



HAL
open science

L'Aquitaine et les musiques amplifiées : Une région en pointe pour un nouveau mode de développement culturel

Yves Raibaud

► **To cite this version:**

Yves Raibaud. L'Aquitaine et les musiques amplifiées : Une région en pointe pour un nouveau mode de développement culturel. *Sud-Ouest Européen*, 2000, 8, pp.39-48. halshs-00489965

HAL Id: halshs-00489965

<https://shs.hal.science/halshs-00489965>

Submitted on 7 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Yves RAIBAUD
Janvier 2000

L'AQUITAINE ET LES MUSIQUES AMPLIFIEES

Une région en pointe pour un nouveau mode de développement culturel

RESUME : *Liés aux tendances musicale actuelles, les Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées sont apparus comme une nouvelle forme d'équipement culturel. En Aquitaine, quelques d'entrepreneurs associatifs, une élue locale innovante et certains services de l'Etat ont contribué à la création d'un réseau musical remarquable et d'équipements de référence nationale. La naissance de ces centres correspond aux logiques de métropolisation.. Leur diffusion part du centre de la métropole régionale vers sa périphérie pour atteindre progressivement les villes moyennes, en quête de renouvellement de leurs politiques culturelles. Etablissements socio-culturels autant que culturels, ils interrogent les politiques publiques en démontrant leur capacité d'être l'écho de l'expression des jeunes et des quartiers fragiles. Ils indiquent un nouveau mode de développement culturel traitant des rapports entre les centres et périphéries.*

MUSIQUE- AQUITAINE -METROPOLISATION- -EQUIPEMENTS-QUARTIERS-

Rock, rap, reggae, techno, ces mots décrivent la réalité de pratiques culturelles partagées aujourd'hui par une partie de la population mondiale, en particulier les tranches d'âge les plus jeunes.

Un peu partout en France sont apparus des équipements d'un nouveau type consacrés à ces pratiques. Bien que le Ministère de la Culture ait opté pour la dénomination de Musiques Actuelles, les réseaux constitués par les acteurs organisés de ces musiques ont le plus souvent choisi pour se définir le terme de Musiques Amplifiées, que le sociologue Marc Touché définit comme « ensemble de musiques et de pratiques sociales qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore comme éléments majeurs, entre autres, des créations musicales et des modes de vie¹ ». La première rencontre entre les « rockers » et les élus locaux portait en effet sur la revendication de locaux de répétition adaptés et sur la nécessité de permettre l'expression des « cultures-jeunes » dans des conditions d'insonorisation et de salubrité qui garantissent l'ordre public. Plus que l'improvisation musicale, le contretemps ou la blue note, c'est le volume sonore - et donc l'amplification - qui caractérise ces musiques dans leur prise en compte par les politiques locales, même si par la suite d'autres préoccupations (culture, santé, société) sont venus plaider pour la création de nouveaux équipements.

Loin de couvrir la totalité du sujet, l'observation de ces « Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées » confirme que ces musiques, leurs consommateurs, ceux qui les pratiquent et ceux qui les produisent participent d'un fait social important. En premier lieu, parce que dès les années 1950 le rock, comme plus tard le reggae, le rap ou la techno, a été massivement adopté comme symbole d'un nouvel état social « la jeunesse » et a participé à sa reconnaissance. En second lieu parce que ces musiques mettent plus l'accent sur le conflit que sur l'identité (issues de la musique noire américaine, revendiquées par les minorités, expression des conflits inter-générationnels...), ce qui peut permettre de leur donner une relative importance sociale et historique. En troisième lieu parce qu'elles utilisent toujours les moyens techniques les plus récents – en particulier les techniques d'amplification et

¹Marc Touché, Journal du Florida, mars 1993, p.3

d'enregistrement – moyens qui progressent parallèlement à la massification et la mondialisation de l'industrie culturelle, et qu'elles génèrent de ce fait une activité économique considérable. Enfin parce qu'elles s'affirment généralement comme des musiques urbaines, et participent de ce fait à l'identification des nouveaux territoires d'une part, à la métropolisation de la société contemporaine d'autre part.

Emergent, ce fait social n'est pas assez récent pour que les acteurs ne se soient déjà progressivement organisés depuis deux à trois décennies et n'aient fait valoir leurs pratiques culturelles. Si l'on admet qu'à une logique de marché s'oppose généralement dans nos sociétés occidentales une logique de politiques publiques, on comprend bien aussi que se soient créées les conditions de l'intervention de l'Etat dans ce secteur : les Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées et les réseaux qui s'y rattachent sont – à notre sens – le lieu de cette rencontre entre partenaires publics et privés. Les espaces publics qu'ils représentent doivent être alors considérés comme des espaces de médiation particulièrement importants: espaces légitimes pour l'expression des hommes et des groupes, mais opérant à la fois comme instruments de l'action publique.

En France, les Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées se sont développés à la conjonction de deux politiques publiques volontaristes initiées dans les premières années du premier septennat Mitterrand: celles liées à la modernisation et l'ouverture des politiques culturelles (premier ministre Lang 1981-86)) et celles liées à la décentralisation de la décision publique (lois Deferre 1982-83). Presque vingt ans après, le paysage de la vie culturelle française en a été sensiblement modifié, au point que la multiplication des initiatives publiques et privées dans ce domaine pèse à son tour sur la structure spatiale des territoires. Loin d'être des « isolats culturels », les Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées réagissent en effet à leur environnement, diffusent l'innovation, se positionnent en tant qu'acteurs produisant un discours sur la société, mais aussi sur le territoire.

La forte dynamique que connaissent ces Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées en tant qu'équipements de proximité, l'attrait qu'ils représentent pour les élus locaux en phase de renouvellement de leurs politiques sociales et culturelles, et surtout la grande popularité dont ils bénéficient auprès des jeunes sont autant d'éléments qui accentuent le désir d'équipements nouveaux et traduisent une vogue des Musiques Amplifiées.

1. PARTICULARISME AQUITAIN

Si incontestablement les premières initiatives sont venues de la région parisienne, l'Aquitaine a connu un développement particulier grâce à la rencontre d'entrepreneurs associatifs, d'une élue locale dynamique et d'un directeur des Affaires Culturelles proche de l'ancien ministre Jack Lang.

1.1 La rencontre d'acteurs de premier plan:

Le monde du rock a ici généré rapidement des leaders organisés qui ont su construire les entreprises correspondant aux besoins des musiciens amateurs des musiques amplifiées: Guillaume Julien, ingénieur agronome et saxophoniste crée le premier centre de formation musicale, qui deviendra le *CIAM*. Eric Roux, animateur socioculturel organise des festivals en milieu rural girondin, avant de replier sa programmation rock, peu goûtée par les élus locaux, vers la ville de Bordeaux et le théâtre *Barbey*. Didier Estèbe, technicien du son est régisseur du groupe Noir Désir, avant de créer avec la ville de Mérignac le *Krakatoa*. Patrick Duval, animateur socioculturel, organise des concerts de chansons française, prend en régie plusieurs

festivals de jazz girondins, puis des opérations telles que « Quartiers Musique, ou « Rap dans la ville » dans les quartiers fragiles de la périphérie bordelaise avec son association *Musiques de Nuit*. Tous les quatre sont à présent les gestionnaires d'entreprises culturelles dont les budgets varient entre 5 et 25 millions de francs.

Marie-Thérèse François-Poncet, adjointe au maire d'Agen chargée de la culture, est sensible au besoin de renouvellement des politiques culturelles locales. « *D'un côté, 500 élèves bénéficiaient à l'école de musique d'une subvention de 4,5 millions de francs. De l'autre, des jeunes que l'on n'aidait pas faisaient plus de 2000 entrées aux manifestations* »². En 1990 à Montpellier, aux « *Etats du rock* », elle rencontre Philippe Berthelot, responsable d'un réseau organisé de musiciens rock dans le département des Yvelines, qui est séduit par le charisme de cette élue locale : « *C'était la première fois que je rencontrais un élu qui me disait « je veux faire » (...)* Je sentais que ses propos traduisaient une autre réflexion, un autre vécu et des aspirations fortes. »³. De leur rencontre naît le *Florida* d'Agen, devenu par la suite une référence nationale pour les Centres des Musiques Amplifiées.

En 1992, Jean-Michel Lucas devient directeur régional des affaires culturelles en Aquitaine (DRAC). Ancien membre du cabinet de Jack Lang, initiateur du concept des « Cafés-Musique » et vice-président du festival « les Trans-musicales de Rennes », il est de ceux qui sentent la montée en puissance du secteur. Pour lui, le *Florida* est une étape décisive et primordiale. « *Dans tous ces efforts de professionnalisation, nous attendions une initiative du type du Florida, c'est à dire un véritable outil professionnel ayant la capacité d'accueillir des groupes de qualité au niveau national et international, et aussi la volonté de former et d'inciter à la création. De plus, il y a une caractéristique de ces musiques en France, c'est qu'elles dépendent beaucoup moins du mouvement parisien que les formes d'expression théâtrale ou d'art plastique. Toute ville moyenne qui a une équipe dynamique peut devenir une ville de référence...* »⁴

Dynamique entrepreneuriale, charisme politique, collaboration de l'administration déconcentrée, ces ingrédients créent en quelques années un réseau d'audience nationale le *RAMA*⁵. Le *Florida* à Agen joue un rôle important dans l'organisation et la structuration de ce nouveau type d'équipement centré sur les pratiques culturelles des jeunes générations. Le *CIAM* à Bordeaux est fréquemment cité en exemple pour ses actions de formation professionnalisantes (musiciens-animateurs), *Musiques de Nuit* pour ses interventions culturelles dans les quartiers. Dans la région bordelaise, le *Krakatoa* à Mérignac et la *Rock-School Barbey* à Bordeaux, sont également des lieux à présent bien identifiés par les jeunes amateurs de rock, de salsa, de rap, ou de techno, mais aussi par les élus locaux de la Région Aquitaine. *Rock et Chansons* à Talence (33), *Landes Musiques Amplifiées* à Mont de Marsan (40), *Overlook* à Bergerac et *Collectif 24* à Périgueux (24), *Ampli* à Pau (64), sont sur des configurations qui tendent à se rapprocher des modèles, tandis que naissent une à une des initiatives similaires à Blanquefort, Libourne (33), Dax (40), Marmande (47), Sarlat (24), Hendaye (64).

Organisés à présent autour de très actives associations régionales ou nationales⁶, encouragés par les services culturels déconcentrés, ces lieux de diffusion, de formation et de répétition ont réussi à imposer le terme de Musiques Amplifiées pour définir le contenu culturel de leur action à leurs principaux partenaires, les collectivités locales. Partant de ce concept plate-

² Marie-Thérèse François-Poncet, citée par Noël Bouttier in *revue Maires de France*, janvier 1996, page 42.

³ Philippe Berthelot, entretien 25 avril 1998 (Nicolas Laurent Mémoire DUT/GAC, page 46, Université de Bx 3, 1998)

⁴ «Extrait de « Baby boom », in « *Le journal du Florida* », 1993, p.23.

⁵ RAMA Réseau Aquitain des Musiques Amplifiées, conventionné avec la DRAC Aquitaine.

⁶ P.ex. la *Fédurock*, fédération nationale des Musiques Amplifiées, dont le secrétaire général n'est autre que Patrick Berthelot, fondateur et ancien directeur du *Florida* d'Agen .

forme, les acteurs des Musiques Amplifiées ont pu alors jouer leur rôle de minorité active et se poser comme porte-parole d'une revendication auprès des politiques publiques, accusées de ne pas assez faire pour aider l'expression légitime d'une partie de la population.

1.2 Les débuts du rock aquitain à Bordeaux :

L'apparition spontanée de groupes de musiciens rock autodidactes répétant dans des caves et des hangars, prend une dimension légendaire dans le récit des vétérans des Musiques Amplifiées: la « marge » est le prologue obligé des musiques rebelles, l'instituant qui assure authenticité et légitimité aux représentants de la mouvance rock. Pour les groupes aquitains, après cette étape rituelle, les lieux d'accueil ont été assez rapidement les centres sociaux, les MJC et les associations paroissiales de l'agglomération bordelaise. L'histoire du rock bordelais, de Magma à Strychnine, Noir Désir ou Tribal Jam s'est ainsi construite sur ces lieux de la pratique socioculturelle (MJC du Grand Parc, Théâtre Barbey, le Chaudron à Mérignac...), les groupes de rock bénéficiant d'une aura particulière auprès de la jeunesse et apportant en retour la clientèle dont ces équipements avaient besoin pour légitimer leur existence.

1.3 Apparition des premiers Centres de Musiques Amplifiées

Les Centres de Musiques Amplifiées qui apparaissent à Bordeaux comme dans toute la France vers la fin des années 1980 procèdent de la rencontre entre des initiatives associatives ou privées (menées par des opérateurs entreprenant entre une logique d'action sociale militante et une logique de marché), et une demande émanant des collectivités publiques. Le constat est le suivant: les équipements socioculturels sont insuffisants face à la demande croissante des jeunes musiciens, et inadaptés aux conditions particulières qu'exigent la répétition et le concert rock. Il s'agit donc de concevoir et de construire des équipements spécifiques permettant de répondre à ces besoins clairement énoncés (notamment grâce à l'acceptation générale du terme de Musiques Amplifiées) de salles et de locaux insonorisés et salubres.

La création des Centres et Ecoles des Musiques Amplifiées dans la fin des années 1980 et le début des années 1990 pourrait schématiquement être présentée comme procédant de trois types de démarche.

La première relève de l'initiative privée, généralement associative : c'est le cas du *CIAM* qui se spécialise dès 1982 dans la formation musicale des amateurs de Musiques Amplifiées, puis des professionnels. C'est le cas également de *Musiques de Nuit*: cette association fait principalement de la diffusion en prestation de services auprès des communes. La seconde pourrait être caractérisée comme une réponse publique aux initiatives privées, comme l'illustre bien la Rock-School Barbey: la programmation de concerts rock dans l'ancien théâtre Barbey amène la municipalité de Bordeaux à prendre en compte à la fois les plaintes des riverains et la revendication des associations qui organisaient ces spectacles. Elle rénove donc le théâtre pour en faire un équipement spécialisé, géré par une association. La troisième est du ressort de l'initiative publique: c'est l'exemple du *Florida*, à Agen. La transformation de l'ancien cinéma *le Florida* à Agen en centre consacré aux Musiques Amplifiées est une initiative municipale. Le vote initial d'un budget de fonctionnement important, la nomination d'un chargé de mission venu de la région parisienne pour gérer et animer l'ensemble indique la clarté d'une décision politique dans le cadre local. C'est également l'exemple du *Krakatoa* à Mérignac (33): le plus grand équipement d'Aquitaine consacré aux Musiques Amplifiées avec une salle de spectacle de 1200 places est une initiative spécialisée dans le cadre de la programmation de l'animation culturelle et socioculturelle de la commune de Mérignac, qui participe donc d'une planification des équipements sous l'égide de la mairie.

1.4 Fonctions principales de ces centres (modélisation)

Les centres de *Musiques Amplifiées* accueillent le public sur trois activités principales - organisation de concerts, formation, prêt de locaux de répétition - qui correspondent à des pratiques culturelles distinctes: consommation, apprentissages, pratiques amateurs. Dans les lieux suffisamment soutenus par les fonds publics, le cumul des trois activités se décline classiquement en terme de « parcours » allant de la sensibilisation à la pratique et de la pratique à la scène, en avant-première des groupes reconnus par la communauté juvénile.

Cette organisation vaut depuis quelques années comme « pacte de reconnaissance » de la part des ministères de la Culture, de la Jeunesse et des Sports et même depuis peu de l'Education Nationale qui encourage, par exemple, certains projets d'action éducative entre collèges et lycées de l'agglomération bordelaise et *la Rock-School Barbey*.

L'organisation de concerts se décline sur le mode d'une programmation, comparable à celle des centres culturels et des théâtres. La programmation annuelle est préparée à l'avance en liaison avec les réseaux nationaux des Musiques Amplifiées; moins spécialisée qu'à ses débuts, l'offre s'est ouverte à la chanson et aux musiques du monde, voire aux autres arts de la scène (danse, théâtre) dans un souci d'équilibre entre succès commerciaux, artistes en recherche suivis par la critique spécialisée⁷ et groupes locaux en phase de professionnalisation. La formation : il s'agit dans la plupart des cas de cours de musique dans les disciplines les plus courantes (batterie, guitare, guitare basse, claviers, chant), plus occasionnellement de stages spécifiques (techno, rap). L'instrument est appréhendé par la technique, le solfège fait partie du programme. Les méthodes sont généralement actives et les cours collectifs. La sanction du cursus, c'est le concert, et la confrontation avec d'autres groupes dans des compétitions organisées (tremplins rock, sélection au *Printemps de Bourges*⁸...). Dans certains centres la formation se prolonge par des cycles professionnalisants, destinés également aux techniciens du son et de la lumière, aux régisseurs, aux gestionnaires. C'est à ce niveau que se prépare au niveau national une concertation pour l'homologation de diplômes spécifiques aux Musiques Amplifiées consacrant tout à la fois l'émergence d'un nouveau segment dans le champ professionnel de l'éducation et de l'animation musicale et l'institutionnalisation des Musiques Amplifiées.

La mise à disposition quasi gratuite de studios aux groupes leur permet une rapide progression dans de bonnes conditions de confort. Dans certains cas une assistance peut leur être proposée dans le cadre de « résidences » où un groupe parrainé par le centre se voit proposer un challenge professionnel (réalisation d'un CD, première partie d'un groupe connu, sélection pour le festival du Printemps de Bourges).

Enfin ces centres se caractérisent également par un souci d'accueil: une cafétéria pour la convivialité, des présentoirs pour la diffusion de l'information culturelle, mais aussi sociale et éducative.

1.5 Production et reconnaissance :

Il est difficile de mesurer les résultats d'une action culturelle en terme d'intégration, d'épanouissement individuel, de promotion. Tout au plus peut-on mesurer le succès quantitatif de ces centres (nombre d'adhérents, de spectateurs, chiffre d'affaires), la diversité de leur public et l'influence qu'ils ont par de multiples actions de communication externes: actions décentralisées vers les périphéries ou le milieu rural, partenariat avec les lycées et

⁷ Les *Inrockuptibles*, Rock and folk, mais aussi Télérama, Le Monde, Libération...

⁸ Une des plus importante manifestation « rock et chanson » d'expression française.

collèges, actions d'insertion, tremplins rock, et festivals. La réussite d'un groupe de jeunes musiciens valide parfois l'excellence des méthodes.

Mais les Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées produisent également un discours aux multiples facettes auquel chacun participe d'une façon ou d'une autre: le rappeur ou le rocker par ses textes, les fanzines⁹, les radios locales, les animateurs des centres, les membres du Conseil d'Administration, les élus locaux... Autour des Musiques Amplifiées, s'élabore ainsi une conversation ardente et passionnée ayant pour thème le racisme, la ville, l'identité, l'exclusion, la santé, la violence... Les médiateurs « désenclavent les quartiers d'exil » ou « aménagent le territoire rural », les rappeurs dénoncent le racisme et l'exclusion, les associations s'organisent dans des collectifs anti-Front National, les « rockers ont du cœur »¹⁰ et jouent gratis pour des œuvres humanitaires.

C'est en partie grâce à cette production de discours que le monde des Musiques Amplifiées remporte, de colloques en congrès, des victoires décisives: le 18 octobre 1998, Catherine Trautmann, ministre de la Culture, parle de « reconnaissance » pour les Musiques Amplifiées et promet une enveloppe substantielle pour l'accompagnement des actions menées.

Les Musiques Amplifiées, montrées en exemple, sont recommandées aux institutions culturelles traditionnelles. Les Conservatoires Nationaux de Musique sont invités en 1995 par Philippe Douste-Blazy, ministre de la Culture, à ouvrir un peu plus les portes à toutes les formes de musiques actuelles, à s'investir davantage sur les territoires où ils sont implantés et s'impliquer dans la « lutte contre les inégalités sociales »¹¹. Message identique de Catherine Trautmann aux centres culturels : « *Il faut que les spectacles de Musiques Actuelles soient plus largement accueillis sur les scènes françaises* »¹².

Recommandées pour leur authenticité sociale et le plébiscite dont elles sont l'objet auprès des jeunes, les *Musiques Amplifiées* deviennent par conséquent recommandables, à condition d'être produites et diffusées dans des lieux moraux (ni drogues, ni alcool,¹³ ni activités de nature à troubler l'ordre public) et insonorisés. Au colloque national organisé à Agen en 1997 par la *Fédurock*, Marie-Thérèse François-Poncet accueillant quatre ministères (Culture, Environnement, Santé Publique et Jeunesse et Sports) déclare : « *Ces lieux de Musique peuvent jouer un rôle essentiel de traits d'union, parce que ces musiques représentent les préférences culturelles des jeunes et les réunissent au delà de leurs origines sociales et ethniques. Ils constituent ces espaces intermédiaires essentiels à partir desquels peuvent se réfléchir des politiques culturelles et sociales* ».

L'utilisation par les jeunes de ces équipements montre une belle réussite dans le brassage des publics, même si, comme l'a notée une récente enquête du *Florida*, les publics lycéens et étudiants de centre ville se trouvent proportionnellement sur-représentés par rapport aux jeunes chômeurs et aux habitants de la périphérie¹⁴. Encore faudrait-il observer que les animateurs de ces lieux trouvent en cette information prétexte supplémentaire pour aller chercher toujours plus loin la participation des exclus.

⁹ Petits journaux réalisés sommairement par les amateurs de rock.

¹⁰ Nom d'une manifestation organisée par la Rock-School Barbey .

¹¹ Schéma directeur des Conservatoires et Ecoles de Musique agréées 1996.

¹² Programme d'action et de développement en faveur des Musiques Actuelles, octobre 1998.

¹³ Comme le stipulent expressément la plupart des règlements intérieurs de ces centres.

¹⁴ Cf l'analyse de Claire Calogirou, (Annales de la Recherche Urbaine, p.46, SPPU/MELT, avril 1996, Paris) sur les réticences des jeunes des périphéries par rapport à ces équipements de centre-ville.

2. METROPOLISATION CULTURELLE

L'étude des Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées intéresse la géographie humaine en ce qu'ils représentent des nouveaux lieux de sociabilité dans des espaces publics. L'espace selon la définition kantienne est « la condition de toute expérience des objets », mais également un continuum qui contient des espaces déterminés, dans lequel les hommes inscrivent leur histoire et construisent la société (Hegel¹⁵). Notre hypothèse est que ces lieux culturels reflètent les représentations des individus face au processus général de métropolisation qui « agit sur la transformation des agglomérations par effet d'accumulation, mais engendre aussi des territoires urbains nouveaux qui apparaissent de plus en plus étendus, discontinus et hétérogènes » (Augustin et Favory, 1998). La diffusion des Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées semble en effet participer de ce phénomène, sous-entendu dans les dénominations de « cultures urbaines » ou de « musiques urbaines ». Produits du social et des territorialités sociospatiales, ces équipements produisent à leur tour du social et du territoire en s'intégrant subtilement dans le jeu des acteurs locaux, et en leur fournissant les nouvelles grilles de lecture de leur environnement.

2.1 Diffusion de l'innovation :

L'apparition des Centres de Musiques Amplifiées en Aquitaine est loin d'être subite ou anarchique. La création de « boîtes » de jazz, puis de rock dans des quartiers inférieurs et délaissés des métropoles (vieux Bordeaux et quais dans les années 70) précède la réinstallation de certains « squats » musicaux dans les équipements socioculturels naissants des périphéries. Cette diffusion semble avoir été d'origine lycéenne et étudiante, ce qu'elle est restée massivement aujourd'hui, et qu'il faut certainement mettre en rapport avec la démographie étudiante de ces trente dernières années. Les Musiques Amplifiées s'installent ensuite dans des établissements spécifiques du centre ville, avant de se diffuser vers les communes de la banlieue ouest (Mérignac, Talence, Blanquefort).

Peu visible jusqu'en 1990, la vogue de ces lieux culturels se propage alors en Aquitaine à Agen, Marmande, Dax, Mont de Marsan, Pau, Bayonne, Hendaye, Périgueux, Bergerac, et vers le secteur rural (bus-rock Gironde, intercommunalités en Lot-et-Garonne) Le rôle de certaines catégories d'étudiants impliqués dans la mouvance rock bordelaise est loin d'être insignifiant dans la diffusion du concept de Musiques Amplifiées et dans la préconisation de ces équipements pour leur ville d'origine, notamment pour ceux qui envisagent une professionnalisation dans ces secteurs (musiciens-animateurs du CIAM, étudiants de l'IUT animation sociale et socioculturelle).

La plus récente des évolutions, celle des Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées, montre une diffusion à présent conditionnée par la décision culturelle dans le cadre local, et par la rénovation du discours politique des élus des villes moyennes, à la recherche de nouveaux projets. Cette évolution entraîne logiquement la constitution de réseaux des Musiques Amplifiées sous l'impulsion de la Direction Régionale des Affaires Culturelles, et indique *in fine* la normalisation des créations d'équipements dans le sens d'une équitable répartition territoriale. Les Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées rentrent alors dans une double logique: logique de chalandise, et logique d'aménagement. Mais cette diffusion est loin d'avoir la régularité d'un découpage administratif, ou d'un modèle de Christaller : on retrouve dans la configuration de ces réseaux des constantes de la géographie aquitaine analysées récemment (Di Méo, 1998): extension concentrique et réticulaire de l'aire métropolitaine de

¹⁵ In Jacques Schiebling *Qu'est ce que la géographie*, page 11, , Hachette, Paris 1994.

Bordeaux, zones de sous-urbanisation sur certaines limites de cette aire, les autres limites jouxtant un réseau de villes moyennes issues de la départementalisation.

Enfin, il convient d'observer comme un phénomène particulier des résidences d'artistes dans des villages ruraux (Bernard Lubat à Uzeste, 33, Francis Cabrel à Astaffort, 47). Ici, les Musiques Amplifiées sont retournées dans un combat contre la métropolisation: le rap se veut gascon et le swing occitan, et chez Cabrel le blues se chante avec l'accent. Ces intuitions créatrices illustrent la réalité du processus: l'artiste consacré par le star-system fait effet de potion magique dans des villages entrés en résistance culturelle.

2.2 Inscription dans les enjeux locaux

a) Agglomération bordelaise:

Bien que récents, ces centres s'inscrivent déjà dans des configurations anciennes reflétant des hiérarchies de territoire. L'exemple de l'agglomération bordelaise est explicite: le modèle de Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées situés au départ en centre ville, se propage vers les communes de la banlieue Ouest qui complètent leur offre en équipements culturels et socioculturels. C'est particulièrement sensible à Mérignac, seconde ville d'Aquitaine et « ville majeure de banlieue »(Augustin et Pailhé, 1989) qui renforce avec le *Krakatoa* son autonomie face à l'hégémonie bordelaise. L'implantation d'autres équipements équivalents dans les communes voisines, renforce également ce tropisme vers l'Ouest, qui selon certains auteurs (Augustin et Favory 1998), inverse les équilibres du passé où s'affirmait la Gironde intérieure, et marquent dans tous les cas une extension de l'aire métropolitaine vers l'océan.

Les communes de la rive droite, qui concentrent le plus grand nombre de quartiers fragiles, reflètent ce déséquilibre par l'absence d'équipements, mais bénéficient des interventions des opérateurs locaux de diffusion qui «mettent en scène la banlieue» par une démarche esthétique que nous verrons plus loin.

Bordeaux joue dans ce domaine son rôle de métropole régionale mais aussi départementale en propageant les Musiques Amplifiées par un «Bus-Rock», lieu de répétition et d'enregistrement pour les groupes amateurs qui fait étape dans un grand nombre de petites villes et villages de Gironde.

b) Agen et le Lot-et-Garonne :

La création du *Florida* à Agen obéit à une logique d'implantation qui ne doit rien à une diffusion régionale, ni à l'influence de Bordeaux: Marie-Thérèse François-Poncet appartient au milieu politique parisien, et son implication de maire-adjointe d'Agen se concrétise rapidement par des fonctions électives auprès de l'association des maires de France, où elle côtoie fréquemment élus et professionnels de la culture. Elle est l'épouse de Jean François-Poncet (UDF), ancien ministre, président du Conseil Général du Lot-et-Garonne. Agen jouit d'une position intermédiaire entre Toulouse et Bordeaux qui lui attribue sur certains plans les allures d'une petite métropole régionale (universités, équipements culturels et sportifs). Le *Florida* est envisagé dès son ouverture comme un lieu régional d'expression, de formation et de création, et s'inscrit dans des objectifs d'aménagement culturel du territoire. La DRAC Aquitaine, le Ministère de la Jeunesse et des Sports, le département du Lot-et-Garonne et la Région Aquitaine s'associent à des opérations programmées sur deux objectifs: les quartiers périphériques de l'agglomération agenaise et les zones rurales du département. En 1997, 38 concerts sont organisés en s'appuyant sur les nouvelles communauté de communes (Pays du Dropt, Val d'Albret, Fumélois) et sur les festivals de jazz existants (Aiguillon et Villeneuve/s/Lot).

Ces actions programmées ne restent pas longtemps sans opposition: le chanteur Francis Cabrel, associé au projet de départ, développe l'indépendance de ses actions créatives dans sa commune d'Astaffort. Le député-maire socialiste Gérard Gouze de Marmande recrute en 1997 un chargé de mission rock formé à l'école de la Rock-School Barbey, et crée son festival et autres actions innovantes autour des Musiques Amplifiées.

Dans ces deux cas, les rivalités locales se transforment en situation de compétition et de concurrence dans un jeu qui s'organise et se structure. Plus que le contenu culturel, c'est la forme organisée qui se présente comme agent de communication de la collectivité, en imposant les règles de la compétition: notoriété des stars invitées, nombre de spectateurs, tremplins rocks dans lesquels sont jugés les groupes issus des centres, qualité du centre de formation etc.

3. CENTRES ET PERIPHERIES

Au contraire des Maisons de la Culture, produits de l'idéologie culturelle et de la planification, les Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées répondent à une demande technique des musiciens, liée à l'apparition d'innovations dans la création musicale. La comparaison pourrait être faite avec les salles de cinémas, construites pour répondre aux progrès techniques et économiques du 7^e art. Cependant, l'intervention des collectivités locales opère de façon différente dans les cas des Musiques Amplifiées, dans un contexte d'urgence sociale qui caractérise un certain nombre de politiques publiques depuis le début des années 1990.

3.1 Urgence culturelle

En effet, dans le temps où se normalise la création de ces nouveaux équipements, l'action qu'ils mènent ne cesse de se déployer dans des directions et vers des publics nouveaux, suivant une injonction diffuse de la part du collectif des partenaires de ces centres: l'urgence à trouver des « solutions » pour gérer les territoires les plus défavorisés et leurs habitants.

Bien qu'ils soient le plus souvent centraux, ces équipements ont vocation à s'adresser prioritairement à la périphérie. Bien qu'attractifs pour les publics culturellement dotés, ils se doivent plus que d'autres de rechercher les publics écartés. Plus ils sont financés par les partenaires publics, plus les Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées sont redevables d'une production administrative et comptable qui conforte l'adéquation du centre au projet initial: nombre de spectateurs mais aussi composition du public, zone de chalandise etc.

La carte des Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées dans l'agglomération de Bordeaux illustre cet apparent paradoxe: les principales initiatives dans le domaine des Musiques Amplifiées se situent à Bordeaux centre et non dans les quartiers « difficiles » de Bacalan, Labarde, les Aubiers; dans les communes des zones plutôt résidentielles de la rive gauche plutôt que sur les communes aux quartiers réputés fragiles de la rive droite. Mais dans le même temps des actions d'animation culturelle financées par des fonds croisés dans le cadre de la politique de la ville sont menées par Musiques de Nuit Diffusion dans les communes de la rive droite, et le bus-rock qui sillonne la Gironde rurale a son point d'attache à la Rock-School Barbey. A Agen, le Florida intervient ponctuellement dans les quartiers de Montanou, Tapie-Rodrigues et Barleté avec des spectacles de rues, world-music, rap, hip-hop, mais aussi dans les espaces ruraux du département, en particulier là où les petits centres industriels ont souffert de la crise et laissé une population jeune sans travail (Fumel).

Equipements centraux, les Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées sont les premiers à parler de démocratisation culturelle en terme de d'aménagement culturel. Leur succès vient autant de leur capacité à œuvrer pour les territoires fragilisés que de la difficulté pour les

institutions culturelles traditionnelles à intégrer les notions d'urgence sociale et à accepter des missions visant à réduire les inégalités dans l'accès à la culture.

3.2 Mobilité des jeunes artistes dans la ville

Un autre objectif des Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées est de permettre l'expression des jeunes artistes, en particulier ceux des quartiers, et de les mettre dans des situations qui leur permettent d'aller jusqu'à la professionnalisation. Cet aspect est très fortement valorisé par les professionnels qui l'utilise en terme de communication dans les compétitions qui les opposent entre eux. Issue du rap et de la culture hip-hop, la compagnie Révolution est une compagnie professionnelle de la région bordelaise dont l'histoire illustre les différentes interactions entre territoires, milieux sociaux et institutions culturelles.

Le parcours de Révolution peut se décomposer en quatre phases. Dans la première, les jeunes des banlieues utilisent la ville comme lieu d'apprentissage: le point de rendez-vous du centre commercial Mériadeck, les répétitions dans les parkings sont emblématiques de ces nouveaux espaces de sociabilité, dans un contexte d'une ville dont les quartiers fragiles sont proches du centre. Leur initiation passe par la découverte qu'ils ont en commun de consommer les mêmes émissions, les mêmes musiques (cultures-monde), et de la hiérarchie qui existe entre leur lieu de vie et le territoire socio-spatial dominant.

Après cette phase d'expression difficile marquée par le conflit et la marginalisation, ils trouvent des lieux d'accueil et d'expression dans les équipements socioculturels de la périphérie, centres sociaux et maisons de quartiers. Ils donnent leurs premiers spectacles sur place sont utilisés comme animateurs par les centres sociaux, ce qui les obligent à formuler du sens et énoncer un discours sur leurs pratiques (respect de l'autre, non-violence...). Leur contenu artistique est nettement orienté vers une spécialisation « cultures urbaines » encouragé par l'action culturelle de diffuseurs institutionnels tels que *Musiques de Nuit*. Dans un troisième temps le jeu des institutions culturelles les amène au Conservatoire d'un côté, les logiques de marché vers le show-bizz de l'autre. Ils s'éloignent des quartiers, subissent l'incompréhension des travailleurs sociaux, et partent vers tous les extérieurs.

Phase finale, la période de formation est achevée, elle les a même ramenés aux sources du hip-hop (New-York), la communauté culturelle les incite à faire œuvre de synthèse et leur ouvre les portes des scènes prestigieuses de Bordeaux (Molière scène d'Aquitaine, Fémina, Grand-Théâtre).

3.3 Action culturelle et production territoriale :

La diffusion des cultures urbaines mondiales par les médias stigmatise très fortement l'espace des banlieues, dans un contexte général de métropolisation et de hiérarchisation des territoires urbains. L'action culturelle menée dans les cités par *Musiques de Nuit* à Bordeaux ou par le *Florida* à Agen vient apporter un surplus d'identification à ces quartiers fragiles en les mettant en contact avec des artistes représentant l'expression culturelle des ghettos des grandes mégapoles. Elles créent également les conditions de l'émergence d'artistes locaux issus des quartiers.

Les quartiers, porteurs des signes et attributs de cet imaginaire hip-hop, sont reflétés comme tels par les médias qui couvrent ces manifestations culturelles: immeubles et grillages, population «de couleur», gamins vêtus de vêtements amples, casquettes de base-ball et baskets, musiciens rap... Le public est invité régulièrement à « souffrir à distance » pour ses banlieues, à assister sans juger à la représentation d'un monde chaotique. Le spectacle fait alors office de *catharsis* en montrant de façon symbolique l'absurdité de la violence urbaine

par exemple, mais sa beauté, en rapport avec les critères esthétiques dominants permet d'assimiler les contradictions sociales qui s'en dégagent.

La culture des quartiers est ainsi consommée par tous, sans distinction. Venue de la rue, puis accueillie dans les centres sociaux, elle est maintenant produite dans des espaces spécialisés du territoire socio-spatial dominant. Récente, il lui est pour l'instant nécessaire d'être authentifiée par le parcours des artistes qui la produisent, ce qui explique le soin apporté dans les revues de presse aux biographies de ceux-ci. La propagation de ces cultures et le développement de leurs pratiques amèneront probablement sur le devant de la scène – comme ce fut le cas pour le jazz – des artistes de toutes origines sociales, en particulier de celles qui sont le plus dotées en « capital culturel » ou engagées dans des stratégies de reclassement (Bourdieu 1979). Il est peu probable en revanche que l'identification des quartiers fragiles de la rive droite de Bordeaux aux favellas de Rio ou aux ghettos de Johannesburg via la programmation culturelle développe l'envie de venir y résider, alors que les communes périphériques de la rive gauche mettent des moyens importants pour soutenir localement une consommation culturelle caractérisant les classes moyennes et supérieures. On peut même supposer que cette expression culturelle des quartiers fragiles, leur représentation esthétique, leur mise en scène, agissent comme un mode opératoire suffisant pour la prise en compte des difficultés de ces quartiers, difficultés qui apparaissent au public insurmontables. Dans le même temps, il se peut que la ville intègre par ce type de processus les contradictions de ses territoires, et apprennent à accepter en son centre les émanations de ses périphéries.

CONCLUSION

Autodidacte, réfractaire, marginal, le rock n'est pas resté longtemps «underground» en Aquitaine: même si les hiérarchies sociales continuent d'exister aux travers et par les pratiques culturelles, elles ne sont pas suffisamment menacées en France pour ne pas accepter des formes de renouvellement (Elias 1969).

Le mouvement rock n'a pas non plus résisté à la forte emprise de la scolarisation de masse sur la société française et aux idéaux qui l'imprègnent: à peine créées, les premières associations de *Musiques Amplifiées* ont fondé des écoles, initié des actions de prévention et de santé publique, favorisé le discours de l'intégration sociale et culturelle. En quelques années, les leaders des *Musiques Amplifiées* se sont ainsi imposés comme les représentants d'une nouvelle génération de musiciens : ils sont à présent cooptés dans les commissions régionales et départementales aux côtés des représentants des Opéras, des Orchestres Nationaux, des Conservatoires. Cette nouvelle position les a mis en compétition avec les institutions traditionnelles qui tentent à présent de prendre pied sur ces musiques: Rennes, Perpignan, Rueil-Malmaison et une dizaine d'autres établissements agréées par l'Etat ont déjà ouverts des classes de Musiques Amplifiées. L'Ecole Nationale Départementale des Landes a créé un Diplôme d'Etat de musiques actuelles, tandis qu'en Gironde une grande partie des écoles de musique associatives ou municipales proposent à présent des cours de batterie et de guitares amplifiées.

Le processus de « métropolisation culturelle » dont les Centres et Ecoles de Musiques Amplifiées sont probablement les témoins et les acteurs se construit ainsi sur un terrain préparé par une science de l'intervention culturelle dont les origines ont plus d'un siècle, et dont les ancêtres sont le conservatoire républicain, ou l'harmonie municipale. Ces nouveaux équipements ont indéniablement prouvé l'efficacité de leur position dans les projets d'aménagement culturel les plus récents. Le contexte aquitain donne à réfléchir sur le thème de l'aménagement culturel des villes moyennes: quel sens et quels effets peuvent avoir la

reproduction des modèles culturels des mégapoles mondiales sur les territoires péri-urbains et ruraux des départements aquitains?

Peut-être en sortira-t-il à terme de nouvelles esthétiques, compromis entre cultures savantes et cultures populaires, entre musiques urbaines et cultures régionales, liées aux nouveaux territoires tels qu'ils sont vécus par ceux qui les occupent... On peut aussi bien supposer, hypothèse inverse, que les Musiques Amplifiées seront menacées par des facteurs endogènes propres aux cultures populaires: la mode passe, les nouveaux courants contestent les précédents, la clientèle fragile et en perpétuel renouvellement que constitue la jeunesse se détourne... Ce fut naguère le cas avec le mouvement hip-hop, pour l'instant canalisé par les nouvelles institutions. C'est encore plus sensible dans les aspirations post-modernes des nouvelles générations, attirées par la techno et ses espaces indéfinis, ou par le retour des musiques traditionnelles sur des territoires ruraux recomposés, alors que la place des Musiques Amplifiées n'est pas encore assise face aux bastions que restent les anciennes institutions musicales.

Bibliographie

- AUGUSTIN Jean-Pierre, *Les jeunes dans la ville*, Bordeaux, PUB, 1987
 AUGUSTIN Jean Pierre, PAILHE Joël, *Société et cadre de vie à Bordeaux*, in Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest tome 60, fasc 1, pp 49-64, Toulouse, 1989.
 AUGUSTIN Jean-Pierre et FAVORY Michel, *Bordeaux et la métropolisation culturelle du département* in Revue Sud-Ouest européen, n°2, pp79-81, , Toulouse, 1998.
 BOURDIEU Pierre *La distinction 1979, Le sens pratique, 1980*, Paris, Ed.de Minuit
 CALOGIROU Claire, *Le Florida, lieu musical entre banlieue et centre-ville*, in Annales de la recherche urbaine, page 49-57 SPPU-MELTT, Paris, 1996.
 DARRE Alain et alii, *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Res Publica, 1996
 DI MEO Guy, *Une métropole incertaine*, in Bordeaux, Métropole régionale, ville internationale, sous la direction de Pierre Laborde, pp 169-192, Documentation française, 1998, Paris
 DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des français*, enquête 1997, Paris, DEP, 1997.
 DONNAT Olivier, *Les amateurs*, Paris, DEP, 1996
 ELIAS Norbert, *Logiques de l'exclusion*, Paris, Arthème Fayard 1997 (1965)
 ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Arthème Fayard 1975 (1969)
 GEMA (ouvrage collectif) *Politiques culturelles et Musiques Amplifiées*, ADEM-FLORIDA, Agen 1997.
 GREEN Anne-Marie, *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*. Paris, l'Harmattan, 1997.
 GUMLOWICZ Philippe *Les travaux d'Orphée, 150 ans de vie musicale amateur*, Les Aubiers, Paris, 1986
 LAURENT Nicolas, *Structuration et professionnalisation des Musiques Amplifiées*, Mémoire GAC/IUT de Bordeaux, 1998.
 MAYOL Pierre *Les enfants de la liberté*, L'Harmattan, Paris, 1997
 MIGNON Patrick et HENNION Antoine *Le rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991
 SAEZ Jean Pierre et alii, *Identités, Cultures et territoires*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995
 TOUCHE Marc, *Connaissance de l'environnement sonore urbain, l'exemple des lieux de répétitions*, CRIV-CNRS, Ministère de l'Environnement, Paris, 1994