

Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées"

Philippe Teillet

Maître de conférences en science politique

Univ. d'Angers / C.R.A.P.-ESA C.N.R.S. 6051 Univ. Rennes I

Texte publié in Ph Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Comité d'Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, p. 361-393.

La généralisation - voire, la banalisation - des interventions publiques dans le domaine des "musiques amplifiées"¹ (rock, rap, techno, etc.), la multiplication des lieux musicaux soutenus selon des modalités variables par des collectivités territoriales et, parfois, le ministère de la culture, contrastent avec la dramatisation des premières décisions prises en ce domaine. Les déclarations de Jack Lang, les modestes mesures - financièrement parlant² - de son ministère ont en effet été reçues comme de véritables transgressions. Considérées comme représentatives de la politique culturelle menée depuis 1981, elles ont été appréhendées par certains commentateurs comme une évolution perverse de la politique culturelle³ tournant le dos à ses objectifs initiaux et faisant le lit de la barbarie.⁴

Pour les médias cette transgression avait des vertus justement... médiatiques... permettant d'illustrer, à travers quelques événements au lourd signifié (présence du chef de l'État au printemps de Bourges en avril 1987⁵, instants de complicité entre le ministre et quelques rockers ou rappers, etc.) la modernisation d'un secteur culturel

¹ Sur cette expression, les difficultés qu'elle soulève et les motifs pour lesquels nous l'employons ici, voir en annexe.

² De 8,7 M.F. (en 1982) à 18 M.F. (1985) en crédits de fonctionnement pour l'ensemble du secteur jazz, chanson, rock et variétés et 3,5 M.F. par an en crédits d'équipement. Ces sommes ne concernent que la division de l'action musicale alors en charge de ce secteur au sein de la direction de la musique et de la danse. *Le rock et les services administratifs du ministère de la culture*, doc. Ministère de la culture, 1985.

³ Sur ces polémiques : V. Dubois, "Politiques culturelles et polémiques médiatiques", *Politix*, n°24, 4^e trim, 1993, p. 5-19.

⁴ Voir : A. Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987 ; F. Michel, *Le silence et sa réponse*, Paris, J.Cl. Lattès, 1986. L'ouvrage d'Allan Bloom (*L'âme désarmée*, Paris, Julliard, 1987), bien que ne traitant pas de la politique culturelle française, a été également utilisé pour instruire son procès avant que les livres de Marc Fumaroli (*L'État culturel*, Paris, De Fallois, 1991) et Michel Schneider (*La comédie de la culture*, Paris, Seuil, 1993) viennent ajouter quelques éléments supplémentaires à ce dossier.

⁵ Geste qu'accomplira également son successeur pour l'édition 95 du même festival.

fréquemment stigmatisé pour son élitisme et la distance (coupable) qu'il entretiendrait vis-à-vis de la modernité "médiatico-publicitaire"⁶.

Cette époque semble donc révolue et l'aptitude à nouer des relations de confiance avec les représentants de ces musiques, ainsi que la capacité à mobiliser les ressources suffisantes pour répondre à leurs demandes, font désormais partie non seulement du "métier" des représentants du ministère mais aussi de celui des élus locaux⁷.

Impensable devenu pensable, ce développement particulier des politiques culturelles mérite aujourd'hui qu'on en retrace l'histoire, bien que deux difficultés puissent y faire obstacle.

1) Le manque d'analyses localisées

Si l'histoire de l'intégration progressive de ces musiques dans le champ d'intervention culturelle de l'État a déjà pu être tentée⁸, il n'est malheureusement pas encore possible d'ouvrir véritablement le chantier de sa version locale.

Le faible nombre de monographies ne permet pas en effet de prétendre exposer avec précision les conditions dans lesquelles les problèmes propres aux "musiques amplifiées" - à leurs pratiquants et publics - ont été inscrits sur les agendas politiques territoriaux. On ne peut non plus décrire de façon fine les profils des divers "entrepreneurs" qui se sont chargés de représenter les intérêts des scènes locales. On ne possède pas encore de tableaux précis sur les réalisations d'équipements (types, budgets d'investissement et de fonctionnement, modes de gestions) ni sur les missions dévolues à leurs responsables, ni sur l'impact des décisions prises en ce domaine sur la vie musicale dans les collectivités concernées⁹. Enfin, non seulement les données factuelles sont encore très incomplètes, mais on ne dispose pas non plus d'un modèle explicatif généralisable construit à partir de cas concrets¹⁰.

Or, comme le souligne V. Dubois, seules des études localisées sont à même tant de *restituer la diversité des formes possibles de l'intervention publique dans le domaine culturel qu'à mieux connaître les pratiques localisées qui ont contribué à la mise en forme des politiques nationales*. Par conséquent, serait *réductrice une analyse qui ne porterait que sur l'intervention centrale*¹¹. Autant de motifs pour remettre à une date ultérieure la réalisation de notre projet.

⁶ Selon l'expression employée par Olivier Donnat : *Les Français face à la culture*, Paris, La Découverte 1994.

⁷ La création en 1997 d'une commission des musiques amplifiées au sein de la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture (F.N.C.C.) illustre bien cette situation nouvelle.

⁸ Voir notre thèse : *Le discours culturel et le rock, l'expérience des limites de la politique culturelle de l'État*, Université de Rennes I, 1992.

⁹ L'organisation des professionnels de ce secteur devrait conduire à disposer plus facilement désormais des informations de ce type. Ainsi, la Fédération des salles et clubs rock (Fédurok), créée en 1995, et qui réunit en 1998 une trentaine d'équipements, rassemble des données de plus en plus nombreuses et précises sur ses membres.

¹⁰ Comme le proposait V. Dubois, après P. Champagne, in *Institutions et politiques culturelles locales...*, op. cit., p. 40-43.

¹¹ *ibid.*, p. 40-41.

Mais, au moment d'un fort développement des actions publiques dans ce secteur, l'impact des orientations déjà prises comme les effets des catégories mentales pré-construites se font de plus en plus sensibles et, s'il le faut, justifient cette tentative. Osons une remarque personnelle. Cette étude n'aurait pas vu le jour sans les sollicitations de la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture (F.N.C.C.) et de la Fédurok (Fédération de salles et clubs rock). Élus locaux et responsables d'équipements ont en effet souhaité revenir sur l'histoire de ces politiques, faire le point sur leurs enjeux et leurs acteurs au moment où les ministres de la culture (Ph. Douste-Blazy, puis C. Trautmann), fortement sollicités, exprimaient leur volonté d'accompagner plus sensiblement les collectivités territoriales en ce domaine. Ces sollicitations rendaient compte, par delà une demande de clarification, de la diversité des actions entreprises et des buts poursuivis. Diversité qui imposait de les replacer dans leur cadre historique, social et intellectuel. Ce texte, pour partie issu de la propre implication de son auteur dans ce domaine¹², a donc d'abord été rédigé en réponse à ces demandes émanant "du terrain".

2) L'occultation des cadres intellectuels

En devenant peu à peu banales, ces politiques font aujourd'hui oublier les résistances intellectuelles qu'elles ont dû surmonter. Forte est alors la tentation de réduire leur développement à une série croissante de décisions et d'actions. Aussi utiles qu'elles soient¹³, de telles approches ne sauraient suffire. Ces politiques sont aussi le produit de l'évolution des **représentations** du secteur culturel, ainsi que des objectifs qu'y poursuivent les pouvoirs publics. Représentations que ces mêmes politiques ont symétriquement contribué à bouleverser. Il y a donc une dimension "intellectuelle"¹⁴ de cette histoire à laquelle il est aussi nécessaire de s'attacher.

Il nous semble pour ce motif que l'étude de ce secteur d'interventions culturelles ne peut que bénéficier de la prise en compte de deux orientations méthodologiques.

La forte dimension symbolique du domaine artistique constitué autour du rock et celle, non moins forte et souvent en opposition avec la précédente, dont est entourée, en France, la politique culturelle¹⁵, font que les schémas d'analyses de politiques publiques attentifs à leur dimension cognitive (les représentations, les images dont elles sont issues et, au-delà, les groupes sociaux porteurs de ces "référentiels"¹⁶), peuvent être, pour expliquer l'intégration des "musiques amplifiées" au secteur culturel, particulièrement féconds.

¹² Président de l'Adrama, association gérant le Chabada (Scène de Musique Actuelle) sous convention avec la ville d'Angers et le ministère de la culture, membre de la Commission Nationale des Musiques Actuelles, créée en 1998.

¹³ Voir en annexe l'historique des mesures prises par le ministère de la culture.

¹⁴ Au sens de B. Jobert et P. Muller, c'est-à-dire d'une activité par laquelle des agents et services étatiques tentent d'agir "sur les modèles de référence, sur les représentations sociales" et pour ce faire, de "définir une image commune de l'évolution de la société." *L'État en action*, Paris, P.U.F, 1987, p. 47-48.

¹⁵ Exposée par É. Ritaine : *Les stratégies de la culture*, Paris, P.F.N.S.P., 1983.

¹⁶ Il s'agit des travaux de Bruno Jobert et Pierre Muller, notamment : *L'État en action*, op. cit.

Mais, on ne trouve guère que la politique culturelle dans son ensemble qui ait eu à surmonter une telle hostilité. Depuis 1959, diverses politiques sectorielles ont pu se développer (musique, arts plastiques, danse, cinéma, notamment) sans susciter d'opposition. En revanche, l'élargissement aux "musiques amplifiées" des champs d'interventions culturelles des pouvoirs publics a paru transgresser les limites de la sphère légitime de l'action publique. Des motifs moraux, des jugements de valeurs ou esthétiques, des références aux ambitions des pères fondateurs de la politique culturelle ont été mis en avant pour s'opposer, y compris de l'intérieur même du "monde" du rock¹⁷, à cette ouverture.

C'est pourquoi, l'étude des politiques en faveur des "musiques amplifiées" doit aussi s'attacher à la présentation des registres de justification utilisés par les acteurs et groupes sociaux impliqués et montrer ainsi qu'elles résultaient moins de choix arbitraires que de la mise en oeuvre de certaines conceptions du bien commun¹⁸. Par cette orientation on sera alors en mesure de ne pas négliger le déficit de légitimité qu'elles ont dû surmonter et l'ensemble du travail intellectuel, et ainsi politique¹⁹, dont leur développement est aujourd'hui le produit.

La présente étude ne prétend pas avoir pu pleinement mettre en oeuvre ces choix méthodologiques. Les éléments qui vont suivre constituent donc des résultats fragmentaires pour une recherche socio-historique²⁰ encore à accomplir.

Trois aspects de cette histoire seront ici présentés. Il s'agira tout d'abord de s'interroger sur les contributions respectives du ministère de la culture et des acteurs locaux (élus, militants associatifs) dans la naissance de ces politiques (I). Nous verrons ensuite que la question des équipements, récurrente dans l'histoire des politiques culturelles, a été dans ce secteur particulier déterminante (II). Il faudra enfin tenter de déterminer les sens²¹ alternativement, simultanément ou contradictoirement donnés aux interventions publiques en ce domaine (III).

I) La question des origines : nationales ou locales ?

¹⁷ On trouvera une expression particulièrement forte de cette humeur anti-institutionnelle et hostile à toute collaboration avec les pouvoirs publics dans le reportage pour *Actuel* du critique de rock Patrick Eudeline qui s'était fait passer, auprès de plusieurs maires, pour un chargé de mission du ministère de la culture. *Actuel*, n°53, mars 1984, p. 58-63.

¹⁸ Nous ferons ainsi usages des registres de justification mis en valeur par Luc Boltanski et Laurent Thévenot : *De la justification*, Paris, Gallimard, 1991, 1ère éd. 1987.

¹⁹ Au sens, défini par Pierre Bourdieu, d'une forme particulière des luttes symboliques qui tentent de "*changer les catégories de perception et d'appréciation du monde social, les structures cognitives et évaluatives : les catégories de perception, les systèmes de classement, c'est-à-dire, pour l'essentiel, les mots, les noms qui construisent la réalité sociale autant qu'ils l'expriment*" (et qui) "*sont l'enjeu par excellence de la lutte politique, lutte pour l'imposition du principe de vision et de division légitime, c'est-à-dire pour l'exercice légitime de l'effet de théorie.*" *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 159-160.

²⁰ Cf. V. Dubois, *Institutions et politiques culturelles locales : éléments pour une recherche socio-historique*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, La Documentation Française, 1996.

²¹ Cf. A. Faure, G. Pollet, Ph. Warin (dir.), *La construction du sens dans les politiques publiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.

L'abord de l'histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" impose dans un premier temps de neutraliser le point de vue selon lequel, en matière culturelle, le volontarisme de l'État serait premier.

Selon ce schéma, après s'être heurtés à l'inertie des collectivités territoriales, les responsables ministériels seraient parvenus à faire apparaître des politiques culturelles "locales" qui, tout en étant aujourd'hui d'une importance financièrement double de celle du ministère de la culture²², seraient ainsi toujours secondes, dépendantes de l'État. Ce schéma, encore très répandu, a été mis en cause par des études récentes des projets de la Fédération des Centres Culturels Communaux (F.N.C.C.C.) au début des années 60²³.

C'est pourquoi, et sans vouloir naturaliser une opposition conceptuelle (national / local) oubliée, comme l'a montré J. Lagroye²⁴, du caractère inséparable des deux termes qui la composent, nous allons séparément rappeler les contributions ministérielles et locales à l'invention de ces politiques.

A) La contribution ministérielle

L'action étatique en faveur de l'apparition de politiques culturelles dans le domaine des "musiques amplifiées" a pu s'appuyer sur les éléments suivants :

- les effets "recentralisateurs" des procédés de la décentralisation culturelle, comme les conventions de développement culturel²⁵, qui avaient, durant le premier ministère Lang, des objectifs "pédagogiques" clairement affichés²⁶. Les conseils fournis par les Directions Régionales des Affaires Culturelles (D.R.A.C.) et les "carottes" financières que le doublement du budget du ministère de la culture laissait espérer, ont de la sorte favorisé la reprise par les collectivités territoriales des priorités affichées par le ministère, notamment en ce qui concerne les pratiques culturelles des jeunes²⁷ ;

²² En 1993 les dépenses culturelles publiques relevaient pour 49,7% de l'État et 50,3% des collectivités territoriales, dont 19,8% pour le ministère de la culture et 40,9% des communes.

²³ V. Dubois, "Pour la culture et contre l'État ? La Fédération nationale des centres culturels communaux au début des années 1960", in. Ph. Poirrier, S. Rab, S. Reneau, L. Vadelorge (Dir.), *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, Paris, La Documentation Française, Comité d'histoire du ministère de la culture, 1995, p.51-82 ; Ph. Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française, Comité d'histoire du ministère de la culture, 1996, p.131-159.

²⁴ De l'"objet local" à l'horizon local des pratiques, in. A. Mabileau (Dir.), *À la recherche du "local"*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 166-182.

²⁵ Entre 1982 et 1985, 427 contrats sont conclus par le ministère de la culture, dont 322 avec des collectivités publiques : 237 avec des communes, 24 avec des pays, 36 avec des départements et 25 avec des régions.

²⁶ Voir à ce sujet : G. Saez, "La politique de développement culturel de 1981 à 1986", Cerat, 1987 ; M. Pongy, "L'évolution des référentiels des politiques culturelles locales", Grice, 1990.

²⁷ Entrent dans ce cadre tant l'aide à la réalisation de salles type "Zénith" que celle relative aux petites salles (moins de 400 places) ou le programme "Cafés-musiques". Voir sur ce point l'offre de crédits de soutien faite à la fin du mois de juin 1989 aux maires de communes de plus de 20.000 habitants par une lettre du ministre de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire.

- des programmes spécifiques, comme *Jeunesse et culture* au sein du Fonds d'Intervention Culturelle (durant les premières années du ministère Lang) et plus récemment celui relatif aux *Scènes de "musiques actuelles"* (SMAc), ont été mis en oeuvre tantôt malgré, tantôt sans véritable concertation avec les collectivités locales ;

- la production d'enquêtes sur les pratiques culturelles a montré à la fois la faiblesse des résultats (à un niveau macro sociologique) des politiques de démocratisation culturelle, la place importante de la consommation des produits des industries culturelles dans les rapports des Français à la culture et l'espace croissant (s'agissant des catégories sociales et des générations) occupé par la pop, puis le rock (etc.) dans les goûts et pratiques de ces derniers (surtout chez les plus jeunes). Ces études n'ont pas été conçues comme des évaluations des politiques des différents gouvernements²⁸. Néanmoins, le travail de ce service d'État a fourni un ensemble de données objectives servant à construire des représentations de la réalité culturelle à partir desquelles pouvaient être justifiées des politiques nouvelles, notamment en faveur des "musiques des jeunes" ;

- la médiatisation du ministre de la culture et de son action, à partir du ministère Lang, qui faisait la part belle à ces transgressions symboliques²⁹ par lesquelles des représentants de l'État s'affichaient aux côtés de musiciens de rock, a sans doute contribué à la "modernisation" symbolique de la politique culturelle de l'État et servi de modèle à certains responsables locaux.

B) Les contributions locales

Mais, face aux initiatives étatiques, les acteurs à horizon d'action local (élus, personnels administratifs, associations, individus) disposaient aussi de ressources leur permettant d'intervenir de leur propre chef sur ce terrain.

- Avant l'arrivée de Jack Lang au ministère de la culture et après les élections de 1971 et, surtout, de 1977, de nombreuses équipes municipales se sont fortement engagées sur le terrain culturel³⁰, pour partie en raison des résultats marginaux obtenus par la politique de l'État et de son sensible désengagement durant le septennat de Valéry Giscard d'Estaing ;

²⁸ Sur ce thème, voir : "Sciences sociales et politiques culturelles - Entretien avec Joffre Dumazedier et Augustin Girard", *Politix*, n°24, 1993, p. 67 à 77.

²⁹ En raison tant de la symbolique négative accolée au rock par les commentaires qui l'entourent, que de la modestie des efforts budgétaires de l'État en ce domaine comparés à leur impact médiatique.

³⁰ De 1978 à 1981, dans les villes de plus de 10.000 habitants, les dépenses culturelles ont augmenté de 84%. Voir sur ce point : Ph. Urfalino, "La municipalisation de la culture", in F. Chazel (Dir.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1987, p. 53-73. Texte repris dans : *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 279-301.

- le rock ou la "Pop", pour employer des termes d'époque, ont été intégrés au secteur culturel public ou para-public dès le début des années 70, par exemple dans les catalogues de discothèques municipales ou dans l'activité des M.J.C.³¹ ;

- des effets de génération, au sein du personnel politique et administratif local, ont pu également favoriser cette intégration des "musiques amplifiées" aux politiques culturelles ;

- les horizons d'attente auxquels sont confrontés les élus locaux les conduisent plus facilement que l'État à intégrer dans la construction des politiques culturelles dont ils sont responsables une grande variété de projets et de formes d'expression. Par ailleurs, leur relative proximité rend souvent difficile l'imposition de critères de choix dans la définition de leurs politiques et explique la construction de ces dernières sous le modèle de catalogues de réponses aux demandes adressées aux autorités locales³² ;

- les mouvements musicaux de la fin des années 70 et du début des années 80 (punk, new wave) ont favorisé l'éclosion de pratiques et de formations d'amateurs qui ont posé de façon plus sensible la question du sous-équipement de nombreuses villes en salles de répétitions et de concerts ;

- enfin, l'éclectisme des diplômés des jeunes générations leur permet de maîtriser à la fois des références classiques et modernes³³ et, éventuellement, d'investir sur le terrain des "musiques amplifiées" les compétences tirées de leurs formations supérieures. C'est pourquoi, durant les années 80, les élus locaux ont pu voir arriver devant eux des représentants du monde du rock, aptes à la négociation culturelle, maîtrisant relativement les rouages politico-administratifs et capables de trouver auprès des médias locaux ou nationaux des relais efficaces ; en bref, intéressés à (et disposant des ressources suffisantes) pour assurer l'inscription sur les agendas politiques locaux de la prise en charge des besoins propres à ces musiques et à leurs publics³⁴.

L'action de Bruno Lion (maîtrise de sciences politiques, DESS de politique publique et gestion des organisations, fils de Robert Lion, ancien membre du cabinet de Pierre Mauroy puis directeur de la Caisse Nationale des Dépôts et Consignations), fondateur du Centre d'Information du Rock (C.I.R.) en 1986, puis chargé de mission pour le rock et les variétés de Jack Lang à partir de 1989, est sur ce point exemplaire³⁵ de l'émergence de nouveaux savoir-faire : alors qu'il était, depuis 1983 délégué général d'une association d'assistance promotionnelle des artistes rock et de leurs enregistrements, il crée en 1985 une fédération d'associations (le "Réseau-rock"). Il

³¹ Cf. P. Mignon, "Évolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques", in. *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, Adem Florida - Géma, 1997, p. 25-26.

³² E. Friedberg, Ph. Urfalino, *Le jeu du catalogue*, Paris, La Documentation Française, 1984.

³³ C.F. : O. Donnat, *Les Français face à la culture*, Paris, La Découverte, 1994, notamment p. 358-364.

³⁴ Voir un processus similaire, pour une période antérieure, concernant le secteur socioculturel : P. Mignon, "Paris / Givors : le rock local", in A. Hennion, P. Mignon (Dir.), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 197-216.

³⁵ À défaut d'être idéale-typique compte tenu de ses ressources particulières et de la dimension nationale, et non pas locale, de son action.

réalise un *coup médiatique* en octobre 1984 en proposant au gouvernement, via un télex à l'A.F.P., la création de 1.000 Travaux d'Utilité Collective dans le domaine du rock. Relayé par le journal de 20 heures sur TF1, cette proposition allait se traduire en mai 1985 par la signature d'une convention-cadre avec MM. Delebarre et Lang, préparée par J.M. Djian, alors chargé des T.U.C. au cabinet du ministre de la culture.

Le manque d'études monographiques sur la naissance de politiques locales nous interdit de donner à la question des origines une réponse plus nette et généralisable. Il semble cependant que le rôle principal du ministère de la culture ait été, par son action à forte dimension symbolique, d'exercer une influence intellectuelle sur les décideurs locaux en contribuant à modifier leurs représentations tant de ces champs artistiques que des relations qu'ils pouvaient établir avec les acteurs de leurs scènes musicales, donc, à rendre pensables et ainsi possibles les interventions publiques en ce domaine.

Mais, pour la préparation et la mise en oeuvre d'actions concrètes, le montage des puzzles administratifs et financiers nécessaires, les acteurs locaux (élus, personnel administratif, musiciens et organisateurs) et les accords qu'ils pouvaient lier entre eux, semblent avoir été déterminants. Comme l'ont montré Marie-Thérèse François-Poncet et Jean-Claude Wallach³⁶, on peut envisager ici deux hypothèses. La première est celle où des acteurs émergeant des scènes musicales locales seront porteurs d'un projet mis par eux à l'agenda, peu à peu reconnu et soutenu par la commune d'implantation et parfois par le ministère de la culture³⁷. La seconde est au contraire celle qui situe l'autorité politique locale à l'origine de l'action publique³⁸.

Le travail de L. Zago sur Rennes³⁹, montre bien l'articulation des dimensions nationale et locale de la construction rennaise d'une politique en ce domaine. Si, dans les argumentations des responsables de Terrapin, association fondatrice des Transmusicales, l'attitude générale du ministère et son attention à la situation rennaise ont pu fournir des éléments légitimant leurs demandes, l'essentiel pour eux a consisté à présenter le rock sous un jour non pas commercial (qui pour ce motif lui valait l'hostilité de l'équipe municipale socialiste) mais culturel, de façon à rendre admissible le soutien que l'association sollicitait de la ville de Rennes. C'est donc autour des thématiques de l'intérêt général (de la population ou des artistes locaux) et de l'égalité (par la diffusion active de ces musiques pour en former et en élargir les publics), que les responsables d'ATM⁴⁰ ont fait la preuve du bien-fondé de leur volonté d'être intégrés au champ culturel municipal. Ils se sont ainsi situés sur le registre sur lequel s'appuient traditionnellement les politiques culturelles, celui que L. Boltanski et L. Thévenot nomment *civique*, c'est-à-dire "*incarné par la volonté générale et*

³⁶ M-Th. François-Poncet, J.Cl., *Document de travail pour la Commission Musiques Amplifiées*, Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture, août 1997, p. 14-15.

³⁷ Illustrent ces interventions publiques en relais de l'action militante, les cas du Confort Moderne (Poitiers) et du Chabada (Angers).

³⁸ Catégorie principalement illustrée par Agen et la création du Florida sous l'impulsion de l'adjointe au Maire, Mme. M.Th. François-Poncet, et qui tend à se développer durant la seconde moitié des années quatre-vingt-dix, avec notamment des villes comme Annecy, Perpignan, Douai, Castres, Tourcoing.

³⁹ *Musiques actuelles et politiques culturelles à Rennes 1983-1995*, mémoire I.E.P. Rennes, 1995.

⁴⁰ Association organisatrice des Transmusicales de Rennes.

(impliquant) *l'engagement d'actions collectives orientées vers l'intérêt général et la solidarité*⁴¹.

Trois remarques pour conclure sur ce premier point :

- l'aide apportée par des collectivités territoriales aux "musiques amplifiées", répondait souvent à une demande de musiciens ou d'organiseurs qui rompaient ainsi avec une caractéristique des politiques culturelles consistant à obéir généralement à une logique de l'offre (sachant toutefois que ces entrepreneurs étaient à la fois porteurs d'une demande aux élus et, au-delà d'un premier cercle de proches, d'une offre de concerts ou de services à destination du public local) ;

- si la définition d'une politique en la matière est souvent le fait d'acteurs locaux, leur intervention ne peut être considérée comme strictement locale. Les uns et les autres intervenaient dans le cadre de concurrences régionales, nationales, voire internationales (entre villes ou artistes), et en fonction de références artistiques qui traversaient les scènes locales et dépassaient largement les limites territoriales de la collectivité ;

- quelle que soit la réponse apportée ici ou là à la question des origines, l'intégration des "musiques amplifiées" dans le champ des politiques culturelles locales les conduit souvent, surtout dans les grandes villes à bénéficier, à travers le financement croisé de leurs besoins, des mécanismes de coopération, c'est-à-dire de la mobilisation d'acteurs extra-locaux (État, autres collectivités) et de la prise en compte *"du polycentrisme des lieux de décision dans la société politique moderne"*⁴² qui peut conduire à valoriser le rôle de certaines associations à l'origine de projets favorablement accueillis par une commune puis par les services de l'État (alors que le schéma des maisons de la culture, notamment, donnait l'initiative au ministère qui sollicitait une commune avant de créer avec elle une pseudo association de gestion).

II La question des équipements

Centrale et traditionnelle dans les politiques culturelles, la question des équipements a également marqué, avec cependant un certain nombre de spécificités, le domaine des "musiques amplifiées"⁴³. Le problème des équipements a été en ce domaine appréhendé d'une double façon. Il s'agissait d'abord de surmonter les difficultés posées par l'inadaptation des équipements culturels traditionnels et, ensuite, de résoudre le problème de l'intégration de ces musiques dans le tissu urbain.

⁴¹ Cf. Lafaye, *La sociologie des organisations*, Paris, Nathan, p.91.

⁴² G. Saez, "Villes et culture : un gouvernement par la coopération", *Pouvoirs*, n°73, 1995, p.109-123.

⁴³ Il est d'ailleurs assez remarquable que ce soit à partir du projet d'inscription d'une salle de concert parmi les grands travaux du président de la république qu'a pu être défendue, sous forme de contre-proposition et par l'intermédiaire de Bruno Lion, l'idée d'aménager ou de construire des locaux de répétitions ou de petites salles de diffusion.

A) L'inadaptabilité des équipements culturels traditionnels

Elle se déclinait sous différentes formes :

- un problème acoustique interne et/ou externe rendant difficile, pour les utilisateurs ou pour le voisinage, l'accueil de "musiques amplifiées";

- un problème de configuration architecturale et de comportement attendu du public. La présence de fauteuils dans les salles, adaptée aux publics du théâtre, de la danse, des musiques savantes (jazz compris), ne l'est pas pour le public de ces musiques dont il vaut mieux prévoir la possibilité d'une "expression physique" de ses réactions et sa propension à fumer ;

- il pouvait s'agir aussi d'un problème de gestion d'équipements. Les responsables de lieux culturels ou socioculturels, en raison des missions qui leur étaient confiées, des contraintes propres à leurs activités et de leurs préférences musicales, pouvaient ne pas pouvoir ou ne pas vouloir accueillir ces musiques. Par ailleurs, les organisateurs de concerts ont (ou ont eu) des modes de fonctionnement qui ne coïncid(ai)ent pas avec ceux des responsables de ces équipements (délais de programmation - assez courts dans ce domaine, par opposition à des secteurs traditionnels à programmation plus anticipée -, rapports avec les contraintes législatives et réglementaires des activités de spectacles). Ajoutons que ces difficultés liées à la gestion des lieux culturels recouvraient fréquemment des oppositions socioculturelles entre les représentants du monde du rock et les gestionnaires de ces équipements. Les premiers n'étant pas seulement victimes des représentations péjoratives des seconds. On trouve en effet chez nombre d'entre ces derniers des images caricaturales et négatives (budgétivores, élitistes, ringards) des responsables culturels⁴⁴.

Ces clivages se renforçaient des conclusions du rapport de Jean Hurstel⁴⁵ qui avait montré que la jeunesse défavorisée se détournait des structures conçues pour elle et proposait en conséquence de rompre avec la logique d'équipements qui avait marqué jusqu'alors la politique culturelle.

Rappelons enfin, de façon plus générale, que la question des salles de "musiques amplifiées" semble confirmer le point de vue de Ph. Urfalino⁴⁶ selon lequel ce qui caractérise la politique culturelle française serait justement d'avoir opposé le projet à l'institution. La "répulsion anti-académique" et la volonté de démocratiser la culture ont marqué la naissance du ministère de la culture et, si son action a consisté pour partie à inventer régulièrement de nouvelles institutions, c'est parce que les anciennes semblaient ne plus pouvoir atteindre les objectifs qui leur avaient été fixés.

⁴⁴ Exemple parmi d'autres d'une allégation péjorative, s'appuyant sur "ce que tout le monde sait" et pour ce motif se passant de toute démonstration : "...on connaît la dérive de ces modèles de structures immodérément subventionnées et élitistes." (C. Matheron, "Les champs du rock en ville", *Yaourt*, novembre 1991, Hors série n°4, p. 9.

⁴⁵ Publié sous un titre rendant bien compte du constat et des conclusions : *Jeunes au bistrot, cultures sur macadam*, Ten Syros, 1984.

⁴⁶ *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 341-346.

B) L'intégration des lieux musicaux dans le tissu urbain

Le constat de l'inadaptabilité de la plupart des salles et des lieux culturels traditionnels a conduit les responsables ministériels à prendre un ensemble de mesures favorisant la réalisation ou l'aménagement de lieux musicaux compatibles avec les exigences du milieu urbain : commande d'études sur ce problème⁴⁷, publication d'un guide à destination des élus, des responsables ou des usagers de lieux musicaux⁴⁸, création d'une agence de conseils spécialisée dans la résolution des problèmes posés par ce type d'équipements⁴⁹, aides au développement d'un réseau de salles spécifiques, les Zénith.

Toutefois ces mesures répondaient aussi à d'autres motifs :

- d'abord, l'hésitation du ministère à prendre en ce domaine des décisions identiques à celles des secteurs traditionnels d'intervention, voire du jazz : aides à la formation des musiciens, mécanismes de sélection de l'excellence, soutiens divers à des artistes professionnels, etc. Hésitation qui pouvait refléter un sentiment d'incompétence vis-à-vis d'un secteur mal connu, mais qui pouvait aussi rendre compte d'une forme de compétence négative, c'est-à-dire de l'intégration par les responsables ministériels d'une partie du discours dont le rock (etc.) est l'objet et qui le définit comme une musique qui ne s'apprend pas, qui doit échapper à l'institution et qui perdrait de son authenticité, donc de sa qualité, à mesure qu'elle s'enseignerait comme n'importe quelle autre ;

- la volonté décentralisatrice et simultanément pédagogique du ministère qui s'est également manifestée à travers la mise en place ou son soutien à des centres d'information⁵⁰ ;

- la faiblesse de son budget en la matière et la nécessité dans ce cas d'avoir recours à des techniques de régulation à la fois peu onéreuses pour l'État et particulièrement souples puisqu'il ne s'agissait pas de réglementations nouvelles mais pour l'essentiel de conseils architecturaux et d'aménagements.

Les porte-parole de ces musiques ont eu à ce sujet des attitudes variables qu'on peut opposer schématiquement entre deux pôles : d'un côté, sur des positions anti-institutionnelles consistant à rechercher un minimum de relations avec les pouvoirs

⁴⁷ D. Commins, J. Karczewski, B. Lion, *Le rock à la recherche de lieux*, Paris, Ministère de la culture, S.E.R., 1985.

⁴⁸ *Maxi-rock - Mini-bruits*, op. cit.

⁴⁹ L'Agence nationale pour le développement des petites salles de spectacles, créée en 1989, dénommée avant sa disparition progressive, Agence pour les lieux musicaux et de spectacles.

⁵⁰ Centre d'Information du Rock, créé en 1986, puis intégré dans L'IRMA, centre d'Information et de Ressources sur les Musiques Actuelles, lors de la création de celui-ci en 1991.

publics, les demandes avaient pour objet de permettre à des lieux privés (le plus souvent des bars) de continuer à proposer des concerts sans tomber sous le coup de sanctions administratives ; de l'autre côté, il s'agissait d'inscrire par ce biais les activités rock et assimilées parmi les interventions culturelles locales et d'obtenir des pouvoirs publics la mise à disposition, l'aménagement ou la construction d'équipements gérés ponctuellement ou annuellement par des associations conventionnées.

La seconde attitude, sans doute préférable pour la stabilité de ces activités, le respect de la légalité et d'exigences techniques (pour le public et les musiciens), portait en germe un processus d'institutionnalisation et de professionnalisation des équipes et donc, contrairement aux souhaits et aux représentations mentales d'un certain nombre d'acteurs de ce domaine, d'assimilation progressive aux champs culturels locaux.

III La question du sens : l'alternative action sociale / action économique et professionnalisation

La dimension sociale des actions publiques dans le domaine des "musiques amplifiées" (c'est-à-dire de contribution au traitement de problèmes sociaux touchant surtout des populations jeunes) est souvent présentée comme ce qui les justifie principalement. C'est une caractéristique de ces musiques que d'avoir globalement un public aux propriétés sociales assez diversifiées⁵¹. Mais la présence récurrente de ce registre "social" est aussi le signe de son efficacité politique en raison tant de la nature des problèmes inscrits sur nombre d'agendas locaux ou gouvernemental, que des difficultés des responsables politiques⁵² à construire dans ce domaine une argumentation culturelle ou artistique.

Mais, il existe aussi un débat sur la possibilité d'interventions qui reposeraient moins sur cette dimension sociale que sur des ambitions professionnelles, celles des artistes eux-mêmes ou celles, à caractère économique, de représentants de l'industrie du disque, des médias et du spectacle. Ces deux orientations possibles, par l'alternative qu'elles composent, ont pour effet d'en occulter d'autres.

A) La justification sociale

1) Les musiques des jeunes

⁵¹ Diversité qui s'apprécie en âges comme en classes sociales. Comme le notait O. Donnat, "assez largement *"transclasses"* depuis ses origines, le rock est en train de devenir *transgénérationnel*", *Les Français face à la culture*, op. cit., p. 230.. Toutefois, des nuances à ce constat peuvent être apportées à la fois selon les genres (au sein des "musiques amplifiées" et plus largement "actuelles") et entre les publics des concerts et ceux des musiques écoutées à domicile.

⁵² Une enquête sur le travail des adjoints à la culture montrerait aisément leurs difficultés, vis-à-vis de leurs collègues, à justifier désormais leurs budgets pour des motifs culturels et, à l'inverse, les ressources que peuvent leur apporter des arguments de types économiques ou sociaux.

La dimension sociale de la politique des "musiques amplifiées", du côté de l'État, répondait à l'origine aux perspectives du développement culturel qui consistait à proposer moins l'accès du plus grand nombre à la haute culture que de soutenir une pluralité de pratiques culturelles et de proposer à chacun de favoriser l'expression de son autonomie. La notion (peu aisément définissable) de développement culturel doit sa large diffusion au ministère de Jacques Duhamel et son émergence aux travaux de Joffre Dumazedier et de son équipe aux débuts des années soixante. Appuyé sur une conception plurielle de la culture, elle permettait d'orienter ou de justifier l'action de l'État en faveur des pratiques référées à certains groupes sociaux. Les enquêtes sur les pratiques des Français (celles alors de 1973 et 1980) ayant repéré la place de la Pop et du rock parmi les activités et les goûts de la jeunesse, c'est dans le souci de porter une attention particulière aux formes artistiques propres à ce groupe social qu'ont été décidées les premières mesures en faveur de ces musiques.

Cette appréhension sociale, comme le traitement architectural des problèmes posés par ces musiques, résultait aussi de la difficulté éprouvée par les quelques responsables ministériels concernés à envisager une action simplement artistique. Difficulté aggravée par le poids de la *doxa* en ce domaine qui rendait proprement impensable la reproduction en faveur des "musiques amplifiées" des mesures traditionnellement prises pour d'autres formes musicales.

2) Les musiques des quartiers

Cette dimension sociale s'est infléchie au début de la seconde législature socialiste, au moment où s'institutionnalisait le développement social des quartiers (création de la Délégation Interministérielle à la Ville - 1988 -, du ministère de la ville - 1990 -) et où l'on parlait d'une politique de la ville devenant "*le lieu d'un surinvestissement politique et pratique*"⁵³. C'est donc à cette époque que la question des lieux musicaux est plus sensiblement abordée comme l'un des éléments de la lutte contre l'exclusion qui frappe certains quartiers et leurs habitants, principalement les plus jeunes.⁵⁴

Ainsi, l'action en faveur de la création projetée de 100 cafés-musiques est pilotée par le ministère de la culture, en collaboration avec la D.I.V. et le Fonds d'Action Sociale pour les immigrés (F.A.S.).

⁵³ D. Damamme, B. Jobert, "La politique de la ville ou l'injonction contradictoire en politique", *Rev. fr. de sc. pol.*, vol. 45, n°1, fév. 1995, p.10.

⁵⁴ "Les banlieues des grandes cités manquent trop souvent de lieux de proximité où les nouvelles formes culturelles des jeunes du quartier trouvent à s'exprimer pleinement." *Les cafés musiques*, doc. Ministère de la culture, 1991.

Du côté des élus locaux cette mutation leur permettait de disposer à la fois d'un instrument et d'un symbole pour traiter les problèmes d'"exclusion"⁵⁵ propres à leurs collectivités. Ajoutons enfin, dans le cas des villes importantes, que la triple coupure (sociale, spatiale et culturelle) qui caractérise les relations entre les quartiers périphériques et les centre-villes⁵⁶ (et les populations correspondantes) conduisait à considérer, non sans approximations, toute action en faveur des "musiques amplifiées" comme une action en faveur des (jeunes des) quartiers défavorisés.

B) La justification professionnelle

Dès ces premières mesures, des voix se sont fait entendre demandant une réorientation ou des développements complémentaires. Certains acteurs des musiques amplifiées, déjà professionnels (ou en voie de professionnalisation), ont en effet souhaité échapper aux effets de stigmatisation résultant de l'assimilation de ces musiques à la jeunesse ou aux quartiers "sensibles". Ils percevaient par ailleurs les limites que créaient ces cadres normatifs et intellectuels aux interventions publiques et ainsi, à la satisfaction de leurs intérêts. C'est pourquoi, en développant des argumentaires relatifs à la qualité du travail artistique, aux conditions de développement des carrières musicales, aux relations avec les médias et l'industrie phonographique, ils se sont efforcés d'entraîner l'action publique (surtout celle de l'État) vers des problématiques professionnelles.

1) Logiques artistiques

C'est d'abord l'assimilation de ces musiques à la jeunesse qui a été considérée comme réductrice par une partie des amateurs et des professionnels qui, sans doute parce qu'ils ne se reconnaissaient plus eux-mêmes dans ce groupe socio-biologique⁵⁷, ont fait porter leurs efforts sur la reconnaissance d'une expression artistique et d'une esthétique rock.

D'abord timide (opérations "Coup de talent dans l'hexagone", en février et mars 85, "Rock envol" en 85-86), c'est dans ce registre que peut être situé ce qui fut appelé "les nouvelles aventures culturelles", réseau d'équipements - l'Ubu à Rennes, l'Aéronef

⁵⁵ Le processus de construction de cette notion comme catégorie d'appréhension et de traitement des maux sociaux contemporains a été bien décrit par : H. Thomas, *La production des exclus*, Paris, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, 1997, 1ère partie.

⁵⁶ G. Saez, "État, villes et culture : un modèle métropolitain d'intervention publique", Communication au colloque *Décentralisation, régionalisation et action culturelle municipale*, École des Hautes Études Commerciales, Montréal, novembre 1992, doc. Cerat, I.E.P. Grenoble.

⁵⁷ Il faut en effet reconnaître que l'assimilation de ces musiques à la jeunesse tend à infantiliser leurs amateurs dont de nombreuses enquêtes montrent pourtant qu'ils sont plus âgés qu'on ne le croit. Voir notamment : "Les publics des concerts de musiques amplifiées", *Développement culturel*, n°122, juin 1998.

à Lille, le Confort Moderne à Poitiers - souhaitant apparaître comme des structures de références en matière artistique autour des "musiques amplifiées".

Mais, par delà ces rares expériences, il semble que les schémas préconstruits relatifs à ces musiques ont eu pour effet de limiter étroitement la possibilité d'intervenir en leur faveur comme dans les disciplines artistiques traditionnelles (formation par niveau des futurs professionnels, constitutions d'orchestres ou de compagnies, aides à la création et à la diffusion, etc.), voire même dans les domaines du jazz et de la chanson (où existent un orchestre national et des orchestres régionaux de jazz, des formations spécialisées dans les conservatoires, des résidences d'artistes de la chanson). Là encore se perçoit assez bien l'effet pratique des limites des pouvoirs publics dans un domaine qui non seulement échappait à la compétence de leurs experts, mais qui, en vertu d'une évidence largement partagée et le plus souvent implicite, leur semblait "par nature" impropre à ce type de mesures.

2) Logiques économiques

Si les préoccupations des artistes, c'est-à-dire les questions relatives à la création, ont ainsi été peu entendues, il en a été autrement des problèmes posés par certains professionnels français du disque et des médias. Si ces derniers et différents analystes considèrent que manque encore⁵⁸, à la différence du livre⁵⁹ et du cinéma, une véritable politique du disque, il apparaît néanmoins que pour toute une série de motifs, l'écoute politique de leurs demandes a été plus sensible :

- dans un contexte idéologique de forte séduction du mythe entrepreneurial, une population de professionnels de ces musiques (organiseurs de concerts, managers, tourneurs, responsables de salles, etc.) à travers l'action de l'État et des collectivités territoriales, les moyens de structurer les activités d'une économie du rock (etc.) à la française, à la lisière du secteur culturel public et du show-business ;

- cette orientation a pu s'appuyer sur les caractéristiques de l'espace des prises de positions possibles dans le sous-champ des "musiques amplifiées". Comme le champ culturel doit sa relative autonomie à une hiérarchie en miroir renversé des hiérarchies commerciales, des "entrepreneurs" du rock, se posant ainsi en s'opposant aux professionnels traditionnels de la culture (jugés élitistes - alors qu'ils se revendiquent eux-mêmes fréquemment comme les porte-parole des musiques "populaires" -), ont opté, sans en prendre nécessairement conscience, pour des valeurs à leur tour inverses. C'est par ce mécanisme de double renversement que, dans le sous-champ des "musiques amplifiées", les véritables consécration, à l'exclusion de tout autre procédé,

⁵⁸ Cf. G. Castagnac, *Favoriser un développement qualitatif de la création dans le secteur phonographique, rapport au directeur de la Musique et de la Danse*, Paris, février 1993 ; E. Brénac, B. Jobert, *Évaluation de l'aide de l'État à l'industrie phonographique*, Paris, Département des études et de la prospective du ministère de la culture, 1996.

⁵⁹ Y. Surel, *L'État et le livre. Les politiques publiques du livre en France*, Paris, L'Harmattan, 1997.

ne peuvent provenir que de la reconnaissance par l'accroissement du public, donc d'une modalité qui, hormis les quantités considérées, est proche du fonctionnement des succès commerciaux. Ces dispositions mentales, confortées par les impératifs des compagnies discographiques (grandes ou petites), et de leurs relais ou partenaires médiatiques, tendant à considérer que la consommation d'enregistrements est le mode normal et premier (avant les concerts) de rapport à la musique, ont constitué un terrain idéologique favorable pour l'adoption de décisions ministérielles en direction du secteur industriel et commercial des "musiques amplifiées" ;

- enfin, des témoignages suggèrent que le contexte politique d'alternances libérales (en 1986 et 1993) aurait favorisé - même par anticipation -, l'adoption de mesures de structuration, régulation et soutien de ce secteur économique. Leur nature et leur faible impact budgétaire devaient facilement permettre leur reprise ou leur maintien par des libéraux arrivés au pouvoir (contrairement à des prises en charges directes par la puissance publique).

Cette dimension des politiques en faveur des "musiques amplifiées" s'est peu à peu développée avec, en mars 1986, la création sur le modèle du cinéma et pour soutenir les lieux de diffusion musicale, d'un Fonds de soutien pour la chanson, les variétés et le jazz, alimenté par une taxe parafiscale sur les recettes de spectacle devant contribuer à l'organisation et à l'amélioration de la production de spectacles dans ses différents domaines d'intervention. Elle s'est surtout affirmée après la nomination en 1989 de Bruno Lion, comme chargé de mission auprès du ministre de la culture, qui souhaitait "*inventer de nouvelles formes de relations entre l'État, un marché et des individus*" et à être un "*régulateur public de la profession musicale*"⁶⁰.

Si le programme FAIR soutient des musiciens sélectionnés par une commission, l'aide aux labels discographiques, à la réalisation de clips vidéo ou d'émissions de télévision, l'organisation de structures d'information et de formation des acteurs de ces musiques (CIR, IRMA, etc.) apparaissaient plus comme des tentatives d'orienter le secteur professionnel correspondant à partir de micro entreprises "alternatives", ou "indépendantes". Au cours des années 90, les interventions ministérielles ne concerneront plus seulement ces structures militantes (animées par des préoccupations artistiques), mais l'ensemble du secteur et donc des groupes industriels plus puissants pour lesquels les impératifs commerciaux sont essentiels.⁶¹

L'évolution des structures de la direction de la musique et de la danse (D.M.D.) rend compte du privilège accordé à cette orientation. En 1995 le département de la création et des musiques d'aujourd'hui, qui rassemblait une section attachée à la création - section de la musique contemporaine - et une section jazz, rock, chanson, musiques traditionnelles, a été réorganisé pour faire apparaître en charge de ce secteur, une division de l'industrie musicale.

⁶⁰ A. Giudicelli, "Le petit Lion", *L'Express*, 18 août 1989, p. 48-49.

⁶¹ Il faudrait ici pouvoir examiner avec précision les processus décisionnels, les négociations et concertations entre services ministériels et personnalités ou organisations des secteurs du disque, des médias ou du spectacle lors de l'adoption de mesures comme les quotas de 40% de chansons d'expression française à la radio (1995), la modification de l'ordonnance de 1986 à propos du prix abusivement bas dans le domaine du disque (1996), la disposition fiscale relative à la TVA billetterie / boissons dans les salles ou l'ouverture d'un programme de soutien au disque de variétés avec le Fonds de Création Musicale.

Le développement de la politique ministérielle dans cette direction a pu, a contrario, se mesurer à la fébrilité et aux maladroites mesures prises en faveur des Scènes de Musiques Actuelles (SMAc). La création de ce label d'équipements musicaux, annoncée en octobre 1995 par M. Douste-Blazy lors du colloque d'Agen "Politiques publiques et musiques amplifiées"⁶², a été vivement contestée par les professionnels du secteur⁶³ et des élus locaux⁶⁴, pour l'absence tant de concertation lors de sa conception, que d'attention accordée aux singularités de chacune de ces "scènes". C'est, la raison pour laquelle en 97-98, la réécriture de la circulaire relative à ce dispositif s'est effectuée en collaboration avec les organisations du secteur⁶⁵.

Économique ou sociale, la politique ministérielle n'apparaissait donc pas dotée d'ambition artistique (pour les artistes et la création en ce domaine) ou culturelle (en faveur des publics, c'est-à-dire, de l'accessibilité de ces musiques par des moyens et méthodes d'action culturelle)⁶⁶. Sur ce dernier point, l'histoire que nous avons parcourue montre qu'en raison d'a priori et d'une large méconnaissance des "musiques amplifiées", les responsables politiques et culturels ont considéré que cette accessibilité ne faisait pas problème, que ces musiques pouvaient se passer d'actions de démocratisation. Pourtant, les enquêtes relatives aux pratiques culturelles des Français montraient que des obstacles économiques, géographiques et d'abord sociaux étaient ici aussi à l'origine de fortes inégalités⁶⁷ (vraisemblablement sous évaluées par l'usage de catégories génériques - rock, pop, hard rock, variétés internationales, rap, etc. - qui réduisent les différences esthétiques et socioculturelles entre les productions les plus diffusées et celles plus rares, difficiles ou récentes au sein de ces catégories).

⁶² Circulaire du ministre de la culture (Direction de la musique et de la danse, Délégation au développement et aux formations) du 7 juillet 1996 (dispositif S.M.Ac.).

⁶³ *SMAC 2 Franchissement d'un nouveau mur du son. Réflexions autour de la nécessaire réorientation de l'actuel dispositif SMAC*, Fédurok, juin-juillet 1997.

⁶⁴ M-Th. François-Poncet, J.Cl. Wallach, *Document de travail...*, op. cit., p. 9-11.

⁶⁵ Aboutissant en août 98 à une nouvelle circulaire.

⁶⁶ La thèse de Ph. Poirrier sur Dijon montre également le dualisme de la politique d'une ville en ce domaine qui, selon une logique socioculturelle, peut soutenir l'organisation de scènes ouvertes accueillant les amateurs locaux et, par ailleurs, tenter de mettre le rock au service de sa communication externe, sans que jamais ne puisse émerger l'idée d'une action culturelle ou artistique. *Municipalité et culture au XX^e siècle : des Beaux-Arts à la politique culturelle*, Thèse de doctorat d'Histoire, Dijon, Université de Bourgogne, 1985, p. 632-645.

⁶⁷ Ainsi : 48% de cadres et professions intellectuelles supérieures ne sont jamais allés à un concert de rock au cours de leur vie, alors que c'est le cas de 74% et 78% des ouvriers qualifiés et non qualifiés. 17% des cadres (etc.) et 18% des professions intermédiaires sont allés au cours des douze derniers mois à un concert de rock, alors que, respectivement, seuls 9%, 10% et 9% des employés, ouvriers qualifiés et non qualifiés y sont allés. 65% des cadres (etc.), 63% des professions intermédiaires possèdent dans leur foyer des enregistrements de rock, alors que ce n'est le cas que de 46 % des ouvriers. Parmi les genres de rock écoutés le plus souvent, le rock des années 70 ou 80, ainsi que le rock d'aujourd'hui domine chez les cadres (etc.) et les professions intermédiaires. C'est le rock des années 60 et celui des années 70 ou 80 chez les ouvriers qualifiés, celui des années 60, avant celui des années 70 ou 80 et le rock'n roll des origines, chez les ouvriers non qualifiés. O. Donnat, *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, Département des études et de la prospective, Ministère de la culture, La Documentation Française, 1998.

La dimension, quasi schizophrénique, de l'action de l'État orientée d'un côté (celui de la Direction de la musique et de la danse, D.M.D.), vers un secteur professionnel, et de l'autre côté (à travers la Délégation au développement et aux formations - D.D.F.-), vers une problématique sociale interministérielle, est peut-être en voie d'être surmontée par la réorganisation des Directions du théâtre et des spectacles et de la musique et de la danse en une Direction unique. Son organigramme serait fondé sur un principe de transversalité permettant au ministère de réduire les pressions des organisations professionnelles sectorielles et aux "musiques amplifiées" d'échapper à l'approche duale et spécifique qui leur était imposée. Dans le cadre de cette "normalisation", le projet de charte de service public⁶⁸ proposé par le ministère de la culture aux institutions conventionnées devrait pouvoir s'appliquer aux lieux consacrés à ces musiques. Il semble donc que le ministère de la culture ait désormais admis de ne pas faire de ses interventions sur le secteur de la production phonographique l'essentiel de son activité. Un tel cadre normatif est sans aucun doute plus favorable au croisement de ses préoccupations avec celles des élus locaux et de la plupart des acteurs associatifs.

Conclusion

L'histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" est traversée d'une problématique dedans / dehors. D'un côté, il s'agit d'envisager leur intégration au champ des politiques culturelles. Ce projet apparaît chez certains acteurs de ces musiques qui ont suffisamment intériorisé les logiques des politiques culturelles pour légitimer les interventions auxquelles ils aspirent à l'aide des justifications sur lesquelles repose l'ensemble de ce secteur. On observe d'ailleurs que, du fait de leurs propriétés sociales, des générations auxquelles ils appartiennent, et, parfois, de leur fréquentation sur la longue durée des professionnels de la culture, les personnalités issues du monde du rock sont aujourd'hui beaucoup plus avancées dans cette voie que celles du rap ou de la techno.

Mais, l'absence dans ce champ artistique, en dehors des ventes d'enregistrements, d'autres modes de consécration véritable, le poids tant symbolique qu'économique du disque, expliquent le statut particulier des "musiques amplifiées" dans le secteur culturel. Par ailleurs, les résistances, inaptitudes ou indifférences de certains responsables culturels sont parfois telles que la plupart des acteurs des "musiques amplifiées" ont dû agir et s'organiser à l'extérieur des institutions d'enseignement ou de diffusion existante.

⁶⁸ Présentée par Mme Catherine Trautmann, conférence de presse "Présentation des réformes engagées pour une démocratisation de la culture", jeudi 26 février 1998, doc. Ministère de la culture.

Aussi, les politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" semblent, à la périphérie du secteur culturel, hésiter sur la direction à prendre. Deux voies s'ouvrent à elles : celle d'une intégration exigeant une mise en conformité avec le secteur intégré (le déploiement des modalités et la désignation des objectifs traditionnels de l'action culturelle, la normalisation progressive du statut des personnels des équipements spécialisés), ou celle d'une intégration porteuse de modifications profondes dans le fonctionnement du même secteur. Dans cette alternative, les dynamiques et les ressources des groupes impliqués dans ces politiques seront déterminantes. C'est pourquoi il est nécessaire au moment de cette conclusion de faire le relevé de leurs conceptions et du sens qu'ils donnent à leurs actions.

Du côté des **élus locaux**, certains souhaitent utiliser les "musiques amplifiées" au profit de politiques sociales dans des quartiers difficiles. D'autres semblent considérer leurs interventions dans ce champ comme des facteurs de développement local⁶⁹ ou d'attractivité de leur collectivité⁷⁰. D'autres encore, soucieux de construire un cadre général des politiques culturelles locales, souhaitent à partir de ces musiques (et de la relative jeunesse de leurs publics) initier des actions et des équipements structurés non plus autour des oeuvres et des pratiques venues d'"en haut" (des institutions culturelles traditionnelles vouées aux artistes et aux oeuvres de référence nationale ou internationale, auxquels les jeunes sont de plus en plus étrangers), mais des productions et pratiques venues d'"en bas", des populations elles-mêmes, y compris des groupes sociaux défavorisés⁷¹. Ces "refondations" de politiques culturelles locales ont le mérite de prendre acte de la réalité des pratiques et des aspirations des populations, c'est-à-dire :

- du développement considérable depuis un quart de siècle des pratiques amateurs, notamment chez les plus jeunes⁷², gigantesque ensemble d'activités artistiques que les interventions publiques ont insuffisamment pris en compte,
- des obstacles sociaux qui ont empêché la démocratisation de la haute culture et contribué à faire des professionnels de la culture, ainsi que des groupes bien dotés en capitaux culturels, les premiers bénéficiaires de ces politiques.

⁶⁹ A. Vion et P. Le Galès ont bien décrit la *dimension d'intégration externe* de la gouvernance rennaise qui a permis aux acteurs locaux du rock de contribuer à la visibilité nationale et internationale de leur ville, ainsi qu'au renforcement de Rennes dans la compétition qui sur ce point l'oppose à d'autres métropoles. "Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes", *Politiques et management public*, vol 16, n°1, mars 1998, p. 1-33.

⁷⁰ Voir par exemple l'encart promotionnel de Dijon, "Culture rock - culture baroque" *Le Monde*, 7 avril 1998, p. 31.

⁷¹ Ces propositions sont défendues par Mme François-Poncet : "Propos communiqués" in. C. Matheron, J. Subileau, *Jeunes, musiques, et médiation*, Paris, Villes et Miroirs de Villes, 1994, p. 96 ; "Contribution additionnelle" in. J. Rigaud, *Pour une refondation de la politique culturelle, rapport au ministre de la culture*, Paris, La Documentation Française, 1996, p. 181-190 ; "Discours d'ouverture", in. *Politiques publiques et musiques amplifiées*, op. cit., p. 189-190.

⁷² O. Donnat, *Les pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, op. cit., p. 315-316.

Mais, elles peuvent aussi, sous couvert d'une écoute "démocratique", se borner à répondre sur des fonds publics à une demande largement construite (et circonscrite) par l'offre de l'industrie culturelle et des médias. Elles peuvent aussi se traduire en ce que P.M. Menger⁷³ appelait *un traitement volontariste de la surpopulation artistique* en restreignant plus ou moins consciemment leurs interventions à l'organisation de *nouvelles voies de professionnalisation artistique*. Enfin, elles risquent de produire les résultats logiques des *exaltations populistes de la "culture populaire"*⁷⁴, c'est-à-dire, ratifier des différences entre les pratiques et les univers culturels alors que les politiques de démocratisation cherchaient à les réduire.

Le ministère de la culture a été sensible aux préoccupations des professionnels du disque et des médias. Des recherches spécifiques pourraient montrer que des "hommes doubles"⁷⁵, dont les carrières les situent à la charnière de l'administration culturelle et du monde du disque ou de l'audiovisuel, ont vigoureusement défendu cette orientation. La restructuration de la D.M.D., en 1998, n'a pas donné naissance à un service chargé des problèmes du disque. Mais les liens organiques et désormais solides entre culture et communication, la place maintenant accordée aux industries culturelles dans la politique de l'État, les ressources politiques et économiques dont disposent certaines personnalités et organisations de l'industrie du disque et des spectacles (notamment en assumant, à la place des pouvoirs publics, des missions d'intérêt général⁷⁶) permettent de penser que ce ministère et plus précisément son administration centrale resteront attachés à ces préoccupations et convaincus qu'elles constituent une dimension majeure de ce secteur⁷⁷. Une telle distribution des tâches au profit de l'État constitue sans doute un mode pertinent de répartition des compétences compte tenu de la centralisation des médias en France et de l'internationalisation de l'industrie du disque. Elle est aussi grosse de malentendus et de déceptions si le ministère se décharge sur les collectivités locales de la responsabilité des lieux musicaux de proximité.

Les responsables d'équipements culturels de "musiques amplifiées" connaissent une professionnalisation se manifestant à travers l'évolution de leurs statuts

⁷³ "L'État-Providence et la culture", in F. Chazel (Dir.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1990, p. 35.

⁷⁴ P. Bourdieu, *Réponses*, Paris, Seuil, 1982, p. 60.

⁷⁵ Selon l'expression de Christophe Charle : "Le temps des hommes doubles", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 39, n°1, janvier-mars 1992, p. 73-85.

⁷⁶ Cf. G. Castagnac, *La gestion de l'intérêt général par les professionnels dans le domaine des musiques d'aujourd'hui, rapport au Directeur de la Musique et de la Danse*, Février / juillet 1993.

⁷⁷ La composition de la Commission Nationale des Musiques Actuelles, et plus précisément, la répartition des ressources entre ses membres en termes de présence parisienne (disponibilité pour le - et proximité du - ministère de la culture), expériences du secteur, informations disponibles, accès à des réseaux divers (politiques, professionnels) fait apparaître un déséquilibre en faveur de ceux dont les intérêts les portent plus vers les questions du disque et des médias que vers les amateurs, les équipements de province et l'action culturelle. Déséquilibre dont le rapport de cette commission, rendu public au moment de la rédaction de notre texte, est le reflet. Toutefois, l'économie générale de ce document ne permet pas nécessairement d'augurer des mesures qui seront prises.

sociaux, du bénévolat militant à l'application des conventions collectives du secteur. Elle se traduit aussi par la volonté de voir leurs compétences particulières reconnues par les administrations, les autorités politiques et leurs pairs du secteur culturel (public ou privé). Leur discours, qui dès lors balance entre la défense d'identités professionnelles spécifiques et la volonté de procéder à des mises en équivalence, marque aujourd'hui leurs débats internes.

Il serait d'ailleurs fort intéressant de pouvoir, en termes socio-politiques, faire l'histoire et mesurer l'impact des relations entre le secteur des "musiques amplifiées" (en cours de structuration) et les organisations professionnelles du secteur culturel (Fonds de soutien, syndicats, sociétés civiles de perception et de répartition des droits d'auteurs et droits voisins).

Mais ces professionnels hésitent surtout entre le souci de s'appuyer sur l'emprise sociale des "musiques amplifiées" (qui permet à ce secteur de faire face à des enjeux que les autres domaines des politiques culturelles ne peuvent souvent plus prétendre affronter véritablement) et la dimension d'abord artistique de leurs investissements personnels qui les conduiraient plutôt à privilégier le soutien et la diffusion de la création musicale.

Enfin, le développement en leur sein de nouvelles catégories de "formateurs", chargés d'accompagner des amateurs, peut s'analyser schématiquement soit, comme la création avec l'aide des pouvoirs publics d'un groupe professionnel nouveau répondant à des besoins que le marché n'avait pu satisfaire, soit, comme le produit de la construction d'une clientèle par des artistes ayant trouvé dans les conseils qu'ils pouvaient fournir, en marge ou à la place de leur production artistique, des moyens d'existence substantiels ou les conditions de leur maintien dans ce secteur d'activités⁷⁸.

Sans qu'il soit nécessaire de filer trop longtemps la métaphore politico-militaire (*combien de divisions ?*), l'orientation future de ces politiques résultera sans aucun doute des rapports de force entre et au sein de ces différents types d'acteurs. Mais plus simplement, l'opposition Paris / province semble constituer sur ce point un mode pertinent d'analyse et de prospective. La multiplication des lieux voués à ces musiques, l'apparition corrélative de professionnels et d'organisations implantés en "région", la place des collectivités dans le financement des activités culturelles, le développement de la déconcentration conduisent à prévoir une forte territorialisation de ces politiques. À l'heure où ces lignes sont rédigées le ministère de la culture semble faire des "musiques actuelles" un élément privilégié de son action et veiller à inscrire celle-ci dans une politique plus générale de développement et d'aménagement du territoire. Il paraît donc en mesure d'échapper au clivage qui émergeait ces dernières années

⁷⁸ Voir sur le développement de cette profession : G. Authelain, *La formation de musiciens pour le développement de la pratique des musiques actuelles*, Étude réalisée pour le compte du Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la Musique et de la Danse, 15 octobre 1997.

consistant à opposer, dans ce domaine particulier, les politiques économiques et industrielles dont il aurait la charge exclusive, aux politiques artistiques et culturelles qui auraient été essentiellement de la responsabilité des collectivités locales au sein d'équipements de proximité.

De la sorte, le développement d'une véritable coopération État - collectivités locales en faveur des musiques amplifiées, serait, si l'on souhaite combler les trop nombreuses lacunes de cette étude et en valider (ou invalider) les propositions, loin de faire perdre de sa nécessité à la production de monographies que nous appelions au début de ce texte.