

**Philippe TEILLET**  
*Université d'Angers*  
*Directeur du DESS Direction d'Équipements et de Projets*  
*dans le Secteur des Musiques Actuelles et Amplifiées*

## PUBLICS ET POLITIQUES DES MUSIQUES ACTUELLES

*Version provisoire du 21 février 2003*

L'objet de cet article est l'analyse d'une politique culturelle dont le principe de construction et de légitimation est le souci de certaines catégories de publics<sup>1</sup>. Les interventions en faveur des musiques actuelles<sup>2</sup> offrent à ce sujet un exemple à la fois éclairant et quasiment unique. C'est en effet l'attention portée aux pratiques et valeurs culturelles considérées comme propres à la jeunesse qui a permis et justifié, du moins initialement, l'intervention des pouvoirs publics en ce domaine. De ce fait, s'est constitué au coeur de l'intervention culturelle publique un secteur dont la légitimité reposait moins sur la valeur attribuée aux productions artistiques qui le définissent, que sur le souci des publics identifiés comme étant majoritairement ceux de ces productions.

Il semble en effet que peu de politiques culturelles sectorielles soient autant que celle en faveur des musiques actuelles liées à la perspective de cibler des publics particuliers. Si la plupart ont des publics relativement spécifiques (les publics des équipements culturels n'étant aucunement homologues dans leur composition sociale à l'ensemble de la population française<sup>3</sup>),

---

<sup>1</sup> Nous remercions Dominique Jamet et le Comité d'Histoire du Ministère de la Culture qui nous ont permis d'avoir accès aux archives de ce ministère, ainsi que M. Jacques Renard qui nous a autorisé la consultation des archives du cabinet de Jack Lang.

<sup>2</sup> Nous utiliserons ici les expressions "musiques actuelles" et "musiques amplifiées". L'expression "musiques amplifiées" (ou "électro-amplifiées") a été construite par le sociologue Marc Touché (Centre d'Ethnologie Française - CNRS, Musée National des Arts et Traditions Populaires), dans le cadre d'une recherche *Connaissance de l'environnement sonore urbain* (éd. CRIV - CNRS, n°90.244, 1994). Elle permet de souligner la place importante et spécifique de l'électrification et de l'amplification tant dans l'esthétique des courants musicaux au sein ou autour du rock, des musiques électroniques et du rap, que dans la vie des musiciens s'inscrivant dans ces différents genres (cf.: *Mémoire Vive*, Annecy, Association Musiques Amplifiées, 1998). L'expression "musiques actuelles" a permis de désigner un champ d'interventions publiques englobant, outre les musiques amplifiées, la chanson, le jazz et les musiques traditionnelles (cf.: Ph. Teillet, "Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées", in Ph. Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture*, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, notamment p.387-389.). Lorsque nous évoquerons l'action des pouvoirs publics, nous reprendrons l'expression "musiques actuelles" qui sert le plus souvent à désigner ce vaste domaine d'intervention. L'expression "musiques amplifiées" permettra plutôt d'évoquer le champ de production musicale considéré comme le plus spécifique à la jeunesse, en lieu et place du terme "rock" qui, après avoir été dominant, a progressivement perdu son caractère fédérateur (voir sur ce point les remarques de O. Donnat à propos de l'analyse des goûts musicaux des Français, in *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, La Documentation Française, 1998).

<sup>3</sup> Cf. O. Donnat, "Les catégories socioprofessionnelles : un outil encore efficace dans l'analyse des disparités culturelle", in O. Donnat, S. Octobre (dir.), *Les publics des équipements culturels - Méthodes et résultats d'enquêtes*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des Études et de la Prospective, coll. Les Travaux du DEP, 2001, p. 27 - 35.

cette dimension "sociale" de leur définition est généralement occultée au profit d'une vocation universelle que l'ambition de la démocratisation culturelle a pour définition de réaliser. En revanche, dès leurs premiers développements, les actions en faveur du rock, puis des musiques actuelles, ont désigné des publics privilégiés (la jeunesse de façon très globale, puis de façon plus ou moins euphémisée, la jeunesse "en difficulté", celle "des banlieues") dont le souci et la reconnaissance des valeurs culturelles propres constituaient les arguments principaux des mesures adoptées en ce domaine.

Toutefois, comme nombre de politiques publiques, celles dont ces musiques ont fait l'objet ne se présentent pas à l'examen comme la simple résolution de problèmes conçus a priori (dans notre cas, les "besoins" culturels de la jeunesse). Toute politique est en effet un processus d'apprentissage dont le sens se définit et évolue par le jeu et les rapports de force entre les acteurs qu'elle implique<sup>4</sup>. C'est pourquoi, on ne saurait aujourd'hui considérer la jeunesse comme le principe unificateur de toutes les interventions qui, directement ou indirectement (comme dans le cas des mesures en faveur du disque ou du secteur de la communication audiovisuelle), concernent les musiques amplifiées.

Il n'en reste pas moins que, vingt ans après ses premières manifestations, cette représentation persiste. Aujourd'hui encore, elle sert à justifier pour partie les actions publiques en direction des musiques actuelles. Répondant à une question relative à la place de ces musiques au sein des actions menées par son ministère, le ministre de la Culture, Jean-Jacques Aillagon, répondait de la façon suivante : "J'entends leur consacrer une place à la mesure de leur prééminence dans les pratiques culturelles des jeunes générations. L'engagement du Gouvernement en faveur d'un taux de TVA réduit sur les disques est avant tout une politique pour les jeunes publics et les jeunes musiciens, qui produisent et consomment l'essentiel des disques. Par ailleurs, le ministère de la Culture et de la Communication continuera à apporter son soutien aux collectivités locales pour la mise en place de scènes de musiques actuelles, la réalisation de studios de répétition, le soutien de festivals, et favorisera l'ouverture progressive des écoles de musique (...). Souvent, (...) les villes souhaitent offrir aux jeunes des lieux de musique. Je crois qu'il faut les aider dans leurs projets en ajoutant à ces lieux des parcours de formation et de professionnalisation pour les musiciens qui le souhaitent."<sup>5</sup>

Cette étude propose donc un retour sur les conditions de l'invention d'une politique *culturelle* (par l'identité administrative des personnels et des services étatiques concernés) visant plus une catégorie de publics qu'une catégorie d'oeuvres. Mais ce souci du public n'est pas seulement un registre mobilisable pour établir l'accord nécessaire à l'acceptabilité sociale et politique des mesures en ce domaine. D'une part, parce qu'au rock étaient associées d'autres représentations, dans un registre de l'excès et du dérèglement, peu compatibles avec le sens historiquement construit des politiques culturelles, à la fois éducatives et civilisatrices. L'éligibilité

---

<sup>4</sup> Cf P. Muller, Y. Surel, *L'analyse des politiques publiques*, Paris, Montchrestien, p. 31.

<sup>5</sup> *Trax*, n°56, octobre 2002, p.62.

de ces musiques au soutien des pouvoirs publics est pour ce motif loin d'avoir suscité le large consensus que le souci de la jeunesse pouvait lui garantir. D'autre part, comme nous aurons l'occasion de le montrer, la généalogie de cette politique est aussi l'occasion d'observer la naissance d'une catégorie d'actions qui s'écarte et, simultanément, instruit la critique des normes de référence et des types d'intervention propres au secteur des politiques culturelles dans lequel elle s'inscrit.

Dans un premier temps, il nous faudra donc revenir sur l'origine de ces politiques et comprendre l'articulation faite alors entre les questions relatives à la jeunesse et les premières mesures prises en faveur du rock. Nous verrons dans un second temps les raisons pour lesquelles, malgré ses faiblesses et les objections qui ont pu lui être faites, cette articulation s'est ultérieurement maintenue.

## **D) L'invention d'une politique culturelle de la jeunesse**

Si la préoccupation des publics ne semble aujourd'hui guère spécifique aux musiques actuelles, c'est que le ministère de la culture et sa politique ont fait l'objet de débats récurrents portant en particulier sur leur capacité à infléchir les orientations des pratiques culturelles des Français, notamment des catégories de populations sous représentées parmi les publics des équipements et manifestations culturels. La mise à distance en 1981-1982 de la démocratisation culturelle comme référent central de l'action de ce ministère, la publication en 1990 de la troisième grande enquête sur les pratiques culturelles des Français qui semblait faire le (sombre) bilan de la politique menée depuis la décennie précédente en matière - justement - de démocratisation ; le souhait affirmé en 1996 par la commission pour une refondation de la politique culturelle que l'accent soit désormais "mis sur les publics de la culture, en allant jusqu'à ce qui peut concerner l'ensemble de la population"<sup>6</sup> ; la définition en 1998 par le ministère de Mme Catherine Trautmann d'une charte des missions de service public pour le spectacle vivant au moment d'une forte relance de l'impératif de démocratisation et, simultanément, du lancement d'une politique en faveur des pratiques amateurs sont autant de faits ou d'événements sur lesquels s'est appuyée la réactivation de la question des publics.

Mais ce qui marque cette vingtaine d'années c'est, depuis 1982, la perte de confiance ou du moins le doute croissant à l'égard des politiques volontaristes en faveur des catégories de populations restées globalement à l'écart des politiques culturelles. Au contraire, les discours des premiers temps du ministère Lang s'efforçaient de convaincre que la France vivait une rupture, que des moyens inédits et des actions vigoureuses en faveur de publics nouveaux allaient trancher avec l'attitude prêtée aux responsables politiques et culturels antérieurs et l'inefficacité

---

<sup>6</sup> J. Rigaud, *Pour une refondation de la politique culturelle, Rapport au ministre de la culture*, Paris, La Documentation Française, 1996, 68.

démocratique de leurs interventions<sup>7</sup>. Le retour sur l'invention d'une politique culturelle en faveur des publics jeunes est donc aussi l'occasion de revenir sur cette période singulière que furent les premiers temps du ministère Lang, période que l'histoire enserme désormais entre deux moments de désenchantement à l'égard des politiques culturelles, celui qui a suivi le départ d'André Malraux et celui que nous connaissons depuis une dizaine d'années.

Comme la relance de la politique culturelle s'inscrivait dans le cadre de la première alternance de la V<sup>e</sup> République, on ne s'étonnera pas que la généalogie du souci de la jeunesse prenne place, pour une partie, dans le cadre de la réorientation de la politique culturelle et, pour une autre, dans celui d'une politique plus globale du premier gouvernement de François Mitterrand. Mais on ne saurait la réduire à une impulsion donnée par l'administration. L'intervention d'individus ou de groupes militant à l'intérieur ou à l'extérieur des services de l'État pour une autre politique culturelle va ici compléter le processus nécessaire à la naissance d'une politique en faveur des musiques actuelles.

#### *Développement culturel et pratiques culturelles de la jeunesse*

Sur ce point, l'histoire est maintenant bien connue. Le décret du 10 mai 1982 qui définit la mission confiée à Jack Lang (notamment : "permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional, ou des divers groupes sociaux pour le bénéfice de la collectivité tout entière") rompt avec l'impératif de démocratisation fixé à Malraux par le décret du 24 juillet 1959 ("rendre accessibles les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français"). À l'unité et l'universalité de la culture, entendue dans un sens esthétique, cette définition y substitue une conception plurielle, quasi anthropologique. Elle confère à l'action de l'État non pas la mission de réduire les écarts dans le partage des "oeuvres capitales", mais la responsabilité de soutenir et de veiller au respect de la diversité des pratiques et des univers culturels. La notion de développement culturel forgée par Joffre Dumazedier au début des années soixante sert alors, par la diversité de ses interprétations, à englober tant la poursuite de la démocratisation (en mobilisant pour cela l'ensemble des ministères disposant de publics particuliers et souhaitant contribuer à leur porter la "culture" qui leur fait défaut), que la *démocratie culturelle* entendue comme la volonté de reconnaître la contribution de chacun et de chaque groupe social à la production de la culture de son temps et par conséquent, d'adopter un ensemble de mesures en

---

<sup>7</sup> Ainsi, un courrier du ministre de la culture en date du 20 octobre 1982 présentant sa politique en faveur des jeunes aux responsables de son administration soulignait que "trop longtemps la jeunesse est restée étrangère aux préoccupations de ce ministère". Archives du ministère de la Culture, Cabinet de Jack Lang, Cote CAC : 870300, Art 8.

faveur des formes culturelles propres à ces différents groupes<sup>8</sup>. Toutefois, un changement de définition formelle de la mission d'un ministère n'induit pas ipso facto un changement aussi radical dans la pratique de ses services, des institutions et des personnels qui en dépendent. Loin de s'être substitué à la démocratisation<sup>9</sup>, le développement culturel semble plutôt avoir permis d'élargir le champ des interventions culturelles des pouvoirs publics et de légitimer tant des différences culturelles que des politiques différenciées.

Pour ce qui nous concerne le concept de développement culturel, aussi flou et malléable soit-il, a rendu pensable une action destinée à la jeunesse et attentive aux formes artistiques considérées comme lui étant plus spécifiques. Rappelons que dans les premiers temps du ministère des Affaires culturelles, Malraux et ses collaborateurs avaient finalement conçu la mission des maisons de la culture, emblématiques de leur doctrine, en les opposant aux MJC, notamment par le souci de ne pas en réserver la fréquentation à la jeunesse<sup>10</sup>. C'est la toute nouvelle Direction du Développement Culturel, structure horizontale issue de la mission du même nom créée en 1979, qui va être chargée d'exprimer et de relayer auprès des autres services ministériels ces nouvelles orientations<sup>11</sup>. La circulaire destinée aux DRAC le 18 février 1982, "politique des interventions culturelles et déconcentration des crédits de 1982", annonce une politique nouvelle "en direction des publics et des zones peu et mal touchés par les réseaux de création et de diffusion" et précise qu'elle devra "permettre dans la vie culturelle et artistique du pays l'expression propre de populations marginalisées par rapport aux pratiques culturelles dominantes". Cette politique se décline selon trois approches : celle des catégories de population ("jeunes exclus de la culture des adultes", notamment), celle des terrains ou des lieux (entreprises, hôpitaux, prisons, monde rural, banlieues, etc.), celle des cultures "différentes ou spécifiques" (régionales, populaire, scientifique et technique). Sa redéfinition durant les années suivantes va conduire à la présenter comme un ensemble d'actions en direction de différentes catégories de publics, éventuellement définis par leur environnement spécifique : dans les entreprises, à l'école, durant les temps de transport et de loisir, dans les prisons, les quartiers

---

<sup>8</sup> Sur ce nouveau référentiel, paradigme ou cadre intellectuel de la politique culturelle : Ph Teillet, "L'État culturel et les musiques d'aujourd'hui", in A. Darré (dir.), *Musique et Politique*, Rennes, PUR, 1996, p. 111-125 ; Ph. Poirrier, *L'État et la culture en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris Le Livre de Poche, 2000, p. 164-166 ; Cl. Mollard, *Le 5<sup>e</sup> pouvoir*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 280-326 ; J. Renard, *L'élan culturel*, Paris, PUF, Politique d'aujourd'hui, 1987 ; G. Saez, "La politique de développement culturel de 1981 à 1986", Séminaire du Centre de Recherches Administratives, FNSP, 1987 ; A. Girard, "Politique publique de la culture", in E. de Waresquiel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse Éditions, CNRS, 2001, p. 509-514.

<sup>9</sup> Les décrets définissant les missions des successeurs de Jack Lang ont d'ailleurs repris les termes qui définissaient celles d'André Malraux.

<sup>10</sup> Voir notamment les extraits de son discours inaugural de la Maison de la Culture d'Amiens, le 19 mars 1966, in Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, *André Malraux Ministre*, Paris, La Documentation Française, 1996, p. 304.

<sup>11</sup> Nous utiliserons sur ce point les résultats des recherches menées par Pierre Moulinier sur les archives de la DDC : *La Direction du Développement Culturel, artisan de la globalisation culturelle*, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, 27 septembre 2001, 9 p. Nous remercions son auteur et, pour le Comité d'Histoire, D. Jamet, qui ont accepté de les mettre à notre disposition.

dégradés, le monde rural, les relations Français - Immigrés, les régions et les DOM - TOM. Les jeunes et "les moyens d'approfondir leurs pratiques culturelles" figurent parmi ces objectifs. Toutefois, l'action de la DDC va non seulement consister à coordonner et orienter l'action des directions sectorielles du ministère, mais aussi à mettre en oeuvre des politiques interministérielles conformes à ces orientations (avec les ministères intervenant en faveur des publics "cibles", notamment l'Éducation Nationale).

### *La politique interministérielle en faveur de la jeunesse*

Claude Mollard attribue à Jack Lang une responsabilité personnelle dans la définition d'une politique en faveur des jeunes et de "leur(s)" musique(s), dans la mesure où il prête à l'ancien ministre de la culture un "style (qui) séduit les jeunes", une très forte proximité vis-à-vis de la jeunesse et de ses aspirations, une capacité immédiate et quasi intuitive à les représenter et à être ainsi le "ministre des jeunes"<sup>12</sup>. Toutefois, les archives du ministère de la culture montrent que les interventions culturelles en faveur de la jeunesse s'inscrivaient aussi dans le cadre plus vaste d'une politique interministérielle, que les services de Jack Lang et le ministre lui-même auraient été chargés de décliner dans leur domaine d'attribution.

Le 16 octobre 1981 une circulaire interministérielle avait été adressée aux préfets concernant la mise en place d'un programme d'actions en faveur des loisirs quotidiens de la jeunesse<sup>13</sup>. Ce programme est lancé fin 1981 - début 1982 et une note aux DRAC du 17 mai 1982 émanant de la DDC présente la participation du ministère de la culture à ce programme. Dominique Wallon, directeur de la DDC, y observe qu'une "aspiration particulièrement forte (...) s'exprime en matière musicale"<sup>14</sup>. Le 22 juillet 1982 est installé le Comité Interministériel de la Jeunesse (CIJ). Une note de la même année, à propos de ce conseil, adressée par le conseiller technique de la DDC à la ministre déléguée auprès du ministre du Temps Libre (A. Henry), chargée de la Jeunesse et des Sports (E. Awice), présente les trois axes d'une politique culturelle en faveur des jeunes ("13 - 25 ans", est-il précisé) : encourager les pratiques culturelles propres à la jeunesse (action sur les quartiers, action culturelle en milieu scolaire, temps libre et vacances) ; ouvrir à la jeunesse les grandes institutions culturelles (problèmes de locaux mal adaptés aux pratiques du public jeune, place aux productions répondant aux attentes des jeunes) ; donner une dimension culturelle à la politique d'insertion professionnelle des jeunes.<sup>15</sup> Sur le premier point, le conseiller technique énumère les initiatives de son ministère : création de

---

<sup>12</sup> *Le 5è pouvoir*, op. cit., p. 299.

<sup>13</sup> P. Molinier, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, "La Direction du Développement Culturel, artisan de la globalisation culturelle", Ministère de la Culture et de la Communication, DEP, 2002, document de travail.

<sup>14</sup> Archives de la DDC, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture.

<sup>15</sup> Archives du ministère de la Culture, op. cit.

centres régionaux pour la chanson, ouverture d'un musée de la bande dessinée, soutien à la création de médiathèques, création d'un Centre National de la photographie.

C'est à la fin de 1982 que le Fonds d'Intervention Culturelle (FIC), logiquement suscité pour financer les opérations culturelles dans ce contexte interministériel<sup>16</sup>, lance son programme "Jeunesse et culture". Il est logique que le FIC ait déjà été conduit avant cette date à financer des opérations destinées à la jeunesse. Le rapprochement de ministères dont les jeunes constituent le public principal (Éducation, Jeunesse et Sports, notamment), la possibilité qui en résulte de s'écarter des normes d'intervention propres au ministère de la culture et de concevoir des actions jugées "innovantes", la volonté de soutenir des interventions spécialement destinées à des publics nouveaux ne constituant pas "la clientèle habituelle"<sup>17</sup> des politiques et équipements culturels, ont favorisé le financement de programmes en faveur de populations jeunes. Toutefois, c'est avec la mise en place du ministère Lang qu'apparaîtra l'objectif consistant à soutenir des pratiques culturelles et notamment musicales, considérées comme propres à la jeunesse. Jean-Michel Djian, alors chargé de mission au FIC et responsable de ce programme va en exprimer la doctrine. La simplification de celle-ci résultant pour une grande partie de la présentation synthétique de ce programme nécessaire aux opérations de communication dont il a fait fait l'objet, a nourri la critique du ministère Lang. En effet, ramenées à une glorification de la "culture jeune", les mesures constitutives de "Jeunesse et culture" ont soutenu les commentaires critiques virulents tels qu'on les trouve notamment dans l'essai d'Alain Finkielkraut, citant à cette occasion F. Fellini : "Seul un délire collectif peut nous avoir fait considérer comme des maîtres dépositaires de toutes les vérités des garçons de quinze ans"<sup>18</sup>. Mais, loin du "jeunisme" auquel il est souvent ramené par ses détracteurs, ce programme reposait sur un argumentaire plus consistant comprenant les éléments d'analyse suivants :

- le repérage d'un clivage générationnel empêchant les jeunes d'occuper la place que leur valorisation symbolique devrait leur conférer dans "la dynamique sociale"<sup>19</sup> ;

- le rejet des institutions assimilées au monde des adultes (ce sont des adultes qui dirigent les institutions et monopolisent la régulation des besoins) ;

---

<sup>16</sup> Créé en juin 1970 et supprimé en 1984, le FIC avait pour mission de soutenir des opérations innovatrices et expérimentales d'une durée de un an renouvelables une seule fois, rassemblant des financements de plusieurs collectivités publiques au sein desquels les moyens du ministère de la culture ne devaient pas excéder 50% et répondant à des orientations fixées annuellement par un comité interministériel. Voir à ce sujet : A. Girard, "Le Fonds d'Intervention Culturelle (FIC)", in Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, *Les Affaires Culturelles au temps de Jacques Duhamel 1971 - 1973*, Paris, La Documentation Française, 1995, p. 241-248.

<sup>17</sup> Selon l'expression de François Chandernagor Jurgensen, chargée en 1973 d'une évaluation du FIC après ses deux premières années d'activité. Archives du FIC, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture.

<sup>18</sup> *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987, p. 159. La citation est extraite de *Fellini par Fellini*, Paris, Calmann-Lévy, 1984, p. 163.

<sup>19</sup> "De nouvelles pratiques culturelles", *Autrement*, mars 1983, p. 147- 149. La volonté de conférer à la jeunesse un rôle actif dans la résolution de ses propres problèmes constitue encore aujourd'hui un champ d'investigation pour l'action publique et la recherche. Cf. Alain Vulbeau (dir.), *La jeunesse comme ressource*, Ramonville, éd. Érès, 2001.

- l'échec des acteurs de la médiation sociale et culturelle à faire émerger une expression créative suffisante pour permettre aux jeunes d'être de véritables acteurs sociaux ;
- la fragmentation sociale et culturelle de la jeunesse face à la diversité des parcours scolaires ;
- enfin, "l'effondrement des idéologies et du politique" qui aurait favorisé une attitude privilégiant le présent, le concret et les sens, plutôt que la production d'un discours théorisant l'avenir et apte à soutenir les rapports des jeunes avec les autres générations.

La convergence, notamment sur la question de la jeunesse (mais aussi des relations avec les collectivités territoriales<sup>20</sup>), entre les orientations du FIC depuis sa création et celles de la DDC, a conduit à la disparition du premier en 1984<sup>21</sup>. Mais le rapprochement entre le programme interministériel, la déclinaison proposée par le FIC et l'action de la DDC explique l'émergence en 1982 d'une politique culturelle en faveur de la jeunesse. On peut d'ailleurs penser que cette situation a conduit à une forme de mise en concurrence de différents services de l'État, qui plus est, dans le cadre d'une action présentée comme innovante. L'enjeu pouvant consister à s'assurer la maîtrise des crédits investis dans une politique interministérielle placée sous la responsabilité de Jeunesse et Sports, voire à se réserver les bénéfices symboliques que pouvaient accorder cette intervention à ceux qui en paraissaient les responsables et à qui les jeunes, selon un calcul politique sommaire, pouvaient se montrer reconnaissants.

Il faut ajouter enfin, que l'UNESCO ayant décidé de faire de 1985 l'année internationale de la jeunesse, le gouvernement français a relayé cette politique dans l'action des différents ministères concernés. Le ministère de la Culture a alors souhaité faire valoir son action dans cette perspective (alors que la coordination de ces opérations était confiée à Edwige Avice), à travers une communication au conseil des ministres le 9 mai 1985 et pris un certain nombre d'initiatives en ce sens (opération *Coup de Talent dans l'Hexagone*).

#### *Militants culturels et lieux musicaux pour les jeunes*

C'est durant 1983 que ces éléments de réflexions vont converger vers la question des lieux culturels pour les jeunes ou pour des pratiques qui leurs sont propres, notamment musicales. Cette orientation pratique de la politique culturelle en faveur de la jeunesse résulte en grande partie de l'investissement sur ces questions de militants culturels.

La mission confiée à Jean Hurstel (alors directeur de l'Action Culturelle du Bassin Houiller Lorrain) qui aboutira à un rapport au ministre de la culture ("Jeunesse et action

---

<sup>20</sup> Cf. A. Girard, "Le Fonds d'Intervention Culturelle...", op. cit., p. 247.

<sup>21</sup> À l'argument de l'effet de doublon justifiant la disparition du FIC, certains auteurs ajoutent l'hostilité suscitée par sa volonté d'innovation (A. Girard, article précité) ou l'ombre faite à la DDC (Pierre Moulinier, note précitée, p. 5).

culturelle", publié sous le titre "Jeunes au Bistrot, cultures sur macadam", en 1984<sup>22</sup>) en constitue le premier élément. Dans une note intermédiaire, il affirme l'échec et la disqualification des équipes et équipements culturels dans le domaine de la jeunesse ("avant de créer de nouveaux organismes faut-il poser le problème fondamental du grand désastre national, l'inadaptation totale du secteur culturel et socioculturel par rapport à la jeunesse"<sup>23</sup>). L'analyse est une démonstration de la nécessité absolue de renoncer à la logique des équipements culturels pour préférer une logique de projets supposant la multiplication et la diversification des lieux culturels pour les jeunes ("Fermer les centres sociaux, ouvrir les bistrots"<sup>24</sup>) dont la localisation, les modes d'accès, la configuration sont plus adaptés à leurs pratiques sociales et culturelles que les institutions et équipements traditionnels. Dans ces propositions, les pratiques musicales, le rock plus précisément, sont fréquemment évoqués toutefois sans exclusive.

Bruno Lion est une autre figure du militantisme qui va contribuer à l'élaboration de la politique des lieux musicaux. Nommé en mai 1989 chargé de mission pour le rock et les variétés au sein du cabinet de Jack Lang, Bruno Lion est entré en décembre 1982 dans la problématique des lieux musicaux comme enquêteur pour la Société d'Aménagement et d'Équipement de la Région Parisienne (SAERP) alors chargée du programme Zénith. C'est dans ce cadre qu'il va plaider la cause des lieux de dimension plus modeste<sup>25</sup>. Parallèlement, il fonde le Comité d'Action pour l'Assistance Promotionnelle des Artistes Rock et de leurs Enregistrements (CAAPARE) dont il sera le délégué général de juin 1983 à mars 1986. Il crée ou anime ensuite différentes structures associatives : Forum culturel de Montpellier, Fédération Régionale du Rock Associatif Parisien, Réseau Rocks, puis le Centre d'Information du Rock (CIR) en 1986. C'est à ces différentes occasions qu'il entre en relation avec les services du ministère de la Culture et notamment avec le Services des Études et de la Recherche (SER). Il collabore ainsi à la rédaction du guide "*Maxi-Rocks, mini-bruits*"<sup>26</sup>, destiné à la conception et à l'aménagement de lieux de répétitions, puis à une étude d'évaluation portant sur dix lieux de répétitions<sup>27</sup>. Diverses notes rédigées pour le ministère de la culture<sup>28</sup> le conduiront à la création du CIR, subventionné par ce ministère en contrepartie de la mission d'information qui lui était confiée,

---

<sup>22</sup> éd Syros.

<sup>23</sup> Note du 7 janvier 1983 à Jacques Renard, conseiller technique. Archives du ministère de la Culture, cabinet de Jack Lang, précité, p. 6.

<sup>24</sup> J. Hurstel, rapport au ministre de la culture, ronéotypé, p. 15.

<sup>25</sup> : "Les problèmes des "petits" groupes de rock en Ile de France", Rapport d'enquête, SAERP, juillet 1983, 30 p.

<sup>26</sup> Paris, Cenam, 1984.

<sup>27</sup> *Le rock à la recherche de lieux*, Paris, Ministère de la Culture, SER, 1985.

<sup>28</sup> *Modalités et limites de l'aide de l'État dans un nouveau secteur d'intervention : les associations-rocks (1982 / 1985)*, juillet 1985 ; *La situation de l'emploi dans les associations rocks*, janvier 1986 ; *Répondre aux besoins d'information du milieu rock* (avec Maurice Lidou), février 1986. Notes que complète celle adressée au ministre du travail : *Les TUC au sein des associations rock*, novembre 1985.

puis au cabinet du ministre. C'est donc l'expertise externe que ce militant du rock apporte au ministère de la culture qui le met en contact avec le SER<sup>29</sup>.

Il n'est guère envisageable de restituer ici l'histoire de ce service dirigé pendant ses trente premières années par Augustin Girard<sup>30</sup>. Nous nous limiterons plutôt à souligner la dimension militante de son action. À travers le recours aux sciences sociales, il a contribué à modifier les "modes de légitimation et les constructions intellectuelles de l'action culturelle publique"<sup>31</sup>, plus précisément, à contester aux impératifs esthétiques et moraux leur domination sur la légitimation des politiques culturelles au profit d'arguments à la fois scientifiques et démocratiques nourris de l'observation sociologique et statistique de la vie et des pratiques culturelles. Comme l'a décrit Ph Urfalino, ce service a été un "marginal-sécant", croisant différents univers (administratifs, scientifiques, associatifs) et constituant autour de lui un réseau de chercheurs et de militants, notamment à l'occasion des Rencontres d'Avignon (1964 - 1970)<sup>32</sup> ou du colloque de Bourges (1964)<sup>33</sup>. Sa marginalité résultera non seulement de sa longue fragilité institutionnelle (jusqu'en 1982) mais aussi d'un idéal de politique culturelle qui, à rebours de la doctrine forgée par Malraux et ses collaborateurs, aurait intégré "l'héritage de l'Éducation populaire (et) qui ne se serait pas appuyée seulement sur les artistes professionnels mais aussi sur les réseaux d'amateurs"<sup>34</sup>.

Le militantisme du SER va notamment se traduire par la promotion au sein de l'administration du ministère de la culture<sup>35</sup>, du concept de développement culturel, autre fruit, à travers la personnalité de Joffre Dumazedier, de la rencontre entre approches savantes et militantes de la culture<sup>36</sup>. Comme l'observe Ph Poirrier la diffusion du développement culturel bénéficiera aussi, dès les années soixante et à partir des Rencontres d'Avignon, de ce qu'il désigne comme la famille personnaliste "anciens d'Uriage, militants de Peuple et Culture, collaborateurs et lecteurs d'*Esprit*"<sup>37</sup>.

---

<sup>29</sup> On ne peut comprendre comment ce militant a pu collaborer avec les services culturels de l'État et le ministre lui-même, sans évoquer, outre son activisme et des ressources culturelles personnelles (licence en droit, maîtrise de science politique), de plus en plus fréquentes chez les militants du rock au cours des années quatre-vingts, sa situation familiale. Son père, Robert Lion, inspecteur des finances, ancien président de la Caisse des Dépôts et des Consignations, fut directeur du cabinet de Pierre Mauroy à Matignon durant la première année du gouvernement de ce dernier.

<sup>30</sup> Histoire que décrit sous différents angles : *Trente ans d'études au service de la vie culturelle*, Ministère de la Culture et de la Francophonie, La Documentation Française, 1993.

<sup>31</sup> Vincent Dubois, *La politique culturelle*, Paris, Belin, coll Socio-histoire, 1999, p. 213.

<sup>32</sup> Cf Ph Poirrier, *La naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Comité d'Histoire, La Documentation Française, 1997.

<sup>33</sup> Voir à ce sujet : V. Dubois, op. cit., p. 206 et s.

<sup>34</sup> Ph Urfalino, "Laboratoire d'idées et utopies créatrices", in *Trente ans d'études...*, op. cit., p. 80.

<sup>35</sup> Ph. Poirrier, *La naissance des politiques culturelles...*, op. cit, p. 40.

<sup>36</sup> V. Dubois, *La politique culturelle*, op. cit., p. 215.

<sup>37</sup> Ph Poirrier, op. cit, p. 35.

On comprend alors pourquoi le service qui observe les pratiques culturelles des Français, qui a piloté en 1973 et 1980 les deux premières enquêtes nationales sur ce thème, qui a pu ainsi mesurer le développement des pratiques artistiques en amateur et la place des musiques Pop, Folk ou Rock parmi les goûts musicaux des jeunes générations<sup>38</sup>, qui travaillait depuis plusieurs années à la promotion du développement culturel, qui avait vocation à recevoir et soutenir les chargés d'études qui, comme Bruno Lion, s'intéressaient à des pratiques culturelles et des milieux sociaux encore mal connus, enfin, qui a pu trouver à travers le rock l'occasion de défendre la nécessaire conversion de la politique culturelle au soutien des pratiques artistiques en amateur, ait joué, pour toutes ces diverses raisons, un rôle majeur en faveur de la prise en compte de ces musiques au sein de la politique culturelle de l'État. On ne s'étonnera pas non plus, dès lors, de la participation active de Pierre Mayol, chargé d'études au SER, mais aussi proche de Michel de Certeau et collaborateur d'*Esprit*<sup>39</sup>, à la légitimation d'une politique de la jeunesse et plus précisément d'une politique en faveur du rock<sup>40</sup> et des lieux musicaux spécialement adaptés aux musiques amplifiées.

## **II) La pérennisation d'une politique de la jeunesse au travers de la politique en faveur des musiques actuelles**

L'association de ces musiques à la jeunesse et des actions en leur faveur à la prise en considération des pratiques culturelles des jeunes, s'est maintenue au cours des années. En 2002, comme l'ont montré à titre d'exemple les déclarations du ministre de la culture précédemment rappelées, c'est la prééminence de ces musiques parmi les valeurs et pratiques culturelles des jeunes générations qui justifie encore souvent le soutien public dont elles bénéficient. Pourtant, cette argumentation et cette conception de l'action publique ont suscité diverses interrogations et d'autres objectifs lui ont été conférés.

*Les interrogations sur les objectifs de la politique en faveur des musiques actuelles*

---

<sup>38</sup> On trouve une synthèse de ces données, soit des rapports des 15-24 ans à la musique entre 1973 et 1981 in : Pierre Mayol, "Approches quantitatives des pratiques musicales", *Actes de l'Université d'été "Les musiques des jeunes"*, Paris, Cenam, 1987.

<sup>39</sup> Comme Patrick Mignon, sociologue ayant travaillé sur le rock (notamment, - avec Antoine Hennion -, *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Antropos, 1991) et qui a publié également dans *Esprit* plusieurs articles sur ce thème, dont : "L'effet Punk", octobre 1978, p. 31-33 ; "Rock la Galère : on revient toujours à Givors", janvier 1982.

<sup>40</sup> Outre l'article précité in *Actes de l'Université d'été...*, le texte introductif de *Maxi-Rock, mini-bruit*, op. cit., "Le poids économique du secteur des musiques amplifiées", in *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, GÉMA, Adem- Florida, 1997, p. 129 - 131.

Rapidement, l'intégration du rock dans le champ des interventions culturelles des pouvoirs publics va susciter la multiplication de leurs interlocuteurs. Pour ces derniers, la jeunesse n'est pas nécessairement l'enjeu principal ni la seule orientation que doivent prendre ces interventions. C'est pourquoi, d'une façon générale et dans le sens de la mission confiée en 1989 à Bruno Lion<sup>41</sup>, la politique en faveur du rock va alors s'orienter progressivement vers la prise en charge d'enjeux professionnels et des professionnels du secteur<sup>42</sup>.

De leur côté, des militants du rock vont souligner l'existence d'enjeux artistiques et culturels dans ce domaine musical, indépendants de la jeunesse relative de ses publics. C'est notamment le cas de Jean-Michel Lucas dans son rapport sur le rock à Rennes<sup>43</sup>. Montrant l'incohérence d'une politique qui tout en reconnaissant les acteurs du rock comme des partenaires responsables leur refusait l'accès à l'universalité de la culture et réduisait leurs pratiques à l'expression d'un groupe particulier, J.M. Lucas remarquait aussi l'extrême diversité des musiques et manifestations musicales que le mot "rock" labellise d'un terme unique. Considérant qu'un certain rock trouve dans le dionysiaque son universalité, ce rapport et les réflexions ultérieures de J.M Lucas<sup>44</sup> invitent à s'interroger sur les processus à la fois sociaux et culturels qui ont barré à cette musique et à tous les genres qui lui sont associés la possibilité d'être autre chose qu'une pratique culturelle fruit de la spontanéité de ses acteurs, et qui lui ont valu d'être cantonnée au "barreau inférieur de l'échelle de la culture"<sup>45</sup>. Plus sobrement, Gilles Castagnac, directeur du CIR, écrivait en 1991, à propos de l'action des collectivités territoriales, "il reste à extraire ces "pratiques des jeunes" de leur approche "sociale". Cela commence par les rattacher aux services culturels et non plus aux services jeunesse ou à la communication. La vraie reconnaissance commence là"<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> "inventer de nouvelles formes de relations entre l'État, un marché et des individus", être "un régulateur public de la profession musicale", Cf A. Giudicelli, "Le petit Lion", *L'Express*, 18 août 1989, p. 48-49.

<sup>42</sup> Si le programme d'équipement en faveur des petites salles de spectacles avec les collectivités locales prolonge les réflexions et actions antérieures, si le CIR également peut contribuer à aider de jeunes musiciens, des responsables d'associations ou de lieux, les autres mesures vont surtout répondre aux attentes de professionnels ou des candidats à la professionnalisation de leurs activités. Tel est le cas de la mise en place du programme Zénith, de la mise en place du Fonds de Soutien Chanson Variétés Jazz, créé en mars 1986 et gérant la taxe parafiscale de ce secteur, la création du studio des Variétés, institut supérieur de formation des interprètes, la loi de 1985 sur les droits des producteurs et interprètes, le programme FAIR en faveur de la professionnalisation des jeunes artistes, le plan en faveur des labels discographiques indépendants, le programme en faveur des émissions de télévision consacrées au rock apparaissent comme relevant d'un ensemble de préoccupations qui ne sont plus seulement celles de la jeunesse dont il n'est plus question dans la présentation que le ministre de la culture fait de ces mesures. Voir : Éléments du discours de Jack Lang, Conférence de presse "rock et variétés", Lundi 25 septembre 1989, Ministère de la Culture de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire.

<sup>43</sup> Ministère de la Culture, 1984. J.M. Lucas, maître de conférences à l'université de Haute-Bretagne, alors collaborateur des Transmusicales de Rennes, avait été à l'initiative de l'université d'été "Les musiques des jeunes" (Cf. Actes précités). Il sera chargé de mission à la DDF (1988-1990) avant d'être nommé conseiller technique au cabinet de Jack Lang puis DRAC d'Aquitaine jusqu'en 1997.

<sup>44</sup> "Du rock à l'oeuvre", in A. Hennion, P. Mignon, op. cit., p. 77-100.

<sup>45</sup> *ibid*, p. 78.

<sup>46</sup> "L'enjeu des scènes locales", *Yaourt*, hors série n°4, novembre 1991, p. 37.

Surtout, l'observation des amateurs de ces musiques et l'évolution des pratiques culturelles des Français vont montrer la caractère approximatif de l'association qui s'est progressivement constituée entre rock et jeunesse<sup>47</sup>. D'une certaine façon, en s'interrogeant pour la première fois de façon rigoureuse sur les publics de ces musiques, ces recherches vont illustrer et valider les réflexions antérieures de Pierre Bourdieu sur la jeunesse<sup>48</sup>. Le Groupe d'Étude des Musiques Amplifiées constitué autour du Florida d'Agen, va travailler sur la connaissance des publics des concerts en 1995 et 1996 dans cinq salles. Publiée en 1998<sup>49</sup>, cette étude montrait que ces équipements ne répondaient pas seulement aux attentes culturelles des "jeunes", mais à un public qui tendait à s'élargir ("une part d'adultes non négligeable, plus nombreux qu'on ne le pense"). L'âge moyen du public était de 25 ans, 27 ans dans certaines salles, 22 ans dans d'autres. "Un tiers des spectateurs a plus de 25 ans or c'est l'âge à partir duquel on passe du statut de "jeune" à celui "d'adulte" - administrativement s'entend -". Enfin, l'âge du public variait selon les genres musicaux, celui du rock étant nettement plus âgé que celui du hard rock ou du hip hop.

De leur côté, les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français<sup>50</sup> vont souligner d'une part, la forte différenciation sociale des amateurs des genres musicaux regroupés sous l'expression "musiques actuelles"<sup>51</sup>, d'autre part, le fait que les adultes restent attachés aux genres qu'ils ont aimé durant leur jeunesse, fait qui explique le vieillissement du public du rock en raison de sa déjà longue histoire. Surtout, les mêmes enquêtes ont montré que, dans aucune tranche d'âge, le rock, le rap et le hip hop rassemblés (ce qui recouvre approximativement les musiques amplifiées) ne constituent le genre de musique préféré. Les variétés internationales ou nationales figurent en tête, les premières pour les tranches d'âge les plus jeunes (15-24 ans), les secondes pour les suivantes<sup>52</sup>. Si ces réponses sont toujours fragilisées par la porosité de ces catégories (il n'est jamais assuré que d'un répondant à l'autre, les mêmes artistes soient placés derrière les mêmes intitulés de genre), on doit rappeler aussi qu'une large partie du monde du

---

<sup>47</sup> On observe que c'est après la définition des premières orientations définies en ce domaine qu'une enquête est commandée via le SER au Centre de Communication Avancée portant sur "La culture chez les jeunes de 15 à 25 ans". Si les premiers résultats sont communiqués en avril 1983, une note sur la musique sera rendue publique en novembre 1983. Comme dans les résultats suivants, le genre "rock, pop, folk" ne vient qu'après la chanson parmi les catégories de musiques écoutées le plus souvent. Par ailleurs, aucune mention n'est faite parmi les documents trouvés en archives sur les résultats des deux premières enquêtes concernant les pratiques culturelles des Français (1973 et 1980). Une analyse spontanée a sans doute été déterminante pour expliquer l'association de la jeunesse au rock dans l'esprit des membres du groupe restreint à l'origine de ces premières mesures.

<sup>48</sup> "La jeunesse n'est qu'un mot", in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 143 - 160.

<sup>49</sup> "Les publics des concerts de musiques amplifiées", Développement culturel, n°122, juin 1998.

<sup>50</sup> Voir notamment, Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français, enquête 97*, Paris La Documentation Française, 1998.

<sup>51</sup> "Si 70% des 15-19 ans citent comme préféré un genre qui appartient aux musiques actuelles, "de fortes disparités existent, e, fonction de leur sexe, de leur milieu social d'origine, de leur avancée en âge ou de leur statut : les variétés internationales sont, par exemple, surtout appréciées par les lycéens, de même que le rap dont le caractère masculin est beaucoup plus marqué, tandis que le rock est beaucoup plus écouté par les étudiants et le jazz par ceux qui ont déjà une activité professionnelle." Les pratiques culturelles des Français, op. cit., p. 158 - 159.

<sup>52</sup> *ibid*, p. 163.

rock et des musiques amplifiées s'est constitué contre les variétés. À la chanson, dont l'aristocratie en France se définit par la forte présence et valorisation d'une ambition littéraire (la chanson "à texte"), le rock a été opposé en soulignant, outre son usage de l'anglais, considéré comme un vecteur de l'impérialisme américain, la médiocrité de son écriture (du moins dans les productions de ses premiers importateurs, rockers et yéyés)<sup>53</sup>. Par ailleurs, face aux stratégies des multinationales de l'industrie culturelle, le monde du rock et des musiques amplifiées est traversé par une éthique de l'indépendance tendant à valoriser les productions échappant à la logique du marché dont ces variétés apparaissent souvent, à tort ou à raison, comme emblématiques. Quels que soient les paradoxes de cette "éthique de l'indépendance"<sup>54</sup>, il importe surtout de reconnaître que les acteurs des petits lieux musicaux ou de salles moyennes, les nombreux groupes hésitant entre l'amateurisme total et le semi professionnalisme fragile, appartiennent à un univers fort éloigné de celui des variétés internationales dont les jeunes Français semblent statistiquement plus friands. Autrement dit, le secteur qui s'est constitué autour des interventions publiques en faveur de ces musiques travaille moins pour la diffusion des productions culturelles préférées des jeunes que pour un ensemble de productions artistiques conçues souvent par opposition aux goûts dominants des jeunes générations et, surtout, aux stratégies des grands groupes de l'industrie culturelle.

#### *La pérennisation de la politique de la jeunesse*

Plusieurs phénomènes expliquent malgré tout la résistance du lien symbolique associant les musiques actuelles à la jeunesse. D'abord, la reconnaissance par le ministère de la culture de ces musiques ne s'est pas traduite immédiatement par la couverture du territoire en équipements spécialisés en partie soutenus par ses subventions. Les lieux culturels voués au spectacle vivant et faisant partie de son champ d'intervention traditionnel n'ont que très exceptionnellement accueilli les musiques amplifiées, réservant leurs interventions en faveur des musiques actuelles au jazz, à la chanson et aux musiques du monde. C'est donc dans les structures relevant du secteur socioculturel que les musiques amplifiées ont souvent trouvé refuge, tant pour les locaux de répétition que pour les activités de diffusion. Or, le secteur de l'éducation populaire, bien avant le premier ministre Lang, avait accueilli et soutenu des activités musicales rock<sup>55</sup>. (comme en témoigne notamment l'histoire de la MJC l'Abordage d'Evreux<sup>56</sup>). Par ailleurs, de nombreux acteurs des musiques actuelles, responsables de salles ou de structures de

---

<sup>53</sup> Voir à ce sujet : Paul Yonnet, *Jeux, modes et masses*, Paris, Gallimard, 1985, p. 191- 204.

<sup>54</sup> Voir à ce sujet, Jérôme Guibert, *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, Nantes, éd Mélanie Sèteun, 1998.

<sup>55</sup> Comme l'a rappelé P. Mignon : "Paris/Givors : le rock local", in A. Hennion, P. Mignon, *Rock : de l'histoire au mythe*, op. cit., p. 197-216 ; "Évolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques", *Politiques publiques et musiques amplifiées*, op. cit., p. 23 30.

<sup>56</sup> Voir "Introduction", *Actes des Rencontres d'Evreux*, Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture, mai 1999.

coordination et d'information, sans qu'il soit possible aujourd'hui d'évaluer leur nombre, viennent de ce secteur<sup>57</sup>. De leur côté, les responsables des structures socioculturelles ont pu trouver dans le soutien à ces pratiques musicales tant le prolongement des actions constitutives de la logique de leur secteur (des pratiques amateurs de jeunes, pour le résumer sommairement), que l'occasion de réorienter leurs activités dans des directions nouvelles (accueil de studios de répétitions, formation musicale) plus en prise avec des enjeux contemporains. Le positionnement des musiques actuelles dans le secteur socioculturel, souvent par défaut, c'est-à-dire en raison de l'indifférence, de l'hostilité du milieu culturel ou de l'inadaptation de ses équipements, a donc confirmé l'idée selon laquelle ce secteur concernait essentiellement les jeunes.

Ensuite, c'est la question de l'emploi culturel et de l'insertion professionnelle des jeunes qui a contribué à la consolidation de ce lien. Le ministère de la culture a souhaité soutenir la mise en place d'emplois aidés pour de jeunes salariés dans les structures relevant de son domaine de compétence. Bruno Lion a d'ailleurs saisi l'occasion de la création des TUC pour faire savoir (par un communiqué de presse relayé par les grands médias audiovisuels) que les associations rock pouvaient en accueillir 500. Autre facteur de légitimation, la capacité d'offrir des débouchés professionnels à des jeunes confortait à son tour l'idée selon laquelle ce secteur était animé par des jeunes pour des jeunes. Une étude de la Fédurok<sup>58</sup> montrait en 2000 que dans les structures de cette fédération plus du tiers des personnels étaient sur un dispositif d'emploi jeune. Cette moyenne recouvrant parfois des situations où la quasi intégralité du personnel relève de ce dispositif.

La présence constante des problèmes de la jeunesse à l'agenda politique a de son côté suscité des programmes d'intervention à la fois sociaux et culturels en faveur des "jeunes de quartiers défavorisés". Comme le développement de la politique de la ville est contemporain de celui du rap en France, on comprend que le secteur des musiques actuelles ait pu être considéré comme un outil de traitement culturel de problèmes sociaux de la jeunesse (ou de certaines populations de jeunes). Les cafés musiques à partir de 1991 ont exprimé ce souci d'une politique croisant des préoccupations à la fois sociales, artistiques et économiques<sup>59</sup>. Par ailleurs, le phénomène de l'allongement de la tranche de vie séparant l'enfance de la vie active oblige les responsables publics à revoir un certain nombre de politiques, notamment culturelles, afin de prendre en considération tant les aspirations que les pratiques des populations composant cette tranche. C'est en tout cas la position défendue par la FNCC et sa commission relative aux musiques amplifiées<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> C'est le cas notamment des équipes de la CLEF (Culture, Loisirs et Formation) à St Germain en Laye, constitutive du CRY (Centre de Ressources des Yvelines).

<sup>58</sup> Fédération nationale d'une quarantaine de salles et clubs rock.

<sup>59</sup> Voir à leur sujet le document de la DDF, *Direct*, n°12, novembre 1995.

<sup>60</sup> M. Th François-Poncet, J.Cl. Wallach, *Commission Musiques Amplifiées, rapport général*, Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture, 1999, 28 p.

En outre, des associations ou des militants de ces musiques ont souvent utilisé le thème de la jeunesse et du respect qu'elle mérite pour obtenir le soutien des pouvoirs publics. Une telle argumentation peut résulter d'une culture et d'une formation de l'éducation populaire, d'une façon sommaire de présenter ces musiques ou d'une stratégie consistant justement à prendre appui sur un enjeu figurant à l'agenda des autorités publiques. Mais le résultat commun de ces argumentations est qu'elles confirmaient l'idée selon laquelle toute intervention dans le secteur des musiques actuelles ne pouvait constituer qu'une action en faveur de la jeunesse.

L'association, dans l'ordre des représentations, entre les musiques actuelles et la jeunesse, malgré son caractère approximatif, doit aussi en partie son existence et sa pérennisation à la part de vérité qu'elle contient. La jeunesse relative du public, son vieillissement, les variations d'âge moyen entre les esthétiques musicales comprises dans cette catégorie hétérogène que forment les musiques actuelles, les distinctions - notamment sur le plan de l'âge - entre amateurs de musiques "à domicile" et ceux des concerts, n'invalident pas totalement l'idée d'un public globalement plus jeune que celui d'autres musiques, d'autres formes de spectacles vivants ou d'autres disciplines (celles en particulier relevant des "arts du verbe" - théâtre, littérature -). Mais surtout, l'apparition quasi frénétique de nouveaux artistes dans un domaine où le recrutement des professionnels (accédant à la scène ou au disque) est nettement moins sélectif que dans d'autres, conduit à rendre assez vite périmées les connaissances et la maîtrise intellectuelle de la topographie de ce secteur. Ajoutée à la tendance des adultes à rester fidèles à leurs musiques d'adolescence, elle a pour effet de produire des ruptures culturelles entre générations, une forme d'incompétence progressive que ne compense aucune instance de formation initiale ou continue. C'est d'ailleurs pourquoi on peut penser que le choix d'une entrée sociale pour l'intervention publique s'explique par un sentiment d'incompétence chez les décideurs culturels à l'égard de courants musicaux bien différents de ceux de leur propre jeunesse. C'est ce que reconnaissait en 1986 avec une particulière netteté J.M Djian<sup>61</sup>.

Les musiciens eux-mêmes, dans ce secteur, ont pu contribuer à la pérennisation de cette représentation en raison du fait qu'ils se reconnaissent rarement comme des artistes. Il n'y a donc souvent chez eux pas d'autre discours que social et générationnel pour justifier ou solliciter l'intervention publique. Cette (quasi)absence d'argumentaire artistique résulte de la fréquente (quasi)absence de formation musicale dans la mesure où elle est aussi un apprentissage au discours sur la pratique et sur les oeuvres. Elle vient également de la représentation socialement construite de ces musiques comme l'expression d'une "authenticité". Par conséquent, elles sont supposées ne pas se prêter à la mise à distance que suppose une explication conceptuelle. Elle provient en outre de l'absence d'institutions académiques ou savantes créées autour des musiques actuelles, pas de musée (comme pour le cinéma) ni de départements universitaires qui auraient produit un discours savant que les musiciens auraient pu reproduire même en le contestant. Finalement, le seul lieu de discours sur ces musiques, c'est la presse spécialisée qui

---

<sup>61</sup> Actes de l'Université d'été..., op. cit., p. 76.

sans avoir le statut d'une institution culturelle, se trouve, en plus, prise dans un jeu de relations complexes avec l'industrie du disque et des spectacles<sup>62</sup>.

Pour finir, ces musiques ont fréquemment servi de marqueur identitaire pour la jeunesse. La logique du groupe (de musiciens), la propension à décliner sous des formes plastiques, vestimentaires ou de coiffures des différences musicales, expliquent en grande partie (avec le renfort des stratégies de marketing des compagnies discographiques et plus largement de l'industrie musicale) que ces musiques aient cumulé des dimensions à la fois artistiques et sociales. Elles ont donné aux notions de "culture jeune" et de "culture rock" une forme d'objectivation et à l'action publique en ce domaine l'élément "culturel" (au sens anthropologique) que l'absence d'argumentaire esthétique rendait indispensable.

### **Conclusion**

Le retour sur la naissance de la politique en faveur des musiques actuelles a d'abord pour intérêt de rappeler ce qu'a été la politique du développement culturel à partir de 1982. Dans ce cadre, comparativement aux autres interventions qui le caractérisent (celles en direction des entreprises, des prisons, des hôpitaux, des publics des transports, du monde rural, etc.), les mesures en faveur de la jeunesse semblent avoir eu une particulière vocation à illustrer la politique des "nouveaux publics". Elles ont d'abord fait l'objet d'une plus forte médiatisation (quitte à être particulièrement visées par les critiques des évolutions de la politique culturelle). Ensuite, elles ont été fortement investies par un ensemble de professionnels intéressés (et contribuant) tant à leur développement qu'à leur réorientation. Enfin, plus que d'autres, elles ont suscité la création d'équipements spécialisés (des locaux de répétition aux Zénith) qui les ont matérialisées et pérennisées. Ces trois motifs lui valent, sans réelle concurrence, à la fois d'incarner la politique des publics et son statut à part parmi l'ensemble des politiques culturelles.

Ensuite, on peut mettre au crédit de cette politique d'avoir contribué à interroger un certain nombre de principes qui organisent depuis plus de quarante ans les politiques culturelles en France. Leur conception comme politiques de la jeunesse a conduit en effet à hésiter sur la localisation des interventions en faveur des musiques actuelles entre les secteurs culturel et socioculturel. Elle a conduit également à associer selon différents registres d'activités, amateurs et professionnels.

Enfin, le système descendant (offrir l'excellence culturelle au plus grand nombre) - traditionnel dans les politiques culturelles - a été bouleversé par un domaine où l'action publique et les structures qu'elle soutient tendent fréquemment à favoriser et accompagner l'épanouissement de projets artistiques, amateurs ou semi-professionnels, autrement dit, moins à porter les oeuvres au public qu'à porter les oeuvres du public.

---

<sup>62</sup> Récemment, la création d'une revue d'études savantes sur ces musiques a peut être ouvert une brèche sur ce point : *Volume*, éditions Mélanie Sèteun, 44240 La Chapelle Sur Erdre.

Lorsqu'il préparait la création de la DDC, Dominique Wallon s'inquiétait, en raison de ce qui était alors sa future politique des publics, du risque de devenir "le secteur socioculturel" du ministère de la culture<sup>63</sup>. Il recommandait de "maintenir la présence centrale de la création professionnelle" et "d'avoir des exigences très grandes quant à la force intrinsèque des initiatives qui ne prennent pas la voie de la création artistique professionnelle". Intellectuellement concevable, cette conjugaison de principes opposés (attention aux expressions amateurs et respect des exigences professionnelles, au fond, de la démocratie et de la démocratisation culturelles) définit un équilibre particulièrement délicat à trouver en pratique. C'est pourtant ce que le secteur des musiques actuelles semble atteindre tant dans la formation (en invitant des professionnels à accompagner le travail de musiciens qui n'ont pas encore ce statut), que dans la diffusion (lorsque la programmation de certaines salles cherche à élargir le public de propositions artistiques à audience restreinte, notamment celles émanant de formations débutantes ou résolument non commerciales).

C'est pourquoi, si la politique en faveur des musiques actuelles n'est plus seulement une politique de la jeunesse, nous espérons avoir pu montrer qu'elle propose un exemple de ce peut être une politique des publics et qu'en ce sens, elle interroge nécessairement les cadres intellectuels dans lesquels sont pensées les politiques culturelles.

---

<sup>63</sup> *Note à l'attention de M. le Ministre de la Culture*, 8 septembre 1981. Archives de la DDC, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture.