

Arsec/Lyon 2 Lumière

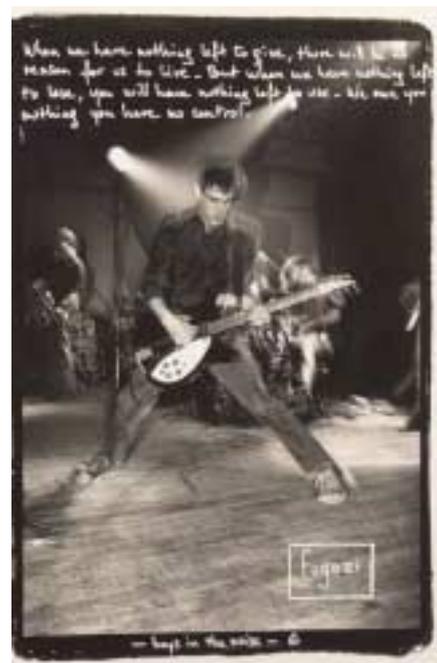
Constructions identitaires
au travers des musiques amplifiées :
approche des enjeux d'une autre
appréhension du secteur
par les politiques publiques

DESS "Direction de projet et développement culturel" 2002

- Gilles Garrigos -

Directeur de mémoire,

Philippe Teillet



Constructions identitaires au travers des musiques amplifiées: approches des enjeux d'une autre appréhension du secteur par les politiques publiques.

Introduction.....	Page 7
♪ Présentation.....	Page 9
♪ Pour en finir avec les Musiques Actuelles.....	Page 9
♪ Choix de la terminologie.....	Page10
♪ Mise en œuvre d'une problématique et d'hypothèses..	Page10
♪ Plan.....	Page 12

1^{ère} partie : la construction identitaire..... Page 14

Chapitre I Éléments de réflexion sociologique.....	Page 14
--	---------

Section 1 : L'identité et la construction identitaire

I.1.1. Actualité de la question de l'identité.....	Page 14
I.1.2. L'individu dans la sociologie « classique ». Théories et critiques.....	Page 15
I.1.3. Post-modernes et modernes.....	Page 17
I.1.4. Conséquences sur l'étude de la construction identitaire.....	... Page 19
I.1.5. Sociologie et psychologie.....	Page 21

Section 2 : Le temps de la jeunesse

- I.2.1 Ce qu'en disent les sociologues et les psychologues..... Page 22
- I. 2..2. « L'invention » de l'adolescence.....Page 23
- I .2.3. La construction du groupe social adolescent...Page 24
- I. 2.4. Psychologie de l'adolescence..... ...Page 25

Chapitre II « culture jeune » ou cultures jeunes ?....

Page 25

Section 1 : Du comportement

- II.1.1 Le retour de la « jeunesse »..... Page 27
- II.1.2 Les bandes..... Page 28
- II.1.3 Bandes et délinquance..... Page 29
- II.1.4. Emergence d'une nouvelle conception de la jeunesse.....Page 30
- II.1.5 Naissance des sous-cultures.....Page 30
- II.1.6 Une nouvelle classe de consommateurs.... Page 31
- II.1.7 Culture Jeune vs cultures jeunes..... Page 32
- II.1.8 Individu et groupe dans les cultures jeunes.. Page 35
- II.1.9 Normes et déviances..... Page 36

Section 2 : Les musiques amplifiées, les jeunes (et les autres). La place des musiques amplifiées dans l'activité des jeunes.

II.2.1 Les niveaux de connexion avec les musiques amplifiées.....Page 39

- II.2.2 Le bain sonore..... Page 39
- II.2.3 Etudes officielles sur l'écoute et les pratiques Des musiques amplifiées..... Page 40
- II.2.4 La radio, une pratique primordiale..... Page 43
- II.2.5 Fictions historiques au travers de l'écoute de

la radio.....	Page 43
II.2.6 Radio et consommation.....	Page 43
II.2.7 Les concerts.....	Page 43
II.2.8 Goûts musicaux : de la variété, des cloisonnements.....	Page 44
II.2.9 La formation du goût.....	Page 45
II.2.10 Conclusion.....	Page 47

Section 3 : Les processus de construction identitaire et les musiques amplifiées.

II.3.1 Pratique et création artistique.....	Page 47
II.3.2 Du côté des publics.....	Page 51
II.3.3 Looks et modes vestimentaires.....	Page 52
II.3.4 Les publics non-impliqués dans un style.....	Page 54
II.3.5 Amplification et métissage comme base de ralliement.....	Page 54
II.3.6. Le choix d'une attitude.....	Page 56
II.3.7 Reconnaissance de tous les publics.....	Page 56

Section 4 : Nouveaux comportements identitaires et leur traduction dans le champ des musiques amplifiées.

II.4.1 Le temps des tribus ?.....	Page 57
II.4.2 Les screenagers : un prototype sociologique d'avenir ?.....	Page 60
II.4.3 L'attrait du communautarisme ?.....	Page 62

2^{ème} partie : Les politiques publiques en direction des musiques

amplifiées.....Page 66

Section 1 : Cadrage historique

1.1 Evolution des points de vue critiques ?.....	Page 66
1.2 Teufeurs : dernière cible en date.....	Page 67
1.3 Premières étapes d'une prise en compte des musiques amplifiées.....	Page 68
1.4 Les associations et les militants prennent les rênes.....	Page 69
1.5 Retournements et nouvelle ère.....	Page 70
1.6 Les « cafés-musique ».....	Page 72
1.7 Le virage de 97. Les Smac.....	Page 73

Section 2 : Une politique culturelle en direction d'une classe d'âge ?

2.1 Quels sont réellement les publics concernés par cette politique culturelle ?.....	Page 73
2.1.1 Le Rap.....	Page 73
2.1.2 La techno.....	Page 75
2.1.3 Le Rock.....	Page 78
2.2 L'allongement de la jeunesse.....	Page 80
2.2.1 Rester jeune.....	Page 80
2.2.2 Des générations de rockers.....	Page 81
2.3 Une politique culturelle en direction des musiques amplifiées à géométrie variable. Cibles privilégiées : les jeunes et les quartiers défavorisés.....	Page 83

Section 3 : Transformer une culture populaire en une expression artistique reconnue.

3.1 Dépasser la démocratisation culturelle.....	Page 83
3.2 Les musiques amplifiées comme futur art bourgeois ?.....	Page 84
3.3 Les limites actuelles des politiques publiques.....	Page 85

3.3.1 Les limites financières.....	Page 85
3.3.2 Les limites liées à l'incompréhension du secteur.	Page 86
3.3.3 Les limites liées à un secteur qui fuit la reconnaissance.....	Page 87
3.3.4 Synthèse.....	Page 89

Section 4 : Prise en compte des nouveaux comportements identitaires ?

4.1 Etat des lieux	
4.1.1 Politiques publiques pour des collectivités en mutation.....	Page 90
4.1.2 La solution de la territorialisation.....	Page 91
4.1.3 Territoires virtuels et réseaux.....	Page 92
4.2 Les enjeux d'une réelle prise en compte de ces nouveaux comportements identitaires.....	Page 93
4.2.1 Fracture culturelle ?.....	Page 93

Conclusion..... Page 95

Bibliographie

« C'est une musique de
dingues.
L'énergie mène le tout.
Cela ne correspond pas à ce
que
Tout le monde veut,
Ça représente ce que certains
ont besoin. »
ZEKE, 2002

Spéciale dédicace à Christine.

Introduction

Présentation.

La pratique et l'écoute de musiques non-savantes est depuis deux décennies l'objet de débats et de recherches, non plus seulement dans les sphères du « social » ou de l'éducation populaire mais bel et bien dans le domaine culturel¹ et artistique. La reconnaissance de ces formes d'expressions artistiques en tant que telles s'est faite progressivement, non sans heurts et est aujourd'hui loin d'être achevée, comme nous le verrons au fil de ce travail.

Pour en finir avec les Musiques Actuelles.

Un des signes démontrant les difficultés auxquelles sont confrontées les institutions dans cette entreprise de reconnaissance est la terminologie employée. Officiellement, il convient de parler de « Musiques Actuelles » pour évoquer tout à la fois le Rock, le Jazz, le Blues, le Reggae, le Rap, la Techno, la Chanson, les Musiques Traditionnelles... Tout cela ressemble fort à un inventaire à la Prévert de tout ce qui ne peut pas trouver sa place dans un Opéra ou un Auditorium. Plus encore que ce constat, les distinctions opérées entre les différentes musiques semblent pour le moins arbitraires et contestables et ne permettent guère d'entrevoir une quelconque unité entre elles ou de déterminer des frontières les séparant. Quoiqu'il en soit, rien à voir avec « l'actualité » du genre considéré. Ainsi, Chostakovitch composait des symphonies bien après la naissance du blues et du jazz et ne fait pas partie des Musiques Actuelles. De même, les chanteurs de cabaret existaient dès le XIXe siècle et la « Chanson » est inclut dans les Musiques Actuelles. La césure ne s'opère évidemment pas pour une question de calendrier mais bien entre les musiques lyriques et symphoniques (ce qu'on dénomme « musique classique »), qui ne peuvent être pratiquées qu'après un apprentissage long et rigoureux, dont l'écoute nécessite, dans l'esprit commun, une certaine culture, et les musiques populaires, censées être à la portée de tout à chacun, tant dans leur pratique que dans leur écoute. Est-il donc pertinent de regrouper des modes d'expression et des esthétiques² si diverses sous un même intitulé, en dehors de l'aspect pratique de pouvoir

¹ Champ dans lequel s'opère l'action culturelle...

² Au sens d' « ensemble de caractéristiques esthétiques particulières à un mode d'expression. ». Le terme « d'esthétique » dans ce sens a vocation à s'employer pour désigner des ensembles relativement vastes : rock,

déterminer un secteur d'intervention pour les décideurs publics ? Certes non. Les Musiques Actuelles n'existent pas. Tout au plus peut-on affirmer qu'il y a des musiques, actuellement, y compris des musiques « non-actuelles » !

Choix de la terminologie

En réalité, que l'on parle de musiques non-lyriques ou symphoniques (que faire de la musique contemporaine, Stockhausen, Boulez ?), de musiques non-savantes (le Jazz est étudié et « appris » au Conservatoire et il existe l'ONJ³), de musiques amplifiées (où ranger le rap primitif ou le slam, certaines musiques traditionnelles ?), de musiques de jeunes (des punks ont aujourd'hui 50 ans, sans parler des Rolling Stones...), aucune expression n'est totalement satisfaisante et adaptée pour englober des réalités extrêmement différentes. Il faut alors renoncer à vouloir mettre toutes ces musiques dans le même sac. Notre parti pris, durant ce travail, sera malgré tout de tenter de regrouper les musiques que nous souhaitons étudier sous l'expression de « musiques amplifiées » (ce qui exclut ainsi de notre champ une partie des musiques traditionnelles) mais aussi d'utiliser régulièrement plusieurs termes pour désigner des esthétiques musicales distinctes :

- Rock pour toutes les musiques issues du Rock'n'roll et du Blues (Rythm & Blues, Soul, Funk, Rap, Punk, Reggae, Hard Rock, Métal, New-Wave...), comportant des instrumentistes et/ou des chanteurs ;
- Electro pour les musiques composées essentiellement sur des machines (samplers, ordinateurs), sans chanteur (ce qui ne veut pas dire sans voix) ;
- Jazz pour les musiques comportant une part d'improvisation instrumentale inhérente au style ;
- Chanson, lorsque la musique est le support d'une expression vocale prépondérante, hors de l'opéra.

Mise en œuvre d'une problématique et d'hypothèses.

Le positionnement sur le terme de « Musiques Amplifiées » nous recentre ainsi sur une des caractéristiques majeures de ces musiques : leur volume sonore et la notion de « bruit » qui y est fréquemment associée, en l'absence de compréhension esthétique de leur expression ou pour cause de véritables nuisances. *« De tous les sens, l'ouïe est le seul à ne pouvoir opposer de résistance à la sensation qui le sollicite ; l'oreille ne peut se fermer à la musique. Toute écoute est donc une obéissance. La musique*

reggae, rap, hard-rock, punk, techno, jazz, etc, qui peuvent se caractériser assez grossièrement par des traits artistiques communs. Un style définit par-contre plus précisément un ensemble très homogène : ska-punk, énocore, électro-dub, dancehall, etc.

³ Orchestre National de Jazz.

*convoque au lieu où elle vibre, elle assujettit le corps, rend l'auditeur captif.(...) Le sonore condamne alors les hommes à l'agroupement. Ils deviennent des obéissants. »*⁴. Nous reviendrons sur ces éléments plus en détail par la suite, mais ils permettent de mettre immédiatement en évidence la dimension sociologique (observation et analyse de relations sociales, de rapports entre individus⁵ et groupes) liée à l'étude de ces musiques, de leurs acteurs, de leurs consommateurs et de leurs rapports avec la société dans laquelle ils évoluent. Les musiques amplifiées font partie du paysage sonore contemporain et elles agissent donc inmanquablement à la fois sur la conscience des individus et sur leur inconscient⁶, mais également sur le collectif, notamment par des phénomènes d'attrance ou de rejet. Elles participent donc à forger les identités de tout à chacun.

L'omniprésence de ces esthétiques musicales dans la société contemporaine amène d'autre part les pouvoirs publics à prendre en compte leur existence sur un plan culturel et artistique. En France, particulièrement, l'action d'un Ministère de la Culture en direction des artistes et des publics ne pouvait pas indéfiniment ignorer les musiques amplifiées. La question est de savoir si ses modes d'intervention, conçus pour des expressions artistiques « classiques » (théâtre, musique lyrique, danse), sont adaptés à une forme d'expression d'essence rebelle et sauvage, aux évolutions imprévisibles mais également (et ce n'est qu'un des nombreux paradoxes) totalement intégrée dans une industrie culturelle et donc soumise aux lois du capitalisme et des intérêts économiques privés. Ce fut déjà le cas avec le Cinéma, et le soutien à la production cinématographique française s'est fait sur des bases originales, adaptées à ses réalités de fonctionnement. La différence notable entre le Cinéma et les Musiques Amplifiées tient au nombre de personnes impliquées dans les deux secteurs, sur un strict plan artistique. Sans tenir compte des aspects techniques ou commerciaux, il y a beaucoup plus de musiciens, amateurs et professionnels confondus, que d'acteurs et de metteurs en scène. L'impact des pratiques musicales sur la population est donc incomparable avec l'impact de pratiques cinématographiques. Si le Cinéma est incontestablement un élément important de l'imaginaire collectif contemporain, nous verrons qu'il n'est pas aussi primordial que les Musiques Amplifiées. Les enjeux en termes de construction identitaire sont donc à considérer avec une autre ampleur et d'autres conséquences.

⁴ Claude Chastagner, in *La loi du rock*, Climats 1998, p125, analysant le livre de Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Calmann-Levy 1996.

⁵ Tout au long de ce travail, nous allons utiliser le terme « individu » qui bien évidemment désigne indifféremment des personnes de sexe féminin et des personnes de sexe masculin...

⁶ Cf : la notion d'habitus chez Bourdieu.

Notre problématique sera donc de déterminer quels sont les processus de construction identitaire à l'œuvre dans le champ des Musiques Amplifiées et le niveau de leur prise en compte par les politiques publiques.

Les hypothèses constituant les axes directeurs de ce travail peuvent s'énoncer ainsi :

- Les processus de construction identitaire s'opérant grâce aux ou sous l'influence des Musiques Amplifiées seraient particulièrement importants et marqueraient de plus en plus profondément les générations.
- Cette évolution impliquerait une place adaptée dans les dispositifs éducatifs, culturels et artistiques mis en œuvre par les pouvoirs publics.
- Il conviendrait de savoir s'il est envisageable de laisser comme uniques intervenants de poids sur ce secteur, si sensible et stratégique pour l'avenir d'une société démocratique, des marchands, des industriels et des financiers.

Plan

Afin de vérifier ou infirmer ces hypothèses, nous étudierons tout d'abord les modes et les processus de construction identitaire dans les sociétés post-industrielles à la lumière des travaux de sociologues et de psychosociologues. Nous nous intéresserons ensuite plus précisément à la jeunesse et à ce qui se joue à cette période de la vie, ou dans ce groupe social, s'il existe effectivement en tant que tel. Nous essaierons de définir ce que l'on nomme la « culture jeune » puis de voir quelle est la place de la musique dans cette culture. Nous pourrions alors étudier les rapports entre construction identitaire et pratique et/ou consommation musicale, ainsi que les nouveaux comportements identitaires repérés et étudiés par des sociologues ou des psychosociologues.

Dans une deuxième partie, nous rapprocherons les conclusions ou constats effectués précédemment de la manière dont les politiques publiques appréhendent le secteur des Musiques Amplifiées, avec les éventuels points forts et les défauts. Nous verrons si les dispositifs et les volontés sont à la mesure des enjeux de ce secteur et permettent réellement une intervention efficace des pouvoirs publics. Nous finirons par considérer des pistes éventuelles pour l'avenir....

1^{ère} partie :

La construction identitaire

Chapitre I : Eléments de réflexion sociologique.

Section 1 : L'identité et la construction identitaire

I.1.1 : Actualité de la question de l'identité

La réflexion sur « l'identité » traverse aujourd'hui nombre de discours, de théories et de prises de position sur tous les problèmes auxquels doit faire face la société contemporaine qualifiée éventuellement de post-moderne : crise des modèles, crise économique et sociale, confrontations ethniques ou religieuses, violence urbaine, etc. Comme l'observait Stuart Hall en 1996, « il y a eu une véritable explosion discursive ces dernières années autour du concept d'identité »⁷. Et Zygmunt Bauman de surenchérir : « Plusieurs années ont passé depuis cette remarque (de Stuart Hall, NDLR) et l'explosion a déclenché une véritable avalanche. Aucun autre aspect de la vie contemporaine ne suscite autant d'attention de la part des philosophes, des spécialistes des sciences humaines et des psychologues. L'identité est devenue un prisme à travers lequel les autres aspects de la vie contemporaine sont compris et examinés »⁸.

I.1.2 : L'individu dans la sociologie « classique ». Théories et critiques.

⁷ Stuart Hall, *Who needs identity ?*, in *Questions of cultural identity*, London, Sage, 1996, p 1. Cité par Z. Baumann, *Identité et mondialisation*, in *Université de tous les savoirs, vol 8 : L'individu dans la société d'aujourd'hui*, Odile Jacob 2002, p 55.

⁸ Z. Baumann, *Identité et mondialisation*, in *Université de tous les savoirs, vol 8 : L'individu dans la société d'aujourd'hui*, Odile Jacob 2002, p 55.

De fait, nous sommes, de l'avis de nombreux chercheurs, artistes ou intellectuels⁹ à une époque charnière avec peut-être l'achèvement de la société moderne (qui avait succédé à la société traditionnelle dès la Renaissance en Occident). Dans la société moderne occidentale, l'homme se réapproprie le monde, le « désenchanter » (Max Weber¹⁰) et les déterminismes sociaux suivent le plus souvent des déterminismes de classe, ce qui servira de fondement à la philosophie marxiste, mais aussi à la sociologie de Durkheim¹¹ qui définit une distinction entre conscience individuelle et conscience collective : « En chacun de nous, peut-on dire, il existe deux êtres qui, pour être inséparables autrement que par abstraction, ne laissent pas d'être distincts. L'un est fait de tous les états mentaux qui ne se rapportent qu'à nous-mêmes et aux événements de notre vie personnelle : c'est ce qu'on pourrait appeler l'être individuel. L'autre est un système d'idées, de sentiments et d'habitudes qui expriment en nous, non pas notre personnalité, mais le groupe ou les groupes différents dont nous faisons partie ; telles sont les croyances religieuses, les croyances et les pratiques morales, les traditions nationales et professionnelles, les opinions collectives de toutes sortes. »¹² Durkheim oppose l'individualisme « égoïste » des économistes (aujourd'hui, on dirait des libéraux) et l'individualisme « moral » issu des philosophies de Kant et Rousseau dans lesquelles l'action individuelle s'opère dans un cadre collectif « supérieur »¹³. La sociologie va se construire en opposition à la psychologie en prenant comme objet d'étude l'identité sociale et les faits sociaux et en délaissant l'identité individuelle.

Les travaux de Bourdieu et Passeron¹⁴ poursuivront l'idée de Durkheim d'ériger la sociologie en méthode scientifique d'analyse. La question de l'identité au sein de la société moderne est traitée également dans les rapports qu'entretient l'individu avec les groupes constitués, particulièrement dans le cadre de la production, de l'éducation, des antagonismes de classe et des croyances. L'individu fait partie d'une classe sociale, en acquiert les comportements généraux, les visions idéologiques et mythiques par la reproduction inconsciente de ce qu'il connaît parce que cela a constitué son environnement naturel dès son plus jeune âge (les « habitus »).

Les déterminismes sociaux ainsi analysés ne laissent que peu de place (du moins dans la méthode analytique employée) à une volonté propre de l'individu, à des choix déviants ou à des actions exogènes modifiant le cours de son existence. C'est ce que Maurice Halbwachs décrit en

⁹ Issus de champs aussi divers que l'Art Contemporain, la Littérature, l'Architecture, la Sociologie, la Philosophie ou l'Anthropologie.

¹⁰ Max Weber, *Le savant et le politique*, (1919), Plon, 1958

¹¹ Émile Durkheim, *De la division du travail social*, (1893), PUF 1991

¹² Émile Durkheim, *Éducation et sociologie*, PUF, édition 1989, p 51

¹³ « On a beau jeu (...) à dénoncer comme un idéal sans grandeur ce commercialisme mesquin qui réduit la société à n'être qu'un vaste appareil de production et d'échange, et il est trop clair que toute vie commune est impossible s'il n'existe pas d'intérêts supérieurs aux intérêts individuels. » Émile Durkheim, *L'individualisme et les intellectuels*, Mille et une nuits 2002

¹⁴ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les héritiers*, Minuit 1964

considérant l'individu comme un être irrémédiablement social : « En réalité, nous ne sommes jamais seuls (...). Il n'est pas nécessaire que d'autres hommes soient là, qui se distinguent matériellement de nous : car nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas. »¹⁵ On pourrait pourtant déceler ici une prise en compte de l'individu sous un angle psychologique que certains trouvent, de façon dommageable, trop absent des conceptions de la sociologie classique et de celle de Bourdieu, héritière de traditions philosophiques.

Car, parallèlement aux sociologues, les psychologues développent une pensée sur l'identité individuelle (c'est là la raison première de leur travail) mais aussi ses interactions avec l'environnement social. Ainsi Erikson qui affirme : « En matière de conclusion, nous dirons que la force psychosociale dépend d'un processus total qui règle les cycles de vie individuels, la succession des générations et la structure de la société et cela simultanément : car ces trois éléments sont développés ensemble. »¹⁶ Sur cette volonté de prendre en compte les travaux d'autres disciplines s'est fondée une vision critique (quoique respectueuse) du travail de Bourdieu, menée par Raymond Boudon¹⁷, Bernard Lahire¹⁸, Jean-Claude Kaufmann¹⁹ ou encore Philippe Corcuff qui présente une perspective nouvelle « qui suppose un déplacement de l'objet de la sociologie : ni la société ni les individus, envisagés comme entités séparées, mais les relations entre individus. »²⁰ La vision unifiée de la personne, portée par Bourdieu et ses théories sur les habitus (qui bien que pouvant être individuels ou de classe semblent trop restrictifs), est enrichie puis modifiée (dans le sens d'une plus grande attention portée aux parcours individuels)²¹ par la prise en compte des multiples sources d'apprentissages et de connaissance (hors le cercle familial et l'école particulièrement analysés par Bourdieu²²) qui sont à la disposition ou au contact des individus. Bien évidemment, cela s'est fortement accéléré avec la consommation télévisuelle de masse et le développement des technologies de communication. Cette situation implique la formation d'un assemblage plus composite dans la construction de l'identité et le fait que l'individu ne cherche plus à rester constamment et dans toutes les situations « tel qu'il doit être » et tel qu'inconsciemment il se représente lui-même, mais qu'il change de répertoire selon les

¹⁵ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, PUF, 1968, p 2

¹⁶ Erik H. Erikson, *Adolescence et crise, La quête de l'identité*, Champs Flammarion 1968 (1972 pour la traduction française)

¹⁷ Raymond Boudon, *L'inégalité des chances*, Armand Colin, 1973

¹⁸ Bernard Lahire, *L'homme pluriel*, Nathan 1998

¹⁹ Jean-Claude Kaufmann, *Rôles et identité : l'exemple de l'entrée en couple*, Cahiers internationaux de Sociologie, 1994

²⁰ Phillippe Corcuff, *les nouvelles sociologies*, Nathan 1995, p 16

²¹ Et pas seulement suivant l'analogie du parcours individuel, vu par Bourdieu, avec le plan du métro de Paris, caractérisé par ses lignes et ses changements de direction mais toujours selon un schème du « possible »

²² Voir *Les héritiers* mais aussi *La reproduction*

contextes, les moments, les lieux ou les rencontres. Dans ces conditions, la construction identitaire n'est plus seulement affaire de reproduction plus ou moins fidèle d'un modèle prédéterminé par l'environnement familial et social spécifique de l'individu, mais est fortement tributaire des interactions entre soi et l'autre (et donc tous les « autres » possibles), des sollicitations extérieures (publicité, mode...) et des circonstances temporelles.

I.1.3 : Post-modernes et modernes

Ces apports au travail de Bourdieu semblent particulièrement faire écho à l'apparition des théories post-modernistes auxquelles nous allons nous intéresser quelques instants. En effet, ils introduisent une notion d'incertitude, une part de hasard, un refus de rationalisation complète de l'existence et des interactions sociales, points qui fondent la vision postmoderne. Cela nous incite à introduire quelques remarques sur cette vision et ses développements philosophiques.

Les théories post-modernistes sont fortement discutées, voire critiquées et le concept de post-modernité ne fait pas l'unanimité, souvent attaqué pour un « manque de rigueur » voire taxé de « n'importe quoi »²³. Pour notre part, il semble nécessaire d'éviter de tomber dans l'opposition systématique entre « modernes » et « post-modernes »²⁴. Nous estimons, avec Alexis Nouss²⁵, que « la question (du post-moderne, Ndr) existe, ne serait-ce que comme question », et que « quelque chose est dans l'air du temps, qu'un spectre hante notre culture, et qu'il nous incombe de l'analyser ». Nous entendons ainsi Michel Maffesoli affirmer, que « si les civilisations sont mortelles, la vie, quant à elle, curieusement perdure (...) et en n'accordant pas à ce terme un statut conceptuel par trop rigide, la post-modernité naissante nous rappelle que la modernité fut une « postmédiévalité », c'est-à-dire qu'elle permit une nouvelle composition de l'être ensemble »²⁶. C'est ce nouvel « être ensemble » qu'il nous paraît important de prendre en compte, qu'il soit l'expression d'une nouvelle ère ou une simple évolution conjoncturelle.

Aussi, nous préférons envisager la post-modernité comme un soubresaut de la modernité, un angle particulier, distancié, de ce qui se joue dans la modernité. « Le post-modernisme n'a pas à rompre avec le modernisme (...) puisqu'il s'agit, précisément, de sortir de l'ère des ruptures²⁷ ». Il est certain que de nouveaux rapports entre les individus, entre individus et groupes, entre individus et idéologies ont émergé ces trente dernières années. Des incertitudes et des

²³ Cité par Alexis Nouss, in *Postmoderne*, article de l'ouvrage *Metissages*, d'Alexis Nouss et François Laplantine, Pauvert, 2001, p 497

²⁴ Au risque d'être taxé de post-moderne, pour ne pas vouloir trancher !

²⁵ *Metissages*, d'Alexis Nouss et François Laplantine, Pauvert, 2001,

²⁶ Michel Maffesoli in *Postmodernité*, article du *Dictionnaire de la Sociologie*, Le Robert/Seuil, 1999, p 413-414

questionnements sur la pertinence des croyances collectives (« le progrès en marche », « la science et le bonheur de l'humanité »,...) ont généré peurs et angoisses et un désinvestissement de pratiques sociales collectives (luttres politiques ou syndicales) au profit d'attitudes plus individualistes. Pourtant la conscience qu'il est possible de changer le cours des choses, d'intervenir efficacement pour améliorer les conditions de vie, n'a pas disparu et les individus sont plus à la recherche de nouveaux modes d'organisation et d'action, tenant compte notamment des échecs d'idéologies trop rigides²⁸, que résignés à une vie atomisée, considérant uniquement « une suite d'instantés éternels », se retrouvant dès lors sans vision historique ni perspective d'avenir, comme certaines représentations postmodernes (sous influence de Nietzsche ou du « No Future » punk) aiment à l'envisager.

« Retour de bâton de l'optimisme moderne, le pessimisme postmoderne se révèle au moins aussi exagéré que le premier. Plus d'illusion, plus de rêves, plus d'utopie : le seul roc qui surnage à la rupture historique que représente la fin du mythe du progrès, la seule valeur crédible de cette époque de crise, c'est l'individu, autrement dit, chacun de nous en tant qu'individu vaquant à ses occupations, courant derrière ses intérêts. Complexe, insaisissable, inquiétant, de plus en plus virtuel, violent, lointain..., tel se présente le « monde ». Face à lui, un petit personnage impuissant et triste qui ne peut que le regarder depuis une totale extériorité (...), avant moi le flou, après moi le déluge. »²⁹

I.1.4 : Conséquences sur l'étude de la construction identitaire

L'analyse des processus de construction identitaire par sociologues et psychosociologues est, elle aussi, traversée par ce débat majeur ouvert par les théoriciens de la post-modernité. En effet, et nous l'analyserons plus longuement ultérieurement, les visions du néo-tribalisme par exemple découlent directement d'une interprétation post-moderne de la société. Or, même si certaines conclusions, à notre goût trop hâtives ou trop caricaturales, sur la fin de l'histoire ou la fin des idéologies³⁰ (resterait à définir lesquelles et si leur éventuelle fin pouvait s'avérer définitive !) brouillent quelque peu la pertinence des tenants de la post-modernité, force est de reconnaître

²⁷ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Grasset, p 18, p 28

²⁸ Voir les mouvements internationaux de lutte anti-mondialisation libérale et les multiples luttres dans les pays émergents ou en voie de développement.

²⁹ Miguel Benasayag, *Le mythe de l'individu*, Armillaire La Découverte, 1998, p 9 et 10

que certaines analyses post-modernistes rendent tout à fait compte de la réalité contemporaine notamment pour ce qui est de l'étude des comportements sociaux. Nous utiliserons donc une partie des travaux réalisés par des chercheurs adeptes ou proches de la post-modernité sans en retenir inmanquablement toutes leurs conclusions.

Pour ce qui est de la notion d'identité à laquelle nous nous référerons dans nos observations, nous utiliserons tout d'abord les concepts de Paul Ricoeur (d'essence philosophique) repris par Claude Dubar³¹ « d'ipséité, comme forme identitaire dominante qui assure, pour un temps, une certaine cohérence, et de mêmeté, qui dans la durée assure une certaine permanence³² ». La philosophie de Ricoeur développe également la notion « d'identité narrative » qui nous paraît particulièrement importante. Cette identité narrative est au croisement entre histoire (au sens d'historique) et fiction. Selon cette vision, un individu ou une communauté construit son identité et la perception de soi sous la forme de récits, élaborés avec des éléments de sa propre histoire mais également, tant pour la forme que pour les facteurs de ces récits, des éléments issus de toutes les histoires réelles ou fictionnelles pouvant être en contact avec lui. « Il semble donc plausible de tenir pour valable la chaîne suivante d'assertions : la compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires. »³³ « La mise en intrigue permet d'intégrer à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire sous le régime de l'identité-mêmeté, à savoir la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité. »³⁴

L'identité narrative joue ainsi un rôle de médiation entre les deux pôles d'ipséité et de mêmeté à travers des « variations imaginatives » engendrées par le récit.

Nous retiendrons également l'hypothèse de Dubar selon laquelle « il existe plusieurs types d'identité personnelle, plusieurs manières de construire des identifications de soi-même et des autres, plusieurs modes de construction de la subjectivité, à la fois sociale et psychique, qui sont autant de combinaisons des formes identitaires initialement définies. »³⁵. Dubar détermine ainsi une socialisation primaire sur deux niveaux : identité « pour autrui », qui est soit de type

³⁰ Il est d'ailleurs intéressant de se rappeler que cette expression est née à la mort de l'URSS, lorsque le libéralisme (qui comme chacun sait ne constitue pas une idéologie...) a estimé avoir partie gagnée et pouvoir régner sur le monde !

³¹ Claude Dubar, *La crise des identités*, PUF Le lien social, 2000

³² Ibid, p 2 puis p 173

³³ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Essais Points, Editions du Seuil 1990, p 138

³⁴ Ibid p 167-168

³⁵ Claude Dubar, op. cit., p 173

communautaire (définie par son groupe culturel ou sa communauté d'origine), soit de type sociétaire (définie par son rôle professionnel ou son statut social) et identité « pour soi » selon les deux mêmes types. Ces deux niveaux, « pour autrui » et « pour soi », peuvent entrer en résonance ou être en désaccord, générant alors crises et conflits. L'objectif qui sera poursuivi au cours de l'existence sera « d'assurer (...) la double prééminence du « sociétaire » sur le « communautaire » et du « pour soi » sur le « pour autrui » ». ³⁶

Pour compléter, nous prendrons en compte les interactions constantes entre l'identité individuelle (le « soi ») et les identités sociales (le « moi ») dans une perspective de sociologie psychologique telle que la conçoit Bernard Lahire : « Etudier l'individu qui traverse des scènes, des contextes, des champs de force et de luttes, etc, différents, c'est étudier la réalité sociale sous sa forme individualisée, incorporée, intériorisée. Comment la diversité extérieure est-elle faite corps ? Comment peut-elle habiter le même corps ? (...) Dès lors qu'on privilégie l'individu (non comme atome et base de toute analyse sociologique, mais comme produit complexe de multiples processus de socialisation) il n'est plus possible de se satisfaire des modèles cognitifs utilisés jusque-là. »³⁷

Autrement dit, la sociologie opère (et nous avec elle) un crochet par les conceptions psychologiques de l'identité pour pouvoir comprendre et étudier plus efficacement les processus de construction identitaire.

I.1.5 : Sociologie et Psychologie

Comme le relève Lipiansky³⁸, « la psychologie montre bien que l'identité se construit dans un double mouvement d'assimilation et de différenciation, d'identification aux autres et de distinction par rapport à eux. » Nous retrouvons là des notions intégrées par les sociologues « héritiers et critiques » de Bourdieu³⁹.

³⁶ Ibid p 175

³⁷ Bernard Lahire, *L'homme pluriel, les ressorts de l'action*, op. cit. p 224

³⁸ in *L'identité personnelle*, article de *L'identité*, ouvrage collectif coordonné par Jean-Claude Ruano-Borbalan, Editions Sciences Humaines 1998

³⁹ cf.: Corcuff in *Le collectif au défi du singulier : en partant de l'habitus*, article de l'ouvrage sous la direction de Bernard Lahire *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques*, La découverte 2001, p 112 ou Lahire in *De la théorie de l'habitus à une sociologie psychologique* dans le même ouvrage.

La construction identitaire telle que décrite par les psychologues (notamment Piaget, Mead et Erikson) est un processus qui débute dès avant la naissance⁴⁰, pour se poursuivre tout au long de l'existence. L'enfance (notamment les trois premières années de la vie) va être déterminante pour les bases de cette construction qui va s'opérer par des mouvements de rupture (l'adolescence en est un), de remaniements et de tentatives d'intégration. Erikson indique : « La *formation de l'identité*, enfin, commence là où cesse l'utilité de l'identification. Elle surgit de la répudiation sélective et de l'assimilation mutuelle des identifications de l'enfance ainsi que de leur absorption dans une nouvelle configuration qui, à son tour, dépend du processus grâce auxquels une société (souvent par l'intermédiaire de sous-sociétés) identifie le jeune individu en le reconnaissant comme quelqu'un qui avait à devenir ce qu'il est (*the way he is*) et qui, étant ce qu'il est, est considéré comme accepté. (...) A son tour, la communauté se sent « reconnue » par l'individu qui a le souci de rechercher sa reconnaissance ; (...) »⁴¹. La notion d'*habitus*, « enrichie » par Lahire ou Corcuff acquiert ici une dimension de réflexivité.

Nous allons maintenant nous intéresser, à la lumière des éléments énoncés précédemment, à ce qui se joue en terme identitaire dans la période de la jeunesse.

Section 2 : Le temps de la jeunesse.

I.2.1 : Ce qu'en disent les sociologues et les psychologues

Les sociologues français n'ont que tardivement pris en compte la jeunesse comme sujet d'étude, contrairement à leurs collègues nord-américain. La vision de Durkheim, qui considère l'enfant comme un être infrasocial, qui « vit dans un état de passivité tout à fait comparable à celui où l'hypnotisé se trouve artificiellement placé »⁴² tout entier destiné à être éduqué et socialisé par l'action des éducateurs, vision prolongée par ses disciples, laisse à la psychologie le champs libre pour être la science qui étudie la jeunesse dans sa dimension de « compréhension de la nature

⁴⁰ « Avant même sa naissance, l'enfant existe déjà dans l'imaginaire et le discours de ses parents. » Ainsi, il sera nécessairement marqué dès sa naissance par « les anticipations et projets que les parents élaborent autour de lui. » (d'après Edmond Marc Lipiansky in *L'identité personnelle*, article de *L'identité*, op.cit.

⁴¹ Erik H. Erikson, *Adolescence et crise, La quête de l'identité*, Champs Flammarion 1968 (1972 pour la traduction française)

⁴² Émile Durkheim, *Education et sociologie*, 1922

enfantine ou juvénile ». ⁴³Aux Etats-Unis, par contre, une conception sociologique prend figure dès les années 30 et ce n'est plus seulement l'angle de la psychologie qui est envisagé : « Comme expérience sociale, l'adolescence ne doit pas être définie en termes de puberté et de maturation physique. Son commencement doit être recherché au moment où la société ne considère plus la personne comme un enfant mais attend d'elle qu'elle assume certaines responsabilités adultes. » ⁴⁴ Citant cette présentation, Olivier Galland indique : « C'est déjà la définition de la jeunesse comme norme d'âge qui s'impose. » ⁴⁵

La conception psychologique, qui prédominera dans la 1^{ère} partie du XX^e siècle en France, définit la jeunesse comme un processus de maturation psychologique (moment de crise, rupture d'avec les identifications de l'enfance par l'apparition d'une sexualité consciente, de sentiments forts et parfois contradictoires, d'une conscience de soi et d'un moi social, etc). Elle s'oppose ainsi aux conceptions jusqu'alors en vigueur et qui avaient évolué depuis l'époque des Lumières. Au XVIII^e, le passage s'opère d'une jeunesse aristocratique (la seule classe considérée à l'époque) sans enjeu (les règles sociales étant régies par les pères) autre que de se procurer du bon temps et des plaisirs, à une jeunesse aristocratique avide de connaissance, qui cherche à s'accomplir et laisse place au questionnement. Dans le courant du XIX^e, le pouvoir économique et politique de la bourgeoisie amène « sa » jeunesse à intégrer les processus d'éducation, d'une part pour asseoir la prééminence des valeurs bourgeoises dans la société (les romantiques ayant prôné au début du siècle une libération des esprits de ces valeurs par trop « matérialistes » et développé le premier non-conformisme juvénile), d'autre part pour accompagner la progression de la société industrielle, scientifique et technologique. Au début du XX^e siècle donc, avec le règne de ce modèle de société, une figure romanesque de la jeunesse prédomine sous l'influence de la conception psychologique : les jeunes sont passionnés, plein d'excès, indéterminés quant à leurs sentiments. Par contre, tout cela n'est censé avoir qu'un temps, et le passage aux responsabilités de l'âge adulte (« l'installation ») est considérée mettre fin à ses « désordres ». Parallèlement, à partir des années 20, des mouvements de jeunesse se forment (dans un premier temps, ils sont formés par les adultes : scoutisme, JOC, jeunesses communistes..., puis certains s'émancipent), en réaction au monde des adultes et avec des volontés idéalistes de changer la société par des actions initiées par la jeunesse, qui devient une « catégorie mobilisable ». ⁴⁶

I.2.2 : « L'invention » de l'adolescence

⁴³ Olivier Galland, *Sociologie de la jeunesse*, Armand Colin 1997, p 44

⁴⁴ American Sociological Review, 1936

⁴⁵ Voir note 41

⁴⁶ Olivier Galland, op. cit. p 58

Le jeune n'est plus un enfant, il est souvent scolarisé ou en apprentissage, mais n'est pas encore un adulte puisqu'il n'a pas de « métier ». La psychologie « invente » alors une nouvelle phase de la vie : l'adolescence, avec ses corollaires de « personnalité adolescente » et de « sexualité adolescente ». Dans ce cadre, les questions liées au sexe (essentiellement des garçons d'ailleurs) vont être prépondérantes dans toutes les études sur l'adolescence (les théories de Freud et de la psychanalyse n'y sont pas pour rien), qu'elles tentent d'informer les parents ou d'imposer une morale qu'on pourrait qualifier de « pudibonde ». Il s'agit d'exercer un contrôle social sur une catégorie de la population perçue désormais comme source potentielle de déstabilisation de la société, notamment autour de la problématique du sexe (de la masturbation en passant par le concubinage et les expériences homosexuelles), problématique en première ligne dans la « répression » dont sera victime le rock'n'roll à sa naissance.

I.2.3 : La construction du groupe social adolescent

Les adolescents vont alors construire progressivement des attitudes et des modes d'expression propres (que nous aborderons dans le chapitre 2.3 à propos de la « culture jeunes »), essentiellement dans le but de prévenir, d'éviter ou d'affronter les moyens que la société (par l'intermédiaire de la famille et de l'école) mettra en œuvre pour les contrôler ou les contraindre. Les adolescents, et plus largement les jeunes (incluant ainsi les pré-ados de 10 à 12 ans et les grands ados de 18 à 21 ans de la terminologie actuelle) sont à la fois source de désir de la part d'adultes regrettant cet « âge d'or » de liberté et d'énergie vitale, et de danger pour le potentiel de remise en cause des valeurs sociétales dont ils sont porteurs. « Alors que la publicité exalte les valeurs juvéniles (beauté, énergie, liberté...), en réalité les jeunes inspirent plutôt la peur et le trouble aux défenseurs de l'ordre et aux tenants des conventions. »⁴⁷ « Et c'est particulièrement de la jeunesse ouvrière, dont on redoute l'errance, le libertinage et l'esprit frondeur que l'on prend peur. »⁴⁸

Parallèlement, les rites de passage, qui représentaient une forme de licence aux débordements de la jeunesse et rattachaient les comportements adolescents à la vie de toute la communauté, qui s'étaient développés dans la société rurale (carnavals et « charivaris » mais aussi fêtes des conscrits, première communion, fiançailles et mariage (on enterre sa vie de garçon)), vont décliner au rythme de l'expansion de la société urbaine et de l'atomisation des modes de vie. « À

⁴⁷ Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (sous la direction de), *Histoire des jeunes en Occident*, Seuil 1996

⁴⁸ Martine Fournier, *L'identité*, (ouvrage collectif coordonné par Jean-Claude Ruano-Borbalan), Editions Sciences Humaines, 1998, p 244

côté des rites de passage proprement dits, (...) la jeunesse des sociétés rurales est investie d'un rôle important qui la fait apparaître comme une classe d'âge particulière : dans ces communautés, on ne fait pas que « passer » la jeunesse, on la vit intensément et collectivement à travers tout un ensemble d'interventions ritualisées qui sont dévolues au groupe des jeunes. »⁴⁹. On retrouve aujourd'hui des traces de ces rites dans les villes du sud de la France (et plus particulièrement du sud-ouest) au moment des férias. La ville est livrée à la jeunesse (A Mont-de-Marsan, par exemple, le maire remet symboliquement les clés de la ville aux jeunes) qui s'adonne à tous les délires festifs, alcool, joints, musique et participation aux fêtes officielles sous le regard bienveillant et amusé des parents.

Les rites de passage permettaient une réflexivité forte entre l'individu et la communauté et répondaient en partie à la nécessité qu'énonce Lipianski « d'un double mouvement d'assimilation et de différenciation, d'identification aux autres et de distinction par rapport à eux » dans la construction identitaire.⁵⁰

I.2.4 : Psychologie de l'adolescence

Erikson relève dès les années 60 que « le stade de l'adolescence devient une période de plus en plus marquée et consciente et (...) presque un mode existentiel entre l'enfance et l'âge adulte. »⁵¹ Il décrit ensuite des « jeunes gens assaillis par la révolution physiologique de leur maturation génitale et par leur incertitude quant aux rôles adultes qui les attendent, (qui) semblent s'intéresser vivement à des tentatives fantaisistes pour établir une subculture juvénile qui a l'air d'une formation d'identité finale plutôt que transitoire ou, en réalité, initiale. »⁵²

Pour Erikson, la « crise adolescente » fait se rejouer pour une partie des adolescents (ceux qui seront étudiés pour leurs comportements déviants par les psychologues, les « délinquants »), des crises de l'enfance qui n'ont pas été résolues ou surmontées. Ils se forment donc une identité dans le cadre d'un fonctionnement spécifique à leur âge et à leurs centres d'intérêts (ce qu'Erikson nomme « tentatives fantaisistes pour établir une subculture juvénile »). Cette conception, qui date de 40 ans, mérite d'être revue, en particulier sur ce qui a trait aux déviations (voir chapitre suivant) et à l'entrée dans la vie adulte (scolarité allongée et chômage ont changé la donne). Par contre, Erikson avait bien perçu⁵³ qu'au cours de l'adolescence, la construction identitaire se trouve

⁴⁹ Olivier Galland, *Sociologie de la jeunesse*, op.cit., p 76

⁵⁰ Cf. 2.1.5

⁵¹ Erik H. Erikson, *Adolescence et crise, La quête de l'identité*, op.cit. p133

⁵² Ibid

⁵³ « Dans leur quête d'un nouveau sentiment de continuité et d'unité vécue (sameness), qui doit inclure désormais la maturité sexuelle (...) » ibid p 133

confrontée à un obstacle majeur puisqu'il faut à l'individu assurer la continuité et l'unité du Soi (ipséité et mêmeté) alors même que des changements physiologiques et psychologiques importants l'affectent et le fragilisent quant aux certitudes identitaires qu'il s'est déjà construit dans l'enfance. Lorsque cette construction infantile a déjà été incertaine ou contrariée, les problèmes à l'adolescence n'en sont que décuplés (ce qui n'implique pas que les ados dont les crises infantiles ont été bien « gérées » ne développeront pas de crise identitaire à l'adolescence). Par contre, la conclusion d'une dérive vers la délinquance pour les jeunes touchés par ces problématiques identitaires paraît moins pertinente aujourd'hui (parce que non-systématique, même si on peut poser l'hypothèse qu'un glissement s'est opéré, des « cultures délinquantes » des 60's vers les « cultures jeunes » des 80's.) et il nous semble plus exact de réfléchir à l'investissement de ces individus dans des actions artistiques ou leur implication dans les « cultures jeunes » qui leur permettrait de surmonter les difficultés qu'ils rencontrent dans leurs rapports à la société et aux autres, dans leur construction identitaire, en se créant ou en intégrant des repères d'identification acceptables .

Revenons ainsi quelques instants sur la notion « d'identification ». Introduite par Freud pour rendre compte du mode de construction identitaire général qui se fonde, comme nous l'avons déjà vu, sur des interactions constantes entre l'individu et son environnement social, elle est reprise pour analyser ce qui se joue au temps de l'adolescence : « L'identification est un processus par lequel le sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications. »⁵⁴ L'identification suppose l'existence d'une relation entre l'individu et « les autres » : c'est tout d'abord le cercle familial pour le nourrisson, puis camarades de jeux ou d'école viennent se rajouter. Au moment de l'adolescence, ce sera au « sein du groupe des pairs »⁵⁵ que s'élaboreront des « sources nouvelles d'Idéaux du Moi »⁵⁶. L'apparition progressive du groupe social des adolescents aboutit donc à la création de nouveaux modes de regroupement, hors de la famille, du milieu professionnel ou de l'ethnie (qui étaient prépondérants voire, pour beaucoup étaient les seuls modes de regroupement) : des groupes affinitaires (sans finalité énoncée, se distinguant ainsi des partis, des syndicats ou des clubs sportifs), qui ne fonctionnent que sur la volonté de participation des individus, sur la passion, autour de thèmes variés, individus qui trouvent ainsi la matière nécessaire à la poursuite de leur construction identitaire.

⁵⁴ J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF 1967

⁵⁵ Alain Blanchet et Alain Trognon, *La psychologie des groupes*, Nathan Université 1994, p 23

⁵⁶ L'idéal du Moi correspond, dans les théories freudiennes, à la façon dont le sujet doit se comporter pour répondre à l'attente de l'autorité.

En conclusion, nous avons d'un côté le contrôle exercé par la société et les adultes sur une catégorie d'âge (activité sexuelle, rôles sociaux), à travers des normes sociales imposées, et le déclin des rites de passage de l'enfance à l'âge adulte, qui assuraient une cohésion entre les jeunes et la société des adultes. De l'autre, la nécessité de résoudre une crise identitaire par la préservation de repères internes bouleversés par un processus de changement et le besoin d'un environnement externe permettant l'expression et la résolution de ces difficultés existentielles : la voie est toute tracée vers l'avènement des « cultures jeunes » ou d'une « culture jeune ».

Chapitre II : « culture jeune » ou cultures jeunes ?

Section 1 : Du comportement

II.1.1 : Le retour de la « jeunesse »

L'expression de « culture jeune » est une importation des Etats-Unis et est une traduction approximative de « youth culture » qui serait mieux rendue par « culture de la jeunesse » ou « culture juvénile ». Nous l'avons dit, les sociologues américains ont pris très tôt la mesure de ce qui était en jeu dans l'évolution de la jeunesse et de ses modes d'expression propres, dès lors qu'était constituée une classe sociale « jeunes ».

Partis au début du XX^e siècle d'une conception de la jeunesse formée de grands groupes relativement homogènes, suivant des distinctions de classes sociales ou d'origines ethniques, encadrables et mobilisables en fonction de ces distinctions et des enjeux propres à chaque classe ; passés ensuite par les recherches des psychologues, créant « l'adolescence » et mettant en évidence la dimension individuelle des problématiques des jeunes (dimension qui, une fois gérée la « crise d'adolescence » par les méthodes scientifiques de la psychologie, se révélait beaucoup moins problématique pour la société nouvelle que celle des mouvements), voilà que les adultes et les sociologues se trouvaient confrontés dans les années 50 à des phénomènes de groupes inédits, mais totalement cohérents avec la nouvelle donne de la société citadine, et aux nécessités de repères des adolescents. Retour donc à la case « groupes de jeunes » pour tenter de cerner une phénoménologie nouvelle.

II.1.2 : Les bandes

Aux Etats-Unis donc, avec la « culture de conquistador, encourageant l'affirmation agressive de caractères égocentrés »⁵⁷, portée par la classe moyenne, vont se développer dans l'après-guerre, les

⁵⁷ Bernard Cathelat, *les screenagers*, Foreseen Plon 2000, p 38

comportements d'adolescents laissés pour compte par le boom économique et la société de consommation en plein essor. Issus des classes populaires et des populations d'immigration récente⁵⁸, souvent en rupture de liens familiaux, ces adolescents conjuguent le « caractère égocentré » à la nécessité de se créer des instances de représentation qui leur permettent d'affirmer leur identité. Car dans le même temps, l'école est devenue le lieu privilégié (avec la famille) d'établissement des processus de socialisation, et est empreinte des valeurs de la classe moyenne blanche. Or, ces valeurs ne sont pas partagées par les adolescents « en rupture », qui acceptent mal d'être considérés selon des critères qui leur sont étrangers. Ils ont alors le choix de se comporter en « corner boys » (en opposition aux « college boys »), selon les termes employés par W.F. Whyte⁵⁹ dans une étude célèbre, c'est à dire des gars « avant tout attachés à leur communauté locale » et qui passent leurs journées à traîner dans le quartier et à se regrouper aux coins des rues, ou bien de verser dans la délinquance qui représente « la répudiation explicite et complète des standards de la classe moyenne et l'adoption de leur antithèse, pour échapper à une situation humiliante. »⁶⁰ W.F. Whyte ajoute que la véritable non-conformité du délinquant aux standards de la classe moyenne le place (en termes de reconnaissance par son « groupe de pairs ») au-dessus du plus exemplaire des « college boy ». Ces deux comportements, « corner boy » et délinquant vont être à l'origine du phénomène des bandes. Un troisième comportement, relevé par d'autres sociologues américains dans les années 50, va compléter le tableau : les « college boys » et « college girls » adoptent des valeurs de plus en plus « hédonistes et ludiques », en opposition au modèle traditionnel américain « d'éthique de l'effort et de la réussite ».⁶¹

Qu'ils soient « corner boys », « college boys » ou délinquants, les jeunes forment alors aux États-Unis, puis très rapidement en Europe (où les mouvements de jeunesse sont en perte de vitesse)⁶², des bandes, qui n'ont bien évidemment pas nécessairement d'activité délinquante. Simplement, les jeunes se retrouvent entre eux, sur un territoire défini, recréant ainsi les conditions de l'identification telles que nous les avons traitées précédemment, conditions qu'ils ne trouvaient plus ailleurs dans la société. Or ces regroupements, souvent sur la voie publique, parfois motorisés, sont interprétés comme autant de comportements agressifs par la société adulte. C'est

⁵⁸ Etude de Kingsley Davis, sociologue américain, citée par Nicole Abboud in *Jeunesse, crise dans la civilisation*, article de l'Encyclopédie Universalis 2000.

⁵⁹ In *Street Corner Society*, University of Chicago Press 1955, traduit en français en 1996, La Découverte. Whyte qualifie de « college boy » les jeunes des classes moyennes, très majoritairement scolarisés jusqu'au lycée, voire l'université et ceux des classes populaires qui rentrent dans le processus de promotion sociale par l'éducation.

⁶⁰ Olivier Galland, p 46

⁶¹ Nicole Abboud in *Jeunesse, crise dans la civilisation*, article de l'Encyclopédie Universalis 2000.

⁶² « En 1965, un jeune sur dix y milite, contre deux jeunes sur sept en 1945. » Anne-Marie Sohn, *Age tendre et tête de bois, histoire des jeunes des années 60*, Hachette Littératures 2001, p 106

ainsi que les journaux et certains sociologues vont se faire l'écho (amplificateur dans la description des actes et réducteur dans les réponses à apporter) de violences, de vandalisme, de « révoltes sauvages », assimilant ainsi le phénomène de bande à un danger « physique » pour la société.

II.1.3 : Bandes et délinquance

Favoriser l'équation :

Bandes = délinquance, dans laquelle les bandes sont les nouveaux modes de regroupement de la jeunesse ainsi que le nouveau cadre de construction identitaire, hors de ceux, normés, de l'école et de la famille, et où la délinquance représente un mode de vie en rupture totale avec la structure familiale et/ou communautaire, c'était tenter d'empêcher (sciemment) la recomposition de la société qui s'opérait et tenter de contenir les adolescents dans une « crise » strictement personnelle, celle-ci devant se résoudre avec le passage à l'âge adulte. Une vision très biogico-psychologique qui évite d'affronter ce qui est de la responsabilité de la société, et donc des adultes...

L'espoir de conserver l'individu dans le giron rassurant d'une famille et d'institutions scolaires fonctionnant suivant les standards du mode de vie régi par les valeurs du travail et du sacrifice fut rapidement déçu.

Le développement des bandes était inéluctable dans le contexte de modification des pratiques de vie, dans une société d'après-guerre où effort national, consommation, confort moderne, promotion sociale étaient les leitmotiv des générations adultes, y sacrifiant jusqu'à leur vie familiale ou affective. Le développement d'une délinquance juvénile sera, suivant les lieux et les périodes régulièrement à l'ordre du jour. Par contre, il apparaît que ce n'est pas le phénomène de bande qui génère cette délinquance mais bien les conditions sociales dans lesquelles évoluent les adolescents.

II.1.4 : Emergence d'une nouvelle conception de la jeunesse

La reconstitution de la jeunesse comme entité sociale était de nouveau à l'ordre du jour, mais bien évidemment sur des bases totalement différentes de celles de l'époque ayant précédé « l'avènement de l'adolescence » en tant que phase de la vie sociale.

Les modes de regroupement vont s'opérer sur des registres territoriaux, mais également vestimentaires ou musicaux, et non plus sur la base d'idéologies liées à des appartenances sociales.

Aux Etats-Unis, le développement des bandes va de pair avec l'émergence d'un nouveau courant musical, le rock'n'roll, et de nouveaux modes de « consommation » de la musique : émissions musicales introduisant la musique noire (rhythm'n'blues, avec comme précurseur John Freed⁶³) sur les radios « blanches » (avec pour conséquence l'accès à un public numériquement plus important pour cette musique), explosion des Ep (ou 45t), invention des Teppaz (tourne-disques portables) et des radios portables. Les téléviseurs rentrent dans la majorité des foyers et des émissions musicales voient le jour dès le début des années 60.

II.1.5 : Naissance des sous-cultures⁶⁴

Le rock'n'roll va permettre de cristalliser les aspirations d'une immense partie des adolescents. Il autorise l'expression de sentiments et d'envies qu'ils partagent et que chantent (ou hurlent) d'autres jeunes gens (amour, sexe, rébellion contre une société trop normée et apparaissant triste et grise...)⁶⁵, et, en même temps, se caractérise par la réaction immédiate et opportuniste de l'industrie musicale qui va accompagner le mouvement, en engranger les bénéfices financiers et exporter cette musique en Europe et au Japon par l'intermédiaire des radios et des disques, puis grâce au cinéma. Les bandes vont rapidement associer la musique à leur mode d'existence, et les clivages vont s'opérer aussi sur des registres de style. Le terme de « tribus » va apparaître assez vite pour qualifier les différents mouvements, courants et styles qui vont se succéder, se chevaucher, voire s'affronter.

Tout ce qui a trait aux bandes et au rock'n'roll va devenir constitutif de sous-cultures (puisque tout cela reste éminemment populaire), qui, les années passant, vont être qualifiées de « pop culture » puis de « youth culture ».

II.1.6 : Une nouvelle classe de consommateurs

Parallèlement, s'amorce un processus qui sera prépondérant pour le développement des sous-cultures. La jeunesse va devenir une cible privilégiée pour les industries culturelles, de loisirs et d'habillement. Car les adolescents sont dotés progressivement d'un pouvoir d'achat important

⁶³ Selon la légende, John Freed a inventé le mot « rock'n'roll » pour qualifier le « rhythm'n'blues » qu'il passait dans son émission et dont les artistes jouaient dans les concerts qu'il organisait, afin de passer outre la mauvaise image du R&B, considéré comme vulgaire, trop sexuel et trop noir...

⁶⁴ Nous revendiquons ce terme pour caractériser les cultures initiées dans le cadre des musiques amplifiées, par démarcation (provisoire ?) avec les cultures reconnues et « considérées » au lieu d'être simplement étudiées.

⁶⁵ Pete Townshend, guitariste des Who, expliquait en 74 : « Nous appartenions à une jeunesse déboussolée. Nous étions la génération d'après-guerre et nous avions peu d'espoir (...). Vue de l'extérieur, notre révolution apparaissait uniquement vestimentaire mais le malaise et l'inconfort moral étaient bien plus profonds...

Sacha Reins, *Les Who*, Rock Genius n°4 1974.

(argent de poche et baby-sitting, 5 milliards de francs en 1966⁶⁶) mais également d'un pouvoir de décision croissant sur les achats du foyer. Le nouveau mode de vie des familles peut expliquer cette évolution : « Les adolescents reçoivent de l'argent de leurs parents, une manière pour eux parfois d'avoir la paix familiale ou de compenser une trop faible disponibilité. »⁶⁷ Les industries réagirent très rapidement à ce nouveau paramètre. « La classe des *teenagers* est née aux États-Unis (...), il s'agissait alors de conquérir ce public nouveau de consommateurs. »⁶⁸ Dans un même mouvement se mettent donc en place des pratiques culturelles inédites et une économie intimement liée à ces pratiques. « Les hommes d'affaire n'avaient jamais par le passé considéré les adolescents comme une cible économique autonome (...). Maintenant ces possibilités les frappaient comme une vision prophétique, et ils réagirent vite, ne reculant devant aucune flatterie. (...) Les gosses achetèrent tout ce qu'on leur présenta, motos, jeans, huile pour cheveux, milk-shakes, et plus que tout, de la musique. »⁶⁹ Cela ne sera pas sans conséquences sur les sous-cultures puisque, dénigrées par les tenants des Beaux-Arts et de la culture élitiste, elles seront également rejetées par une grande partie de l'intelligentsia de gauche ou révolutionnaire comme un nouvel « opium du peuple » : « L'industrie actuelle du disque provoque l'abrutissement des masses. Ces soi-disant vedettes soutenues par les puissances capitalistes concentrent sur leur médiocrité l'attention de millions de personnes. »⁷⁰

II.1.7 : Culture jeune vs cultures jeunes

Pourtant, même si les jeunes adoptent massivement des comportements et des attitudes qui semblent être de nature semblable (bandes, musiques rock, alcool, drogue, sexualité plus libre...), il n'est pas évident de restreindre toute la jeunesse à une seule et unique identité, une « culture jeune » ou « pop ». Le débat s'ouvre dans les années 60, entre les tenants des thèses « diffusionnistes » (Chamboredon)⁷¹ et ceux des thèses « culturalistes » (Morin, Marny)⁷². Les premiers, dans la droite ligne des sociologues classiques français estiment qu'il n'existe pas de culture jeune, la jeunesse ne pouvant constituer une classe sociale. Ils estiment que les clivages entre les classes dominantes et les classes dominées traversent également la jeunesse, dont les pratiques culturelles sont dictées par leur milieu, et que rien ne démontre une quelconque homogénéité des jeunes. La « culture jeune » défendue par les « culturalistes » n'est, pour

⁶⁶ Anne-Marie Sohn, *Age tendre et tête de bois, histoire des jeunes des années 60*, Hachette Littératures 2001

⁶⁷ Michel Fize, *Les adolescents*, Le cavalier bleu Ed. 2002

⁶⁸ Ibid

⁶⁹ Nik Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom, l'Age d'Or du Rock*, 1969, Musiques et Cie 10/18, 1999.

⁷⁰ Militant de l'Éducation Populaire cité par Anne-Marie Sohn, idem note 64

⁷¹ Jean-Claude Chamboredon, in Darras, *Le partage des bénéfices. Expansion et inégalités en France*, Minuit 1966

Chamboredon, qu'une diffusion du modèle étudiant dans une frange plus importante de la société du fait de l'allongement des études. Pour les « culturalistes », au contraire, la culture juvénile (inédite et propre à une classe d'âge que l'on peut considérer à l'égal d'une classe sociale) est amenée à se répandre dans toute la société, voire « juvéniliser » les modèles dominants.⁷³ Pour notre part, il nous paraît incontestable que suivant les lieux, les histoires politiques, les milieux sociaux, le genre sexué, la réalité des jeunes varie parfois considérablement et leur réaction face aux événements dépend essentiellement du mode d'appropriation de tous les éléments culturels constitutifs de leur groupe. Prenons pour exemple la fin des années 50 en Angleterre. Les jeunes des classes populaires qui écoutent du rock sont branchés sur une musique d'importation dont ils ne maîtrisent pas, ou partiellement, les éléments constitutifs (country, blues, hillbilly, rhythm'n'blues, bref, les musiques populaires des USA). Leur perception et l'élaboration identitaire qui en découlent ne peuvent être que différentes de celle des jeunes américains. Cette musique n'émane pas d'eux. Leur « background », ce serait plutôt les chansons de pub ou de supporters, la musique noire également, mais par l'intermédiaire des immigrés antillais ou du jazz. Cette construction va déboucher sur la formation de bandes de Mods⁷⁴, qui vont s'opposer aux rockers, gardiens des traditions du rock'n'roll « made in USA » et héritiers de l'attitude des Teddy Boys, premières bandes juvéniles anglaises, prolétaires, violentes et souvent xénophobes. De l'esthétique « Mod » (rhythm'n'blues, blue beat⁷⁵, classe ouvrière ou lower middle class, patriotisme insulaire, existentialisme parisien, amphétamines et scooters italiens, culte de la fringue) vont émerger au début des années 60 les groupes anglais (Beatles, Who, Kinks, Small Faces) qui vont permettre une identification différente des jeunes Anglais avec le rock'n'roll et par là même induire des impacts différents sur la société, déjà assez dissemblable à la société américaine. Pour aller plus loin, ces groupes anglais vont eux-mêmes inaugurer une nouvelle époque des musiques amplifiées (liée au contexte propre à leur mode de vie, « swinging london » notamment) qui va rejaillir à son tour sur les États-Unis et le monde industrialisé dans son ensemble. Une même démonstration peut-être faite avec le reggae jamaïcain, le black-metal scandinave, le riot-girrrl new-yorkais ou le rock-garage japonais. En combinant les quatre facteurs de lieu, de milieu social, d'époque et de sexe, on obtient des dizaines et des dizaines de modes d'expressions culturelles juvéniles différents, pourtant élaborés à base de musique amplifiée et d'autres éléments couramment considérés comme constitutifs d'une « culture jeune » (mode, magazines, bandes...). Si l'on revient sur l'hypothèse de Dubar, avec identité « pour autrui »

⁷² Edgar Morin, articles dans *Le Monde* du 6 juillet 1963 *Une nouvelle classe d'âge* et du 7-8 juillet 1963 *Le Yé-Yé*. Jacques Marny, *Les adolescents d'aujourd'hui. Culture, loisirs, idoles, amour, religion*, Centurion 1965

⁷³ Olivier Galland, *ibid* p 52

⁷⁴ Pour « moderns », soit « modernes »

⁷⁵ Sorte de reggae primitif

(communautaire ou sociétaire) et identité « pour soi » (idem), et les multiples possibilités de la construction identitaire individuelle que cela génère, il devient évident qu'une classe d'âge ne peut être résumée par aucun regroupement d'expériences individuelles, aussi fin soit-il. Pourtant, le sociologue Michel Fize (reprenant des théories développées par Edgar Morin⁷⁶) estime qu'il existe une culture adolescente « par quoi il faut entendre un système d'idées, de projets, d'attitudes particulières qui la distinguent de la « culture adulte » ». ⁷⁷ Il évoque ensuite une « Internationale de l'adolescence sociale et culturelle (...) qui, plus que jamais, apparaît comme une réponse à cette identité que la société ne fournit plus à la jeune génération, comme une réaction aux mécanismes de socialisation épuisés, grippés (école, travail, famille) ». ⁷⁸ Cette vision est associée à une démonstration consistant à assimiler les jeunes à un genre (analogie avec les femmes) et à une classe sociale dominée par celle des adultes⁷⁹. Cette analyse ne nous convainc pas réellement pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elle semble empreinte d'une forte dose d'ethnocentrisme, les sociétés décrites étant essentiellement celles du monde occidental et les valeurs censées réunir les jeunes par-delà les frontières (hédonisme, fraternité, pacifisme, esprit de révolte...) ressemblent étrangement à celles que l'on prête aux adolescents occidentaux. Ces valeurs nous paraissent ensuite plutôt idéaliser, par amalgames, une jeunesse beaucoup plus hétéroclite et pas nécessairement aussi « progressiste » que l'on veut bien le croire : juste un exemple, parlant, 17 % des 18-24 ans ont voté Le Pen en 1995, 17 % des 25-34 ans avaient fait de même... ⁸⁰ Enfin, cette vision ne prend pas ou peu en compte le fait que les pratiques culturelles attribuées aux jeunes sont, depuis des années, également celles de nombreux adultes (juvénalisation de la société, comme l'estimait E. Morin ?), nous aborderons ce point plus loin.

En conclusion, il nous semble qu'associer à une classe d'âge une culture unique et homogène est immanquablement réducteur et relève plutôt de la formule voire d'une certaine démagogie que d'une observation et d'une analyse de la réalité. Pour nous, il n'y a pas de « culture jeune », mais :

- des outils culturels utilisés par les jeunes (mais pas, ou plus seulement par eux), de façon assez large (le rock et l'électro, le cinéma, les séries TV, les bandes dessinées, les jeux vidéo...),
- des modes de vie diversifiés construits autour de ces outils culturels,
- des modalités de reconnaissance, suscitant attirance ou rejet, associées à ces modes de vie, et contribuant fortement à la construction identitaire des individus,

⁷⁶ « Les communications se multiplient entre adolescents, porteurs des mêmes aspirations, de la même culture cosmopolite, des mêmes codes. » Edgar Morin, *Terre-patrie*, 1993

⁷⁷ Michel Fize, *Les Adolescents*, Le Cavalier Bleu Editions 2002

⁷⁸ Ibid

⁷⁹ Michel Fize, *Le deuxième homme*, Presses de la Renaissance 2002

⁸⁰ Olivier Galland, *Sociologie de la jeunesse*

- et, au final, une vie sociale, « entre jeunes » mais aussi « entre jeunes et adultes » rythmée par les évolutions et les variations de ces éléments, pouvant constituer des générations⁸¹, remarquables par des lignes de force traversant une classe d'âge, à une époque donnée, dans un lieu donné.

Il devient alors nécessaire d'analyser quels sont les outils utilisés (s'ils sont créés ou détournés par des jeunes ou bien issus d'industries marchandes), quel est le niveau de radicalité des modes de vie élaborés en comparaison du modèle dominant dans un lieu et à une époque donnée, quels sont les conflits que cela occasionne dans la vie de la cité, entre jeunes, entre jeunes et adultes, et, ce qu'oublie souvent les sociologues, les créations auxquelles cela donne lieu et leur impact sur la société. Nous y reviendrons.

II.1.8 : Individu et groupe dans les cultures jeunes

Nous touchons également là un autre nœud de la problématique identitaire, à savoir ce qui se joue dans les rapports entre l'individu et le groupe. Ou plutôt, comment se traduit l'influence du groupe sur l'individu et celle des individus sur le groupe. Les psychologues, les psychiatres et les sociologues, notamment Anzieu et Martin, ont repéré et étudié 5 grandes catégories de groupes :

- « la foule, caractérisée par un degré d'organisation très faible, un grand nombre de participants et sujette à la contagion des émotions ;
- la bande, caractérisée par un degré d'organisation faible, un petit nombre de participants et animée par la recherche du semblable ;
- le groupement, caractérisé par un degré d'organisation moyen, un nombre de participants variable et marqué par des relations humaines superficielles ;
- le groupe primaire, caractérisé par un degré d'organisation très élevé, un petit nombre de participants et orienté vers des actions importantes et novatrices ;
- le groupe secondaire, caractérisé par un degré d'organisation très élevé, un nombre variable de participants et déterminé par des buts et des actions planifiées. »⁸²

Dans le processus de construction identitaire, nous avons vu (et cela fonde les théories de Lahire par exemple) que les relations entre identité individuelle et identité sociale sont prépondérantes. Quelle que soit la forme du groupe constitué (selon la typologie ci-dessus), les interactions vont constamment influencer, par des mouvements d'adaptation incessants et réciproques, tant sur le comportement des individus qui le composent que sur celui du groupe lui-même. Le niveau

⁸¹ Michel Fize défend cette idée de « générations » dans son ouvrage *Le deuxième homme*, Presses de la Renaissance 2002

⁸² D. Anzieu et J.-Y. Martin, *La Dynamique des groupes restreints*, PUF 1968

d'analyse qui devient alors pertinent est celui des actions et des pratiques qui sont déterminées par ce que Lahire nomme des « structures objectives de la pensée, de la perception, de l'évaluation, de la croyance... »⁸³. Autrement dit, analyser les actes et les créations d'un individu ou d'un groupe permet de qualifier objectivement l'individu ou le groupe et de rendre visible leur « psychologie » ou leur « mentalité », selon les termes de Lahire.⁸⁴

II.1.9 : Normes et déviations

Ainsi, il devient plus aisé de considérer l'écart entre le comportement du groupe et le comportement d'autres groupes, ce qui rapproche ou éloigne les uns des autres, ce qui peut définir une « norme » dans un lieu et à un moment donné et ce qui peut être qualifié de « déviations »⁸⁵. De même, au sein du groupe, le comportement individuel va déterminer le degré d'intégration, l'acceptation ou non des « normes » internes, l'acceptation ou non de la différenciation d'avec les individus « extra-groupe. Traquer la « déviance » et ne valoriser que le conformisme au sein d'un groupe entraîne l'institutionnalisation progressive du groupe, et fige tout acte de création (artistique ou sociale) dans une répétitivité qui peut certes être dionysiaque ou rassurante mais risque fort, à terme, d'être stérile ou déqualifiée. Être perpétuellement dans la « déviance » entraîne l'individu sur la voie de l'exclusion du groupe ou l'éclatement de ce groupe si le comportement se généralise.

Dans les rapports inter-groupes, le conformisme⁸⁶ d'un groupe minoritaire aux « normes » du groupe majoritaire peut amener son absorption à terme par le groupe majoritaire et donc la disparition d'une identité sociale particulière. Au contraire, tout comportement « déviant » affirmé mène au conflit, à la répression du groupe « déviant », jusqu'à sa soumission ou sa prise de pouvoir (symbolique ou politique). Dans un espace démocratique, la tolérance vis-à-vis de la « déviance » se doit d'être importante. Cette tolérance se réduit dès lors que le comportement « déviant » remet effectivement en cause la prévalence des valeurs du groupe dominant. Les groupes vont donc osciller entre « conformisme » et « déviance », en œuvrant pour la préservation de l'identité du groupe (+ de déviance), voire pour la préservation de son existence même (+ de conformisme).

La dynamique personnelle et la dynamique des groupes vont être caractérisées par l'identification plus ou moins marquée à des modèles « conformistes » ou « déviants ». On peut être « déviant »

⁸³ Bernard Lahire, *ibid* p 230

⁸⁴ *Ibid*, p 231

⁸⁵ « Non-respect des modèles idéologiques et comportementaux institutionnellement agréés » in *Dictionnaire de Sociologie*, Le Robert, Seuil 1999

⁸⁶ En opposition à la déviance. « Acceptation plus ou moins confuse ou lucide des modèles et des normes dominants dans la société » in *Dictionnaire de Sociologie*, Le Robert, Seuil 1999

par rapport à un ou plusieurs groupes d'appartenance (milieu social, ethnie, sexe...) et en même temps « conformiste » au sein d'un groupe de pairs, et vice-versa. Les modèles « déviants », par la mise en danger qu'ils suscitent (mise en danger symbolique ou concrète, suivant une gradation allant de la réprobation légère à la volonté d'élimination), peuvent être, suivant les individus, recherchés ou au contraire évités. Selon les époques et la réalité sociale, une société, par ses modes de représentation (mode, publicité, idoles, leaders...), valorise plutôt les « aventuriers » ou les « conservateurs ». Déviance et conformisme peuvent être tour à tour des stratégies individuelles destinées à une socialisation (voir le rôle de l'imitation chez Tarde⁸⁷) par « la recherche d'approbation qu'on obtient par l'observance de codes propres à une société lorsque l'on abdique ou tient en lisière les inflexions de la personnalité les moins compatibles avec le consensus social. »⁸⁸

La création artistique est très largement considérée (en Occident et depuis le Romantisme) comme la capacité à rejeter les normes et à échapper au conformisme. Dans les représentations courantes, l'artiste est un individu à l'expression singulière (Bourdieu montrera par contre le caractère illusoire de cette singularité⁸⁹) et sa force de création lui vient d'une dynamique personnelle basée sur sa capacité de rupture avec les modèles. « Little Richard était le seul artiste sur le plateau ce soir-là, le seul qui ait bouleversé son époque, le seul qui puisse revendiquer l'immortalité. Celui qui a brisé les règles, créé un nouveau langage, celui qui a donné forme à la vitalité qui hurlait silencieusement en nous jusqu'à ce qu'il lui donne une voix. »⁹⁰

De nombreux ouvrages décrivent une société post-industrielle de ce début du XXI^e siècle, façonnée par la publicité et le marketing, mettant en exergue les individualités et l'aptitude à se distinguer de la masse, incitant les individus (consommateurs) à « le faire » (Nike), « faire un rêve pour que Sony le réalise », « être soi » (Duvernois), « penser différent » (Apple), toutes choses réservées jusqu'alors aux déviants (artistes ou autres). Être déviant serait devenu la valeur du moment, ce que les consultants en marketing traduisent par l'expression « être cool ».⁹¹ Or, le déviant, c'est aussi le délinquant, l'associal, le clochard, le « bohémien », tous ces individus combattus par la société de l'ordre. Serait-on désormais dans une ère qui valorise le désordre ? Certes non, et les déviants-type énumérés précédemment continuent à être victimes d'une répression à l'aune de la tolérance zéro. Ce dont il s'agit c'est « d'attitude », de « déviance contrôlée et contrôlable » dans le cadre de la société marchande. Il faudrait paraître méchant, teigneux, irrespectueux, sale, de mauvais goût mais dans le même temps faire comprendre que

⁸⁷ Gabriel de Tarde, *Les lois de l'imitation*, Slatkine Ressources 1979 (édition originale 1890)

⁸⁸ Eliane Deroche-Gurcel, in *Conformisme*, article du Dictionnaire de Sociologie, Le Robert Seuil 1999

⁸⁹ Pierre Bourdieu, *L'Amour de l'Art*, Minit 1966

⁹⁰ Greil Marcus, *Mystery Train*, 1975, Editions Allia 2001 pour la traduction française, p 21

⁹¹ Voir à ce propos Naomi Klein, *No Logo*, Léméac/Actes Sud 2001

l'on est conforme aux valeurs « vraies », bon père, bon fils, équipé d'un « home-cinéma », tendre avec sa compagne, en un mot « cool ». C'est donc une stratégie du paraître, poussée à son extrême, qui impose un clivage radical entre l'identité pour autrui et l'identité pour soi, au risque que beaucoup s'y perdent ou s'abîment dans un comportement déviant « pour de faux » glissant vers une délinquance « pour de vrai ».

Mais ces traits sociétaux sont-ils réellement nouveaux ? En 1968, Nik Cohn, critique et historien du rock, décrivant la Californie du milieu des années 60⁹², relevait que « la plupart d'entre eux (managers, artistes, producteurs, Ndr) ne pensaient qu'en termes d'image. C'était à qui serait le plus cool, tout le monde s'acharnait en vain à briller plus que les autres (...). Perdez votre cool juste une fois et vous êtes fini. » Nous pouvons imaginer que ces attitudes ont pu migrer du milieu du « music-bizness » des sixties à l'ensemble de la société des nineties, transitant par les différentes générations se succédant, élevées au rock, qui prirent peu à peu (par un mouvement naturel) le contrôle de cette société. La généralisation de la stratégie du paraître est peut-être l'un des signes de la « juvénalisation » de la société. Peut-on en trouver d'autres ? Les musiques amplifiées sont-elles donc si importantes qu'elles génèrent des modifications comportementales à l'échelle d'une société ?

Section 2 : Les musiques amplifiées, les jeunes (et les autres). La place des musiques amplifiées dans les activités des jeunes.

II.2.1 : Les niveaux de connexion avec les musiques amplifiées

Afin de déterminer la place qu'occupent les musiques amplifiées dans la vie des jeunes, nous allons devoir considérer plusieurs cas de figure. Nous proposons de déterminer des groupes selon le type d'activité en lien avec les musiques amplifiées :

- elles peuvent être l'objet d'une pratique artistique (1^{er} groupe),
- d'une activité para-artistique (organiseurs, managers, gestionnaire de label, techniciens, etc, 2^{ème} groupe),
- d'une pratique d'écoute passionnée (centrée sur une ou quelques esthétiques, 3^{ème} groupe),
- d'une écoute hédoniste (pour danser ou « s'éclater », 4^{ème} groupe)
- ou bien simplement d'une pratique de consommation « passive » (radio notamment, 5^{ème} groupe).

⁹² Nik Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom, l'Age d'Or du Rock*, 1969, Musiques et Cie 10/18, 1999.

Ces cinq niveaux de connexion avec les musiques amplifiées (qui peuvent se combiner entre eux et s'additionner) ont des impacts certainement différents sur les individus et peuvent difficilement être confondus dans un seul et même ensemble de type « les jeunes et la musique ». C'est pourtant sous cette forme que se présentent les analyses ou les enquêtes sociologiques dans ce champ. Nous partirons donc de généralités pour tenter d'opérer ensuite une distinction entre les « pratiquants » et les publics, puis entre les sous-catégories qui peuvent être repérées dans ces deux domaines.

II.2.2 : Le bain sonore

Voyons tout d'abord quelques visions globales, telle celle d'A.M. Sohn décrivant les années 60 : « Elle (la chanson, Ndr) rythme bals et surprises-parties, marque la rencontre amoureuse. Elle donne sa tonalité aux nuits et aux jours. Son omniprésence découle d'un dispositif médiatique efficace, associant radio, disques et presse. »⁹³ Ou encore celle de M. Fize, en 2002 cette fois-ci : « La musique occupe une place centrale, elle submerge le monde adolescent, vient se fixer aux psychismes, comme pour dessiner une nouvelle région cérébrale, chez les uns et les autres. On peut aller jusqu'à dire que la musique est le véritable langage de la « jeunesse ». Rock (toujours), Rap (encore), techno (de plus en plus), mais aussi reggae, raï... ne sont pas de simples distractions mais comportements dans le monde. »⁹⁴ À la lumière de ces deux visions, on constate immédiatement que la relation entre les jeunes et la musique s'opère toujours sur les mêmes modes, malgré 40 ans d'écart : un véritable « bain sonore » duquel découle une action sur le comportement, les représentations et l'imaginaire.

II.2.3 : Études officielles sur l'écoute et les pratiques de musiques amplifiées

O. Galland⁹⁵ et O. Donnat⁹⁶ fournissent, eux, des données plus statistiques. L'étude de l'Insee sur les jeunes (réalisée en 86 puis 98), analysée par Galland, détaille le temps passé quotidiennement à diverses activités. En 86, entre 10 et 12 minutes quotidiennes sont consacrées à « l'écoute de disques » (contre 2 minutes pour les adultes) chez les garçons, entre 5 (lycée) et 13 (fac) pour les filles. En 98, les items ont été modifiés et la musique se retrouve dans une catégorie « radio et musique ». Les temps d'écoute quotidiens restent derrière ceux consacrés à la lecture (livres, journaux ou magazines) qui sont en baisse, à la télé (forte hausse. La télé est n°1 des activités quotidiennes après le sommeil et les études ou le travail), ou les jeux vidéo (en forte hausse). La

⁹³ Anne-Marie Sohn, *Age tendre et tête de bois*, op. cit., p 78

⁹⁴ Michel Fize, *Les Adolescents*, op. cit., p 56

⁹⁵ Olivier Galland, *Sociologie de la jeunesse*, op. cit. et *Les Jeunes*, Repères La Découverte 6^e édition 2002

⁹⁶ Olivier Donnat, *Les amateurs, Enquête sur les activités artistiques des Français*, Ministère de la Culture, 1996 et *Les pratiques culturelles des français*, La Documentation française 1998

portée de telles moyennes reste cependant limitée, car beaucoup trop grossières et « floues » dans leur détermination.

En termes de pratiques, O. Galland indique que « la pratique de la musique est importante chez les jeunes. Selon l'enquête du ministère de la culture, un jeune sur huit pratique la musique ou le chant dans le cadre d'une organisation ou avec un groupe d'amis. « On dénombre environ 25 000 groupes de rock en France, qui regrouperaient 150 000 pratiquants⁹⁷. La musique Rock est d'ailleurs la plus écoutée (...) et dans une étude qualitative sur une population de lycéens en situation d'échec scolaire, Jean-Olivier Majastre montre l'importance de la musique comme seul mode d'expression véritablement maîtrisée, avec ses corollaires de « dépense et de défonce du corps ».⁹⁸

Or, il semble que ce ne soient pas ces jeunes que l'on retrouve dans le haut du tableau de l'étude du Dep⁹⁹ analysée par O. Donnat présentant les pratiques musicales des plus de 15 ans. En effet, on y apprend qu'au cours de leur vie, 46% des personnes interrogées ont joué du piano, 20% de la guitare classique, 8% de la guitare électrique ou basse, 10% des percussions ou de la batterie... Les pratiques musicales classiques semblent être encore majoritaires, piano et guitare classique n'étant qu'exceptionnellement joués par des musiciens de rock. Un peu plus loin, nous apprenons que 62% des pianistes écoutent le plus souvent de la musique classique ou de l'opéra, 61% des guitaristes le plus souvent du rock ou des variétés. Alors que le piano et les cordes sont très majoritaires dans les débuts de pratique avant 15 ans (signe de pratiques impulsées par les parents), la guitare se taille la part du lion dans la tranche des 15-24 ans¹⁰⁰. O. Donnat indique d'ailleurs que « plus de 60% de ceux qui en jouent (du piano Ndr) font partie des milieux de cadres et professions intellectuelles supérieures ou de professions intermédiaires. »¹⁰¹ Enfin, 38% des pianistes en activité ont dépassé les 55 ans. En conclusion, les données répertoriées et analysées par O. Donnat sur les amateurs ne pourront guère nous éclairer sur les pratiques des musiques amplifiées, puisque dans le champ de la musique, la grande majorité des personnes interrogées ne pratiquent pas dans ces esthétiques. (matériel informatique ?)

Nous restons donc pour l'instant avec des informations statistiques parcellaires sur les groupes 1 et 4. Pour le groupe 3, utilisons une donnée qui quantifie la fréquence d'écoute de disques ou cassettes sur 12 mois¹⁰². De 15 à 24 ans, une grande majorité des personnes interrogées écoutent

⁹⁷ Ces chiffres sont contestés depuis qu'ils ont été publiés.

⁹⁸ Citant Majastre, *La Culture en Archipel*, in *Cahiers de l'Animation*, 1985, p 48)

⁹⁹ Département Etudes et Prospective du Ministère de la Culture ;

¹⁰⁰ p 205

¹⁰¹ p 97

¹⁰² Fréquence d'écoute de disques ou cassettes au cours des 12 derniers mois:

15-19 ans : 56% tous les jours ou presque, 10% entre 1 à 3 j par mois et jamais

20-24 ans : 62% tlj, 7% 1-3j/jamais

de la musique tous les jours, variétés internationales (dance, funk, techno commerciale, rock FM) et musiques amplifiées ultra majoritairement. Jusqu'à 44 ans, entre un tiers et la moitié des personnes font de même, avec une baisse pour les musiques amplifiées et la variété internationale.

II.2.4 : La radio, une pratique primordiale

Concernant le groupe 5, des enquêtes Médiamétrie de décembre 1999 et mars 2000¹⁰³ fournissent des éléments appréciables : « 88,6% des 11-14 ans écoutent la radio au moins une fois par jour, 93,3% chez les 15-19 ans. Ils écoutent des radios à dominante musicale (83,8% de l'audience chez les 15-19 ans) sur lesquelles ils se branchent en moyenne trois heures quotidiennes. »¹⁰⁴ Les radios fournissent d'ailleurs, suivant leur style, des « repaires » identitaires¹⁰⁵ différents et permettent aux jeunes de se sentir appartenir à une « communauté », selon les termes de Michel Hugnier, responsable radio au Clemi¹⁰⁶. La radio est « un monde à eux, écarté de l'œil parental » déclare Florence Hermelin, de NRJ. « Contrairement à la télé qui se regarde en famille, la radio s'écoute seul. »¹⁰⁷

Ce qu'il faut également relever, c'est le type d'émissions écoutées. Hors d'émissions purement musicales (les « robinets à musique »), les jeunes se passionnent pour les « libre antennes », qui permettent l'expression des auditeurs sur des sujets de vie quotidienne. L'animateur joue le rôle d'aiguillon ou de modérateur et on baigne dans un langage cru et sans censure. La musique rythme le tout. Hervé Glévarec, chercheur au CNRS¹⁰⁸ parle de « coquille sonore » dans laquelle se réfugient les jeunes. Cette coquille sonore est ainsi constituée de musiques amplifiées et de récits de vies. Nous nous trouvons alors dans un cadre de construction identitaire qui fait écho aux notions de Ricoeur que nous avons relevé plus tôt, sur l'identité narrative, puisque celle-ci se compose au contact de récits, par identification ou différenciation, et intégration des éléments fictionnels ou réels à un récit de vie, qui devient perception de l'identité. Or, ne doit-on pas considérer que les titres, les paroles des chansons (plus ou moins bien perceptibles et compréhensibles), l'identité des artistes, leur histoire (connue ou fantasmée), le style musical

25-34 ans : 42% tlj, 20% 1-3j/jamais

35-44 ans : 28% tlj 29% 1-3j/jamais

¹⁰³ Publiées dans Télérama n° 2378 du 3 juillet 2002, *Les ados sous la même longueur d'onde*

¹⁰⁴ Cette statistique est en complète opposition aux 10 à 12 minutes quotidiennes consacrées à l'écoute de musique et de la radio dans l'étude du Ministère.

¹⁰⁵ L'expression, assez heureuse, est de la journaliste de Télérama, Emmanuelle Skyvington

¹⁰⁶ Centre de Liaison de l'enseignement et des moyens d'information

¹⁰⁷ Télérama, op. cit.

¹⁰⁸ Auteur d'une enquête pour le Ministère de la Culture sur « Les jeunes et la radio », entre 2000 et 2001.

utilisé, deviennent prétextes à la construction mentale de récits qui vont marquer plus ou moins fortement l'esprit et l'identité de l'individu ?

II.2.5 : Fictions historiques au travers de l'écoute de la radio

N'aborde-t-on pas là un des nœuds qui va générer une spécificité des musiques amplifiées comparées à d'autres formes artistiques : une empreinte forte sur une très large partie de la population. Dans le cas de la radio, les récits explicites (car livrés verbalement) se mêleraient aux récits implicites des productions musicales diffusées ce qui fournirait une réserve énorme d'imaginaire aux jeunes à la recherche de cette médiation leur permettant de construire leur « fiction historique ». Bien évidemment, nous faisons ici abstraction de tout jugement sur la qualité des musiques diffusées à la radio pour ne prendre en compte que leur impact émotionnel et psychologique.

II.2.6 : Radio et consommation

Par ailleurs, nous avons déjà évoqué le potentiel économique que représentent les jeunes, avec un pouvoir d'achat en constante évolution. Or, des études indiquent clairement que l'achat de disques est la principale dépense des jeunes : « près de la moitié des jeunes y consacrent leur argent de poche ou leurs économies. »¹⁰⁹ Une grande partie des achats de disques est générée par les passages radio, ce qui explique les rapports très étroits entre maisons de disques et radios, ces dernières étant partenaires de nombre de sorties d'albums ou de CD 2 titres (présence de leurs logos sur les stickers, les publicités presse et Tv en échange de l'assurance de fortes rotations des artistes dans les programmes). L'écoute « passive » de musique, même en bruit de fond pendant les devoirs ou les discussions entre copains, est donc malgré tout une étape déterminante dans le passage à une action d'écoute plus prolongée et attentive par l'achat (et aujourd'hui le gravage et le téléchargement) de supports musicaux.

II.2.7 : Les concerts

L'autre moment privilégié, événement fondateur de nombre de passions musicales¹¹⁰ est le concert (cf. Chastagner¹¹¹). En 1994, 41% des jeunes avaient fréquenté un concert rock dans les

¹⁰⁹ Développement Culturel n°131, décembre 1999, *Les loisirs des 8-19 ans*.

¹¹⁰ Voir les innombrables interviews de groupes s'étant formés suite à des concerts, ou les concerts relatés par les grands rock critiques comme autant de moments fondateurs, pour eux ou pour l'histoire des musiques.

¹¹¹ In *La Loi du Rock*, op. cit. p 85 à 98

12 derniers mois contre 27% en 1981. Le concert de rock arrive en 4^{ème} position derrière le cinéma, la discothèque (autre lieu de consommation musicale) et la fête foraine, mais devant les matchs, les musées (34%), le théâtre (17%), la danse (5%), le concert classique (6%).¹¹² Pourtant, on constate que la proportion de jeunes désirant assister à des concerts de musique amplifiée est bien plus importante (56% ont très envie, 28% un peu) que celle de ceux qui le pratiquent.¹¹³ En effet, nombre de jeunes n'ont pas ou peu accès à des salles de concerts, ou n'ont pas la possibilité de voir les artistes qui les intéresseraient. Car le choix de styles artistiques, au milieu du magma musical distillé par les radios ou écouté au sein des groupes de socialisation, est déterminé par différents facteurs, formateurs de goûts. Le zapping sur les radios, à la recherche des titres préférés ou correspondant le plus aux goûts est un sport très majoritairement partagé. Or, les concerts ne mélangent les styles que lors des gros festivals, seuls moments de réelle possibilité de découverte et de frottement de publics divers.

II.2.8 : Goûts musicaux :de la variété, des cloisonnements

Les goûts musicaux, affichés souvent très clairement au moyen de leur lien récurrent avec des styles vestimentaires ou des « looks » plus ou moins marqués, vont, dans un cadre de construction identitaire, devenir un enjeu majeur. En effet, on peut estimer que tout ce qui permet de valoriser ou simplement de valider la « fiction historique » d'un individu à un moment donné, de le stabiliser dans une identité pour soi cohérente avec une identité pour autrui, donc de donner un cadre légitime à son action, va être privilégié et recherché par cet individu. Cette attitude va généralement à l'encontre de l'ouverture d'esprit, et l'on se rend compte que la division en « chapelles » va croissante, pour ce qui est notamment des individus des groupes 1, 2 et 3, sans toutefois exclure les autres de ce mouvement. Il suffit pour s'en convaincre de répertorier la trentaine de titres de magazines musicaux dédiés à des esthétiques spécifiques : rap, reggae, rock, heavy-metal, black-metal, punk, hardcore, R&B, techno, électro, et l'on ne parle pas ici des fanzines. Chacun son espace rédactionnel, avec des journalistes garant des mythes, légendes et épopées historiques attachés au style, fournissant ainsi fondations, construction et consolidations de fictions de vie. Les magazines « généralistes » se sont raréfiés, et les tenants d'une vision historique des musiques amplifiées, issues du rock'n'roll des années 50, générant des courants et des esthétiques pouvant se rattacher les unes aux autres grâce à des « artistes médiateurs » (on pourrait comparer ces théoriciens à des évolutionnistes) ont de plus en plus de mal à se faire entendre des jeunes, souvent ignorants de l'histoire des musiques amplifiées, et se retrouvant

¹¹² O. Galland, *Sociologie de la jeunesse*, Op.Cit.

¹¹³ Développement Culturel n°131, op. cit.

devant une offre de genres musicaux plus large que jamais et incapables de renouer les liens permettant de les relier les uns aux autres. Le style adopté (par identification avec une bande, un groupe de pairs, un ami particulièrement cher, une « communauté radiophonique », voire des parents), porteur de sa propre légitimité, avec des codes précis et ne prêtant pas à discussion, puisque, devient alors souvent exclusif et les goûts ne vont se porter que sur les artistes estampillés « pur style ». Bien sûr, entre des individus qui vont développer un sectarisme total et un rejet systématique d'autres esthétiques et ceux qui seront capables d'apprécier plusieurs esthétiques proches, se trouvant liées historiquement ou par le biais d'artistes médiateurs, l'écart peut être important, mais il n'en reste pas moins que les mélanges de genres se font de plus en plus difficilement, notamment par l'inscription de chaque esthétique dans un récit qui ne peut qu'exclure ceux qui ne s'y reconnaissent pas. Cela ne date pas d'hier, les années 60 ou 70 ont été fertiles en affrontement de bandes sur des problématiques musicales (laissant quand même apparaître les rivalités sociales ou idéologiques sous-jacentes). Aujourd'hui, il semble que l'on ne soit plus sur un mode d'affrontement pour un contrôle de l'espace public ou médiatique mais plutôt dans un cloisonnement grandissant débouchant sur une non-communication et un non-croisement des amateurs de styles différents (nous parlons là des publics, car les artistes sont généralement beaucoup plus enclins au décroisement). L'analyse des publics des concerts ou des clients chez les disquaires est, à cet égard, très instructive. Ce n'est pas l'aspect « découverte » qui prédomine mais bien celui de confirmation dans ses goûts ou ses préférences. Les publics très typés (looks, origines sociales ou ethniques) se mélangent très peu et la fréquentation assidue des salles de concerts ne fait que renforcer cette constatation : à chaque concert son type de public. Comme pour les CD, le prix n'incite ni à la découverte, ni à l'aventure. Il s'agit de ne pas « rater son investissement » ; on va donc voir ce qui correspond à des goûts déjà établis, d'où l'importance de se choisir un style ou une esthétique et de s'y tenir.

II.2.9 : La formation du goût

Les goûts musicaux se forment sur le modèle de l'identification-rejet, par intériorisation des goûts des différents groupes de socialisation auxquels appartient l'individu (famille, proches, groupe de pairs, etc), mais aussi des sources musicales qu'il utilise. Pour les adolescents, la radio étant une des principales sources, elle va constituer un cadre de formation du goût incomparable. L'individu appréciera (acceptera d'écouter) ou aimera (écouterait par lui-même) d'autant plus un style de musique amplifiée qu'il le connaît, (donc a l'occasion de l'écouter) et qu'il peut développer une construction mentale autour de ce style, y trouver des éléments d'identification. Cette construction mentale va pouvoir se développer car les musiques amplifiées sont porteuses

de multiples messages, interprétables de manières parfois contradictoires, plus ou moins facilement intelligibles, mais indéniables : textes stupides ou incohérents (le rock'n'roll des pionniers, les Ramones...), textes engagés (Bob Dylan, Clash, Dead Kennedys, Zebda...), textes d'amour (girls groups des 60's, Rolling Stones, Beatles...) , textes intimistes (Doors, Pink Floyd...) , textes désespérés (Portishead, Nirvana...), textes romanesques (Deep Purple, Bowie...), le choix est immense... Mais plus loin que les textes, l'esthétique utilisée (rockabilly, rap, reggae, électro, hardcore, heavy-metal, etc) est en elle-même porteuse de messages et de récits de par son historique, ses artistes emblématiques, les valeurs (réelles ou imaginées) qu'elle véhicule, son degré d'acceptation dans la société environnante.

La rupture induite par la Techno (au sein des raves) dans ces modes de constructions mentales est intéressante puisqu'elle rompt avec les textes, les titres, les pochettes (disques « blancs ») et même les artistes (les Dj étant peu ou pas visibles dans les raves). « La Techno ne raconte pas d'histoire, elle ne propose pas de parcours narratif à suivre. N'ayant ni structure harmonico-mélodique ni texte verbal, elle s'organise selon des logiques différentes. »¹¹⁴Nous verrons que son extension vers l'Electro réintroduit finalement ces éléments.

Les goûts musicaux vont également perdurer dans le temps, en particulier les goûts qui se sont développés au cours de l'adolescence. Toujours dans l'étude d'O. Donnat : « Prenons le cas des Français dont l'âge se situe aujourd'hui entre 35 et 45 ans et qui ont, par conséquent, vécu leur jeunesse dans les années 70. Leurs résultats indiquent très clairement qu'ils n'ont pas abandonné les formes de musique qu'ils appréciaient à ce moment-là : ils sont aujourd'hui, par exemple, aussi nombreux que les 15-19 ans à dire qu'ils écoutent le plus souvent du rock (...). Les Français ont de plus en plus tendance à rester fidèles aux titres et aux musiques qui ont marqué leur jeunesse.(...) De ce fait, l'idée selon laquelle les jeunes, après avoir manifesté des goûts assez exclusifs au moment de l'adolescence, seraient tentés de se rapprocher de formes musicales plus "classiques" et de renouer ainsi en quelque sorte avec les goûts de leurs parents, trouve aujourd'hui ses limites. »

II.2.10 : Conclusion

Après avoir étudié ces divers points sur les rapports entre les jeunes et les musiques amplifiées, il est difficile de considérer que ces musiques puissent être une simple « distraction ». Objets de consommation certainement, mais aussi et surtout enjeux identitaires majeurs puisqu'elles rythment l'existence de la très grande majorité des jeunes, influencent leurs modes de vie, de

¹¹⁴ A. Fontaine et C. Fontana, *Raver*, Anthropos 1996, p31

perception des relations sociales, leur tendent des miroirs et leur fournissent des itinéraires mentaux dans leur quête identitaire.

Section 3 : Les processus de construction identitaire et les musiques amplifiées.

II.3.1 Pratique et création artistique

Pour les jeunes des groupes 1 et 2, le rapport aux musiques amplifiées se déroule dans le cadre particulier de la création artistique dans le champ des musiques amplifiées. Un grand nombre de jeunes revendiquent une envie de pratiquer la musique, notamment avec un groupe d'amis¹¹⁵. Depuis quelques années, on constate également une augmentation de la pratique de création musicale du fait de la progression du travail en home-studio à l'aide d'équipements informatiques. L'émergence de grands mouvements musicaux a toujours été accompagnée d'une réappropriation du champ de la création par les jeunes : rock'n'roll des pionniers, mouvement mods, hippies, punk, rap, techno. Dans la phase d'émergence de ces mouvements, la volonté de rupture avec la ou les esthétiques dominantes dans les musiques populaires à ce moment précis se manifeste par la dénonciation ou le refus d'un conformisme, d'une banalisation, d'une institutionnalisation des créations musicales. Les premiers rockers rejettent les trop sages crooners, musiciens country ou groupes vocaux, les mods la récupération des rockers américains par l'industrie musicale blanche et puritaine, les hippies l'intégration de cultures jeunes dans la société de consommation, les punks le grand cirque du show-biz adapté au rock et ses mégastars, les rappers l'hégémonie quasi totale des blancs dans l'industrie musicale et l'apartheid culturel dont ils étaient frappés, les technoïdes la banalisation progressive des pratiques de musiques amplifiées dans des cadres normatifs et hyper balisés. À chaque fois, s'opère un retour aux sources du rock, c'est-à-dire vers la prise de pouvoir médiatique et expressive d'une partie de la jeunesse.

Ce passage à l'acte d'expression est essentiellement généré par des pratiques « sauvages », tout d'abord en marge des esthétiques « reconnues » ou acceptées. À chaque mouvement de reconnaissance opéré soit par l'industrie musicale, soit par des institutions culturelles, avec le potentiel de sclérose et de désubstantification que cela implique, correspond l'émergence (plus ou

moins immédiate) d'une nouvelle esthétique « contestataire ». Or, ce qui est remarquable, c'est le plus souvent la volonté de création artistique propre, rarement reliée à un apprentissage préalable de la musique, mais plutôt conséquence d'une expression très spontanée et « avec les moyens du bord ». Nous retrouvons ainsi cette attirance vers la déviance, souvent liée à l'image de l'artiste comme nous l'avons vu, et le processus identitaire qui y est associé sur le thème de la différenciation.

Bien sûr, tous les musiciens ou les producteurs ne sont pas des innovateurs, voire des révolutionnaires, loin s'en faut. Beaucoup s'accommodent plutôt bien des normes et des contraintes imposées soit par le système économique du secteur, soit par les politiques publiques qui le soutiennent de-ci de-là. Leur propre construction identitaire passe plutôt par des phénomènes d'identification et de conformation à des modèles existants, même si chaque artiste apporte sa « patte ». Ces modèles, dans les musiques amplifiées, se sont construits par strates successives, chaque génération recouvrant partiellement la précédente, retrouvant éventuellement par des quasi « fouilles archéologiques » musicales des modes d'expression de générations plus anciennes. Le rock a aujourd'hui 50 ans d'histoire et la sédimentation des pratiques, des esthétiques, des idées génèrent de multiples cadres d'identification.

Les musiciens, les enquêtes le montrent¹¹⁶, sont les plus enclins à aller aux concerts, à acheter des disques, à lire les magazines (notamment les plus « pointus ») et ils se constituent ainsi une culture généralement plus riche que celle des groupes 3, 4 et 5.

La pratique musicale est également une pratique le plus souvent collective, associée aux bandes de copains (de quartier, de lycée ou autres), à l'exception des musiques électroniques, pour lesquelles une grande part des créations est l'œuvre d'artistes seuls ou de duos. Peut-on imaginer une corrélation entre ce constat et le fait que de nombreux artistes électros (Dj's ou compositeurs) appartiennent à des milieux socialement plutôt favorisés (voir Air, Daft Punk, Tahiti 80...), milieux dans lesquels les valeurs individualistes prédominent et y voir une évolution actuelle des musiques amplifiées ? Toujours est-il que le plus souvent la pratique musicale implique des rencontres et des échanges, des confrontations avec l'autre mais aussi avec soi-même dans l'acte de création et le travail souvent intense qui l'accompagne. Le « prestige » du musicien, de l'artiste, de celui qui peut se mettre en scène (donc a la capacité de s'inventer une identité spécifique à cet acte), produire un événement qui rejillira sur d'autres individus, n'est pas pour rien dans l'attrait des jeunes pour les pratiques musicales, sans même parler de toute la mythologie des rock-stars... Ces éléments (travail collectif, donc socialisation, et prestige de l'artiste) vont être déterminants pour beaucoup de jeunes qui vont trouver dans les pratiques musicales un terrain où affirmer

¹¹⁵ Développement culturel n°131, op.cit.

positivement leur identité et leur potentiel créatif. Les responsables des politiques publiques en direction des jeunes, et plus particulièrement des jeunes des quartiers défavorisés l'ont intégré depuis presque 20 ans. La musique devient alors le vecteur d'un traitement social de problèmes de délinquance, d'échec scolaire ou de difficultés d'intégration. Nous verrons que cette politique a ses limites dans la seconde partie de ce travail.

Revenons sur la différence que l'on peut opérer entre des artistes qui œuvrent dans un registre relativement balisé, voire dans une esthétique très précise, avec ses normes « imposées » (rythmes, structure musicale des morceaux, type et marques d'instruments, type de son, thèmes abordés dans les textes...) et ceux qui croisent les esthétiques, voire les transcendent ou en créent de nouvelles... Du côté des premiers cités, on comprend, à la lumière des éléments que nous avons pu relever sur la construction identitaire, qu'il s'agit de se conformer à un modèle, à une communauté dotée de signes distinctifs et porteuse d'une mythologie, qui va permettre (ne serait-ce que pendant une période) d'offrir un pôle de stabilité, de certitudes à l'individu, qui va ainsi nourrir son besoin d'identité-narrative. Selon les aléas de l'existence, les rencontres effectuées, ses capacités artistiques, l'artiste va se trouver conforté dans sa fiction de vie ou au contraire déstabilisé par un décalage se produisant entre identité pour soi et identité pour autrui et la forme qu'il va prendre dans son identité narrative. Des ajustements vont devoir s'opérer, amenant des volontés de changement, d'évolution, de transgression, de rejet des normes antérieures.

Pour les seconds, la nécessité est celle d'une posture instable, la volonté celle d'éviter les normes et les contraintes. Cette attitude, beaucoup plus « positivée » depuis deux décennies (voir le paragraphe sur les déviances), est la plus valorisante en terme d'ego. Aujourd'hui, on raille les suiveurs et on glorifie les précurseurs comme on louait auparavant les sages et on se méfiait des aventuriers. De nombreux artistes se présentent sous un éclairage fait de métissage, de recherches constantes, de recyclage de différents styles et il est de bon ton de nos jours de savoir tout-faire (Beck, Moby, Manu Chao...). Ces artistes mobilisent prioritairement l'autre versant de la construction identitaire, celui de la différenciation. Ce qui n'exclut pas des phénomènes d'identification, dont les objets sont d'autres artistes métissés ou des objets multiples appartenant à des esthétiques diverses, utilisés comme unités de construction d'une identité de type kaléidoscope¹¹⁷.

Suivant la posture identitaire adoptée ou imposée par leur histoire, les artistes vont donc revendiquer une appartenance à un style, un mouvement, une chapelle ou au contraire tenter de se démarquer de tout étiquetage. Ce choix est d'autant plus délicat que l'industrie musicale joue fortement des cloisonnements. Il est plus aisé d'orchestrer une campagne de promotion pour un

¹¹⁶ O. Donnat, *Les pratiques culturelles des français*, op. cit.

artiste bien « ciblé » dans un style puisqu'il suffit d'utiliser des éléments de l'imagerie ou de la mythologie propre à ce style pour frapper juste. Les critiques ont également besoin de pouvoir apposer des références sur des artistes et ils participent fortement à ce mouvement de cloisonnement. On constate souvent que des artistes débutent leur « carrière » en affirmant fortement leur appartenance à une esthétique ou un style précis, puis tentent de s'en démarquer ou d'élargir leur cadre de référence. Cela peut s'expliquer par la nécessité d'obtenir une reconnaissance et une légitimité auprès d'un public et de pairs à un moment où « l'identité artistique »¹¹⁸ n'est pas suffisamment établie ou stabilisée. La construction d'un « public » se fait bien souvent à ce prix, le maintien ou le développement d'une popularité obéiront ensuite à deux attitudes antagonistes :

- réaffirmation régulière de l'appartenance à une esthétique ou un style,
- volonté marquée et affichée de métissage ou de rupture

Ces choix ne sont pas uniquement dictés par des stratégies du paraître, même si c'est un élément à considérer fortement au sein de la « société du spectacle », mais bel et bien par des nécessités identitaires profondes et intimes, les exemples nombreux d'artistes s'étant brûlé les ailes au contact des contraintes artistiques et médiatiques du succès, jusqu'à y sacrifier lors propre existence, sont là pour le rappeler.¹¹⁹ Un artiste est souvent lié à son public par un lien tacite de fidélité. Le public souhaite retrouver encore et toujours les émotions et les élans suscités par la création propre de l'artiste, y retrouver ses projections et sa fiction de vie. L'artiste recherche (même s'il le nie) la reconnaissance du public (il peut s'agir d'un groupe hyper restreint), qui justifie en quelque sorte son acte créatif, et se renforce dans sa démarche par la fidélité de celui-ci. Ricoeur analyse « la persévérance de la fidélité à la parole donnée », qui démontre une constance de l'individu dans ses choix, ses amitiés, ses relations et au final conforte son identité-ipsité au détriment d'éventuels « désirs, changements d'opinion ou d'inclinaisons ». Ricoeur parle alors de « justification éthique » de la promesse et de « l'obligation de répondre à la confiance que l'autre met dans ma fidélité. »¹²⁰ Pour certains artistes emblématiques (comme pour certains individus non-artistes), les contraintes de la promesse deviennent parfois trop lourdes ou en décalage trop important avec leurs propres désirs et peuvent conduire à des fins tragiques.¹²¹

¹¹⁷ Rappelons-nous de « l'identification » chez Freud.

¹¹⁸ Qui pourrait être définie comme une identité pour autrui « publique », distincte de l'identité pour autrui « privée » qui concerne l'individu hors de sa relation artistique avec les autres.

¹¹⁹ La dimension actuelle des musiques amplifiées sur le thème du sacrifice a été particulièrement bien étudiée par Claude Chastagner, *La Loi du Rock*, op. cit.

¹²⁰ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit. p 148, 149, 150.

¹²¹ Musiciens et acteurs se retrouvent dans des situations très proches. La liste des suicides, overdoses, accidents les concernant occuperait plusieurs pages. Voir sur ce sujet Claude Chastagner, *La Loi du Rock*, op. cit. p 137 et 138.

II.3.2 : Du côté des publics

On peut retrouver des problématiques proches de celles des artistes au sein des publics. En effet, ceux-ci se retrouvent également tiraillés par les mouvements opposés d'identification et de différenciation, de maintien au sein d'un groupe formé par des affinités musicales ou de nomadisme constant en picorant dans diverses esthétiques selon les moments, les lieux et les humeurs. Les uns ou les autres peuvent-ils être caractérisés par un manque d'affirmation de soi, les premiers par un besoin de s'identifier et de se conformer constamment à un modèle, les seconds en étant incapables de se fixer sur des goûts et des pratiques précis et immuables, au moins sur une certaine durée ? Ce n'est pas si simple que cela, même si ces jugements sont généralement ceux énoncés par les tenants de l'une ou l'autre de ces attitudes à l'encontre de leurs « adversaires ». On a également souvent tendance à amalgamer deux faits qui tout en pouvant être concomitants n'en sont pas moins à distinguer nettement : l'affirmation de goûts musicaux précis et éventuellement exclusifs et l'affichage ostentatoire de ces goûts par un look ou une tenue vestimentaire spécifique.

II.3.3 : Looks et modes vestimentaires

Bien avant la naissance du rock, et depuis la nuit des temps, les apparences vestimentaires, les coiffures, les parures ou les maquillages ont marqué l'appartenance à une tribu, un peuple, un groupe particulier ou une classe sociale. L'histoire de la mode est là pour en témoigner, les éléments de distinction se sont toujours exprimés par le visuel de l'apparence physique. Dans la société de classes du XIX^e et du XX^e siècle, les rôles relativement bien définis et les appartenances par là-même relativement bien acceptées, les vêtements définissaient pratiquement à coup sûr l'origine sociale, régionale ou ethnique de l'individu. Puis, avec l'apparition du dandysme, c'est l'esprit de la mode qui triomphe puisque les codes stables traditionnels s'estompent pour laisser place à une volonté du paraître (éventuellement ce que l'on est par naissance). Dans les années 50, avec la naissance du rock et des cultures jeunes, surgit alors la volonté des adolescents de se vêtir comme bon leur semble et non plus de la façon dont les parents le décident. Ils peuvent également commencer à acheter eux-mêmes leurs vêtements. Comme pour la musique, ce mouvement d'émancipation se double d'un mouvement des industries (de la confection cette fois-ci) qui saisissent rapidement l'opportunité d'un nouveau marché, très sensible aux arguments du marketing.

Le phénomène des bandes favorise également les modes vestimentaires, puisque l'appartenance à la bande va s'accompagner d'une conformité à des normes (ou à une partie des normes), dont

l'apparence est la plus évidente, parfois aussi la plus « simple » (nous avons déjà vu que l'on peut prendre l'apparence d'un voyou sans en adopter le comportement, ce qui est plus confortable, même si parfois cela crée des rejets malencontreux). Alain Dister, rock-critique, estime que « c'est à travers le vêtement et la coiffure qu'apparaissent le mieux les idées de plaisir et de révolte véhiculés par le rock. Une esthétique du narcissisme et de la provocation se met en place (...) Le miroir de la salle de bains familiale renvoie (à l'individu, Ndr) alors l'image satisfaisante d'un nouveau héros du feuilleton quotidien : lui-même.»¹²² Une nouvelle fois, on constate le lien incontestable entre les musiques amplifiées et l'élaboration des identités narratives.

Les strates successives des différentes sous-cultures issus du rock depuis 50 ans vont créer de multiples modes vestimentaires, associées aux multiples esthétiques et styles apparaissant successivement. Même des « non-modes » ou des « anti-modes » vont se transformer progressivement en modes, preuve s'il en était besoin que tout mouvement devient un système même s'il s'affiche contre les systèmes. Ce fut le cas du grunge et c'est aujourd'hui celui des teufeurs.

Afficher un look, c'est ainsi signifier aux autres mais aussi à soi-même, son appartenance à tel ou tel groupe de la société, revendiquer et assumer l'éventuel écart avec les normes établies et communément acceptées, ici et maintenant. Cette « déclaration » s'accompagne régulièrement, et cela pourrait paraître paradoxal, d'une revendication d'acceptation de ce non-conformisme par la société qui pourrait s'exprimer ainsi : « je ne veux pas être comme vous, je sais pertinemment que cela vous heurte ou vous dérange, mais je revendique cette liberté, ce besoin d'être différent. » Cette revendication ne peut-elle pas être considérée comme une aberration, puisque si une société avait la capacité d'accepter n'importe quel comportement en son sein, l'espace de liberté qui consiste à s'inscrire en faux ou en opposition n'aurait plus lieu de s'exercer ? Nous en reparlerons...

Les modes vestimentaires empruntent également des voies inattendues pour servir de vecteurs d'expression identitaire. Ainsi, aux Etats-Unis, les jeunes noirs des ghettos adoptant vêtements de golf ou de yachting, activités des classes sociales privilégiées, comme uniformes associés à la musique Rap. On constate le même phénomène en France avec le retour du béret (de marque !) chez les jeunes des cités et des vêtements estampillés Lacoste ou Hilfinger. Le but est double : emprunter les attributs des puissants (des dominants dirait Bourdieu) pour les dévaloriser symboliquement, les déposséder de leurs moyens de distinction mais aussi se créer pour soi un personnage de « puissant », de « gagnant »¹²³ , s'inventer un statut privilégié. Le Rap (et aujourd'hui le R&B), après avoir été à son origine et pendant ses premières années la voix d'une

¹²² Alain Dister, *Cultures Rock*, Les essentiels Milan, 1996.

certaine révolte contre les conditions de vie insupportables de la population noire des ghettos (Bronx à New-York puis South Central et Compton à Los Angeles) est ainsi devenu un moyen de promotion sociale (à l'instar du sport) en s'intégrant dans le système économique-financier de l'industrie musicale. Il s'est transformé, notamment avec le gangsta rap en outil promotionnel pour le mode de vie fantasmé de nombreux hommes des classes populaires (noirs, blancs ou hispanos) : argent, grosses voitures allemandes, piscines, flingues et jeunes filles en maillot de bain à leurs pieds... On comprend alors que les constructions identitaires qui s'élaborent autour de l'esthétique rap aient changé radicalement de type entre 1980 et aujourd'hui. Les enjeux associés à cette musique (en France, elle représente les plus grosses ventes de disques depuis plusieurs années) ne sont également plus les mêmes. Cet exemple illustre assez bien qu'une esthétique peut évoluer dans ses représentations et ses récits, selon le lieu et dans le temps, entraînant des modifications structurelles et/ou comportementales de son public.

II.3.4 : Les publics non-impliqués dans un style.

À côté des publics impliqués dans une esthétique particulière, qui sont étudiés régulièrement lorsque l'on s'intéresse à un mouvement musical ou lors des analyses sur les looks, il existe une grande partie des individus qui écoutent des musiques amplifiées, de styles variés, sans se revendiquer ouvertement d'une appartenance à un groupe. Est-ce à dire que pour eux, il n'y a pas d'enjeu identitaire passant par ce vecteur ? Quelques éléments, que l'on retrouve dans toutes les musiques amplifiées, nous font penser qu'il n'est pas nécessaire d'afficher ostensiblement une appartenance pour se sentir partie prenante d'un mouvement plus ou moins large et d'y puiser des éléments de construction identitaire.

II.3.5 : Amplification et métissage comme base de ralliement.

La particularité première des musiques amplifiées, et nous avons débuté ce travail par elle, est le volume sonore qu'elles impliquent. À cause de cette caractéristique, les conditions d'écoute doivent être adaptées, que ce soit dans un salon ou dans une salle de concert. La dynamique, l'aspect physique des vibrations sonores, non seulement au niveau des oreilles mais également sur tout le corps, se doivent d'être ressentis. Cet effet physique est produit par la puissance de restitution du système d'amplification. Les musiques amplifiées agissent plus fortement sur les corps (qu'elles mettent souvent en mouvement puisque la danse est intimement liée à de nombreux styles) que ne le fait la musique classique. Elles s'adressent donc à un autre registre du sensible de l'individu. Le concert est le lieu privilégié d'expression des musiques amplifiées, car il

¹²³ Voir Naomi Klein, *No Logo*, op. cit.

permet d'assouvir pleinement cette recherche de sensations intenses et euphoriques liées aux effets du son sur le corps. Un concert symphonique s'écoute de façon privilégiée dans une position confortable, les yeux fermés pour laisser se former une image mentale (alliant spatialité et profondeur de la composition) alors qu'un concert de musique amplifiée réussi se vit debout, avec une liberté d'évolution, un inconfort parfois dû aux mouvements de la foule, une communion physique et dionysiaque entre les individus, et une relation visuelle avec les artistes. Les études sur les musiques Techno ont beaucoup insisté sur le phénomène de transe qu'atteignent les ravers du fait des types de rythmes utilisés, du volume sonore qui isole de tout environnement, de la longueur de l'effort physique et des éventuelles absorptions de substances. Ce qui est particulièrement visible dans le cadre de ces musiques peut aussi être mis en évidence dans d'autres esthétiques plus anciennes qui impliquent fortement les publics : concerts de rhythm'n blues ou de soul (James Brown), de funk (Georges Clinton), des Doors ou des Stones (avant 67), de punk (violence physique théâtralisée), de hardcore (point de ralliement d'une communauté). Débauches d'énergie dans un maelström de décibels et de cris, les concerts sont de véritables expériences sensorielles et émotionnelles qui placent l'individu dans un espace-temps à part.

Une autre dimension des musiques amplifiées qui touche particulièrement les individus qui ne se retrouvent pas dans une esthétique particulière, est leur essence métisse. Dès l'origine du rock'n'roll, le métissage de musique noire et de musique blanche, introduisant le langage du corps et du sexe dans les foyers blancs, provoque scandales et excommunications. Depuis 50 ans, les mélanges raciaux, les identités et les cultures métissées se sont répandues tout en continuant de susciter rejets, anathèmes et, ponctuellement, replis communautaires. Toute l'histoire du rock n'est que mélanges, entre cultures populaires et cultures des élites, traditions orientales, africaines et occidentales, expressions radicales et grand public, sons acoustiques et électroniques. Or l'intégration de cette dimension de métissage n'est pas anodine lorsque l'on constate que la notion de pureté reste une valeur sur laquelle se fondent les sociétés et nombre de communautés, les métis étant souvent rejetés de part et d'autre car n'appartenant à aucun groupe. Dès lors que le métissage devient la valeur fondatrice du groupe, le rapport s'inverse. Or, c'est bien ce qui se passe dans les musiques amplifiées, n'en déplaise aux gardiens de tous les temples, de telle ou telle chapelle. Rien n'arrive à empêcher rencontres et croisements, naissances de nouveaux styles. Cette réalité influe, même de façon inconsciente, sur tous les auditeurs de musiques amplifiées et ce malgré la segmentation de plus en plus importante des esthétiques et les cloisonnements qui en découlent.

II.3.6 : Le choix d'une attitude

Un individu peut préférer construire sa fiction de vie sur un registre plutôt en phase avec les normes de la société (qui offrent aujourd'hui un éventail plutôt large), en évitant la confrontation visuelle que constitue un look marqué, tout en s'impliquant fortement dans un style ou en ayant une passion exclusive pour un artiste. C'est notamment le cas lors de l'absence d'un groupe de pairs ou lorsque la pression du groupe de pairs est psychologiquement neutralisée par la pression familiale ou de la société. Les nécessités d'intégration dans le monde du travail, plus problématiques que jamais pour les jeunes depuis 20 ans ont imposé des attitudes « passe-partout », du moins dans la vie sociale, au grand jour. Pourtant, de vraies passions et des constructions identitaires fortement orientées sur l'identification sont vécues par beaucoup d'individus à travers les musiques amplifiées sans qu'ils affichent un look particulier. Parfois, seul un petit détail permet de le signaler, de façon subtile, comme un clin d'œil aux connaisseurs (accessoire typique, bijou, maquillage caractéristique). Ne pas adopter toutes les normes d'un groupe (une tribu dirait M. Mafesolli), est-ce nécessairement ne pas en faire partie ? À notre avis, tout dépend du degré d'homogénéité revendiquée du groupe, de son « intégrisme »...

II.3.7 : Reconnaissance de tous les publics

Pour finir sur ces publics à priori « hors tribus », une confusion se fait jour régulièrement entre le phénomène de masse d'écoute de la radio et des musiques dites « dance, funk, techno ou variétés » et la qualité artistique de ces musiques. L'implicite est que tout ce qui est diffusé massivement est de qualité médiocre et sans valeur artistique (et n'existe donc pas pour les politiques publiques), alors que ce qui conserve un degré de confidentialité est considéré comme artistiquement valable. Rien n'est plus réducteur et élitiste que d'envisager les choses de cette façon. Il suffit d'analyser la play-list des radios pour s'apercevoir qu'elles mélangent allègrement des artistes totalement préfabriqués et d'une médiocrité souvent risible avec des artistes créatifs et talentueux, même s'ils opèrent dans des esthétiques commercialement porteuses. Il ne s'agit pas de légitimer toutes les sortes de musiques, qui n'ont parfois d'autre caractère que leur enveloppe médiatique, mais bien d'être capable d'émettre des jugements qualitatifs sur des œuvres musicales, sans à priori dû au cadre dans lequel s'opère leur création ou leur diffusion. Du même coup, une reconnaissance de la réalité de tous les publics et de l'environnement musical (et par-là même imaginaire) dans lequel ils opèrent leur construction identitaire peut s'envisager.

Section 4 : Nouveaux comportements identitaires et leur traduction dans le champ des musiques amplifiées :

II.4.1 : Le temps des tribus ?

Le titre est emprunté à l'ouvrage de Michel Maffesoli, qui fait partie des sociologues théoriciens de la fin de l'ère moderne et de sa métamorphose progressive en post-modernité. Nous avons déjà abordé les notions, il s'agit maintenant de voir si les théories développées peuvent avoir quelque pertinence pour ce qui nous intéresse. Maffesoli relève que le point de rupture entre la société moderne et celle post-moderne se situe au niveau du statut de l'individu sorti de l'adolescence, auparavant « adulte fort et rationnel » et aujourd'hui « enfant éternel, qui par ses actes, ses manières d'être, sa musique, la mise en scène de son corps, réaffirme, avant toute une fidélité à ce qui est » et non plus à un idéal de vie. En quelque sorte une jouissance de l'instant présent au détriment de la construction du long terme, un « placement » d'affects dans le but d'obtenir des « dividendes » immédiats d'ordre dionysiaque au mépris de toute projection dans l'avenir. Cette attitude s'accompagnerait d'une propension à se regrouper de façon plus ou moins éphémère dans le cadre de « communautés émotionnelles » et selon des besoins à satisfaire, un opportunisme de tous les instants qui nécessite un cadre collectif. L'individu se fond ainsi dans des communautés dont une des caractéristiques est la « proximité » (tant géographique qu'émotionnelle) et se perd dans un sujet collectif, intériorisant son histoire et ses mythes pour les inscrire dans sa propre fiction de vie, qui devient alors fiction collective.

Nous avons déjà pu évoquer des comportements identitaires très proches de ceux que décrit Maffesoli lorsque nous avons abordé les phénomènes de bandes (étroitement liées aux musiques amplifiées) ou les modes vestimentaires. Le fonctionnement par groupes affinitaires est quelque chose qui s'est imposé par la formation des bandes (rappelons qu'il n'y avait pas que les blousons noirs mais également des bandes de jeunes gens « bien sous tous rapports »)¹²⁴. Maffesoli explique que ce fonctionnement se serait en quelque sorte diffusé dans toute la société (retour sur la juvénalisation de Morin), et se serait généralisé dans la jeunesse. Pourtant, même s'il semble, du fait de leur multiplication (qui s'explique par l'histoire), que les types de bandes n'aient jamais été aussi nombreux, est-ce à dire que plus de jeunes y sont impliqués de façon totale (style musical, tenue vestimentaire, attitudes publics et comportements privés...) ? Aux Etats-Unis, dans certaines villes, il est très difficile d'échapper à l'appartenance à un gang (version délinquante de la bande) et la question ne se pose pratiquement plus pour un grand nombre de jeunes. En Europe, même si des phénomènes identiques s'observent ponctuellement et localement, la situation ne se présente pas de la même façon (les conditions sociales ne sont guère comparables). Peut-on tirer

du comportement de certaines bandes parmi les plus médiatisées (teufeurs-technoïdes, rappers, néo-rastas...) des généralités à l'échelle d'une société ?

Les nouvelles formes de mobilisation sociales ou politiques, sous l'aspect de coordinations, de mouvements citoyens, et la défiance à l'égard des partis et syndicats plaident pour cette théorie des regroupements affinitaires et informels, le « penser global, agir local » et le rejet des mouvements de masse homogènes. Les manifestations de rue contre la mondialisation libérale ressemblent effectivement à un immense patchwork bigarré et peuvent faire écho dans leur composition hétéroclite au public des grands festivals rock ou électro. Les fonctionnements adoptés ressemblent assez à ceux analysés par Maffesoli, avec le mélange d'éléments festifs et de revendications (le rationnel est traversé par l'émotionnel) et force est de constater que ces mouvements s'inscrivent non seulement dans le temps mais également dans des réseaux larges et internationaux. « La constitution en réseau des micro-groupes contemporains est l'expression la plus achevée de la créativité des masses. »¹²⁵ Ce qui nous renvoie très directement aux pratiques de la scène électro, plus précisément des raves et des free-parties. Ces modes de rassemblements musicaux sont en effet nés de la conjonction de l'activité militante de groupes de « travellers »¹²⁶ anglais de la fin des années 80 et de l'émergence d'une nouvelle esthétique musicale, la techno, venue des clubs d'où elle est rejetée en 87 par une loi qui oblige les fermetures à 2h du matin. Cette version dansante des musiques électroniques, empruntant aux musiques industrielles des années 80 leur rythme robotique et répétitif et aux hippies et psychédéliques un aspect planant et hallucinogène, va s'adapter idéalement aux nécessités des travellers : pouvoir mettre de la musique (du « son ») n'importe où, créer de la musique avec un minimum de matériel, permettre un défoulement physique (héritage du punk), rejeter les valeurs de la société marchande et de l'industrie musicale (groupes, idoles, marché du disque...). Comme toujours, passés les pionniers, les comportements et les valeurs d'un mouvement se modifient sous l'effet de sa popularité, de sa médiatisation et de sa récupération marchande. Aujourd'hui pourtant, des dizaines de milliers de personnes (jeunes ou moins jeunes) continuent à participer à des free-parties qui conservent

¹²⁴ Voir, pour l'anecdote, le film « Cry Baby » de John Waters et ses bandes de « frocs moulants » et de « coincés ».

¹²⁵ Michel Maffesoli, *Le temps des tribus*, op. cit. p 176

¹²⁶ La logique libérale du Gouvernement Thatcher, avec ses lois démantelant le système de protection sociale, détruisant les emplois industriels, imposant lourdement les classes populaires et moyennes sur leur habitation (Poll Tax), a jeté sur la route des milliers de jeunes qui vont vivre en communautés libertaires itinérantes de squatts en squatts, ou sur des terrains vagues, se rejoignant à l'occasion de concerts (groupes emblématiques : les Levellers, Flux of Pink Indian, Chumbawamba...) ou de festivals (Stonehenge). De la musique punk du début, le glissement va s'opérer par l'entremise de la musique Dub vers des rythmes plus tribaux, puis avec l'arrivée de la Techno de Détroit, le style se durcit. Les manifestations de rue (Stop the City, Reclaim the Streets) qui ponctuent les voyages et allient dénonciation du capitalisme et sound-systems, se déroulant sur des principes d'auto-organisation et de spontanéité des actions vont cependant être rapidement réprimées, de même que les

malgré l'effet de mode et la quasi-disparition d'une vision politique un aspect de radicalité indéniable dans une société hyper gestionnaire et ultra réglementée.

La théorie d'une néo-tribalité appliquée aux musiques amplifiées peut être critiquée sur l'aspect d'une prise en compte de phénomènes tels que les raves somme toute spectaculaires mais ne concernant au final que des minorités agissantes. Quid de la partie des publics de ces musiques, qui ne vont pas dans les raves, ne déambulent pas en survêtement Tachini avec Snoop dans le Discman, ne participent pas à des soirées gothiques en cuir noir, ne balancent pas leur tête chevelue d'avant en arrière sur les riffs d'AC/DC, ne se déplacent pas en skate et ne décapsulent pas les canettes de bière avec les dents en éructant « Fuck You » ? Nous l'avons déjà vu, ils écoutent également beaucoup de musique, varient plus ou moins les plaisirs mais se sentent plus à l'aise dans une identité moins « marquée » extérieurement. Par contre, ils peuvent tout à fait se sentir pleinement solidaires ou en phase avec les attitudes ou les tenues vestimentaires de telle ou telle tribu, sans oser les adopter publiquement. Et ainsi, se constituer une fiction de vie, dans le simple cadre de l'identité pour soi, de membre, en quelque sorte « anonyme » ou souterrain de cette tribu. Cette éventualité est renforcée par le fait que chacun exprime des goûts, aime des styles et en déteste d'autres. Rares sont les individus qui peuvent affirmer « écouter de tout », sans exclusive et n'importe quand. Le choix d'une musique est fonction de l'humeur, de l'heure, du lieu, de l'envie mais aussi de la connaissance. Plus l'éventail des possibles s'agrandit, grâce à une culture musicale, plus les constructions d'identités-narratives seront complexes et s'accorderont finement à l'instant. Par contre, la restriction du choix ou l'affectivité moins importante envers la musique n'empêche pas l'identité-narrative de se constituer autour d'elle. Ses itinéraires seront simples, mais rejoindront inmanquablement ceux d'autres individus, ne serait-ce que dans l'affirmation d'un individualisme revendiqué. Car, ce qui est important de dégager dans cette vision du néo-tribalisme, c'est la sensation qui étreint une grande partie des individus dans les sociétés occidentales de ne plus pouvoir se fier à autre chose qu'à des personnes ou des groupes qu'ils connaissent, dont ils estiment pouvoir mesurer toutes les implications et exercer un contrôle sur leurs actes et ainsi ne pas être « trompés ». Au moindre soupçon de trahison, le rejet est immédiat et le « zapping » vers un autre groupe s'opère. Le désaveu de la classe politique et le nomadisme des électeurs (mais aussi des consommateurs) illustrent bien la situation. Dans ce contexte, ce sont les groupes restreints qui agglomèrent les individus autour de projections et d'actions partagées, ou bien l'individualisme, valeur force du libéralisme économique, qui les relie en sa qualité d'unique valeur commune et « efficiente ».

II.4.2 : Les screenagers¹²⁷ : un prototype sociologique d'avenir ?

Théorie issue d'études sociologiques liées au marketing et à la gestion des ressources humaines, cette nouvelle vision surfe justement sur le versant opposé de celle de Maffesoli, en mettant en avant un aspect avant tout individualiste des jeunes générations. « Les jeunes screenagers qui ont aujourd'hui entre 15 et 25 ans ne ressembleront plus à leurs aînés ; fondamentalement ce sont des mutants et avec eux s'invente un nouveau mode de vie. Les jeunes, grands adolescents, sont les indicateurs des évolutions de la société toute entière, précurseurs d'attitudes et de styles de vie qui demain se répandront : les 20 ans nous servent ici de révélateurs d'un nouveau modèle de vie adulte (...) Utilisateurs, dès leur plus jeune âge, de tous les outils d'accès à l'information, du magnétoscope à internet, leur esprit s'est formé sur des paradigmes et des modèles informatifs et cognitifs inédits (...) Les screenagers sont tout simplement les enfants d'une nouvelle ère d'abondance, celle de l'information et d'une communication immédiate et universelle. » De ces constats, l'équipe dirigée par B. Cathelat postule que la nouvelle génération, avec sa maîtrise quasi innée de la technologie, va développer un sentiment de supériorité vis-à-vis des adultes en quelque sorte « dépassés ». Par contre, ce sentiment ne conduira pas les screenagers à une révolte contre le système mais plutôt à une prise de pouvoir très rapide, non pas pour le changer mais bien pour le perpétuer de façon plus efficace. L'adaptabilité aux lois du monde du travail, à l'économie virtuelle, aux fluctuations de l'activité les transforme en « caméléons », capables d'attitude consensuelle dans leur activité professionnelle et de libérer leur individualité dans leur vie privée. Ceux qui ne seront pas capables d'endosser l'habit du caméléon sont symbolisés par le terme de « bisons » car ils « n'ont pas la possibilité de prendre le chemin de l'hyperadaptation technologique et de la souplesse sociale ». Bien évidemment, les termes employés et la vision futuro-romanesque des jeunes dénotent une orientation fortement teintée de libéralisme triomphant et émancipateur. La suite achève de nous convaincre : « On devient adulte lorsque l'on abandonne les multiples rêves et utopies qui dispersent l'énergie adolescente pour endosser l'un des rôles que la société offre et reconnaît et également lorsque l'on renonce aux humeurs polymorphes pour creuser les fondations d'une personnalité. » Pensée d'une modernité époustouflante ! On met en avant l'attitude « caméléon » souple et adaptable et on demande en même temps de renoncer aux humeurs polymorphes, aux rêves et aux utopies... Si l'on continue notre lecture, on apprend qu'il faut éviter l'anticonformisme tout en étant inventif, ne pas contester l'autorité tout en étant critique.

Cette vision nous apparaît plutôt caricaturale et ne semble faire écho qu'aux comportements de jeunes gens frais émoulus des écoles de commerce et destinés à de brillants avènements de dirigeants

de start-up. Malgré tout, quelques éléments peuvent être extraits de la démonstration, notamment dans les rapports qu'entretiennent les jeunes avec les nouvelles technologies. Car ce point est un enjeu majeur dans le secteur des musiques amplifiées. En effet, qui dit nouveau rapport à la musique (par l'introduction du numérique et du travail par ordinateur) dit nouveau type de construction identitaire. On ne considère pas de la même façon un guitar-hero et un ordinateur jouant une guitare. L'identification ne peut plus s'effectuer, ou alors sur le schéma d'une identification à un informaticien. Après des dizaines d'années d'apprentis musiciens singeant leurs musiciens favoris devant la glace, il va peut-être falloir s'habituer à singer la frappe sur un clavier d'ordinateur ! Le problème est d'ailleurs d'une actualité brûlante puisque les artistes électros (Moby, Chemical Brothers, Le Peuple de l'Herbe...) réintroduisent progressivement vocaux et instruments dans leurs compositions notamment pour pouvoir assurer des prestations scéniques. Car la déception des publics à la vue de musiciens en train de tripoter des curseurs derrière des machines ou de scratcher sur des platines pendant 1h30 est maintenant patente. Autant l'absence de show se conçoit dans le cadre d'une discothèque, autant le concert (nous en avons parlé) se conçoit avec une relation visuelle entre artiste et public, cet aspect « sacrificiel » dont parle Chastagner. Le retour en force depuis 2 ans des groupes « à guitare » et d'un rock brut et sauvage est également significatif d'une certaine contestation de l'usage massif des nouvelles technologies, associées à une déshumanisation des musiques amplifiées et à une prise de contrôle trop prégnante des techniciens et de leur technologie numérique sur les pratiques artistiques. Pourtant la réalité des pratiques de musique numérique (même alliées à des sons analogiques) et de consommation musicale par le canal d'internet ou des chaînes Tv de type MTV ne peuvent être niées ou sous-estimées. Il faut donc prendre en compte ce rapport de plus en plus fusionnel entre les individus et les technologies informatiques et de communication instantanée. Le rapport au monde se modifie, le rapport à la création et à la perception également, c'est le principal élément à retenir des screenagers.

II.4.3 : L'attrait du communautarisme ?

Le mode de société communautariste s'est développé dans les pays anglo-saxons (Angleterre, Etats-Unis, Canada, Australie) et considère les individus et/ou les citoyens selon leur appartenance communautaire, qui peut-être ethnique, nationale, de mœurs sexuels, de genre sexué. Les droits de l'individu sont attachés aux droits de sa communauté et à la capacité de celle-ci d'acquiescer ces droits. Le modèle français d'universalisme oppose à cette conception celle de citoyens appartenant à une même entité nationale qui neutralise toutes les différences, et donne à

¹²⁷ Contraction de « screen teenagers », autrement dit, adolescents de l'écran.

chacun les mêmes droits et les mêmes devoirs en vertu de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen.

Ces deux modèles sociétaux offrent chacun leurs limites et leurs défauts. Le modèle français, fait fi des particularités, nivelle les différences et unifie artificiellement alors que le modèle anglo-saxon joue du morcellement, favorise la politique du lobbying et n'évite pas les confrontations intercommunautaires.

Nous avons pu déjà constater l'importance et la nécessité du groupe dans le processus de construction identitaire ainsi que la difficulté croissante, voire l'impossibilité, dans les sociétés occidentales, de continuer à se référer à des ensembles précis, aux normes établies et non-contestables : familles, classes sociales, partis politiques, religions. Cette situation est analysée par Z. Baumann¹²⁸ en revenant tout d'abord sur les thèses d'Erikson qui affirmait, il y a 40 ans, que « lorsque l'on est sûr d'avoir une identité (à l'âge adulte, Ndr), se forme la sensation subjective d'une similitude et d'une continuité stimulantes ». Ce qui rejoint les notions d'ipsité et de mêmeté que nous avons déjà utilisées. Or Baumann estime que, de nos jours, la « similitude » et la « continuité » sont des sentiments rarement éprouvés « par les jeunes comme par les adultes ». La raison de ce manque de continuité et de similitude se trouverait dans la nécessité de changer constamment d'identité (version caméléon du screenager) pour s'adapter continuellement à de nouveaux cadres référents. Pourtant Ricoeur a bien analysé cette problématique, et a démontré que ce sont les identités narratives qui assurent continuité et similitude quand bien même l'individu est obligé de modifier ses comportements et ses réactions en fonction des situations qui se présentent à lui. Baumann n'y fait pas référence et préfère déceler « un manque de maîtrise du présent, de confiance dans la possibilité de contrôler sa propre destinée » qui engendre des peurs et des angoisses chez l'individu. Pour faire face à ces peurs, l'individu est alors contraint à la recomposition de communautés, qui se créent sur la base de « similitude des peurs ». À la recherche obligée d'une identité individuelle introuvable, les individus trouvent « des crochets auxquels suspendre ensemble leurs peurs et angoisses individuelles pour effectuer les rites d'exorcisme en compagnie d'autres individus tout aussi effrayés et angoissés (...) Eriger une barricade en compagnie d'autres individus procure effectivement un court répit face à la solitude. » Le constat ainsi dressé peut paraître particulièrement pessimiste et, s'appuyant à la base sur une analyse tronquée des concepts de l'identité, être rejeté.

Pourtant, nous devons admettre que des éléments nombreux et convergents appuient cette analyse et la conclusion d'un renforcement des attitudes communautaristes. Tout d'abord, le système anglo-saxon des communautés est bien évidemment constamment présent dans les films,

¹²⁸ Zygmunt Baumann, *Identité et mondialisation*, op.cit.

les séries télévisées et les musiques venues des Etats-Unis et d'Angleterre qui représentent la majorité écrasante de ce que voient ou écoutent les individus. Les représentations identitaires se forgent donc très directement au contact de ce modèle médiatisé. Même si aujourd'hui rien n'est caché de la face sombre des affrontements ou des rivalités intercommunautaires, la confusion s'établit entre la bande et la communauté. La bande reste essentiellement affinitaire (même si elle peut se composer au sein d'une communauté) alors que la communauté, n'est en aucun cas un choix. Dans un système communautaire, elle s'impose à l'individu, par la pression des membres de la communauté ou par celle des « étrangers ». Il peut choisir de vivre hors de sa communauté d'origine, mais c'est s'exposer au rejet de ses ex-« compatriotes » comme à celui des autres communautés dans lesquelles il pourrait vouloir s'insérer. La seule voie reste alors la recherche d'une communauté fondée sur d'autres bases qu'ethniques ou nationales. Dans le système français, l'appartenance à une communauté n'a pas de place dans le domaine public. Or, les individus qui estiment être contraints, réprimés ou opprimés dans ce système peuvent voir dans le communautarisme un moyen de faire valoir leurs droits, de façon collective, et de se voir reconnaître une identité au sein de la société française. On rejoint là la vision de Baumann et de ses « communautés-crochets ». La confusion entre bandes et communautés fait que le mode de formation des groupes de pairs (essentiels pour les jeunes et donc pour les musiques amplifiées) va s'établir sur le registre d'une appartenance « évidente », de « racines communes ». Et l'on voit ainsi se développer ici des soirées techno « gabber » où l'on interdit l'entrée aux « racailles ou aux skaters », là le rock « identitaire », avatar d'extrême-droite d'une musique proche du punk, prônant un retour à des valeurs identitaires « françaises », plus loin un rap aux références islamistes version tchador, etc. Tout cela reste minoritaire, mais existe.

Le communautarisme a des attraits, notamment parce qu'il propose une solution à tous les individus en souffrance et en mal de construction identitaire : « rejoignez vos semblables, restez entre vous et tout s'arrangera ». Les musiques amplifiées, dans ce paysage se retrouvent une nouvelle fois dans une position ambivalente : d'un côté, nous l'avons vu, elles sont un exemple majeur de métissage, un vecteur d'ouverture aux autres et une source d'identités narratives complexes. D'un autre côté, elles favorisent les regroupements sur des bases affinitaires qui peuvent glisser vers le communautaire lorsque se créent des ghettos ou tout simplement créer des replis sur des esthétiques ou des styles uniques ainsi qu'un rejet de ceux qui ne vivent pas ces passions.

Dubar explique cette tension entre les groupes « sociétaux » et les groupes « communautaires » en décrivant « ce grand passage, toujours incertain, souvent dramatique, mais aussi potentiellement émancipateur, de la domination de liens *communautaires* qui contraignent,

déterminent, enferment les subjectivités individuelles « prises » dans des identifications collectives et des rapports de domination redoutables (...) et qui constituent souvent des « identités » illusoires, ambiguës, voire meurtrières aux relations *sociétales* qui individualisent, séparent, sélectionnent, parfois exploitent, souvent angoissent mais rendent possible une subjectivité autonome que certains appellent la liberté. »¹²⁹

II.4.4 : Synthèse

Que ce soit dans la théorie néo-tribale ou dans celle du communautarisme, la recherche est bien celle du collectif. Comme l'énonce Dubar, le collectif peut être, suivant son essence, mais aussi suivant les individus, émancipateurs pour eux ou réducteurs et contraignants. L'action publique doit donc être attentive aux modes de regroupements qui s'opèrent et elle doit tenter de favoriser les modes émancipateurs et de contenir ceux qui étouffent les individus. Décloisonner, mélanger les publics, donner accès au plus large éventail de styles doivent être des priorités.

2^{ème} partie : Les politiques publiques en direction des musiques amplifiées.

¹²⁹ Claude Dubar, *La crise des identités*, Op. cit. p 217

Section 1 : Cadrage historique.

1.1 : Evolution des points de vue critiques ?

« Le facteur peut-être le plus important de déculturation de l'école est l'impact sur les enfants et les adolescents de l'image technicienne et des autres formes du divertissement médiatique (bande dessinée, musique rock...). »-Jean-Louis Harrouel, universitaire à Paris, 1994- « Quand on entend ce que nous desservent la radio, même notre radio nationale et à fortiori les radios périphériques comme sottises, comme misères, comme chansonnettes qu'on veut nous faire prendre pour de la musique, quand on voit des artistes minables arriver à des gloires stupéfiantes et obtenir des recettes qui suffiraient, en deux ou trois soirées, à alimenter toute notre recherche scientifique et dont ils font Dieu sait quoi, il y a de quoi avoir honte ».-Georges Becker, rapporteur de la commission des affaires culturelles de l'Assemblée Nationale en novembre 1964-¹³⁰

Trente années séparent ces deux déclarations, et l'impression de sur-place idéologique est particulièrement frappante. On peut se consoler en estimant que ces sentences ne rassemblent plus derrière elle que des nostalgiques des belles lettres et de la culture aristocrate, à l'esprit singulièrement étriqué sous leurs dehors de « penseurs », et qu'elles n'auraient plus leur place dans le discours d'un élu du peuple aujourd'hui, sauf à adhérer aux thèses du Front National. Pourtant, y'a t-il une réelle différence entre ces affirmations et les réactions particulièrement virulentes des députés français lorsqu'il s'est agit d'interdire les raves à l'été 2001 ? Les discours prononcés faisaient allusion à des musiques « boum-boum », des rythmes abrutissants, des jeunes drogués et hallucinés, des individus irresponsables, déculturés et dangereux pour la société. « Les raves parties, ce sont 3000 à 4000 jeunes qui investissent par surprise une paisible petite bourgade, occupant illégalement tel local ou telle clairière de la forêt. Ce sont les 100 000 watts déchaînés (...) d'une musique de défonce. Cannabis et ecstasy sont vendus sur place à volonté. Un service d'ordre musclé filtre les entrées et éloigne les indésirables. (...) Ces bacchanales sont très lucratives (...) Butin d'une soirée : 600 000 francs pour les entrées, 1,6 million pour la drogue vendue (...) Nous ne pouvons pas, bras ballants et bouche bée, regarder passer la caravane de cette redoutable marginalité. »¹³¹Bien sûr, ces discours ne s'adressaient plus aux jeunes en général, ou aux amateurs de musiques amplifiées tous styles confondus, mais uniquement à une fraction d'entre eux, les adeptes des free-parties, surnommés « teufeurs ».

¹³⁰ Jean-Louis Harrouel, *Culture et contre-cultures*, PUF 1994 p148 et Georges Becker, cité par Jean-Michel Lucas dans une conférence pour l'Atelier de Belfort (5/12/2001), *Les relations entre les décideurs publics et les musiques amplifiées : un ballet en sept figures*.

1.2 : Teufeurs : dernière cible en date

Or, les free-parties sont bien la dernière résurgence en date de l'esprit originel du rock que nous avons évoqué dans la 1^{ère} partie : la prise de pouvoir médiatique et expressive d'une partie de la jeunesse. Les teufeurs se retrouvent ainsi dans la posture des rockers dont on cassait les disques en direct à la radio, des Beatles dont le Klu Klux Klan brûlait les disques sur des croix, des hippies que l'on pourchassait pour leur couper les cheveux, des punks dont les concerts étaient interdits pour « atteinte aux bonnes mœurs », des rappeurs censurés et bannis des scènes pour avoir dénoncé les violences policières racistes, tous affublés de la marque infamante de l'inadaptation sociale.

Face à de telles réactions, qui ne l'oublions pas, sont souvent partagées par une partie plus ou moins large de l'opinion publique, le décideur politique a de quoi rester circonspect quant à l'attention qu'il doit apporter à la création artistique à travers les musiques amplifiées.

J.M. Lucas explique que « le décideur public (le maire, le préfet, l'officier de police, le juge, l'éducateur, le professeur de musique, le ministre, etc) a une représentation stéréotypée des musiques amplifiées qui est effectivement en résonance avec les manifestations extérieures de ces musiques. Il y a toujours un acteur qui apporte de l'eau au moulin de la décision publique : chaque décision prise au nom de l'intérêt général trouve le rockeur ou le rappeur dont elle a besoin et qui la justifie. »¹³²

1.3 : Premières étapes d'une prise en compte des musiques amplifiées.

Si l'on ajoute à ce constat les points que nous avons déjà relevé qui font que les musiques amplifiées sont une expression originale et inédite (volume sonore, métissage inhérent, origine populaire, émergence en phase avec des innovations technologiques et de nouveaux comportements sociétaux), il paraît finalement assez compréhensible que ces esthétiques n'aient que très peu suscité jusqu'à présent l'intérêt réel des décideurs. La curiosité certainement, la tentation d'un usage opportuniste également, le réel intérêt (sans parler de la passion), rarement.

Il faut attendre 1981 en France pour que la curiosité, mêlée d'a-propos politique et d'une nécessité de rendre visible une volonté politique de changements dans la société amène un Ministre de la Culture à prendre en considération le rock et les musiques populaires. Fête de la Musique, construction de Zeniths, puis nomination d'un « monsieur Rock » sont à mettre à l'actif d'un Jack Lang « première époque » pourtant peu au fait des problématiques du secteur ni même

¹³¹ Ernest Chénier, député, à l'Assemblée Nationale le 29 mai 1996. Cité par A. Fontaine et C. Fontana in, *Raver*, Anthropos 1996

¹³² Jean-Michel Lucas, *Les relations entre les décideurs publics et les musiques amplifiées : un ballet en sept figures*, op. cit.

amateur de musiques amplifiées (il reconnaît juste apprécier Carte de Séjour et Touré Kounda). Si l'on se réfère aux cadres de la politique culturelle développée jusqu'en 81 et depuis Malraux, avec comme concept majeur la démocratisation culturelle, on assiste réellement à ce moment à un changement de paradigme. Par la Fête de la Musique, les pratiques amateurs accèdent à une reconnaissance de leur valeur en tant qu'expressions artistiques, les cultures populaires (rock, mais aussi bande dessinée) ont droit de cité au Ministère et entrent ainsi dans le champ de l'universalisme. Enfin, le croisement entre secteur public et secteur marchand est envisagé avec la construction des Zeniths qui, financés à hauteur de 17 MF chacun par l'Etat, sont gérés par des sociétés privées et utilisés par des promoteurs de spectacles. Ce premier pas est symboliquement fort, culturellement important mais artistiquement transparent. En effet, rien ne change réellement pour les musiciens, les publics et les structures associatives et/ou alternatives. Le début des années 80 est une époque où de nombreux concerts finissent en bataille rangée entre public et services d'ordre, une époque où les concerts de Trust sont encerclés par les cars de CRS, où des concerts finissent en émeute du fait d'organisations défailtantes (Rock d'Ici à l'Olympia, Stanglers à Nice, les Cramps à Rennes, La Souris Déglinguée à Paris...). Les amateurs de musique amplifiée restent une classe dangereuse et uniquement juteuse financièrement, qu'on peut parquer dans des salles inadaptées et à la sonorisation désastreuse, encadrés comme dans un camp d'internement (sans oublier les rackets organisés aux entrées sous prétexte de sécurité). Les musiciens locaux sont régulièrement jetés en pâture sans balance-son et sans cachet en première partie des groupes étrangers ou d'envergure nationale.

1.4 : Les associations et les militants prennent les rênes.

Le travail des associations et des militants des musiques amplifiées va permettre de faire évoluer les conditions de vie dans le secteur, que ce soit pour les publics ou pour les artistes. Des réseaux se constituent dès les années 82-83, à l'aune du « Do It Yourself »¹³³ punk. Les concerts s'organisent dans tous les lieux possibles, squatts mais aussi MJC, gymnases, bars, théâtres, églises. Les acteurs des musiques amplifiées s'approprient les moyens de diffusion et de création qui étaient aux mains des seuls promoteurs et maisons de disques (des labels et des studios se montent, des réseaux de distribution s'organisent). C'est, à ce niveau également, un changement de paradigme. De consommateur au comportement rendu grégaire ou d'artiste exploité et utilisé commercialement, les acteurs deviennent moteurs de l'organisation de concerts (groupes locaux, nationaux ou internationaux grâce aux réseaux underground), de la fabrication de disques (dans les premiers temps, beaucoup de cassettes), prennent la parole dans des fanzines, vivent leur

¹³³ « Fais-le toi-même »

passion selon leurs critères et leurs désirs. En France, après la première vague punk (premier label spécifiquement rock, Skydog), l'avènement commercial de Téléphone et Trust (et derrière, Starshooter, Taxi Girl, Marquis de Sade, les Dogs...), c'est au tour d'une nouvelle génération d'émerger : Oth à Montpellier (qui font des concerts sauvages dans la rue pour obtenir une salle sur la ville) puis les Shériff, La Souris Déglinguée et Oberkampf à Paris puis les Brigades, les Berurier Noir, Ludwig von 88 et Parabellum, Babylon Fighters à St-Etienne, les Thugs à Angers, Haine Brigade à Lyon, OmG à Clermont-Ferrand... Tout cela fait du remue-ménage, interpelle les pouvoirs publics (d'autant que le militantisme artistique s'accompagne souvent d'un militantisme politique très ancré à gauche et de type activiste).

En 86, retour de la droite au pouvoir, et nomination de François Léotard au Ministère de la Culture. Dans son programme, rien ou presque pour les musiques amplifiées. Au chapitre « Disque », on trouve une baisse de la TVA de 33,33% à 18,6% et la création d'un Fonds d'intervention pour la diffusion du phonogramme (FIDIP). A la rubrique « Chanson » (!), on parle enfin de rock : édition du Guide officiel du rock et des variétés (CIR créé en 85 par Bruno Lion et Jack Lang et CIJ), soutien à la structuration de petites salles de spectacle... L'intérêt reste extrêmement superficiel et le Ministère ne prend aucunement la mesure de ce qui est en train de se jouer dans les caves, les squatts, les bars mais aussi les salles de spectacle qui commencent à accueillir timidement les groupes (1^{er} dispositif municipal spécifique et opérant, la Salle Victoire à Montpellier). L'ambiance est un peu la même que dans les rues et les universités, où se déroulent les manifestations contre la Loi Devaquet et contre la répression à la mode Pasqua-Pandraud. Résultat des courses (on simplifie !), François Mitterrand est confirmé en 88 et la gauche revient en 89. Retour de Jack Lang au Ministère de la Culture. Après une phase de plusieurs années de lutte intense pour développer les réseaux alternatifs, la scène des musiques amplifiées française (dont l'originalité créative est remarquable et donne une identité spécifique à toute une génération de musiciens) connaît un succès public énorme (Zénith de Paris rempli par les Berurier Noir en 87, pour un concert sans promoteur ni service d'ordre extérieur) et commence à bousculer fortement les institutions de l'industrie discographique et du spectacle. Les majors tentent de signer les premiers artistes et les promoteurs mènent une guerre économique aux associations : bataille pour les emplacements d'affichage, pressions pour empêcher la location des salles, etc.

Le Ministère ne reste pas les bras croisés et, les associations commençant à se fédérer et à avoir des oreilles rue de Valois, les besoins spécifiques des artistes et des labels sont un peu pris en compte : création du FAIR en 89, qui soutient directement des groupes (aide à la formation, à la tournée, etc), soutien financier au Réseau Printemps créé en 85 par le Printemps de Bourges, plan label (qui subventionne notamment Boucherie Productions et Bondage, les deux labels phares et

concurrents de l'alternatif, le troisième larron étant Gougnaf). Des émissions télévisées « rock » réapparaissent, notamment celle produite par FR3 Rennes, et des clips sont diffusés sur M6.

1.5 : Retournements et nouvelle ère

L'offensive des majors (à coups de centaines de milliers de francs) s'intensifie et, en 89, La Mano Negra, puis Les Négresses Vertes, les Wampas, les Satellites signent leurs premiers contrats. New Rose, le distributeur indépendant de tous les labels alternatifs est racheté. Avec lui disparaît le seul moyen de résister à la puissance des majors. Les Berurier Noir se séparent après 3 nuits sauvages à l'Olympia. Dans leur sillage, les groupes se déterminent sur leur avenir : split, retour dans l'underground ou tentative de conciliation avec les majors. A part la Mano Negra, les Negresses Vertes et à un degré moindre La Souris Déglinguée, les Thugs et les Sheriff, peu arriveront à vivre une carrière au sein du système. C'est la fin d'une époque, mais bien évidemment le début d'une nouvelle ère.

Car durant toute cette période, des vocations multiples et tous azimuts sont nées. Autour des groupes et des associations se sont formées de véritables équipes de management, d'organiseurs de tournées, de graphistes, de concepteurs de vidéos, d'ingénieurs du son, de photographes, de journalistes, d'animateurs radio. Des vies se sont inventées, des fictions de vie se sont élaborées et pour une grande partie de ces acteurs il devient nécessaire de faire fructifier ce qui s'est élaboré de façon sauvage et désordonnée pendant des années. Certains s'intègrent dans les structures de majors ou de gros indépendants, d'autres créent des structures commerciales ou pérennisent leurs associations, soit en rejoignant une fédération (fédurock pour les salles, Féarock pour les radios...). Le système des intermittents du spectacle va permettre de trouver un statut et un revenu (précaires) pour une proportion non négligeable des acteurs. Le temps est à l'insertion dans le champ culturel.

Outre les moyens cités précédemment (artistes, labels), la seule réponse du Ministère aux demandes pressantes du secteur va s'orienter sur une réponse sociale. Car parallèlement au malaise des adolescents, étudiants ou jeunes chômeurs qui s'était exprimé dans le mouvement alternatif, les populations les plus démunies, de plus en plus marginalisées par le chômage et l'exclusion de la vie des centre-villes, car victimes de leurs origines immigrées, se révoltent à nouveau.

1.6 : Les « cafés-musique »

Un week-end d'émeute à Vaulx-en-Velin sonne le tocsin à Paris et la Politique de la Ville se met en place, avec un dispositif sensé créer du lien, renforcer les sociabilités dans les quartiers défavorisés et permettre aux artistes et aux associations de trouver des lieux d'expression et de

travail. Les « cafés-musique » font partie du dispositif. Disposant d'une aide à l'équipement de 400 000f en moyenne et de subventions de fonctionnement dégressives sur 3 ans (80 000f, 60 000f, 40 000f), leurs équipes tentent d'assumer leur mission sociale « d'intégration urbaine » ou de « développement culturel en zone rurale ». Entre 89 et 95, ce sont 64 lieux qui sont labellisés « cafés musique ». En mars 99, la Commission Nationale de la FNCC¹³⁴ dressait un bilan peu flatteur du dispositif : « L'indigence des moyens financiers qui leur ont été accordés par l'Etat et l'illusion qu'a constitué l'idée qu'ils pouvaient équilibrer leur exploitation à partir des recettes du débit de boisson ont largement contribué à l'échec d'un programme qui s'est fondé sur une mauvaise compréhension (voire une non compréhension) des enjeux culturels en émergence et dont les « cafés musique » auraient pu être porteurs, si la dimension artistique de leur activité n'avait pas été à ce point sous-estimée. »

1.7 : Le virage de 97. Les Smac.

On peut néanmoins nuancer ce constat en avançant que certains lieux (de par leurs équipes et/ou le soutien des communes) ont permis l'émergence de scènes Rap (Marseille) ou Electro (Lyon). Ce sont d'ailleurs les collectivités territoriales qui vont impulser le passage à l'étape suivante, celle des Smac. En effet, suivant les exemples de soutien à des initiatives associatives (Confort Moderne Poitiers, Chabada à Angers...), le Florida à Agen, puis le Brise-Glace à Annecy, la Coopérative de Mai à Clermont, le ? à Perpignan, Trempolino à Nantes et de nombreux autres lieux sont mis en place comme de véritables équipements culturels par des municipalités qui veulent prendre en compte les musiques amplifiées dans leur politique culturelle. L'Etat embraye et c'est cette fois-ci un Ministre de la Culture de droite (Philippe Douste-Blazy) qui décide en 95 le transfert des dispositifs « cafés-musiques » sur celui des Smac qui permettent la pérennité du soutien financier en fonctionnement et affirment l'appartenance de ces équipements à la politique culturelle de l'Etat (passage sous la tutelle de la Direction de la Musique et de la Danse du Ministère de la Culture). C'est un virage majeur. La première tranche de Smac répertorie 112 équipements qui entrent dans le dispositif.

Le 7 septembre 1997, c'est au tour de Catherine Trautmann, Ministre de la Culture du gouvernement Jospin de lancer une initiative avec la constitution d'une Commission Nationale des Musiques Amplifiées (CNMA), menée par un comité de pilotage de 18 acteurs du secteur et divisée en 4 groupes de travail de 15 personnes. La CNMA rend un rapport en septembre 98 avec des analyses très fines et complètes et des préconisations nombreuses. Par exemple, la mise en place d'un Centre National des Musiques (sur le modèle du CNC), un observatoire permanent de

¹³⁴ Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture, subventionnée par le Ministère de la

la musique (versant économique et versant comportements culturels), l'instauration d'un prix unique du disque, la baisse de la TVA à 5,5%, la création d'une chaîne de télévision publique musicale, le renforcement du Mouv' (radio publique « rock »), maintien des garanties bancaires pour les petites structures, retour des dispositions du « plan labels »...Aucune de ces préconisations ne sera reprise par la Ministre qui accordera par contre un budget supplémentaire de 35 MF en 1999, essentiellement destiné aux Smac, dont les missions avaient été redéfinies en août 98 et leur cahier des charges allourdi (ce qu'avait relevé la CNMA).

En 2002, J.J. Aillagon présente les orientations de son ministère en 43 pages. Ni musiques actuelles ni musiques amplifiées ne sont citées...Seule la baisse de la TVA sur le disque constitue un engagement envers le secteur. Sans commentaire.

Section 2: Une politique culturelle en direction d'une classe d'âge ?

2.1 : Quels sont réellement les publics concernés par cette politique culturelle ?

Reprenons notre petit historique des musiques amplifiées à la fin du Rock alternatif, au moment où de nouvelles esthétiques émergent... Ce sont le Rap (toute fin des années 80) et la Techno (milieu des années 90), le rock ne survivant que dans sa frange « dure », noise ou hardcore (Thugs, Burning Heads, Bastard, Condense...) ou dans son métissage avec la chanson réaliste (Têtes Raides, Louise Attaque...), Noir Désir faisant le lien entre les deux courants. Toutes ces esthétiques vont être prises en compte lors de la création des Smac, avec des différences tenant aux contextes sociaux dans lesquels évoluent les acteurs de ces esthétiques.

2.1.1 Le Rap

Avec le Rap, c'est l'expression de la rage et du ressentiment des habitants des quartiers défavorisés qui déboule sur le devant de la scène. Les populations de jeunes de ces quartiers rattachent leur situation à celle vécue aux Etats-Unis par la communauté noire, qui s'exprime à travers le Rap désormais, après avoir utilisé la Soul puis le Funk. Les artistes emblématiques, Afrika Bambaataa, Public Enemy, KRS-One ou Ice-T viennent des ghettos. Ils s'expriment durement et crûment, s'impliquent politiquement en dénonçant le racisme de la société américaine et en utilisant l'héritage idéologique de Malcolm X ou des Black Panthers. En France,

le mouvement Hip-Hop trouve ses relais d'une part auprès des anciens militants du Rock alternatif, qui y voient une source de régénération des luttes politico-culturelles qu'ils ont initiées, et d'autre part dans les cités, où Soul et Funk étaient déjà fortement implantées, et où le discours contre discriminations, racisme et violences policières trouve un écho dans la vie quotidienne. La montée de la tension dans les cités, liée aux conditions économiques fortement dégradées par le chômage de masse, la recherche du salut dans les économies souterraines et la concentration des problèmes sur des zones restreintes, trouve son exutoire dans la violence, verbale avec le Rap ou physique dans des émeutes urbaines sporadiques, mais aussi dans la recherche d'une sociabilité, d'une solidarité des « exclus ». Les éducateurs de rue, les travailleurs sociaux et les décideurs publics (au niveau des communes mais aussi des ministères) opèrent alors, dans le cadre de la Politique de la Ville, la grande jonction (qui avait déjà été expérimentée ponctuellement par des MJC dans les années 70) entre le social et le culturel, c'est-à-dire entre l'action de soutien aux populations défavorisées et l'action de soutien à des pratiques culturelles, dans une optique de prévention de la délinquance. Le Hip-Hop devient, à travers le break-dance, le rap et les graffs la culture propre aux cités dans l'esprit de ceux qui n'y vivent pas (notamment les décideurs) et le moyen de conserver leurs populations au sein de la communauté nationale en leur reconnaissant un droit à l'expression dans ce cadre, et seulement celui-là, puisqu'ils sont disqualifiés par le chômage et leur origine très souvent étrangère qui, entre autres, leur interdit de voter. Grâce à la vitalité du mouvement, à la qualité de certains artistes et à l'activité réussie de quelques dispositifs locaux, la scène Rap va exploser pour s'imposer comme la première musique des 11-15 ans à la fin des années 90, mais dans une version commerciale calibrée musicalement pour les radios.

Le Rap se développe sur des bases sociales mais également grâce à des avancées technologiques et crée bien une expression artistique spécifique : boîtes à rythmes avec sons samplés et samplers qui permettent la création musicale à moindre coût (pas de formation instrumentale, moins d'investissement en matériel, locaux de répétition facultatifs) puisque les boucles musicales élaborées dans les chambres peuvent être rejouées par les blasters au pied des immeubles ou dans les caves pour permettre aux tchatteurs de rapper. Les pouvoirs publics vont mettre à la disposition des artistes Hip-Hop des locaux pour la répétition des chorégraphies, pour la mise en place musicale et des espaces muraux urbains pour les graffs. Seul problème (mais de taille) : même si le Rap permet à quelques artistes, groupes et troupes d'émerger, à des collectifs de se constituer en labels, sociétés de management ou entreprises de création textile, la situation économique et sociale des quartiers n'évolue pas et le ressentiment à l'égard des pouvoirs publics ne faiblit pas, la fracture entre les populations des cités et la communauté nationale s'élargit.

En conclusion, pour cette esthétique, les pouvoirs publics sont intervenus pour jouer les pompiers dans des zones urbaines sinistrées par les choix économico-politiques opérés. Les activités culturelles (où l'artistique n'a que secondairement sa place) sont sensés faire patienter les populations et leur indiquer que « l'on s'occupe d'eux ». Il n'est pas ici question de nier la bonne volonté et les intentions louables de nombre de responsables socio-culturels qui, vivant la misère au quotidien, peuvent estimer avoir « sauver » des individus ou des quartiers en permettant l'expression du mouvement hip-hop. Par contre, il ne faut pas oublier que l'action des pouvoirs publics en direction de ces populations aurait dû être une reconnaissance réelle de leur apport historique à la société française, une prise en compte de leurs particularités et de leurs diversités dans les représentations médiatiques de la communauté nationale, au lieu de les stigmatiser et, bien sûr, des décisions donnant la priorité à la lutte contre la misère économique. De plus, le Rap, dans l'esprit des décideurs publiques ne concerne que les publics les plus jeunes, pour les quelques années « dangereuses » de la stricte adolescence. Pour les autres, les interventions ne concernent que des stages d'insertion pour des professions plus pénibles et destructrices qu'émancipatrices (bâtiment, chantiers de voirie, emplois de la grande distribution).

Pourtant, le Rap existe en tant que création artistique, en partie spontanée, mais travaillée longuement dans son expression textuelle et son « flow », en dehors des dispositifs de l'action culturelle. Des rappers ont entre 30 et 40 ans, parlent de leur vie d'adultes, de leur famille, de leurs voisins, de leurs quartiers et de les relations que tous entretiennent avec la société française... On ne les entend guère.

2.1.2 : La Techno

Le terme de Techno renvoie, suivant les références musicales que l'on possède, soit à une musique de discothèque, faite pour danser, soit à une musique expérimentale essentiellement rythmique, que l'on écoute en groupes dans des raves, en se mouvant de façon plus ou moins rapide selon les beats proposés par les Dj's. Ce problème de terminologie explique une partie des malentendus qui existent à propos de cette esthétique musicale.

La Techno est à la base une musique de danse, qui se pratique en discothèque. Elle est née à Détroit au milieu des années 80, dans les sillages des musiques disco et électro-pop et en reprenant à son compte les musiques robotiques de Kraftwerk ou les usages sauvages des synthétiseurs de Can, autre groupe allemand. Nous avons déjà expliqué que sa rencontre (sous forme d'acid-house à Manchester) avec les mouvements travellers anglais¹³⁵ avait donné naissance aux premières raves et free-parties, très vite exportées vers le continent et notamment

¹³⁵ Voir p50

l'Allemagne. À partir de ce moment, une Techno se développe hors des discothèques, toujours sur la base de la danse, de la dépense physique jusqu'à l'épuisement, dans les raves. Assez rapidement, de ces deux mouvements qui ne touchent pas les mêmes publics vont émerger des courants multiples : transe, drum'n'bass et hardcore dans les raves, jungle, goa, deep-house dans les boîtes. Les publics des raves initiales sont souvent issus des milieux rock alternatifs, punks ou hardcore. Ils militent contre les attitudes de consommateurs qui ont cours dans les discothèques, pour la gratuité, la spontanéité, l'underground. Leur musique est plus basique, les rythmes plus rapides et les vocaux quasiment absents. Ils seront vite rejoints par les publics les plus jeunes (malgré tout souvent âgés de plus de 18 ans « adultes, citoyens, responsables »¹³⁶), moins attirés par les discothèques et leur accès souvent réservé aux habitués dotés d'un certain pouvoir d'achat. Le prix d'entrée dans les discothèques, le prix des consommations et la pratique de la sélection sur l'apparence limitent en effet leur accès . « La techno n'est plus que la bande-son du consumérisme, du gobe, ferme ta gueule et danse. Elle n'aurait pu nous plaire qu'employée à la critique des techniques, non pas dans leur application banale, marketing, propagande, lois des marchés (...) Reste la musique, toute la musique, qui ne peut plus être « techno », puisque la « techno » est désormais le complet apanage des technocrates, dance, disco, l'automation musicale du décervelage, ce qui nous révolte et contre quoi tout nous porte à danser. »¹³⁷.

La communauté gay va être déterminante dans l'extension de l'esthétique Techno des discothèques. Très spectaculaire et médiatisé (drag-queens, love parade), soutenu par des radios (FG¹³⁸ à Paris) et arrivant après les années dramatiques de l'extension du Sida, ce mouvement va traverser dans une grande débauche d'énergie, de « délire » et d'esprit de fête la communauté homosexuelle et lui permettre un certain accès à une reconnaissance publique. À côté de cette communauté, les adeptes traditionnels des soirées en discothèque, souvent issus de milieux socialement aisés, adoptent la Techno.

Dans la Techno, les constructions identitaires ne vont plus s'élaborer dans des logiques discursives de l'identité narrative(nous avons vu cette particularité précédemment), du fait de l'absence de structure narrative de quelque ordre que ce soit. Par contre, le « vivre ensemble l'instant présent », l'appropriation uniquement sensitive de la musique fabriquent également des images mentales, des représentations de soi, qui inévitablement aboutissent à une construction d'identité narrative. Le support d'élaboration est différent (c'est d'ailleurs ce qui dérange ceux qui n'aiment pas la Techno, car le domaine sensitif ne leur « parle pas »), mais le résultat est le même. « Je danse donc je suis ».

¹³⁶ A. Fontaine, C. Fontana, *Raver*, Anthropos 1996 p76

¹³⁷ *Antitek*, TNT n°31, oct. 96, p1, cité par Emmanuel Grynszpan in , *Bruyante techno*, Editions Seteun 1999

¹³⁸ Fréquence Gay

Les techniques des Dj (mix en direct, scratches) et les rythmes répétitifs, avec montées et descentes, de la Techno vont bientôt être utilisés par d'autres musiciens, issus du rock, du reggae, du rap, du jazz. Les métissages s'opèrent et c'est la naissance de l'Electro, qui n'est plus strictement un pur travail de Dj (qui ne fait que mixer des disques comportant des beats, des nappes ou des notes de synthés, des samples et des voix occasionnelles et répétitives), mais une création musicale à base de techniques de Dj, accompagnées par des instruments et des vocaux, mélangées à d'autres rythmes ou d'autres esthétiques (Chemical Brothers, Prodigy, Death In vegas, Air, Daft Punk, Le Peuple de l'Herbe, Meï Teï Sho...).

Hors du courant Techno des free-parties et des raves, qui va être criminalisé socialement et dénigré artistiquement comme « anti-musical », l'Electro va être très rapidement reconnue par les milieux professionnels et les institutions culturelles. Cette esthétique, loin de certaines brutalités du Rock ou du Rap, facilement écoutable contrairement à la Techno des raves, musicalement élaborée car longuement travaillée, notamment grâce aux « home-studios », ne présentant pas un aspect subversif pour une famille ou une collectivité, va s'intégrer vite et facilement au système. Les artistes sont signés et distribués, les concerts s'organisent sans souci, les formations aux nouvelles technologies (qui sont à la base de cette musique) sont financées avec plus de facilité. Le fait est que la plupart des artistes de cette scène ont bénéficié d'une formation musicale conséquente, souvent dès l'enfance, connaissent le milieu de l'industrie du disque et sont souvent issus de la classe moyenne supérieure voire des classes supérieures. Ils ressemblent plus à des artistes professionnels œuvrant dans le champ des musiques amplifiées, comme étaient écrivains ou metteurs en scène des enfants de la bourgeoisie dans les années 50 et 60. Les musiques amplifiées deviennent un débouché possible, un acte de création crédible et l'on constate ainsi le glissement des musiques amplifiées, dans ce cadre, d'une culture populaire vers les sphères d'analyse des élites intellectuelles, ce qui entraîne son adoption.

Coïncidence si le mouvement de reconnaissance artistique des musiques amplifiées s'enclenche au moment où s'effectue cette assimilation de la Techno dans le registre plus vaste et global de l'Electro ? L'aspect sophistiqué de cette esthétique Electro (qui n'est pas sans rappeler la New-Wave et ses groupes qui attiraient beaucoup plus les intellectuels, les esthètes et les musiciens de formation que le punk, trop « premier degré ») n'y est pas étranger. Les spécialistes institutionnels de la musique (ils vivent dans les DRAC ou les agences Musique et Danse, entre autres) peuvent considérer comme des artistes ces héritiers des musiques concrètes (même si Stockhausen a du mal avec leur musique, trop répétitive à son goût). Font-ils de même avec des musiciens approximatifs cinglant leurs guitares de quatre accords mais capables de soulever des salles

entières dans des tornades d'adrénaline ? On ne décore les rockers que pour acter leurs disques d'or, le reste n'est que littérature.

2.1.3 : Le Rock

En terme de création, le Rock français a du mal à se relever de la mort du mouvement alternatif. Dans le courant « dur », très influencé par le hardcore, le grunge, la noise, le post-rock, le chant en anglais systématique va se heurter de plein fouet à la loi sur les quotas (qui impose un pourcentage de 40% de titres en français dans les programmations radio et Tv). Majors (et leurs labels satellites) et radios vont ignorer superbement tous les groupes cités p 64. L'ostracisme « forcé » ne disparaîtra progressivement qu'avec l'arrivée de nouveaux groupes à guitares, contraints de chanter dans la langue de Brassens. Dans le courant « festif », qui reste influencé par le Rock alternatif de la Mano Negra et des Berurier Noir, les influences reggae, ska, musiques latino mélangées à la chanson réaliste et à la valse musette, occasionnent des succès scéniques qui ne sont pas toujours suivis de ventes de disques conséquentes (à l'exception de Louise Attaque). L'émergence d'une scène reggae-ragga en France va rassembler une partie du public du rock « festif » et une partie du public Rap, agacé par la trop forte dérive commerciale du Rap français. Durant les années 90, seul Noir Désir porte le flambeau d'un rock fidèle à certaines racines (blues, Doors), à l'énergie proche du punk (« Tostaki ») et porteur d'un discours rassembleur et politiquement engagé. Zebda, avec une approche musicale plus métissée et plus « groove » jette un pont entre les publics Rock et Rap, de par leur identité revendiquée de fils d'immigrés, leur ouverture musicale et leur travail militant.

Le public Rock est souvent moins jeune que celui du Rap, l'effet « peu de radio » y est pour quelque chose. Il regroupe aussi les générations de fans de rock des années 50, 60, 70 et 80, qui du rock'n'roll à la new-wave, de la pop au punk, du rock progressif au hard-rock, trouvent toujours des artistes à leur goût, en particulier dans les groupes internationaux. En effet, venus des Etats-Unis, d'Angleterre ou aujourd'hui de Scandinavie, des dizaines de milliers de groupes de rock perpétuent divers styles ou mouvements, les enrichissant par des croisements ou l'apport de nouvelles technologies et permettant régulièrement l'émergence d'un nouveau courant (power-pop, pop-punk, emo-core, ska-punk...). Curiosité aidant, le public Rock laisse également trainer les oreilles vers ce qui se passe dans le Rap (Rage Against The Machine, Korn ou Watcha l'ont même intégré) ou l'Electro (Bjork plaît beaucoup aux fans des Pink Floyd). A côté des nouvelles esthétiques qu'ont été le Rap et l'Electro, le Rock et ses multiples facettes possède le plus gros

réservoir d'artistes et de public, en France et dans le monde. Pourtant, les musiciens de Rock ont beaucoup de mal à être considérés, quel que soit leur style. Nous l'avons dit plus haut, le jugement des pouvoirs publics est effectué sur des critères qui ont été créés pour qualifier et évaluer les pratiques de la musique savante (connaissances musicales, technicité, professionnalisme de la pratique, relations avec les institutions musicales « sérieuses »). Ces critères sont quasiment inopérants dans le Rock (incluant alors le Rap), mais sont partiellement utilisables pour l'Electro. Ne pouvant juger les qualités artistiques des groupes (d'autant plus aujourd'hui où l'attitude relativiste typiquement post-moderne prévaut), parce qu'ils n'en ont pas les moyens (pas ou peu de connaissances historiques ou strictement artistiques sur ces expressions), les décideurs estiment qu'il vaut mieux contenter une association qui paraît représentative localement, en mettant en place un lieu et des locaux de répétition (dans le meilleur des cas) qu'elle gèrera pour les groupes du cru. Les jeunes qui font du bruit en sautant dans tous les sens y trouveront leur compte en attendant de devenir peut-être un jour des musiciens. Nous rejoignons alors la vision de J.M. Lucas, qui présente ainsi la figure actuelle des relations entre décideurs publics et acteurs des musiques amplifiées : « (...) le décideur public reconnaît la dimension positive de la musique, surtout des « pratiques » musicales. Il applaudit à l'existence de cette dynamique culturelle des jeunes (même si, lorsqu'il en parle, il ne parvient pas à prononcer correctement le nom des groupes les plus renommés !!). On observe, dès lors, un propos politique répétitif sur l'éducation des jeunes musiciens, l'initiation aux techniques, la vertu structurante de la formation qui permet de former l'oreille. (...) Une bonne formation, faite avec des professeurs bien formés, les conduira nécessairement vers le jazz (peut-être le classique, pour les meilleurs et par miracle). »¹³⁹

2.2. L'allongement de la « jeunesse ».

Olivier Galland l'analyse bien dans « la sociologie de la jeunesse », « sous la pression de transformations morphologiques comme sous celle de la transformation des mœurs, (...) (on constate) un retard de plus en plus marqué de l'âge de franchissement des principales étapes qui permettent d'accéder au statut adulte (et) une désynchronisation de ces seuils. »¹⁴⁰ Du fait de la poursuite des études à des niveaux supérieurs à ceux qu'avaient atteints leurs parents, plus de la moitié des étudiants « doivent trouver hors du cadre de référence familial les éléments qui vont leur permettre de construire leur identité et leur statut. »¹⁴¹ Si l'on reprend les éléments que nous

¹³⁹ Jean-Michel Lucas, *Les relations entre les décideurs publics et les musiques amplifiées : un ballet en sept figures*, op. cit.

¹⁴⁰ Olivier Galland, *Sociologie de la jeunesse*, op. cit. p 140

¹⁴¹ Ibid, p160

avons déjà énoncés sur les modifications des relations familiales dûes aux modes de vie contemporains, on comprend que les jeunes vont devoir former leur propre itinéraire de vie par expérimentation, Galland parle d'un processus « itératif », qui privilégie les essais, les retours, implique des erreurs, des identifications et des différenciations qui évoluent dans le temps. Car ce processus nécessite un rapport au temps modifié, comparé à celui qui prévalait lorsque les époques de la vie étaient socialement déterminées et plutôt rigides. Le temps utilisé à l'expérimentation allonge la période pré-adulte.

2.2.1 : Rester jeune

Aujourd'hui, il ne s'agit pas tant d'acquérir la sagesse et l'autorité de l'âge mûr que de « rester jeune ». Les années 50 valorisaient une entrée dans la vie adulte dès que les moyens économiques le permettaient. En allant plus loin, du fait des contraintes parentales qui pesaient sur les jeunes (autorité, obstacles à une sexualité libre, nous l'avons vu), on peut dire que les jeunes désiraient ardemment se libérer d'une tutelle encombrante. L'émancipation des adolescents, œuvre notamment des cultures jeunes mais aussi de l'évolution globale de la société, a inversé le problème. Il est maintenant plus confortable de rester chez ses parents, qui n'exercent plus vraiment de restrictions à la liberté d'aller et venir, de choisir ses ami(e)s, de vivre sa sexualité (bien évidemment, ce n'est pas le cas dans toutes les familles...). Cela évite les soucis d'ordre économique (même si l'envie de consommer en crée quand même), les contraintes liées à des relations amoureuses dans un cadre de vie commune, et permet donc cet espace-temps d'expérimentation. Pour ceux qui, pour diverses raisons, choisissent quand même de quitter le foyer familial, Galland constate que la « mise en ménage » ne se fait pas non plus rapidement, une durée plutôt importante étant réservée à des relations de « sociabilité amicale » avant toute formalisation d'une vie de couple.

Cet espace-temps qui se crée entre la sortie du lycée (enseignement général ou technique, et pour simplifier) et la vie de couple sous un même toit, est très fort en relations sociales, sorties entre amis et nécessairement, vu les types de pratiques que relèvent les études, l'écoute de musiques amplifiées, les sorties au concert, la création artistique dans ce champ. C'est à ce moment que s'amorcent ou se renforcent des implications dans la vie associative, primordiale pour les musiques amplifiées depuis les années 80 et la « prise de pouvoir » des associations dans le secteur.¹⁴² Une interaction se crée donc entre les modes de vie d'une partie de la population et leurs pratiques artistiques (pour les musiciens) ou culturelles (pour les publics). Or ces modes de vie, et les pratiques associées ne concernent donc plus uniquement des adolescents (comme dans

¹⁴² Voir page 59

les années 60 ou 70) mais bel et bien des adultes, qui gardent certaines des marques de la jeunesse dans leurs attitudes, leurs tenues vestimentaires, leurs goûts, tout en ayant très souvent une activité professionnelle ou para-professionnelle.

2.2.2 : Des générations de rockers

Depuis les années 50, les générations d'amateurs de musiques amplifiées, de musiciens et de professionnels exerçant dans le secteur se sont succédé. Celui qui avait 17 ans en 1954 a aujourd'hui 65 ans. Des retraités peuvent avoir été fans d'Elvis, puis des Beatles, de Genesis, d'AC/DC...et peuvent l'être encore. Ce sont entre 4 et 5 générations d'âge qui se sont succédées depuis la naissance du rock et qui ont emmagasiné une histoire officielle, des histoires plus méconnues et *leurs* histoires faites de moments intimes et de partages collectifs, pour constituer au final des mémoires collectives (une par génération dans un même lieu) et des mémoires individuelles. C'est une richesse patrimoniale énorme qui n'est pour l'instant que peu étudiée, peu revendiquée et qui risque de commencer à disparaître si l'on ne prend pas la mesure de l'importance de ce pan des créations artistiques de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Toutes ces générations ont vu leur vie rythmée par des musiques amplifiées, les ont aimées, les ont détestées, ont dansé dessus, sont montés sur scène pour elles (remember Robert Hue !), sont tombées amoureuses en se repassant en boucle les mêmes chansons, ont bercé leurs enfants en écoutant « Be my Baby » en sourdine. Les identités narratives y ont puisé récits du quotidien ou contes de la planète des stars pour donner à des millions d'individus du carburant de vie, d'énergie, de fiction de soi. Or, tous ces éléments restent constitutifs d'une sorte de culture honteuse et anecdotique.

Pour finir sur cet aspect, gardons à l'esprit que la construction identitaire ne se termine pas à la fin de l'adolescence mais que les processus qui la soutendent sont à l'œuvre pendant toute l'existence. L'individu est un sujet « apprenant » et il l'est pour toute sa vie. Les périodes de crise (et l'adolescence en est une majeure) sont certes primordiales, ainsi que le montre Dubar et c'est pourquoi il est indispensable de les étudier et de les comprendre le mieux possible. Mais on ne peut réduire l'existence à une série de crises, ou pire, la circonscrire à ce qui se passe lors de l'âge adolescent pour en tirer une représentation définitive de l'individu. L'adolescence est un des moments fondateurs de la singularité du sujet, ce n'est pas le seul. Ce moment ne signifie rien s'il n'est pas replacé dans une fiction de vie qui englobe l'enfance et la post-adolescence, puis l'âge adulte.

2.3 : Une politique culturelle en direction des musiques amplifiées à géométrie variable. Cibles privilégiées : les jeunes et les quartiers défavorisés.

Nous avons donc vu que les politiques publiques n'avaient pas les mêmes ambitions ni les mêmes interventions suivant l'esthétique considérée. Pour caricaturer, on fait de l'action humanitaire pour le Rap, de l'action bienveillante en faveur du Rock et l'on s'essaye à l'action artistique pour l'Electro. À l'attention des rebelles de chacune des esthétiques, on n'oublie pas les opérations de discrédit (délinquance, drogue, bruit, désordre), voire la répression (squatts, free-parties).

D'autre part, la vision des musiques amplifiées en tant qu'expression des seuls jeunes est mise à mal par les constats que nous avons pu faire, tant sur l'allongement de la jeunesse que sur l'âge réel des publics et des artistes. Ils replacent les enjeux des musiques amplifiées à l'échelle de toute la société et non plus seulement autour d'une classe d'âge. Et nous souscrivons totalement à cette vision de P. Mignon : « Il s'agit de mettre l'accent sur les éléments qui font que l'on peut voir le rock non pas comme l'expression de la jeunesse, sa *conscience politique*, mais plutôt comme le lieu où se joue les différentes manières d'être jeune, les diversités musicales renvoyant à des diversités de styles de vie, à des formes différentes d'expérience de la période de jeunesse. »¹⁴³ Espace-temps privilégié de la jeunesse certes, mais plus son expression spécifique. Pourtant, c'est bien en s'adressant à la jeunesse que les politiques et les analystes communiquent en ce domaine, se comportant plus en Pères Noël qu'en décideurs éclairés. Depuis les CIR¹⁴⁴ installés dans les locaux des CIJ¹⁴⁵, en passant par les circulaires Smac (« les musiques actuelles constituent dans notre pays un espace de création ouvert à un large public, *notamment aux jeunes.* »¹⁴⁶), l'amalgame constant entre musiques amplifiées et jeunesse (même s'il est partiellement fondé) est beaucoup trop réducteur. Il amène essentiellement (volontairement ou non...) à restreindre, voire empêcher la prise en compte de la dimension artistique du secteur. Les exemples foisonnent de cet amalgame : « *L'actualité des jeunes* m'incite aujourd'hui à comparer l'incomparable, à mettre côte à côte, la fourmi culturelle (les musiques amplifiées, Ndr) et le mammouth éducatif (l'éducation nationale, Ndr). »¹⁴⁷ « Le sentiment prédomine aujourd'hui que les réponses apportées par les aspects traditionnels de la politique culturelle sont insuffisantes, en particulier en ce qui concerne *les jeunes générations et les populations des quartiers dits défavorisés (...)* »¹⁴⁸. Ces propos appuient bien la

¹⁴³ Patrick Mignon, *Les jeunesses du rock*, article in

¹⁴⁴ Centre Information Rock

¹⁴⁵ Centre d'Information Jeunesse

¹⁴⁶ Dominique Wallon, directeur de la DMDTS, le 18 août 1998, dans une circulaire destinée aux préfets. (annexes)

¹⁴⁷ Mario D'Angelo dans un article, *Le mammouth et la fourmi*, commentaire critique des mesures d'aide aux musiques actuelles (annexe)

¹⁴⁸ In Rapport général de la FNCC sur les Musiques Amplifiées, mars 99.

volonté affichée (que nous avons déjà relevée en parlant du Rap) de faire du traitement social par l'intermédiaire des musiques amplifiées.

Section 3 : Transformer une culture populaire en une expression artistique reconnue.

3.1 : Dépasser la démocratisation culturelle.

À la lumière de ce que nous venons de mettre en évidence, il paraît nécessaire de s'interroger sur les réels objectifs des pouvoirs publics concernant les musiques amplifiées.

Nous sommes en présence d'une culture populaire, qui vit et évolue depuis un demi-siècle, un pied dans les pratiques amateurs et l'autre dans la marchandisation de masse, le reste, c'est-à-dire la création artistique, n'étant que peu reconnu. Les politiques publiques de la Culture, parce qu'elle ont considéré pendant 35 ans l'unique objectif de démocratisation culturelle, n'ont que très récemment pris en compte les musiques amplifiées, coupables, dans un même temps, d'être de vulgaires produits pour les industries culturelles et des expressions culturelles de la classe d'âge des jeunes (donc sans enjeux artistiques). Depuis plusieurs années, cette politique de démocratisation culturelle a montré ses limites et ses échecs commencent à être analysés. L'ère de la démocratie culturelle s'est ouverte, du moins en théorie¹⁴⁹. En théorie seulement, car la démocratie culturelle suppose une prise en compte égalitaire des diverses expressions artistiques dans la société, en rapport avec leur impact au niveau de la population. La question qui se pose est celle de la pertinence de la prééminence de certains arts au détriment d'autres.

3.2 : Les musiques amplifiées comme futur art bourgeois ?

Son corollaire est de s'interroger sur la justesse, dans une démocratie, de l'existence d'une culture hiérarchisée qui n'a d'universaliste que le nom et dont les choix artistiques sont dictés par les critères des classes économiquement dirigeantes. Pour être clairs, nous sommes toujours dans une société qui valorise les pratiques culturelles de la bourgeoisie, reléguant les pratiques populaires au rang de folklores. Les musiques amplifiées se trouvent dans cette case, puisque, en identifiant systématiquement les musiques amplifiées à la jeunesse, on occulte l'aspect de la création artistique pour ne s'occuper que de pratiques culturelles.

Dans ce contexte, et parce que la société n'est pas prête de changer structurellement, reconnaître une pratique culturelle et les créations artistiques qui en découlent, ce serait permettre à celles-ci de se voir réappropriées par la bourgeoisie, donc de transformer une culture populaire en une culture à caractéristiques bourgeoises, mais aussi distinguer pratiques culturelles (et les créations artistiques associées) d'une classe d'âge (même si son action est prépondérante) pour l'envisager,

¹⁴⁹ Cf. Actes du Colloque de l'ADRI, Lyon septembre 2001, « Vers la démocratie culturelle ».

comme nous venons de voir, pour toute la société . Cette transformation est-elle envisageable et souhaitable ? Une autre voie est-elle possible ? Ces schémas d'interprétation sont-ils toujours opérants ?

3.3 : Les limites actuelles des politiques publiques.

3.3.1 : Limites financières

En présentant le budget de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles pour l'année 2000, Dominique Wallon rappelait que les « musiques actuelles ont bénéficié de 35 MF de mesures nouvelles en 1999 » (+40 %/ 98). Ces sommes ont été surtout orientées vers le soutien des Smac (nous l'avons vu). Pour 2000, ce sont 17 MF qui sont distribués au titre de mesures nouvelles et 30,2 MF en crédit d'équipement (dont 11 MF pour le Zenith de Rouen). Afin de mettre en perspective le niveau de l'effort consenti en direction des musiques amplifiées, la FNCC relève que les 35 MF de mesures nouvelles « représentent environ le tiers de ce qu'une grande ville attribue à son Opéra ou quatre années de subventions d'Etat à une importante Scène Nationale (il y en a 62 en France). »¹⁵⁰ Si l'on veut enfoncer le clou, nous pouvons citer l'exemple de la Ville de Lyon (les collectivités locales représentent 40,6 % des dépenses totales dans le domaine culturel). Le budget de la Culture y tourne autour de 30 millions d'Euros et moins de 230 000 Euros sont consacrés aux Musiques Amplifiées, soit 20 fois moins que pour l'Opéra, 30 fois moins que le Conservatoire, 67 fois moins que pour tout le secteur « musiques lyriques et savantes ». Certes, Lyon n'est pas un modèle dans le secteur des Musiques Amplifiées, mais est emblématique du problème de redéploiements des crédits qui s'imposent (on n'ose parler d'une augmentation des crédits de la Culture). J. M. Lucas caractérise la situation précisément : « la reconnaissance de l'artistique (des musiques amplifiées, Ndr) est réelle, mais demeure fortement inscrite dans la hiérarchie (...) des Arts (qui) demeure. La musique de répertoire de l'Europe des XVIII^e et XIX^e siècles l'emporte haut la main (...) avec des orchestres de 120 musiciens permanents et des budgets de 100 MF et plus...La musique des savants occidentaux du XX^e siècle arrive ensuite, plus parisienne que provinciale, puis vient le reste, au petit bonheur la chance, jusqu'à la dernière marche de la légitimité artistique nommée du doux nom de « diversités des musiques actuelles » (...). »¹⁵¹ P. Mignon le souligne également : « En termes de dépenses, la part faite au Rock est demeurée extrêmement modeste comparée aux autres

¹⁵⁰ Rapport de la FNCC de mars 99 déjà cité.

¹⁵¹ Jean-Michel Lucas, *Les relations entre les décideurs publics et les musiques amplifiées : un ballet en sept figures*, op. cit.

domaines traditionnels de l'intervention publique. Dans les propos de quelques responsables rencontrés, cela se disait : l'argent du Rock c'est une soirée à l'Opéra Garnier. »¹⁵²

3.3.2 : Limites liées à l'incompréhension du secteur.

Nous ne sommes plus aujourd'hui dans la situation de rejet des musiques amplifiées hors de la sphère de la reconnaissance institutionnelle. Ce qui ne veut pas dire que les institutions gérant la Culture soient susceptibles de prendre en compte les réalités spécifiques du secteur. Certes, le Ministère s'est doté d'institutions régionales (Agences Musique et Danse par exemple) qui sont destinées à travailler au contact du terrain et à établir des diagnostics réguliers tant du dynamisme de la créativité que de la pertinence des actions des pouvoirs publics. Malheureusement, la plus grande partie des travaux menés par les Agences s'effectuent dans les domaines de la Danse ou de Jazz, secteurs les plus institutionnalisés et au sein desquels les critères utilisés sont efficaces et les acteurs artistiquement considérés. Pour les musiques amplifiées, les études se sont donc succédé sur tout le territoire, pilotées que par les DRAC, que par les Conseils Régionaux, que par les Communes ou Communautés de Communes mais aussi le Ministère (le rapport de la CNMA est la dernière en date). Les constats formulés par ces diverses études se rejoignent sur bien des points : indigence des moyens, manque de structures, manque de professionnalisme, problèmes de conformités aux réglementations et législations, nécessités de formation ... Malgré tout, les études ne relèvent que rarement les spécificités du secteur, par rapport aux autres domaines de l'action culturelle, spécialement les problématiques identitaires, que nous avons étudié et, nous l'avons vu, qui y sont intimement liées. La dimension comportementale des acteurs est donc aussi complètement ignorée. Les artistes de musiques amplifiées, les amateurs de ces musiques, les passionnés aiment le « bruit » qu'elles dégagent, les réactions physiques qu'elles procurent, les attitudes provocantes et irrespectueuses de certains acteurs, les excès en tous genres qui les accompagnent parfois . Combien d'amateurs préféreront des musiciens limités mais capables de présenter un show décapant à des virtuoses donnant l'impression de s'ennuyer ferme ? La réussite d'un concert se mesure plus sûrement aux litres de sueur rejetés qu'au nombre de notes exécutées. « J'avais jamais rien vu ni entendu de pareil : l'énergie de la guitare, les masques, les danses éclatées, le déchaînement du public, les paroles rentre-dedans, les acrobaties, les pantomimes, la scène envahie, j'étais comme emporté dans un violent cyclone dont le bulletin météo de la veille ne m'aurait rien dit, plongé dans un monde dont je ne connaissais pas les règles,

¹⁵² Patrick Mignon, *Evolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques*, article en annexe

comme déconnecté de tout ce que j'avais connu jusque-là. »¹⁵³ Tous ces points restent occultés par les études, les décideurs et les institutions qui sont sensées « s'occuper du secteur ». Au contraire, tout est fait pour accréditer l'idée que finalement les musiques amplifiées peuvent être jouées « piano », que tout ce petit monde certes coloré est pleinement responsable, qu'aucun débordement ne viendra troubler la quiétude de l'environnement, bref que tout est « sous-contrôle ». Là réside un « hiatus » et une incompréhension entretenue également par certains acteurs qui préfèrent laisser croire qu'ils maîtrisent le domaine plutôt que « d'éduquer » les décideurs aux incertitudes, rebondissements, comportements inattendus et « inadaptés » que peuvent adopter d'autres acteurs des musiques amplifiées. Cette tentation de la « respectabilité » est-elle le symptôme d'une volonté d'appropriation de cette culture populaire par les classes supérieures, (opérant ainsi un retournement des valeurs étudiées par Bourdieu dans la notion de « distinction ») qui tentent d'en gommer au maximum les aspérités pour la faire entrer dans les cadres qui régissent habituellement les pratiques artistiques reconnues ? Ou bien traduit-elle la volonté d'une partie des acteurs d'accéder au statut d'art institué afin de bénéficier d'un statut social amélioré ? La première interrogation suppose la passion des musiques amplifiées chez des personnes des classes supérieures, ce qui est avéré par les enquêtes : les clivages sociaux s'atténuent, voire n'ont pas cours dans la passion du rock. La seconde, perpétue l'aspiration à l'ascension sociale. Les deux mouvements nous semblent concomitants et réels. Nous ne formulons, par ces interrogations et constats, aucune espèce de jugement sur cette éventuelle transformation, il s'agit plutôt de réfléchir aux changements que cela implique et les effets pervers éventuels qui en découlent.

3.3.3 : Limites liées à un secteur qui fuit la reconnaissance.

Car devant ce mouvement d'institutionnalisation, qui finalement ressemble à celui qui s'opère régulièrement lorsque des émergences de nouveaux styles, en rupture plus ou moins radicale avec ceux préexistants sont « récupérés »¹⁵⁴ par les industries musicales et textiles qui les transforment en produits et en mode, le secteur offre des résistances. Comme s'il était plus valorisant d'être commercialement plutôt qu'institutionnellement reconnu. Le verdict du commerce étant alors sensé être celui du public, ultime référence, alors qu'on feint d'oublier qu'un artiste qui se vend bien a de grandes chances d'avoir bénéficié d'un plan marketing adapté et de moyens destinés à obtenir ce résultat. Le succès public n'est bien évidemment pas toujours synonyme de qualité artistique (l'inverse n'est pas vrai non plus). Pour d'autres raisons, la reconnaissance

¹⁵³ Roland Cros, photographe, décrivant son 1^{er} concert des Bérurier Noir en 86. In Erwan Marcil, *Bérurier Noir, Conte cruel de la jeunesse*, Camion Blanc 1997.

¹⁵⁴ C'est le terme traditionnellement employé

institutionnelle ne l'est pas non plus. En particulier, parce que les critères de qualité habituellement utilisés (nous l'avons déjà dit : valeur technique instrumentale ou vocale, connaissance historique de l'esthétique dans laquelle on évolue, capacité discursive autour de sa pratique, relation avec le milieu institutionnel...) ne sont pas adaptés. Être reconnu dans ce contexte, c'est souvent se discréditer auprès des autres acteurs, concentrer les critiques et les suspicions sur les raisons de la reconnaissance. Car les musiques amplifiées, pendant les décennies durant lesquelles elles ont été ignorées, se sont construit leurs propres cadres référents, avec les moyens dont elles disposaient, c'est-à-dire essentiellement la presse écrite spécialisée, qui a relayé avis, critiques, informations, mythes et légendes. On nous excusera de citer ici Philippe Teillet¹⁵⁵ : « Ainsi, depuis que le rock existe, les commentaires qui l'entourent ont fourni un stock consistant de références et de normes auxquelles ont recours les agents confrontés à une quelconque proposition musicale. »¹⁵⁶ Ne pas maîtriser un tant soit peu ces références et avancer un quelconque jugement artistique sur un disque ou une prestation c'est inmanquablement tomber dans l'insignifiant ou le ridicule.

À chaque émergence correspond une réaction de l'industrie musicale, c'est un fait que nous avons évoqué précédemment. Cette réaction permet à une partie des « nouveaux » artistes de se faire une place sur le marché. Une autre partie n'est pas élue malgré son désir de l'être. Une dernière partie refuse toute compromission. Cette attitude, qui était très marginale jusqu'à l'arrivée du Punk (Grateful Dead dans une certaine mesure) s'est depuis répandue dans un mouvement anti-commercial qui traverse principalement le Hardcore ou la Techno des raves.

De toute façon, les nécessités de transgression et de différenciation, ou la volonté d'adopter une attitude déviante, toutes liées au processus de construction identitaire spécifique à un individu ne pourront s'éteindre. Sauf à vivre dans le « Meilleur des Mondes ». Pour ce qui nous intéresse, quand bien même toutes les musiques amplifiées trouveraient un lieu d'expression autorisé dans la société, leur essence même, parce qu'elles font irruption à travers la jeunesse, n'est pas le consensus mais la confrontation. La recherche d'émotions, de plaisir, de fictions de vie « exemplaires » prévalent dans une société incertaine de son devenir et du sens de ses évolutions. Nous rejoignons là la vision de M. Maffesoli : « Toute occasion est bonne pour vivre, en groupe, cette perte de soi dans l'autre, dans ce perpétuel enfant qu'est Dionysos, et les bacchantes qu'il impulse, en sont les exemples achevés (...) Face à l'anémie existentielle suscitée par un social trop rationalisé, les tribus urbaines soulignent l'urgence d'une socialité emphatique : partage des

¹⁵⁵ Pas de grief à son encontre, mais il officie sur ce travail en qualité de directeur de mémoire !

¹⁵⁶ Philippe Teillet, *L'Etat culturel et les musiques d'aujourd'hui*, article in *L'institutionnalisation des mondes musicaux*. (annexe)

émotions, partage des affects.»¹⁵⁷ Nous nous questionnions précédemment (p 45) sur la pertinence de la revendication d'acceptation de tous les comportements imaginables dans le cadre d'une société. La réponse se trouve ici : il existera toujours un espace pour la liberté d'être « contre », même contre le système le plus juste que l'on puisse imaginer.

Dans les musiques amplifiées, il se trouvera toujours, malgré la bonne volonté ou toute la qualité de jugement des décideurs, des styles qui s'opposeront aux dispositifs mis en place, aux cadres que l'on établira pour eux. Et ce seront eux les pénibles, les inadaptés, les « chevelus », les « farfelus », les empêcheurs de subventionner en rond. Il vaut mieux en être averti, il vaut mieux considérer comme un préalable à la reconnaissance des musiques amplifiées comme une expression artistique à part entière, l'impossibilité d'un contrôle de ce secteur par quelque institution que ce soit (ni même par l'industrie musicale, qui se fourvoie régulièrement). Cette obsession de gestionnaire n'a pas lieu d'être dans les musiques amplifiées, sauf à les transformer en musée de cire ou en « Star Academy ». On nous rétorquera que les problématiques sont les mêmes dans le Théâtre par exemple. Effectivement, des troupes secouent régulièrement le cocotier de l'Art théâtral. L'échelle de ces rebellions n'est simplement pas comparable, si leur essence est identique. Pour une troupe révoltée, voire plusieurs qui fondent un mouvement, c'est une génération de ravers qui naît.¹⁵⁸

Nous retrouvons J.M. Lucas : « (Le modèle d'intervention des politiques publiques, Ndr) a oublié que les musiques amplifiées (...) sont nées ailleurs, loin des modèles formatés de l'art institué. Si on les classe dans le cercle fermé des activités repérées comme dignes d'être « artistiques », elles perdent leur force, s'étiolent, hibernent pour renaître sous d'autres formes incontrôlables pour les modèles formateurs.(...) Comment espérer leur intégration dans la politique publique, faite de formalisme et de rigueur, d'ordre et de sécurité, alors que les acteurs des musiques amplifiées font renaître à tout moment, la figure du dionysiaque débridé qui ne revendique même pas son caractère de forme artistique et qui tient à regarder ailleurs ? »¹⁵⁹

3.3.4 : Synthèse.

Les éléments énoncés dans les 3 paragraphes qui précèdent nous amènent à observer que des ajustements, mais aussi des modifications radicales de l'attitude des pouvoirs publiques à l'encontre des musiques amplifiées sont nécessaires si l'on ne veut pas voir grandir les incompréhensions et les décalages. Les politiques culturelles ont tout intérêt à se retrouver le plus

¹⁵⁷ Michel Maffesoli, *Le temps des tribus*, op. cit. p IX à XI

¹⁵⁸ Nous aimons énormément le théâtre (surtout Turak !) mais la réalité est ainsi, à ce jour.

¹⁵⁹ Ibid

étroitement possible en phase avec les enjeux du secteur, stratégique en terme de démocratie culturelle. C'est le renouveau de ces politiques, leur second souffle qui est en jeu. Cet ajustement s'opérera notamment par une réelle prise en compte des nécessités d'un engagement financier pérenne et conséquent, qui, ajouté au dynamisme « naturel » du secteur et de ses agents, et à l'implication des industries musicales qui doivent trouver des partenaires et non des adversaires (pour ce qui est des pouvoirs publics, pour les artistes c'est autre chose) pourrait permettre l'épanouissement d'un nouvel espace musical dans la société et ce, dans son ensemble et non pas uniquement pour contenter provisoirement la jeunesse. Ce nouvel espace n'aurait pas grand-chose à voir avec les espaces de création artistique déjà existant pour d'autres arts. Il s'agirait d'un espace mouvant, aux contours flous, aux frontières perméables, permettant entrées et sorties, participations provisoires ou conditionnées et non pas la formalisation d'une vision technocratique de la création musicale. Non pas un espace de contrainte, mais bien de liberté. Sera t-on capable de conserver l'aspect sauvage et imprévisible des musiques amplifiées dans ce processus d'intégration aux politiques publiques culturelles ? L'enjeu en vaut la chandelle. Il va falloir retrousser les manches.

Section 4 : La prise en compte des nouveaux comportements identitaires.

4.1 : Etat des lieux .

4.1.1 : Politiques publiques pour des collectivités en mutation

L'action publique est pensée et organisée pour s'appliquer à une collectivité, qu'elle soit locale ou nationale. Lorsque l'on analyse les modes de regroupements des individus dans la société de ce début de siècle en France comme nous l'avons fait, on constate que ces modes diffèrent fortement de ceux qui prévalaient il y a encore 30 ans. Les grands groupes sociaux, religieux ou politiques ont du mal à perpétuer le rôle agglomérant qu'ils remplissaient précédemment. Les individus ont toujours besoin de collectif, l'identité se nourrit de l'interaction. Par contre, les modes de regroupement diffèrent, M. Maffesoli l'explique parfaitement. L'action publique prend-elle la mesure de ces transformations ? Il faudrait pour cela qu'elle consente à intervenir en direction de groupes retroints, de collectifs particuliers, qui, difficulté supplémentaire, risqueraient de ne subsister que durant un temps court voire éphémère. Cela va complètement à l'encontre des principes de l'action publique en France qui ne s'occupe pas de particularismes mais de citoyens. Dans le cadre de l'action culturelle et plus particulièrement musicale, on serait contraint d'imaginer des dispositifs qui satisfassent à la fois les fans d'Opéra, ceux de musique baroque, ceux de musiques amplifiées et ceux de Boulez, si tant est que des individus se détermineraient sur leur appartenance à l'une de ces catégories de fans. Si tel était le cas, ou si l'on interrogeait

tous les Français pour savoir à quel groupe ils appartiennent, il faudrait ensuite déterminer les modalités de répartition de l'intervention de l'Etat. Imaginons qu'elle s'effectue sur un critère de nombre de fans, le paysage musical français en serait singulièrement bouleversé. Une telle révolution n'est guère envisageable, ni même peut-être souhaitable car ce mode d'intervention toucherait rapidement à l'absurde et à l'incohérence, du fait des multi-appartenances et de la mouvance des référents identitaires sociétaux. Faut-il pour autant perpétuer des dispositifs de répartition de l'argent public inégalitaires et élitistes, comme c'est le cas aujourd'hui ? Comment prendre en compte les regroupements affinitaires sans créer des cloisonnements artificiels et destructurants pour la société ?

4.1.2 : La solution de la territorialisation

La réponse apportée par les responsables de l'action publique a été de « déconcentrer » les crédits, d'opérer une régionalisation, une territorialisation de cette action. Cela permet de se rapprocher du terrain et des réalités locales, d'affiner les interventions et d'effectuer des diagnostics réguliers. Cette réponse pourrait paraître efficace si les territoires n'étaient pas une dimension elle aussi sujette à des bouleversements. En effet, à la logique de territoire géographique, permettant de pouvoir cerner une population précise selon son lieu d'habitation, et de lui proposer des dispositifs adaptés (sociaux, de loisirs ou culturels), succède une logique de territoires virtuels, tant dans l'espace urbain où s'opèrent des regroupements autour de lieux précis, investis pour une pratique spécifique (breakdance, skate, arts de la rue...) que dans l'espace de la communication permanente (mobiles, internet...). Peu importe le lieu où l'on vit (en réalité pas tant que ça...), tant qu'on peut joindre à tout moment qui l'on désire, qu'on peut transmettre images, musique ou textes instantanément. Une nouvelle dimension spatio-temporelle s'élabore ainsi et un nouveau cadre identitaire apparaît, celui de membre d'un réseau.

4.1.3 : Territoires virtuels et réseaux

Les réseaux sont particulièrement efficaces dans la mouvance des free-parties puisque la discrétion, l'organisation rapide et mouvante, la prise de décision en un lieu qui irrigue ensuite les territoires virtuels, sont des impératifs pour échapper aux interdictions et à la répression. Ce mode d'organisation a également démontré son efficacité lors des manifestations internationales contre la mondialisation libérale, tout d'abord pour organiser les déplacements et les rassemblements, ensuite pour se déployer stratégiquement sur le terrain et mettre en place les « TAZ » (Zones temporaires autonomes), espaces libérés, qui, sitôt réprimés, se reconstituent

dans un autre lieu. Les limites de l'exercice étant que désormais les téléphones cellulaires peuvent être écoutés ou mis hors d'état en coupant l'accès au « réseau » localement.

Dans les milieux culturels, traditionnellement constitués en réseaux de connaissances, par affinités ou nécessités, comme dans les milieux politiques, les réseaux sont des outils de pouvoir, d'établissement puis de maintien d'un statut. L'action publique et plus particulièrement dans le domaine culturel, s'est donc très rapidement adaptée aux nouveaux réseaux de la communication permanente et instantanée. Et la mise en réseau des acteurs est devenu le leitmotiv. Or, si les réseaux fonctionnent plutôt bien pour des actions ponctuelles et précises, le lien pour le lien, pour « réfléchir ensemble » ou « faire partager des expériences » demande un volontarisme (notamment en temps) qui fait défaut à grand nombre d'acteurs. La mise en réseau nécessite donc une finalité, des objectifs partagés et une volonté de regroupement. On y retrouve donc les groupes affinitaires. Dans un colloque organisé par le Conseil Régional Rhône-Alpes en septembre 2002, n'a-t-on pas entendu des acteurs des musiques amplifiées intervenir sur le thème : « Je veux être dans un réseau, comment faire ? » ou encore « Les réseaux ne veulent pas de moi ! ». Du réseau comme objet magique.

Malgré tout, les réseaux, comme les groupes restreints et les territoires virtuels figurent les nouveaux cadres d'exercice d'une action collective, porteuse d'une identité collective et donc constitutive des identités narratives des individus qui l'élaborent. Or ce cadre s'adapte remarquablement bien aux fonctionnements traditionnels des musiques amplifiées avec leurs groupes restreints (bandes et tribus), leurs territoires virtuels (lieux de l'imaginaire collectif du groupe ou lieux investis le temps d'un concert), leurs réseaux de circulation d'informations et de créations (constitués faute d'autres moyens de communiquer et de faire vivre les passions).

4.2 : Les enjeux d'une réelle prise en compte de ces nouveaux comportements identitaires.

4.2.1 : Fracture culturelle ?

Jean-Claude Kaufman, dans un article intitulé « Les nouveaux barbares » publié dans Libération au lendemain du 1^{er} tour des élections présidentielles d'avril 2002, théorise sur la notion de « fracture culturelle » qui lui paraît diviser la société entre, d'une part, les individus au fait des problématiques contemporaines de mélange des cultures, de circulation des hommes et des idées et capables de se diriger dans le flot d'informations et de sollicitations quotidiennes et, d'autre part, ceux qui ne perçoivent qu'un immense chaos, y perdent tous repères et n'ont pas la possibilité d'avoir une prise sur la réalité, notamment par manque d'accès à ces nouvelles formes sociétales et d'éducation permettant de les appréhender. J.C. Kaufman y voyait là une des raisons

majeures du repli identitaire qui amène des électeurs à se prononcer en faveur d'un candidat qu'ils perçoivent comme proche d'eux, énonçant des certitudes sans nuances, en appelant aux sentiments les plus contraires aux valeurs de la communauté des Droits de l'Homme : rejet de l'autre, refus du partage, retour sur un quant-à-soi imaginé comme protecteur. Cette vision nous semble assez pertinente même si on peut toujours avancer que les réfractaires aux nouvelles formes sociétales peuvent parfaitement les comprendre et les refuser en toute connaissance de cause, car simplement opposées à leurs valeurs.

Malgré tout, cette piste de réflexion de la « fracture culturelle » est assez intéressante en ce qu'elle pose le problème de la perte de sens dans la société contemporaine (et donc la recherche d'une réintroduction de ce sens). En effet, mis à part l'idéologie de la société de consommation éternelle et tous azimuts, on voit mal ce qui fait encore sens, surtout lorsqu'on tente de s'intéresser au destin des êtres humains, au vivre ensemble et pas seulement au fonctionnement du marché. « Il s'agit donc de développer une philosophie et une praxis, qui en parlant de la quotidienneté de l'être nous permettent de renverser la structure sociale spectaculaire. Il s'agit, en somme, de repenser la vie. »¹⁶⁰ La tâche n'est pas simple, on l'imagine aisément. Pourtant, nous sommes bel et bien contraints de nous y atteler, sauf à abdiquer face aux tenants du pessimisme ou du cynisme individualiste. Benasayag analyse ce qu'il intitule « l'utilité de l'inutile » qui nous renvoie à l'aspect hédoniste et dionysiaque, qui, sans être exclusif, est particulièrement présent dans les musiques amplifiées, non pour un simple plaisir « individualiste égoïste »¹⁶¹ mais bien comme une façon d'être au monde, au sein de la communauté humaine. Cette socialité peut déboucher sur des actions collectives, des mouvements de transformation sociale ou politique mais n'ont pas cette vocation utilitariste comme essence. « Nous pourrions, dans la logique utilitariste, nous demander à quoi sert la poésie, à quoi sert la musique, à quoi servent la solidarité et l'amour entre les hommes, ou bien encore à quoi servent le respect de la vie des animaux, le respect de la nature. Des gens bien intentionnés, afin de s'opposer à la folie néolibérale utilitariste, tentent de démontrer l'utilité profonde de ces choses-là. (...) Il faudra bien en tirer la conclusion qu'un utilitarisme « alternatif » ne saurait en aucun cas vaincre l'utilitarisme capitaliste, car le capitalisme est dans son essence même la conception que le monde, la nature et les hommes sont des utilisables. La radicalité qui passe par la fragilité exige qu'on soit capable de défendre la vie, non au nom d'excuses délirantes d'utilité, mais bel et bien en assumant l'évanescence même de cette fragilité, c'est-à-dire l'utilité de l'inutile. »¹⁶²

¹⁶⁰ Miguel Benasayag, *Le mythe de l'individu*, La découverte, 1998, p 30

¹⁶¹ cf . Durckheim

¹⁶² Ibid, p165

Conclusion

En termes de comportements, de rapports aux autres et à la société, les musiques amplifiées et les spécificités inhérentes à leur histoire et à leur mode d'élaboration, se situent au carrefour des problématiques actuelles ; fondamentalement ambivalentes, donc fondées sur des fragilités plutôt que sur des certitudes , sur des passions plus que des raisonnements, sur des tâtonnements identitaires plus que sur des adhésions définitives, elles traversent tous les champs de réflexion que nous avons rencontré, et leur étude permet ce que Lahire énonçait au début de ce travail : « étudier la réalité sociale sous sa forme individualisée, incorporée, intériorisée. »¹⁶³

Parce qu'elles sont primordiales dans la construction identitaire des individus, elles ont des implications complexes dans l'évolution de la société et il apparaît difficilement acceptable de les reléguer au simple rang de distraction (« entertainment » diraient les anglo-saxons), sous la seule responsabilité de marchands, de financiers et de gestionnaires qui n'auront de cesse de les faire entrer de force (ou de leur plein gré, l'appât du gain aidant) dans les carcans de l'utilitarisme. L'action publique doit donc pouvoir s'appuyer sur le caractère de « catalyseur » des énergies, des imaginaires et des ressources collectives que recèlent les musiques amplifiées au-delà de leurs diversités, (et peut-être, grâce à elles), pour élargir un espace de création artistique qui ne soit pas dépendant des seules fluctuations de l'humeur des marchés financiers ou des goûts d'un décideur privé ou public estimant être en phase avec les volontés des consommateurs ou des électeurs. Le formatage du goût est certainement le plus gros danger auxquelles sont confrontées les musiques amplifiées ces temps-ci, et, à travers elles, la population dans son ensemble. Par ailleurs, l'action

publique doit prendre garde à ne pas fermer les portes du possible en intégrant plus encore ce secteur à ses champs d'intervention, et veiller à ne pas transformer les herbes folles ou les mauvaises herbes en OGM parfaitement stériles.

Si l'on reprend les diverses synthèses disséminées au long de ce travail et les questionnements qu'il a soulevés progressivement, on se retrouve bien en peine de fournir quelque préconisation organisationnelle que ce soit pour les décideurs ou les acteurs en mal de réponses. Ce n'était certes pas le but de ce travail qui n'avait que la modeste ambition de suggérer des pistes de réflexion et un peu de matière à broyer, à triturer pour nos méninges survoltés par cette époque de tous les dangers.

■

¹⁶³ Bernard Lahire, *L'homme pluriel, les ressorts de l'action*, Nathan 1998, p 224

Bibliographie

(Les lieux de publication sont à Paris, sauf mention contraire)

Ouvrages de sociologie et psychologie

Anzieu D. et Martin J.-Y., *La Dynamique des groupes restreints*, PUF 1968

Blanchet Alain et Trognon Alain, *La psychologie des groupes*, Nathan Université 1994,

Boudon Raymond, *L'inégalité des chances*, Armand Colin, 1973

Bourdieu Pierre et Passeron Jean-Claude, *Les héritiers*, Minuit 1964

Bourdieu Pierre, *L'Amour de l'Art*, Minuit 1966

Cathelat Bernard, *les screenagers*, Foreseen Plon 2000

Corcuff Philippe, *les nouvelles sociologies*, Nathan 1995

Dejours Christophe, *Travail, usure mentale*, Bayard 2000

Dubar Claude, *La crise des identités*, PUF Le lien social, 2000

Durkheim Émile, *De la division du travail social, (1893)*, PUF 1991

Durkheim Emile, *Education et sociologie*, PUF, édition 1989,

Durkheim Emile, *L'individualisme et les intellectuels*, Mille et une nuits 2002

Erikson Erik H., *Adolescence et crise, La quête de l'identité*, Champs Flammarion 1968 (1972 pour la traduction française)

- Felonneau Marie-Line et Busquets Stéphanie**, *Tags et grafs, les jeunes à la conquête de la ville*, L'harmattan 2001
- Fize Michel**, *Le deuxième homme*, Presses de la Renaissance 2002
- Fize Michel**, *Les adolescents*, Le cavalier bleu Ed. 2002
- Galland Olivier**, *Les jeunes*, La Découverte 2002
- Galland Olivier**, *Sociologie de la jeunesse*, Armand Colin 1997
- Halbwachs Maurice**, *La mémoire collective*, PUF, 1968
- Hoggart Richard**, *La culture du pauvre*, Les éditions de minuit 1970 (1957 pour l'édition originale)
- Kaufmann Jean-Claude**, *Rôles et identité : l'exemple de l'entrée en couple*, Cahiers internationaux de Sociologie, 1994
- Lahire Bernard** *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques*, La découverte 2001
- Lahire Bernard**, *L'homme pluriel*, Nathan 1998
- Laplanche J. et Pontalis J.B.**, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF 1967
- Lasch Christopher**, *Culture de masse ou culture populaire ?*, climats 2001 (édition originale 1981)
- Létourneau Jocelyn** (sous la direction de), *Le lieu identitaire de la jeunesse d'aujourd'hui*, L'Harmattan 1997
- Manço Altay**, *Intégration et identités, stratégies et positions des jeunes issus de l'immigration*, De Boeck Université Bruxelles 1999
- Moscovici Serge**, *L'âge des foules*, Editions complexe 1985
- Nouss Alexis et Laplantine François**, *Metissages*, Pauvert, 2001
- Redeker Robert**, *Le sport contre les peuples*, Berg International Editeurs 2002
- Ruano-Borbalan Jean-Claude**, *L'identité*, (ouvrage collectif coordonné par) Editions Sciences Humaines 1998
- Scarpetta Guy**, *L'impureté*, Grasset
- Verbunt Gilles**, *La société interculturelle, vivre la diversité humaine*, Seuil 2001
- Weber Max**, *Le savant et le politique*, (1919), Plon, 1958
- Wieviorka Michel**, *Le racisme, une introduction*, La découverte 1998

Ouvrages de philosophie

- Benasayag Miguel**, *Le mythe de l'individu*, Armillaire La Découverte, 1998
- Harouel Jean-Louis**, *Culture et contre-cultures*, PUF 1994
- Ricoeur Paul**, *Soi-même comme un autre*, Essais Points, Editions du Seuil 1990

Ouvrages historiques

Bizot Jean-François, *Underground, l'histoire*, Denoël 2001

Chollet Laurent, *L'insurrection situationniste*, Dagorno 2000

Lemonnier Bertrand, *L'Angleterre des Beatles*, Editions Kimé 1995

Levi Giovanni et Schmitt Jean-Claude (sous la direction de), *Histoire des jeunes en Occident*, Seuil 1996

Sohn Anne-Marie, *Âge tendre et tête de bois, histoire des jeunes des années 60*, Hachette Littératures 2001

Ouvrage économique

Klein Naomi, *No Logo*, Léméac/Actes Sud 2001

Ouvrages divers sur les musiques amplifiées

Assayas Michka (sous la direction de), *Dictionnaire du Rock*, Robert Laffont 2000

Bangs Lester, *Psychotic reactions & autres carburateurs flingués*, Tristram 1996 (édition originale 1988)

Chastagner Claude, in *La loi du rock*, Climats 1998,

Cohn Nik, *Awopbaloobop Alopbamboom, l'Âge d'Or du Rock*, 1969, Musiques et Cie 10/18, 1999.

Colombié Thierry, *Technomades*, Stock 2001

Dister Alain, *Cultures Rock*, Les essentiels Milan, 1996

Eudeline Christian, *Nos années Punk*, Denoël 2002

Fernando Jr S. H., *The new beats, culture, musique et attitudes du hip-hop*, kargo 2000 (1992 pour l'édition originale)

Fontaine Astrid et Fontana Caroline., *Raver*, Anthropos 1996, p31

Grynszpan Emmanuel, *Bruyante techno*, Editions Seteun 1999

Marcil Erwan, *Bérurier Noir, Conte cruel de la jeunesse*, Camion Blanc 1997.

Marcus Greil, *Mystery Train*, 1975, Editions Allia 2001 pour la traduction française

Pop Iggy, *I need more*, Motifs 2000 (1^{ère} édition 1993)

Quignard Pascal, *La haine de la musique*, Calmann-Levy 1996.

Reins Sacha, *Les Who*, Rock Genius n°4 1974.

Enquêtes et rapports

Addav 56, *Musiques actuelles en Morbihan, 2001*

Appel d'air, pôle régional pour les MA Basse-Normandie, octobre 99, *Pour une politique régionale en faveur des musiques actuelles. Plan régional 2000-2006*

CNMA, *Rapport septembre 98 à Catherine Trautmann*

Culture et Recherche n°91-92, juillet-octobre 2002, *Musique et son : les enjeux de l'ère numérique*

Développement Culturel n°122, juin 1998, *Les publics des concerts de musiques amplifiées*

Développement Culturel n°131, décembre 1999, *Les loisirs des 8-19 ans*

Développement Culturel n°132, février 2000, *Les dépenses des ménages pour la culture*

Développement Culturel HS, octobre 2000, *Les dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1996.*

Donnat Olivier, *Les amateurs, enquête sur les activités artistiques des Français*, La Documentation française 1996

Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des français*, La Documentation française 1998

Donnat Olivier, *Les publics des équipements culturels*, Les travaux du Dep, Ministère de la Culture 2001

Fédération Hiéro-Noumatrouff de Mulhouse, musiques actuelles en Haute-Saône, pour l'Addim de la Haute-Saône

FNCC (Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture). *Rapport mars 99 sur les musiques amplifiées*

La Machine à sons, *Etat des lieux des musiques amplifiées dans le département de la Somme*, septembre 2000

Région Haute-Normandie, *Etude des musiques actuelles*, juin 99

Ouvrages généraux

Dictionnaire de Sociologie, Le Robert, Seuil 1999

Encyclopédie Universalis 2000.

Université de tous les savoirs, vol 20 : *L'art et la Culture*, Odile Jacob 2002

Université de tous les savoirs, vol 5 : *Le cerveau, le langage, le sens*, Odile Jacob 2002

Université de tous les savoirs, vol 8 : *L'individu dans la société d'aujourd'hui*, Odile Jacob 2002,

Revue

Agora (revue) n°9, 3^{ème} trimestre 1997, *Que croient-ils aujourd'hui ?*, L'harmattan

Hard'n' heavy, revue mensuelle

L'affiche, revue mensuelle

Les Inrockuptibles, magazine hebdomadaire

Maximum Rock'n'Roll (US), fanzine mensuel

Metallian, revue trimestrielle

Punk Planet (US), revue mensuelle

Rock & Folk, revue mensuelle

Rock Sound, revue mensuelle

Télérama n° 2378 du 3 juillet 2002

Trax, revue mensuelle

Articles, textes, circulaires

Adolphe Jean-Marc et Brzesanski Philippe, *Guerre culturelle, querelle des valeurs identitaires*, dans la revue *Mouvement*, juin 1998

Aillagon Jean-Jacques, *Conférence de presse du 4 juillet 2002*.

Chiffert Anne, courrier du 7 juillet 1996 sur la création des Smac à l'attention des préfets et des Drac

D'Angelo Mario, *Le mammoth et la fourmi*

Dubar Claude, *Identités professionnelles : le temps du bricolage*, mars 2001, revue inconnue (annexe)

Hanon Vincent, *Zeke*, «*Putain de rednecks* », Rock & Folk n°421 septembre 02

Lucas Jean-Michel, *La culture jeune : une réalité* (annexe)

Lucas Jean-Michel, *Les relations entre décideurs publics et les musiques amplifiées : un ballet en sept figures*, conférence à l'Atelier de Belfort le 5 décembre 2001.

Mignon Patrick, *Les jeunesses du rock* (annexe)

Mignon patrick, *Rock et rockers : un peuple du rock ?*

Mignon Patrick, *Evolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques*

Roussel Daniel, *L'Etat, le rock et la chanson*, dans la revue *Regards sur l'actualité*, n°218, février 96
(La documentation française)

Teillet Philippe, *L'Etat culturel et les musiques d'aujourd'hui*.

Touché Marc, *Musique, vous avez dit musiques ?*

Wallon Dominique, *Circulaire du 18 août 1998 sur les SMAC* (annexe)

Wallon Dominique, *Courrier du 18 août 1998 sur les SMAC à l'attention des préfets et des Drac*

Wallon Dominique, *Point de presse : Le budget 2000 de la DMDTS consacré aux musiques actuelles*.
(annexe)