille au développement des industries culturelles. Il contribue à l'action culturelle extérieure de la France.* »⁵

Cette dernière version ne touche pas à l'essentiel du décret fondateur d'André Malraux de juillet 1959. Il augmente le volume extérieur par la participation du Ministère de la culture et de la communication de la culture française à l'étranger, et il prend en compte l'importance quantitative et symbolique de l'audiovisuel (dans son article 2) et l'épanouissement des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC). Sans le savoir encore, ce dernier décret sollicite à l'avance l'attraction du MP3 et du piratage musical et, déjà, les nouvelles familles technologiques conçues tant pour écouter de la musique (*Ipod*) que pour en composer (équipement en logiciels spécialisés⁶). Et, dans le cadre de l'Organisation du marché international (OMC), il se bat pour l'exception culturelle (la culture est « exceptionnelle » non en ce qu'elle serait unique et « géniale », mais au sens où elle

⁵. *Les politiques culturelles de la France*, textes rassemblés et présentés par Philippe POIRRIER, Paris, La Documentation Française, 2002, p. 534 (ce manuel est une importante compilation des politiques culturelles depuis 1789).

⁶. Voir *Développement culturel*, N° 138, juin 2002, « Composer sur son ordinateur. Les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique » (sur le site : www.culture.gouv.fr/culture/doc).

doit pouvoir échapper aux lois du seul marché), et pour la *diversité culturelle*. Cette dernière réalité sociale est en plein développement sur le plan culturel et elle prend acte de ce qu'un pays comme la France (et bien d'autres avec elle), abrite, parfois depuis très longtemps, des populations « venues d'ailleurs » et qui enrichissent ses modes de vie et ses traditions culturelles d'une « culture au pluriel ». ⁷ L'actuel projet d'un *Centre de ressource et de mémoire de l'immigration*, installé à Paris au Palais de la Porte Dorée (ancien musée colonial), est l'un des aspects les plus visibles de cette préoccupation qui se veut d'ampleur nationale.

Actuellement, le Ministère de la culture et de la communication comprend huit directions et délégations (administration ; architecture et patrimoine ; archives ; Musées ; livre et lecture ; développement et affaires internationales ; langue française et langues de France ; cinéma) et une soixantaine d'établissements publics « sous tutelle » dont nombre d'*Écoles musicales* spécialisées : Cité de la musique, Conservatoire national supérieur de la musique et de la danse, Centre national de la chanson, des variétés et du jazz et, en convention avec d'autres partenaires, Conservatoires nationaux de région, Écoles nationales de musique et de danse, Écoles municipales de musique agréées, Centres polyphoniques, centres de musique et de danse nationaux ou territoriaux, festivals, etc.

1.b) La Délégation au développement et aux affaires internationales (DDAI)

La Délégation au développement et aux affaires internationales (DDAI) a été créée en 2004. Elle est la lointaine descendante de la DDC de 1982, mais elle est explicitement dotée d'une dimension européenne et internationale. Elle comprend un secrétariat général et six structures transversales :

- le Département des affaires européennes et internationales (DAEI) ;
- la Mission du mécénat ;
- le Département de l'éducation, de la formation, des enseignements et des métiers (DEFEM) ;
- la Mission du développement des publics (MDP, chargée aussi de la culture à l'hôpital et auprès des handicapés, ainsi que du multimédia et de l'éducation populaire) ;
- la Mission de la recherche et de la technologie (MRT) ;
- le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS).

L'ensemble de la DDAI répond à plusieurs objectifs. Elle aide le Ministère de la culture à prendre en compte la dimension européenne et internationale de la recherche, des formations, du mécénat et des publics. On a longtemps désigné par l'expression « nouveaux publics » les cibles de la population qui ont du mal, pour des raisons sociales ou physiques, à bénéficier de l'offre culturelle publique. Cela a donné lieu à un inventaire à la Prévert où l'on trouvait pêle-mêle les ruraux, les prisonniers, les soldats du contingent, les femmes, les enfants et, bien sûr, les jeunes et leurs musiques. Désormais, la DDAI expertise les principales tendances des sociétés pour

⁷. Pour reprendre le titre célèbre d'un livre prémoniteur de Michel de CERTEAU, *La culture au pluriel*, aujourd'hui aux éditions du Seuil, collection « Points », paru la première fois en 1974.

encourager l'adaptation aux nouvelles exigences de la vie culturelle « moderne » et même « post-moderne », sans renoncer pour autant aux valeurs consacrées par le temps ou la renommée. Elle est responsable des programmes qui, dans la *Loi organique de la Loi de finances (LOLF)*, concernent respectivement « la transmission des savoirs et la démocratisation de la Culture » et « la recherche culturelle ainsi que la culture scientifique ».

Le Département de l'éducation, des formations, des enseignements et des métiers (DEFEM) conçoit et évalue la politique culturelle dans les enseignements artistiques et dans les formations (universitaires dans le cadre des IUP, des IUT, ou d'autres filières spécialisées) à la médiation, l'animation et la gestion des institutions culturelles. Il travaille avec les établissements publics, ainsi qu'avec les départements d'autres ministères, notamment celui de l'éducation nationale.

La Mission pour le développement des publics (MDP) coordonne les politiques publiques d'accès à la culture. Elle exerce une mission de veille, de suivi et d'évaluation sur l'action des responsables publics. Elle repère les innovations artistiques et culturelles, et elle en diffuse les résultats auprès des publics larges. Elle accompagne les services du ministère et les établissements publics dans les actions pour les « nouveaux publics ».

La Mission de la recherche et de la technologie (MRT) coordonne les activités de recherche scientifique et technique des directions, des services et des établissements dépendant du ministère. Entre autres missions, la MRT participe à des « recherches » - suivies de publications - sur les cultures urbaines et périurbaines et, grâce à ces recherches, elle a permis de mieux comprendre le développement et la motivation des nouvelles culture jeunes, en particulier dans le secteur des arts muraux et dans celui des musiques émergentes (le hip-hop, le rap, les *rave parties*, les graphs, les friches industrielles, la réhabilitation des quartiers centraux, les nouveaux métiers de la ville, etc.)

Le DEPS dispose d'un statut particulier. De très loin la plus ancienne des structures de la DDAI, il est né en 1963 sous le nom de Service des études et de la recherche (SER), avant de devenir, sous la première cohabitation (1986-1988), le Département des études et de la prospective puis, pendant l'été 2004, le Département des études, de la prospective et des statistiques, consacrant ainsi une pratique ancienne d'études quantitatives, tant en économie qu'en sociologie, qui en font depuis longtemps le Service statistique du Ministère de la culture (SSM). En résumé, le DEPS assume trois fonctions principales : l'économie de la culture (budgets publics, dépenses privées) ; les emplois de la culture (en collaboration avec l'INSEE) ; les enquêtes sur les *Pratiques culturelles des Français*. Nous allons tirer de ces enquêtes leur substantifique moelle en agrandissant, comme avec un zoom, leurs résultats sur les pratiques musicales des jeunes.

Voici donc brièvement présentées les structures les plus importantes du Ministère de la culture et de la communication qui ont aidé ou suivi dans leur développement les pratiques musicales des jeunes. Il faudrait ajouter et développer pour elle-même l'aide considérable apportée par le Ministère de la jeunesse et des

sports qui, par l'intermédiaire de l'aide aux associations de l'éducation populaire a joué un rôle essentiel dans l'aide aux pratiques culturelles des jeunes.⁸

2) Les pratiques culturelles des Français

2.a) Les enquêtes sur les *Pratiques culturelles des Français*

Quatre enquêtes ont été publiées le DEPS. Ces enquêtes ont été publiées respectivement : en 1974, 1982, 1990 et 1998 (ayant été « passées » l'année précédant leur publication, elles sont souvent désignée par « 1973 », « 1981 », « 1989 » et « 1997 ».)⁹

1. Ces enquêtes sont macrosociologiques (elles s'attachent moins aux détails qu'à l'élaboration d'une vision synthétique) et elles sont fondées sur des déclarations (les enquêteurs sont tenus de « croire » ce que disent les personnes interrogées). Les entretiens ont lieu sur rendez-vous à domicile, auprès d'individus âgés de 15 ans et plus. Il s'agit donc de grosses enquêtes comprenant quelques 150 questions posées à des milliers de personnes, constituant un échantillon représentatif de la population française.

2. Ces enquêtes sont des « filets à grosses mailles ». Elles ne fonctionnent bien qu'au niveau national (les régions n'apparaissent pas, encore moins les départements). Elles ne retiennent que les très gros poissons, mais elles laissent filer les petits qui alimentent pourtant la vie culturelles du terrain local au jour le jour.

3. Elles ne sont en rien une évaluation des politiques culturelles en cours. Leur seule ambition est de restituer les évolutions culturelles en cours sur le long et le moyen terme. Dans le couple « offre/demande », ces enquêtes se situent presque exclusivement du côté de la demande, même si elles interpellent parfois la pertinence de l'offre culturelle des politiques publiques (État, collectivités locales).

4. Un commentaire de la dernière enquête éclaire le processus général à l'œuvre depuis le milieu des années soixante-dix : « Le Département des études et de la prospective vient de publier les résultats de la quatrième enquête sur les pratiques culturelles des Français, qu'il avait déjà réalisée en 1973, 1981 et 1989 (chacune publiée un an après la passation des questionnaires). Il apparaît à la lecture

⁸. Souci dont témoigne la revue *Agora. Débats Jeunesses*, publiée par l'Injep et qui en est à son presque quarantième numéro depuis 1996. Le numéro 29 (Paris, L'Harmattan, 2002), est justement consacré aux « Pratiques artistiques des jeunes ».

⁹. Voici, dans l'ordre chronologique, ces quatre enquêtes :

- *Pratiques culturelles des Français en 1973*, Paris, La Documentation Française, 1974 ;

- *Pratiques culturelles des Français. Description socio-démographique. Evolution 1973-1981*, Paris, Dalloz, 1982 ;

- *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, par Olivier DONNAT et Denis COGNEAU, Paris, La Découverte/La Documentation Française, 1990 ; *Nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des Français en 1989*, La Documentation Française, 1990 (dossier statistique complémentaire du volume précédent) ;

- *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, par Olivier DONNAT, Paris, La Documentation Française, 1998.

des résultats que le profond renouvellement des rapports à la culture qu'avait mis en évidence la précédente enquête (publiée en 1990) s'est poursuivi, sans qu'aucun véritable renversement de tendance ne se dessine: 1/ les Français ont continué à s'équiper en matériels et en produits audiovisuels, et à consacrer à leurs usages une part croissante de leur temps ; 2/ la baisse de la quantité de livres lus s'est poursuivie tandis que le succès des bibliothèques et médiathèques, déjà sensible en 1989, s'amplifiait ; 3/ la fréquentation des autres équipements culturels a légèrement progressé sans que les caractéristiques des publics concernés évoluent ; 4/ enfin, la pratique des activités artistiques en amateur a continué à progresser. »

L'intérêt pour l'art et la vie culturelle prend aujourd'hui des formes plus variées qu'il y a trente ans, grâce au développement des médias audiovisuels et à leurs contenus culturels (débat d'idées, débats littéraires, films anciens, danses ou arts plastiques d'avant-garde, reportages, divertissement de qualité, tout cela côtoyant bien entendu le pire...), le succès de manifestations ou d'événements culturels se déroulant à l'extérieur des équipements ou encore par l'essor des pratiques en amateur (celles qui mettent en contact direct avec une technique artistique : musique, danse, arts plastiques, théâtre...) ¹⁰ Ces tendances confluent vers une plus grande autonomie et une meilleure connaissance *générale* des pratiques musicales des jeunes.

2.b) Les grands résultats

En résumant les résultats des quatre enquêtes sur les pratiques culturelles pendant la période 1975-2000 (en arrondi), on peut risquer l'inventaire suivant : des déceptions, des confirmations, des heureuses surprises.

A. Par « déceptions » nous entendons le fait que des politiques publiques n'ont pas obtenu les résultats escomptés en dépit de leurs efforts. On peut dénombrer quatre déceptions :

a) la baisse de la lecture des *livres*, surtout chez les jeunes. Cette baisse ne concerne que le lectorat de livres (au moins 25 livres lus dans l'année), et non le lectorat général qui, lui, a augmenté. De sorte que la formule exacte est : « *il y a plus de Français qui lisent des livres, mais moins qui en lisent beaucoup* ». Ce constat pose de passionnants problèmes de paradoxes et d'hypothèses, impossibles à développer ici.

b) le constat de la « démocratisation en échec ». C'est là le problème des sorties dites « cultivées » qui, pour la plupart, sont « subventionnées » : le théâtre, la chorégraphie, le concert classique, le musée des Beaux-Arts et d'Art contemporain, l'exposition des Beaux-Arts et d'Art contemporain, les monuments historiques ;

c) la baisse de la fréquentation du cinéma sur le long terme : on est passé de 451 millions d'entrée cinéma en 1947 à 150 millions depuis quelques années (indice de fréquentation en 1947 : 11 sorties par personne et par an, 2,8 en 2000 ;

d) l'écart entre Paris et l'Île-de-France d'avec les autres régions en France.

¹⁰. Extrait de *Circular* n° 7, DEPS, 1999.

B. Par « confirmation », nous entendons des résultats convenus, attendus depuis longtemps, et sans surprise :

a) l'augmentation générale de l'audience de la télévision et des nouveaux outils de communication (ordinateur, Internet, jeux vidéos) ; ¹¹

b) l'augmentation et la diversification des « sorties de loisirs », alliant les promenades, les sorties en ville, les visites des brocantes, le spectacle de rue...

C. Les « heureuses surprises » : certains secteurs culturels ont connu des évolutions bien plus positives que les pronostics. On n'envisageait pas un tel « succès » :

a) La première surprise a été d'enregistrer ce qu'on a appelé depuis 1982 le « boom » de la vie musicale, que ce soit dans les équipements, dans la durée de l'écoute et dans l'éclectisme des goûts et des pratiques ;

b) l'augmentation de la vie associative (surtout des adhérents, peu de candidats pour les responsabilités) ;

c) le succès des « pratiques en amateur » (musique, danse, théâtre, arts plastiques, écriture) ;

d) la conquête des spectacles de rue, qui tendent à remplacer progressivement le spectacle en salle.

La faiblesse de ces enquêtes est de rendre inexistants le terrain et ses nombreuses expériences locales : c'est comme s'il s'agissait d'un survol à haute altitude et à grande vitesse. Par contre, leur fiabilité, leur force est, si on peut dire, topographique : elles permettent de visualiser rapidement les creux, les plats et les reliefs du paysage culturel en France (en métropole exclusivement). Les statistiques, quand on les utilise, ont pour fonction de donner la mesure des événements relativement les uns aux autres, soit dans leur évolution temporelle, soit par comparaison avec d'autres groupes au même moment.

3) Les « boom musical » en général

3.a) Les jeunes et la musique

La mise en perspective des quatre enquêtes a donc confirmé l'émergence d'un « boom musical ». Les Français sont de plus en plus nombreux à écouter des disques ou des cassettes : 48 % en écoutaient au moins une fois par semaine en 1990, 60 % en 1998 où plus d'un quart en écoutent tous les jours ou presque. Cette dernière proportion, environ 27 % a été multipliée par trois depuis 1974 (où elle était de 10%).

« Le phénomène apparaît bel et bien générationnel » (O. Donnat). Le « boom musical » s'amplifie avec les nouvelles générations qui sont « nées dans » la généralisation et la modernisation des écoutes musicales. Le tableau ci-dessous montre le lien étroit entre l'âge et l'écoute : plus les personnes interrogées sont

¹¹. Voir *Développement culturel*, N° 128, mars 1999, « La montée irrésistible de l'audiovisuel 1973-1997 » (sur le site : www.culture.gouv.fr/culture/doc).

jeunes, plus il y a de chances pour que leur écoute de disques ou de cassettes soit élevée.

Écoutent des disques et des cassettes au moins un jour sur deux (en %)

Enquêtes de :	1974	1982	1990	1998
15-24 ans	34	63	68	77
25-39 ans	16	39	38	56
40-59 ans	10	18	21	30
60 ans et plus	2	7	11	10
Ensemble	15	31	32	40

Source : DEPS, *Développement culturel* N° 128.

Une autre évidence s'impose : la montée en puissance de ce type d'écoute gagne tous les âges de la vie, preuve qu'un goût musical acquis jeune a tendance à se prolonger au-delà des âges conventionnels de la jeunesse (dans nos enquêtes, on est « jeune » de 15 à 24 ans)

Le « boom musical » a surtout profité aux genres de musiques appelés au début des années soixante-dix *pop music*, puis *rock*, avant d'être désignés sous le nom de *musiques actuelles* ou *musique amplifiées* ou de musiques *émergentes* (ou encore de musiques *modernes* par opposition aux musiques « contemporaines » savantes).¹²

L'histoire récente de la musique juvénile est assez simple dans sa structure. Après trente ans (1960-1990) d'influence dominante du *rock'n'roll* et de sa descendance complexe et indocile, où le mot « rebelle », adjectif et substantif, était la clé de voûte du système - une musique rebelle pour des rebelles - est apparue au grand jour la culture *hip-hop* avec sa cohorte de poètes (après les *Last Poets*), de chanteurs et de danseurs à l'allure guerrière et au cynisme intéressé. Puis un nouveau rock est apparu, et semble en train de se confirmer depuis 2002 : le rock « engagé » du groupe *Tryo* (France), le rock « tradition française » représenté par le groupe *Bell Œil* (originaire d'Angers), le rock « énervé » du groupe parisien *Pleymo*, le rock « romantique » du groupe *Evanescence* (USA, vaguement affilié au gothique sataniste d'un Marilyn Manson), le rock « qui glisse » des canadiens de *Sum 41*, le rock « groovy » du groupe californien *Red Hot...*¹³ Ces rameaux musicaux coexistent sans plus s'exclure mutuellement, et ils traversent presque toutes les catégories esthétiques et sociales des jeunes. On voit même s'estomper depuis peu le caractère ethnique du rap au profit d'une écoute plus diversifiée. Au point que l'appartenance à tel âge (« avoir 15 ans », « avoir 17 ans », etc.) est peut-être (c'est une hypothèse) aussi déterminant que le fait d'appartenir à telle catégorie sociale.

¹². Voir *Développement culturel*, N° 124, « Les pratiques culturelles des Français. Évolution 1989-1997 » et *Développement culturel*, N° 128, « La montée irrésistible de l'audiovisuel, 1973-1997 ». Voir aussi *Développement culturel*, N° 122, « Les publics des concerts de musiques amplifiées ».

¹³. Source : *Le monde des Ados*, N° 122, 15 juin 2005, « Le dossier Rock Attitude ». D'autres sources donneraient d'autres choix, mais l'essentiel est bien dans ce qu'il est convenu d'appeler « le retour du rock ».

Mais il ne faut pas aller trop vite. Des constantes persistent. Un tableau publié récemment dans son dernier livre par D. Pasquier ¹⁴, quoique rudimentaire, permet de mettre en relation les goûts musicaux des adolescents avec leur classe sociale d'origine.

Principaux genres musicaux préférés (choix multiples. En %)

	<i>Ensemble</i>	Garçons	Filles	Origine favorisée	Origine moyenne	Origine populaire
R'n'B	27	25	28	8	31	44
Rock	22	21	22	31	23	15
Rap	21	26	16	9	25	28
Reggae	12	12	12	11	15	12
Classique	11	11	11	22	7	3
Variétés	11	8	13	13	9	10
Pop	9	8	11	11	9	9
Hip-hop	7	10	5	2	9	13
Jazz	6	8	5	12	5,5	2

Source : Dominique Pasquier, *op. cit.*, p. 69.

La lecture de ce tableau est instructive. La première colonne de gauche, « Ensemble », se décline dans l'ordre décroissant des préférences musicales. En regard, les autres colonnes mettent nettement en évidence la percée de la préférence masculine pour le rap, surtout dans les classes populaires. Quant au R'n'B, lui, il est nettement féminin, surtout dans les classes populaires. Il est amusant de noter que le jazz est six fois plus apprécié par les jeunes des bons milieux (12 %) que par ceux « d'origine populaire » (2 %). C'est que les conventions culturelles jouent dans les deux sens, aussi bien dans le conformisme des enfants « favorisés » (rock, musique classique, jazz), que dans celui des enfants d'origine populaire (R'n'B, rap, hip-hop).

Le sociologue de l'écoute et des pratiques musicales est toujours confronté à ce conformisme. C'est très net dans l'écoute des radios dites « libres » : cette écoute est importante chez les jeunes, sur quelques six cents stations répertoriées en France, 90 % diffusent exclusivement des musiques de variétés, parmi lesquelles les musiques dites « émergentes » occupent une place significative. Les « play-lists » passent en boucle les mêmes titres à succès : « sur Ado FM, le titre classé numéro un en play-list passe au moins 90 fois par semaine ». Le même journal parle à juste titre de « matraquage musical des radios jeunes. » ¹⁵

3.b) Les pratiques artistiques en amateur

L'évolution la plus importante concernant les pratiques artistiques en amateur a eu lieu entre 1982 et 1990, la dernière enquête publiée en 1998, n'ayant fait qu'enregistrer les tendances précédentes. Jacques Toubon, ministre de la Culture du

¹⁴. Dominique PASQUIER, *Culture lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Autrement, 2005.

¹⁵. *Le Monde Radio-Télévision*, semaine du 13 au 19 juin 2005.

gouvernement Balladur (mars 1993-mai 1995), a voulu observer de près l'évolution des ces pratiques en amateur. Une enquête a donc été réalisée et publiée en novembre 1996. Les résultats portent surtout sur cinq domaines : musique (instrument et chant), danse, théâtre, écriture, arts plastiques.

Il ressort de ce travail que presque la moitié des Français âgés de quinze et plus (47 %) déclarent avoir eu au moins une activité artistique en amateur dans leur vie, et qu'un petit quart (22 %) continue à la pratiquer régulièrement. Quant aux jeunes de 15 à 19 ans, presque les deux tiers (62 %) déclarent avoir eu une pratique artistique en amateur, et une petite moitié (44 %) continue à la pratiquer.

On constate aussi, chez les plus jeunes, une propension à cumuler les pratiques artistiques par genres voisins : par exemple la pratique musicale instrumentale encourage la pratique vocale ; la pratique théâtrale encourage celle de la mise en scène (proche des arts plastiques) ou celle de l'écriture ; la pratique de la danse encourage la scénographie, ainsi que nombre de pratiques musicales (rythmique, percussion, improvisation.)

C'est ce que montrent les deux tableaux suivants. Le premier donne la proportion des Français âgés de 15 ans et plus ayant déclaré « avoir eu au moins une pratique artistique dans leur vie », et la proportion de ceux qui déclarent « continuer à la pratiquer au cours des douze derniers mois », c'est-à-dire actuellement (surtout colonnes 1, 2 et 4.) Le second tableau montre le cumul des activités artistiques selon l'âge des pratiquants. ¹⁶

Tableau 1 – Générations et activités artistiques (en %)

Ont pratiqué au moins une activité artistique...

Sur 100 personnes de chaque tranche d'âge	Au cours de leur vie	Au cours des douze derniers mois
15-19 ans	62	44
20-24 ans	61	33
25-34 ans	53	20
35-44 ans	41	17
45-54 ans	45	19
55-64 ans	39	18
65 ans et plus	41	18
Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus	47	22 <i>(=9,9 millions d'amateurs)</i>

Tableau 2 – Cumul des activités et âges (en %)

Ont pratiqué au moins deux activités ...

Sur 100 amateurs de chaque	Dans la vie	Actuellement
-----------------------------------	--------------------	---------------------

¹⁶. Au moment de l'enquête sur les amateurs et de la dernière enquête générale publiée en 1998, 1 % de la population en France âgée de 15 et plus représentait 450 000 personnes, 2 %=900 000, 3 %=1 350 000, etc. Quant aux 15-19 ans, on estimait leur nombre à 3 millions, donc 1 %=30 000 jeunes, 2 %=60 000, 3 %=90 000, etc.

tranche d'âge		
15-19 ans	68	51
20-24 ans	68	41
25-34 ans	62	36
35-44 ans	57	35
45-54 ans	63	38
55-64 ans	52	18
65 ans et plus	50	33
Moyenne	60	38
Rappel :		
<i>ensemble des Français de 15 ans et plus ayant eu au moins une activité</i>	47	22 <i>(=9,9 millions d'amateurs)</i>

On constate, à l'aide de ces deux tableaux, une corrélation étroite entre la jeunesse et l'intensité des pratiques en amateur, et entre la jeunesse et le pluralisme des activités artistiques en amateur.

Tableau 3 – Pratique des activités artistiques amateur selon l'âge (regroupement par domaine)

Ont pratiqué au moins une activité artistique...

Pratique instrumentale (en %)

Sur 100 personnes de chaque tranche d'âge	Ont pratiqué dans leur vie mais ont abandonné	Ont pratiqué au cours des douze derniers mois
15-19 ans	22	18 (=540 000)
20-24 ans	25	14
25-34 ans	24	7
35-44 ans	16	6
45-54 ans	18	6
55-64 ans	13	5
65 ans et plus	18	4
Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus	19	8 <i>(=3,6 millions d'amateurs)</i>

Rappel : 1 % des 15-19 ans=30 000 jeunes

1 % des personnes âgées de plus de 15 ans=450 000 individus.

Chant (en %)

Sur 100 personnes de chaque tranche d'âge	Ont pratiqué dans leur vie mais ont abandonné	Ont pratiqué au cours des douze derniers mois
15-19 ans	5	5 (=150 000)
20-24 ans	9	3
25-34 ans	9	2

35-44 ans	7	3
45-54 ans	13	4
55-64 ans	10	4
65 ans et plus	10	5
Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus	10	3 (=1,35 million d'amateurs)

Rappel : 1 % des 15-19 ans=30 000 jeunes

1 % des personnes âgées de plus de 15 ans=450 000 individus.

Danse (en %)

Sur 100 personnes de chaque tranche d'âge	Ont pratiqué dans leur vie mais ont abandonné	Ont pratiqué au cours des douze derniers mois
15-19 ans	16	5 (=150 000)
20-24 ans	14	4
25-34 ans	12	3
35-44 ans	9	2
45-54 ans	6	2
55-64 ans	4	1
65 ans et plus	4	1
Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus	9	2 (=900 000 amateurs)

Rappel : 1 % des 15-19 ans=30 000 jeunes

1 % des personnes âgées de plus de 15 ans=450 000 individus.

Théâtre (en %)

Sur 100 personnes de chaque tranche d'âge	Ont pratiqué dans leur vie mais ont abandonné	Ont pratiqué au cours des douze derniers mois
15-19 ans	6	4 (=120 000)
20-24 ans	9	1
25-34 ans	7	1
35-44 ans	5	1
45-54 ans	8	1
55-64 ans	6	1
65 ans et plus	5	1
Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus	7	1 (=450 000 amateurs)

Rappel : 1 % des 15-19 ans=30 000 jeunes

1 % des personnes âgées de plus de 15 ans=450 000 individus.

Écriture (en %)

Sur 100 personnes de chaque tranche d'âge	Ont pratiqué dans leur vie mais ont abandonné	Ont pratiqué au cours des douze derniers mois
15-19 ans	7	17 (=510 000)
20-24 ans	13	10

25-34 ans	15	5
35-44 ans	10	4
45-54 ans	6	6
55-64 ans	13	4
65 ans et plus	4	4
Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus	9	6 <i>(=2,7 millions d'amateurs)</i>

Rappel : 1 % des 15-19 ans=30 000 jeunes

1 % des personnes âgées de plus de 15 ans=450 000 individus.

Arts plastiques (en %)

Sur 100 personnes de chaque tranche d'âge	Ont pratiqué dans leur vie mais ont abandonné	Ont pratiqué au cours des douze derniers mois
15-19 ans	7	18 (=540 000)
20-24 ans	12	14
25-34 ans	10	8
35-44 ans	9	6
45-54 ans	9	7
55-64 ans	6	8
65 ans et plus	5	7
Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus	9	8 <i>(=3,6 millions d'amateurs)</i>

Rappel : 1 % des 15-19 ans=30 000 jeunes

1 % des personnes âgées de plus de 15 ans=450 000 individus.

Ces six tableaux (repris de *Les amateurs...*, p. 181)¹⁷ confirment ce que nous avons observé : l'importance de la jeunesse, la persistance à des âges plus avancés, et même, ici ou là, une reprise à l'âge de la retraite (chant, écriture, arts plastiques.) Bien que la pratique théâtrale soit la plus faible, ses proportions signifient que plus de trois millions de personnes déclarent avoir fait du théâtre dans leur vie et un demi - million au cours des douze derniers mois.

Toutes circonstances confondues, les activités musicales recueillent le plus grand nombre de suffrages. La pratique instrumentale prédomine nettement. Elle est d'autant plus élevée que les pratiquants sont jeunes, surtout « au cours des douze derniers mois » (= pratique actuelle.) Le chant a surtout été pratiqué par les personnes les plus âgées ; peut-être cette relative prééminence traduit-elle la mémoire du chant choral propre à la pratique culturelle (chez les « aînés », le lien entre culte et culture, sans être exclusif, est en effet assez fort). La pratique récente du chant se traduit par une nuance entre les générations : les plus jeunes ont plutôt une activité de soliste dans des groupes de musiques actuelles (variétés, rock, rap), tandis que les aînés participent à la renaissance, constatée par ailleurs, du chant choral devenu indépendant de ses origines confessionnelles.

La danse est surtout juvénile. Elle renvoie, elle aussi, à des pratiques chorégraphiques attachées aux musiques actuelles (danses urbaines, musique

¹⁷. Olivier DONNAT, *Les Amateurs*, Paris, La Documentation française, 1996.

techno), tandis que les plus âgés semblent attirés par les « danses de salon » (tango, valse, rock'n'roll), en plein essor associatif (mais difficilement mesurables).

Le théâtre, malgré son succès médiatique, reste (il l'a toujours été) la pratique en amateur la plus rare, peut-être parce que son aspect nécessairement collectif et institutionnel est un frein à des pratiques spontanées plus individuelles. Chez les jeunes, on devine l'effet positif de l'offre théâtrale scolaire, et chez les jeunes gens (20-24 ans) celui des activités culturelles dans les enseignements supérieurs.

L'écriture remporte un franc succès. Cette pratique surtout solitaire (on manque d'ateliers d'écriture) dépend beaucoup des événements forts du cycle de vie : adolescence, première rencontre, naissance, deuil, rupture, nostalgie. Une autre corrélation existe sans doute avec l'entrée dans la vie quotidienne des ordinateurs domestiques et des réseaux qui les alimentent. Un enquête réalisée par l'institut de sondage Ipsos en juin 2005 confirme largement cet attrait pour l'écriture personnelle. A la question « avez-vous déjà écrit ou songé à écrire un livre (roman, souvenirs, essai poésie, théâtre...) ? », 23 % des personnes interrogées répondent par l'affirmative. Cette proportion est un peu plus importante chez les femmes (26 %) que chez les hommes (19 %), mais traverse de manière homogène toutes les générations (22 % chez les moins de 35 ans, 23 % chez les 35 ans et plus). Pour autant, l'envie d'écrire ne s'accompagne d'un souhait de publication que dans un cas sur deux. L'idée de voir son livre publié intéresse plus particulièrement les hommes (59 % contre 46 % chez les femmes) et les plus âgées (55 % chez les « plus de 35 ans » contre 43 % chez les plus jeunes).¹⁸

Enfin, les arts plastiques sont étroitement liés à l'âge. Les pratiques juvéniles sont favorables au dessin. Les œuvres plus importantes nécessitant un atelier et du matériel sont plus souvent réalisées par des pratiquants plus âgés – on constate en effet que la pratique plastiques se maintient à un niveau honorable au fil des âges, mais les supports de l'expression plastique changent, il évoluent en fonction de la place qu'on leur concède..

Chaque pratique appelle le développement de ses propres commentaires tant au niveau des contenus (« musique », mais quelle musique ? ; « écriture », mais quel genre littéraire ? et ainsi de suite), qu'à celui des formations antérieures et de l'âge des pratiquants. Nous constatons simplement que plusieurs millions de personnes se livrent à des activités artistiques, musicales, théâtrales, chorégraphique, plastiques ou littéraire (2,7 millions ont écrit quelque chose –poème, journal, nouvelle...- au cours des douze derniers mois, autant que la population de Paris et celle de sa couronne.) Et nous ne tenons pas compte ici des pratiques de l'image comme la photographie ou la vidéo, elles aussi en plein développement.

Nous avons mis en perspective les pratiques musicales des jeunes avec d'autres pratiques artistiques. La musique, nous l'avons dit vient souvent en tête des préoccupations des jeunes. Ainsi 18 % des 15-19 déclarent-ils pratiquer d'un instrument de musique contre 8 % pour l'ensemble de la population française âgée de 15 ans et plus, 5 % contre 3 % disent faire du chant et 5 % contre 1 % disent pratiquer la danse. C'est statistiquement peu mais c'est démographiquement important, puisque, à chaque fois, ce sont plusieurs dizaines de milliers de jeunes qui sont directement concernés (je rappelle que 5 % de jeunes=150 000 amateurs pratiquant effectivement la danse, ce qui n'est pas rien...) Ces jeunes sont comme la

¹⁸. Source : <www.ipsos.fr/CanalIpsos/articles/1619.asp>

partie apparente du phénomène. Nous ne pouvons restituer ici, par les statistiques, ce qui demeure en puissance, en préapprentissage, en formation tellement élémentaire que les personnes interrogées préfèrent se taire plutôt que « d'avoir la honte » de déclarer en faire si peu alors que leur désir est en proportion inverse. C'est là que les statistiques devraient se taire pour laisser place à d'autres approches des terrains où ont lieu les expérimentations et le développement des goûts et des pratiques musicales des jeunes en France.

Les musiques des jeunes sont « gorgées de social » (Patrick Mignon) car elles permettent d'occuper les loisirs, de développer des capacités personnelles et de créer du lien social. Leur pratique est une activité pragmatique en ce sens qu'elle est ordonnée à un but et en attente de résultats concrets. La musique est un univers qui a ses propres clés d'introduction et d'action. Elle n'est pas d'abord pour eux une théorie esthétique, elle est surtout une démarche sociale, une manière d'envisager le monde pour tenter de la transformer. Une chanson peut peser de tout son poids avec quelques mots contre les violences inter-ethniques, l'injustice scolaire, ou les répressions excessives. La musique des jeunes est un terrain de rencontre parce que c'est un terrain d'alliance *contre*. Il en a toujours ainsi : la chanson populaire a souvent considérée comme « séditeuse ». Aujourd'hui, on s'étonne de ce que les jeunes se saisissent eux-mêmes de cette arme. C'est pourtant dans l'ordre des choses si la musique est bien un terrain privilégiée de *connaissance* et de *reconnaissance*. Mais ce sera l'objet d'une prochaine conférence dans un prochain débat...

4) *L'importance du Réseau humain*

4.a) Les groupes de jeunes musiciens et les réseaux « humains » ¹⁹

On pourrait dire par boutade qu'un jeune qui fait de la musique *tout seul*, cela n'existe pas. Certes, il est physiquement seul à répéter ses gammes, mais ce travail et lui-même sont polarisés par un « ailleurs » et par des « autres ». Un jeune est toujours dans une « réseau », et c'est là qu'il faut s'entendre sur le mot. D'abord il s'agit d'un réseau au sens humain du terme, comme quand l'on parle d'un compagnonnage avec ses initiations, ses épreuves et ses rites. Ensuite un réseau n'est pas seulement un groupe de plusieurs personnes, sinon il ne serait qu'un groupe et rien de plus. Il est d'abord et avant tout un *groupe de groupes* - comme une grappe de grains ou un archipel d'îlots. Enfin, il est organisé par un intérêt commun : une esthétique musicale, un courant d'idée, un ou une artiste de renom, etc., autour desquels il aime des groupes jusqu'alors dispersés et qui se mettent à correspondre entre eux en manifestant le même intérêt. Le réseau est donc une structure sociale intermédiaire entre l'individu tel qu'en lui-même, et l'institution quelle qu'elle soit (association, fédération, organisation...)

Le contact avec l'institution, celle-ci étant le plus souvent une association selon la loi de 1901, a lieu quand le réseau a donné tout ce qu'il a pu, quand il est parvenu

¹⁹. Pierre MAYOL, *Les enfants de la liberté. Etudes sur l'autonomie sociale et culturelle des jeunes en France, 1975-1996*, Paris, L'Harmattan, collection « Débats jeunesse », 1997, surtout le chapitre 11.

aux terme de ses limites. Supposons qu'un jeune « patine » dans ses capacités vocales ou instrumentales, et qu'il ne trouve plus dans le réseau de quoi le sustenter, alors il aura recours aux services d'une association offrant la pédagogie musicale appropriée. Quand les ressources du réseau ont été épuisées, le même contact a lieu lorsqu'un groupe de jeunes musiciens cherche une salle de spectacle où *diffuser* ses œuvres. Seule l'institution, l'association, l'école, le conservatoire, etc., est à même de lui proposer une scène dont ne dispose pas le réseau

4.b) Les constantes et les six étapes

Toute démarche musicale des jeunes, dès qu'elle atteint un engagement pratique dans un processus de création et de diffusion, repose sur des *constantes* qui sont aussi les étapes d'une démarche dynamique. Dans un premier temps, on repère les « ingrédients » suivants :

la présence d'un *chef de projet*, ou *leader*, souvent charismatique, qui anime un projet, un espace, un réseau, ou tout à la fois ;

une *équipe* qui l'entoure, l'assiste, dans les relations publiques, dans l'organisation matérielle des festivités, dans le suivi du contact avec les publics et les artistes. C'est là le rôle des animateurs et des médiateurs culturels, ces deux fonctions étant essentielles à toute situation interculturelle ;

un *lieu*, qu'il s'agisse d'une salle, d'un auditorium, d'une scène, d'une place publique, d'un jardin, d'un musée ou encore d'une friche industrielle ;

un ou des *créateurs artistiques* qui proposent des œuvres déjà réalisées ou qui les réalisent à la commande (une exposition d'art, une performance ou une « première ») ;

un *public* potentiel constitué d'amateurs (visiteurs, spectateurs, auditeurs...) de toutes origines ;

des *subventions* publiques complétant les ressources propres (tarification, billetterie, abonnements, etc.). C'est évidemment là que l'interpellation des pouvoirs publics est la plus forte, surtout après la période de « vaches maigres » des aides publiques aux associations - qui sont pourtant un pilier de l'action dans le cadre de la diversité culturelle.

Ces « ingrédients » sont le plus souvent organisés dans un parcours-type qui comprend *six étapes* couplées deux par deux :

une étape de *sensibilisation* à une réalité culturelle complétée par une *information* sur cette réalité ;

une étape de *formation* complétée par une étape d'*élaboration* d'un projet culturel. C'est en principe à ce moment qu'a lieu le contact avec ce que j'appelle la dimension « institutionnelle » du champ envisagé, ici celui des activités et des pratiques musicales

une dernière étape constituée par la *création* d'une œuvre, et complétée par la possibilité de sa *diffusion* soit par un éditeur (de textes, d'images, de musiques) soit par l'intermédiaire d'une scène de spectacle vivant. Cette dernière étape interpelle évidemment les politiques culturelles au plus haut niveau (ministère, Drac) dans la mesure où elles sont les seules, pour nombre de réseaux culturels, à aider et à conseiller l'aide à la création et à la diffusion interculturelles.

On arrive ainsi au schéma actif suivant, repéré dans la majeure partie des observations de terrain des pratiques musicales :

1. Sensibilisation	2. Information
3. Formation	4. Élaboration
5. Création (œuvre)	6. Diffusion

A cela s'ajoutent la question des supports phonographiques (CD, DVD, radios, TV, médias, MP3, Ipod), et le rôle des festivals et des rencontres comme Zebrock, dont le concours (dans tous les sens du terme !) joue un rôle fondamental dans l'émergence et la reconnaissance des réseaux de pratiques musicales des jeunes.²⁰

En conclusion générale, on constate un lien étroit entre la culture juvénile, aspect fécond des cultures populaire et savante. Un seul exemple : pour écrire des textes de rap, les jeunes auteurs se sont précipités sur les *dictionnaires de rimes* qui dormaient dans les librairies. Entrer dans la langue par la rime, par la terminaison du mot, est une expérience considérable du point de vue poétique et, par là, dans l'appropriation de la langue. On rejoint même, sans toujours le savoir, les techniques du verlan, qui permettent justement, en parlant « à l'envers » des inventions linguistiques inattendues. Le seul risque, mais on commence à mieux le connaître, serait celui de l'enfermement dans une langue d'une telle pauvreté qu'il accentue la fermeture des communautarismes sur eux-mêmes au lieu de les ouvrir vers les autres. La musique dispose de suffisamment de ressources poétiques et sociales pour substituer à ce grand renfermement l'ouverture vers les rythmes et les modes venus d'ailleurs.

Pierre Mayol
Ministère de la culture, DEPS.

²⁰.Pierre MAYOL, « De la culture légitime à l'éclectisme culturel », *Ville-Ecole-Intégration Enjeux*, dossier « Culture(s) : entre fragmentation et recompositions », Paris, Centre national de la documentation pédagogique (CNDP), N° 133, juin 2003.