

Éléments pour une psychologie sociale des musiques populaires et électro-amplifiées

Jean-Marie Seca

► **To cite this version:**

Jean-Marie Seca. Éléments pour une psychologie sociale des musiques populaires et électro-amplifiées. Musicologies, Observatoire musical français, 2008, pp.62-74. hal-03005827

HAL Id: hal-03005827

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03005827>

Submitted on 16 Nov 2020

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.



Éléments pour une psychologie sociale des musiques populaires et électro-amplifiées

Jean-Marie Seca

► **To cite this version:**

Jean-Marie Seca. Éléments pour une psychologie sociale des musiques populaires et électro-amplifiées. Daniel Pistone (éd.). Musicologie, Revue de l'Observatoire musical français / IREMUS, pp. 39-60, 2008, 1767-5804. hal-03005827

HAL Id: hal-03005827

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03005827>

Submitted on 16 Nov 2020

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.



Jean-Marie SECA

ÉLÉMENTS POUR UNE PSYCHOLOGIE SOCIALE DES MUSIQUES POPULAIRES ET ÉLECTRO-AMPLIFIÉES

La psychologie sociale a comme principal objet d'étude les interactions entre individus, mais aussi inter- et intra-groupes, dans un ensemble sociétal et par rapport à des finalités pragmatiques (créer, parler, agir, travailler, aimer, persuader...). On fait aussi intervenir les facteurs de position sociale, de statut et les notions de champ artistique et culturel, de complexité et de savoir hybride. Enfin, deux secteurs sont approfondis : la *communication sociale* (persuasion, systèmes de signes, influence sociale, dynamique de groupe, réseaux) et l'*idéologie* (représentations, attitudes, croyances, mentalités collectives, pensée symbolique et sociale, élaborations culturelles pilotées par le marché ou non, formes de l'imaginaire). Une telle discipline se soucie de l'influence de la conflictualité, du changement social, de l'innovation, de l'évolution et de la régulation des croyances, du clivage entre individualité et société, du devenir d'une minorité active, d'institutionnalisation, d'alternative et, bien entendu, des arts. La psychologie sociale des musiques populaires et électro-amplifiées utilise nécessairement les acquis des travaux des autres sciences humaines (de l'économie appliquée à la psychanalyse des groupes et à la philosophie). Elle n'exclut pas ceux des recherches expérimentales et quantitatives qui mettent le doigt là où cela fait mal : l'aveuglement idéologique (les travaux sur l'orthodoxie, le dogmatisme, l'autoritarisme, le conformisme, la manipulation) ou l'influence inconsciente (des contextes, des ambiances, des émotions) sur les pratiques et les goûts.

Dans cet article, on insistera sur la faible reconnaissance de la psychologie sociale quand elle tente d'analyser les musiques populaires (paragraphe 1). Le caractère quanto-phrénique, positiviste et désarticulé des connaissances et méthodes de cette discipline explique, en partie, cette prudence de ses principaux représentants. On s'interrogera ensuite sur les conduites de quête de singularité et d'accès aux états de transe (paragraphe 2) qui expriment l'une des clés de fabrication de ces styles

(jazz, rock, rap, techno, metal). Dans ce sens, la fascination engendrée par ces tendances, l'atteinte d'un état émotionnel spécifique ou l'ambivalence des groupes de praticiens, face aux contraintes et aux injonctions douces des industries culturelles, incitent à développer une approche structurale. L'appréhension fine du *savoir-faire des minorités* est essentielle (paragraphe 3). Ces conduites, à la fois innovantes et anomiques, ont été l'objet d'une théorisation, à travers la grille d'analyse dite de l'« état acide » qui formalise ces expériences de socialisation. Le passage de l'état de consommateur à celui de « producteur » de culture est alors considéré comme source de transformations sociocognitives, émotionnelles et d'apprentissages spécifiques. On conclura cet article sur l'intérêt de continuer à exploiter cette réflexion sur l'apprentissage minoritaire, en évaluant les formes actuelles et futures de la réception des productions culturelles (paragraphe 4) et en évoquant l'étude des représentations sociales que les publics activent face aux musiques populaires.

1. Une psychologie sociale des musiques populaires quasi inexistante en France

L'essor de ce que l'on pourrait nommer les « *musical and cultural studies* à la française », date du début des années 1990, dans le cadre de travaux d'anthropologie, géographie, histoire, économie appliquée, musicologie ou sociologie. Il s'est déroulé, avant tout, *dans les sciences sociales autres que la psychologie*¹. Certes, il y a une tradition de recherche en *psychologie de la musique*, essentiellement de type cognitif² ou thérapeutique³ et se référant parfois à l'approche freudienne⁴. Mais il

¹ En psychologie sociale, j'ai recueilli le témoignage de thésards ayant subi des injonctions pour « changer leur terrain et leur problématique » parce que ceux qu'ils avaient choisis (les musiques populaires actuelles) étaient considérés comme non conformes ou « peu scientifiques ».

² Robert FRANCÈS, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 2/1984. Michel Imberty, *Entendre la musique*, Paris, Dunod, 1979. Bernard LECHEVALIER, *Le Cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, 2003. Stephen MCADAMS et Irène DELÈGE, *La musique et les sciences cognitives* (actes du symposium tenu à l'IRCAM, mars 1988), Liège, Pierre Mardaga, 1988. Carl Emil SEASHORE, *The Psychology of Music*, New York, Dover Publications Inc (1^{re} éd. en langue anglaise : 1938), 1967. John SLOBODA, *L'esprit musicien. La psychologie cognitive de la musique*, Bruxelles, Mardaga, 1988. Arlette ZENATTI, *Psychologie de la musique*, Paris, PUF, 1994. Voir aussi la revue *Psychology of Music*, chez Sage Publications.

³ Armand TOUATI (Ed.), Dossier « Musique et psychothérapie », *Le journal des psychologues*, (Paris), n° 63, janvier 1989, p. 22-47.

n'existe (presque) pas de psychosociologie, reconnue, centrée sur cette thématique, sauf si l'on mentionne quelques études isolées, telles que celle de Nicolas Christakis ayant travaillé, entre 1986 et 1994, sur les sociabilités *rock* à Paris et à Athènes, de Béatrice Madiot, dont la thèse de 1993 concernait les orchestres de *jazz* ou de Verena Aebischer *et al.*⁵, qui, en 1984, ont expérimenté sur l'influence indirecte des styles *pop* dans l'enseignement secondaire. Un des rares livres portant le titre de *psychologie sociale de la musique* est en anglais⁶. Un autre thème, fréquemment approfondi dans les revues, davantage lié à la psychologie des médias, du marketing et aux réactions des associations religieuses ou de défense de la famille, est le type de lien entre violence et musiques⁷. On peut aussi repérer la parution régulière d'articles ou d'ouvrages sur les goûts ou les pratiques culturelles des lycéens ou des jeunes, réalisés par des psychosociologues⁸. On aperçoit parfois sur un site web (*Conférence internationale sur les représentations sociales*), la référence à l'organisation d'un (rare) symposium sur « représentations et musique », à Guadalajara, en 2004. Une journée d'étude a été initiée par

⁴ Michel IMBERTY, « L'inconscient et l'imaginaire du temps dans la création musicale », dans Danièle Pistone (Ed.), *La musique et l'imaginaire. Actes de la journée du 16 février 2002*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2002, p. 23-32.

⁵ Verena AEBISCHER, Miles HEWSTONE et Monika HENDERSON, « Minority Influence and Musical Preference. Innovation by Conversion not Coercion », *European Journal of Social Psychology* (Chichester, GB), vol. 14, n° 1, janvier-février 1984, p. 23-35.

⁶ David HARGREAVES et Adrian NORTH (Ed.), *The Social Psychology of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

⁷ Il faudrait y consacrer une revue de question, tant la somme de travaux est importante. On se limitera, dans ce texte, à la citation d'un travail récent de chercheurs de l'université de Munich : Peter FISCHER et Tobias GREITEMEYER, « Music and Aggression: The Impact of Sexual-Aggressive Song Lyrics on Aggression-Related Thoughts, Emotions, and Behavior Toward the Same and the Opposite Sex », *Personality and Social Psychology Bulletin* (Thousand Oaks, CA), vol. 32, n° 9, septembre 2006, p. 1165-1176.

⁸ Cf. La liste est longue des chercheurs américains à ceux de l'INRP, en France. On citera, par exemple, un article récent de psychologue sociaux hollandais : Juul MULDERL, Tom TER BOGT, Quinten RAAIJMAKERS et Wilma VOLLEBERGH, « Music taste groups and problem behavior », *Journal of Youth and Adolescence* (New York), vol. 36, n° 3, avril 2007, p. 313 – 324 ou les travaux d'un spécialiste en sciences de l'éducation comme Gilles BOUDINET, *Pratique rock et échec scolaire*, Paris, L'Harmattan, 1996, ou un de ses articles pour l'OMF, « Réussite *rock* et échec scolaire », dans *Pratiques de production musicale chez les jeunes*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, série « Didactique de la musique », n° 7, 1997, p. 9-20. Voir aussi Ghodbane, cité ci-dessous, note 14.

l'auteur de ce texte, dans le cadre du laboratoire de management, LAREQUOI, de l'Université de Versailles-Saint-Quentin, le 17 juin 2005, sur le thème « Musiques *underground* et politique⁹ ». Enfin, une psychologie sociale de la consommation et des facteurs d'ambiance, favorisée par la musique, est récemment apparue en France, reprenant les modèles d'approche quasi expérimentale anglo-américains¹⁰.

On s'appuie, dans la suite de cette contribution, de façon privilégiée, sur la *théorie des représentations sociales* (ou *RS*), initiée par Serge Moscovici¹¹, constituant désormais un domaine internationalement reconnu¹². Les musiques populaires électro-amplifiées sont, en fait, définissables comme des *RS*, c'est-à-dire des systèmes sociocognitifs / émotionnels conventionnellement structurés, idéologiquement fonctionnels et rituellement contestés par de jeunes générations qui « remettent sur le fourneau » une manière de penser la révolte et l'innovation « sonique ». Malgré le caractère de vieilleries répétitives de l'attitude « *Do it yourself* »¹³, slogan encastré dans un soi narcissique, publicitairement célébré et « révolutionnairement » réapproprié par des minorités dont certaines ont perdu leur nord philosophique, il faut toujours s'étonner que surgissent néanmoins des styles et des formes nouvelles, ou légèrement innovantes, intégrant des progrès techniques, des trouvailles d'usagers (la liste serait trop longue à évoquer) et étant métissées aux formes locales d'expression. Les styles musicaux populaires *underground* sont à la fois des formes industrielles et des « morceaux » de cultures plus ou moins « loisiristiques », grappillées, chipées, bricolées par divers groupements néo-communautaires, reliés ou

⁹ Cf. <http://www.larequoi.uvsq.fr/PDF/colloque17juinlarequoi.pdf>. Voir pour une présentation plus complète de cette thématique : Jean-Marie SECA (éd), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Cortil-Wodon, InterCommunications éditeur, 2007.

¹⁰ Nicolas GUÉGUEN, « L'influence de la musique sur le comportement humain : l'exemple de la psychologie des comportements de consommation », *Musicologies* (Paris, Observatoire Musical Français), n° 4, 2007, p. 37-62.

¹¹ Cf. Serge MOSCOVICI, *La Psychanalyse, son image, son public* (nouv. éd. augmentée), Paris, PUF, 1976 (1^{re} éd. : 1961) ou Jean-Marie SECA, *Les Représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2005.

¹² Il suffit de rappeler la tenue régulière de Conférences internationales sur les représentations sociales (*RS*), à travers divers pays du monde et l'existence d'un doctorat européen axé sur ce domaine (<http://www.europhd.psi.uniroma1.it>). La 9^e Conférence internationale sur les *RS* doit se tenir en Indonésie, du 30 juin au 5 juillet 2008 (<http://www.9icsr-indonesia.net/1stfrench.htm>).

¹³ Jerry RUBIN, *Do It. Scénario de la révolution*, trad. fr., Paris, Le Seuil, 1971 (1^{re} éd. en langue anglaise : 1970). Ce livre et, surtout, son idéologie et son sigle (DIY) ont un succès étonnant auprès des générations actuelles.

non en réseaux sur la toile ou dans les quartiers, et constituant des « portions d'oxygène » plus ou moins imitatives ou créatives autorisant la respiration sociale et culturelle de chacun de leur membre. À la faveur de cette reprise de goût à la vie musicale, favorisée par les passions *rock* (*rap, techno, metal, jazz, etc.*), il se peut qu'une autodidaxie se développe et qu'une ouverture relative s'en suive, incitant à s'ouvrir à des univers artistiques, techniques¹⁴ et culturels, colinéairement contigus ou contrastés, plus ou moins pluriels. Il est impossible de redire (avec une distance aimante non aimantée et une analyse sans complaisance) ce que sont ces univers foisonnants, commercialisés et en marge, que chacun peut connaître par la radio ou l'internet. L'espace pour le faire manque et ce n'est pas le but de cet article. C'est pourquoi on doit dire deux mots sur la méthode et quelques-uns sur les thèmes centraux (paragraphe suivants), à surveiller de près comme le lait sur le feu, du point de vue psychosocial.

Les méthodologies sont déterminées par la position de l'objet d'étude dans l'espace et le temps et par les moyens intellectuels et techniques du groupe de chercheurs ou de l'observateur plus ou moins isolé. Impossible d'expérimenter (ou de valider des hypothèses en reliant des causes et des effets) dans les caves ou les sous-sols des villes où se construisent ces musiques de l'ombre et du hors-piste ! Il reste le choix des études secondaires ou de seconde main (écouter et analyser les supports sonores, disques, mp3, cassettes, vidéogrammes, livres, textes produits par divers groupes) ou de continuer des observations ethnographiques de situations publiques effervescentes ou de socialisation des artistes. Insistons sur un point connu : l'observation sans l'armature théorique et philosophique des « regardeurs » est un non-sens. Or, c'est bien ce qui manque le plus aux jeunes et anciens chercheurs dont certains tentent de plaquer des grilles inadaptées à ces phénomènes fondamentalement symboliques¹⁵ et ambiguës. Nombre d'entre eux

¹⁴ Voir Jacques PERRIAULT *et al.*, *Rock ou micro-informatique. Enquête sur des adolescents du 13^e arrondissement de Paris*, Rapport de recherche, n° 1, Paris, INRP, 1985. Cf. Ismaël GHODBANE, « Le *sound system*, un laboratoire de métiers », *Septième colloque européen sur l'autoformation : Faciliter les apprentissages autonomes*, 19-21 mai 2006, Auzeville, ENFA (École Nationale de Formation Agronomique) : <http://www.enfa.fr/autoformation/rub-comm/pdf/ghodbane.pdf>.

¹⁵ Les théories sur les « cultures dominées » de Pierre Bourdieu étant fort prisées par certains analystes récents du *rock* ou du revival *punk*. Cf. Ryan MOORE, « Friends, Don't Let Friends Listen to Corporate Rock. Punk as a Field of

peuvent être de bons instrumentistes et quelquefois de fins connaisseurs de la théorie musicale. D'autres se définissent comme des porte-étendards de « mouvements » dont ils veulent défendre ou valoriser l'« intégrité » ou l'« authenticité ». Mais rares sont les penseurs du social ou des mécaniques activées durant ces pratiques et, plus disséminés encore, les philosophes de l'évolution de ces formes. En général, on ressasse le bréviaire sociologique et interactionniste beckerien¹⁶ sur les *outsiders*. Vêtus de ce prêt-à-penser sur les musiciens déviants, les entrepreneurs de sociologies et de psychosociologies fabriquent, avec redondance, des savoirs souvent louangeurs.

L'ethnométhodologie et ses préceptes servent de paravents réguliers à une suite d'enquêtes, toujours plus fouillées mais assez souvent peu analysées. L'épistémologie de la psychologie sociale est, à cet égard, équivalente à celle qui est présente en sociologie apologétique des musiques populaires. Seule l'étude de la sémiologie et des représentations sociales (lexicographie, analyse multidimensionnelle) peut offrir quelques voies de constructions fertiles car on sort enfin de l'admiration fascinée et hypnotisée pour entrer dans l'étude des formes et des combinatoires, en les reliant, si possible, aux pratiques sociales et aux néorituels. L'observation, y compris participante, est encore source probable de connaissances et de découvertes. Mais il faut que les chercheurs y aillent « armés » de duplicité (être duplices pour ne pas être dupes du magnétisme exercé par ces musiques « émotionnalistes » et transe-formatrices). Certes, nos propositions ne sont pas techniques. Mais on peut, par exemple, soutenir, sans être spécialement original dans le propos, que les techniques sont toujours des conséquences d'une intentionnalité théorique, d'un encastrement topologique dans un ensemble de savoir préalables et d'un « ramonage épistémologique » des problématisations.

2. Comment aborder la transe dans ces conduites et styles ?

L'approche de la transe dont l'interprétation puise à diverses sources (principalement l'anthropologie et l'ethnopsychiatrie) semble

Cultural Production », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 36, n° 4, août 2007, p. 438-47.

¹⁶ Howard BECKER, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, trad. fr., Paris, Métailié, 1985 (1^{re} éd. en langue anglaise : 1963).

prometteuse. La « maîtrise des passions », donc l'équivalent d'un processus éducatif, si l'on suit le raisonnement de Dany-Robert Dufour¹⁷, est au fondement des rituels de construction de ces altérations mentales qui sont, dans les sociétés traditionnelles, plus raisonnées et collectivement régulées. L'observation de la gestion des objectifs de transe dans les urbanités postmodernes renseigne le psychologue social sur la nature même de l'économie libidinale qui se met en place et qui se partage. Elle serait globalement fondée sur une intensification des états émotionnels et sur l'activation de « ritualités néosectaires et anomiques ». La quête de l'extrême¹⁸ se substituerait donc à celle du souci de soi et de l'intégration dans un ensemble intergénérationnel. Les épreuves d'initiation remplaceraient, de plus en plus, les rites de passages d'une phase de la vie à l'autre. La figure de l'*enfant éternel* que serait l'homme postmoderne est ici régulièrement convoquée, comme si l'involution devenait une forme libératrice et comme si la « libération » était encore possible¹⁹. On fait alors comme s'il fallait encore « lutter contre une contrainte ». Là aussi, rien ne sert d'observer (les états modifiés de consciences, alias du terme « transe ») si l'on n'intègre pas la modification fondamentale dans les rapports aux notions de transcendance et de rationalité. On n'y comprend rien si l'on n'accepte pas de reconsidérer le sens de la nouvelle donne actuelle, selon laquelle le libéralisme est de plus en plus ouvert à la dérégulation culturelle et à l'*underground*. Une fois justement jaugée l'anomie essentielle, et diffusée massivement, des sociétés, on peut mieux saisir ce que Roger Bastide nommait autrefois le « sacré sauvage »²⁰ et qu'il faudrait qualifier d'« expérience dérivantes » et de néorituels en tous genres. Jean Maisonneuve et Marilou Bruchon-Schweitzer²¹, dans un livre trop peu

¹⁷ Dany-Robert DUFOUR, *Le Divin Marché. La révolution culturelle libérale*, Paris, Denoël, 2007.

¹⁸ Nicolas WALZER, *Les Imaginaires satanique et païen : le cas de la musique metal extrême : une volonté de puissance schizomorphe*, thèse pour le doctorat de sociologie (dir. : Michel Maffesoli), Paris, Université de Paris V, 2007.

¹⁹ Voir par exemple deux textes récents Michel MAFFESOLI, « De l'universel au particulier », *Diogène*, n° 215, juillet-septembre 2006, p. 90-104 ou « Le bruit du monde : pour une théorie des humeurs postmodernes », dans Serge Lacasse et Patrick Roy (Ed.), *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains. Mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 111-122.

²⁰ Roger BASTIDE, *Le Sacré sauvage et autres essais*, Paris, Payot, 1975.

²¹ Jean MAISONNEUVE et Marilou BRUCHON-SCHWEITZER, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, Paris, PUF, 1981. Ce livre est l'un des rares ouvrages de psychosociologie des arts, digne de ce statut et de cette appellation.

connu aujourd'hui, analysaient, il y a plus de vingt-cinq ans, le sens et l'évolution de la restructuration des situations rituelles et des recherches transgressives des artistes (cela dans le cadre des arts plastiques), en les rapportant à une interrogation de ce type.

3. Le savoir-faire minoritaire

L'approche raisonnée des conduites des minorités actives²² montre bien qu'on peut être expérimentaliste et pertinent, hypothético-déductif et théoricien. Il y a des débats du café du commerce que seule l'expérimentation permet de trancher. L'influence sociale de groupes innovants appartient à ce type de problèmes. Seuls les faits et la comparaison entre groupes, toutes choses étant égales par ailleurs, peuvent apporter un progrès dans la construction des modèles de la socialisation créative et d'intelligibilité de l'innovation. On peut cependant compléter de telles études par des monographies, cherchant à approfondir les modes de structuration de l'identité de ces groupes. Il y a un savoir-faire minoritaire des musiciens, y compris et surtout lorsqu'ils débutent et structurent un projet. L'engagement dans une socialisation ambivalente, chaotique, expérimentatrice est le trait principal des producteurs amateurs de ces styles. Le terme « état acide », initialement utilisé pour désigner l'état émotionnel instillé et diffusé par ces courants musicaux, désigne l'expérience des *groupes anomiques en recherche de socialisation et de reconnaissance*. Cette grille d'analyse implique les caractéristiques psychosociales suivantes :

3.1. Ces producteurs de styles musicaux électro-amplifiés expriment une *ambivalence structurelle et structurante* et parfois même, un *aveuglement* (impliquant le point 3.2, ci-après), *vis-à-vis des systèmes industriels de production du charisme*. L'activation d'un *mimétisme dénégatoire par rapport aux vedettes et aux styles de référence* est un indice et une conséquence de cette ambivalence. C'est ce qui fait d'ailleurs l'essence de l'attitude *underground*, quels que soient les courants observés : une volonté de ne pas reproduire la sérialité des styles jugés, à tort ou à raison, « commerciaux », « inauthentiques » ou « peu innovants ».

3.2. Ces groupes d'artistes cristallisent autant une « vocation » qu'un *désir exacerbé de visibilité publique* qui se manifeste, explicitement (par le désir de succès, de concerts), implicitement (dans le

²² Serge MOSCOVICI et Gabriel MUGNY (Éd.), *Psychologie de la conversion. Études sur l'influence inconsciente*, Fribourg, Delval, 1987.

travail de répétition, l'artisanat du « son ») et de manière dissimulée (par l'activation altruiste de l'utopie de la fête et de la fusion communautaire, source de déchirements et d'accusations diverses, de trahisons). La *légitimation* (reconnaissance) implique donc la *construction parallèle d'une identité professionnelle* ainsi que d'un récit connexe sur sa propre histoire de vie.

3.3. Ces groupements artistes *forment des espaces de gestation et d'accueil de conduites de transition professionnelle et personnelle*²³ : la musique facilite les expérimentations sur soi (apprentissage, lutte contre l'ennui, appréhension « pour voir » d'une orientation).

3.4. Une sorte de *néoritualité* et un *conventionnalisme stylistique* sont alors privilégiés. *Ce goût pour la cohérence stylistique est intimement lié à la réalisation de rituels correspondants qui permettent de rendre saillants les contenus et les formes de ce qui est idolâtré.* Je résumerai ce point par deux phrases simples et renvoyant à deux types idéaux incarnés évidemment de façon imparfaite : « L'adepte est ritualiste. Le consommateur est éclectique », malgré sa soumission aux vedettes dans les moments festifs.

3.5. L'*éthique « entrepreneuriale »* prédomine dans ces espaces culturels (Schumpeter, 1999). Elle se manifeste par : (a) la création d'un milieu, lié à un courant, et de réseaux de micro-entreprises (labels, journaux en tous genres, radios, lieux de distraction ; (b) l'application d'une tactique de reconnaissance par « petits pas » ; (c) la construction de systèmes d'entraide et de professionnalisation ; (d) la valorisation parallèle d'affinités et d'un goût et (e) une philosophie d'économie sociale et d'auto-insertion autour d'un tissu associatif, représentant ce qui est parfois nommé le « tiers secteur »²⁴.

3.6. Qu'elles le veuillent explicitement ou non, ces formations illustrent, quasi systématiquement, de façon parfois déniée, une *vocation pour la fonction de porte-parole* (de porte-nexus ou porte-devise), alliée à

²³ Certaines recherches se déroulent dans le milieu pénitentiaire afin d'y observer l'impact de la dynamique de projet favorisée par l'activité musicale en groupe. Il semblerait que des prisonniers trouvent dans ce genre de pratique un moyen de restructuration identitaire et de resocialisation : Michael ANDRIEU, *De la Musique derrière les barreaux*, Paris, L'Harmattan, 2005.

²⁴ Gérôme GUIBERT, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris/Saint-Amand Tallende, Irma/Mélanie Sèteun, 2006.

un *désir velléitaire de convertir les masses* (vues comme en extase ou sources d'achats de disques).

3.7. Par leurs pratiques, ces musiciens organisent et aménagent des *structures d'accueil* et de *mise en œuvre de techniques du corps, d'effets de transe et d'effervescence publique*. C'est un objectif moteur : pour leur propre plaisir et dans un but de partage de leur émotion. Cela rend propice l'activation de conduites d'excès (prises de drogue, conduites de possession, orgiasmes et « dyonysismes »).

Attirons l'attention sur la distinction tendancielle entre les spectateurs (« musiqués », faible contrôle de l'état second) et les acteurs de la musique (« musiquants », conducteur ou producteur de l'état second) et sur une représentation spécifique de l'art vu comme « authentique », « bruitiste », « sale », « brut », « dépouillé » et décrit comme « maîtrisé ». Ce type de représentation du son va de pair avec l'apologie d'un sens musical « corporéisé », centré sur la production d'une transe, la mise en œuvre et la recherche d'une intensité croissante (ou permanente) du ressenti musical : techniques du corps et moments publics de concerts. Cette quête est un élément central de l'activité artistique à tel point qu'on peut parler de la généralisation des « musiques de transe », au sens que lui donnait jadis Hanns Eisler²⁵ ou, plus tard, Gilbert Rouget²⁶. L'univers de la consommation implique beaucoup d'interrogations en termes d'effets psychiques de ces styles.

4. Les représentations et la réception des contenus musicaux

Il existe une psychologie sociale, d'origine américaine et anglaise, centrée sur l'étude des facteurs favorisant l'acte d'achat ou le comportement conforme aux attentes. Sous prétexte de vouloir étudier l'impact du rythme, de la mélodie, de certains styles (grossièrement définis), ces recherches se centrent sur des finalités fonctionnelles des ambiances et sur le management des actes d'achats, des publicités ou de l'organisation marketing. Des trésors d'imagination méthodologiques sont déployés pour accroître la connaissance des « fondamentaux » émotionnels et des modes de réaction aux stimuli sonores. Guéguen, rare spécialiste français dans ce domaine, démontre, sans le vouloir cependant, que l'invention de « trucs » pour surprendre les modes de

²⁵ Albrecht BETZ, *Hanns Eisler, musique et société*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998.

²⁶ Gilbert ROUGET, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.

déambulation dans les supermarchés ou le degré de soif des clients dans les restaurants se cantonne à une conception néobéhavioriste des relations sociales²⁷. Est-ce que ces astuces méthodologiques permettraient de repérer des universaux de la musique ? Certes, la méthode expérimentale fonctionne sur le mode du « piège » et du « leurre » à l'aide de « complices » ou « compères » de l'expérimentateur et la situation commerciale reproduit bien ce contexte. Mais mis à part quelques manipulations grossières, rien ne permet d'avancer dans la compréhension du sens musical et de la philosophie de l'art des créateurs.

Il n'existe pas d'étude sérieuse des effets d'ambiance, créés au moyen des fluides musicaux *underground*. On n'ose pas interroger le lien entre la représentation hypnotique de ces styles et les effets symboliques ou favorisant de l'addiction ou de la violence. Pour ne pas juger les styles eux-mêmes et donc ne pas être suspecté d'un point de vue réactionnaire, on se contente d'observer les effets de transe et leur luxuriance exotique, voire cathartique. Il a été rapidement dit au début de cet article que l'on peut comprendre psychosocialement les styles musicaux comme des systèmes de représentations sociales. On doit inclure, dans ces ensembles symboliques, les rituels, les danses, les appropriations corporalisées, les manières de se présenter socialement, les postures, les vêtements, les fêtes, les concerts et évidemment les courants musicaux entendus dans un sens esthétique et mélodique. Quelles sont les relations entre les sous-parties de tels systèmes sociocognitifs et émotionnels ? On répondra d'abord à cette question en suivant les voies de la création.

La logique d'influence à l'œuvre dans une situation créative suit des voies connues de tous, tendant vers ce que je nomme l'atteinte d'un PVI (projet viable d'identification²⁸). Il s'agit alors d'un étrange algorithme, naissant à la réception d'une œuvre et agissant dès sa production. Certes, il y a, dès le départ, une logique mimétique et donc, par la suite, un choix dans un ensemble préexistant de collections et d'archives. Mais la présence, même déniée, de la « condition mimétique » de l'innovation invite nécessairement à envisager l'origine

²⁷ Nicolas GUÉGUEN, *100 petites expériences en psychologie du consommateur. Pour mieux comprendre comment on vous influence*, Paris, Dunod, 2005.

²⁸ Jean-Marie SECA, « Groupes amateurs, pratiques culturelles et engouements jeunes en France : le cas des musiques populaires *underground* », *Troisièmes Rencontres « Jeunes et sociétés en Europe et autour de la Méditerranée : Jeunes/généralisations : continuité/discontinuité/ruptures*, Marseille : CEREQ/IUFM/INJEP, 24-26 octobre 2007.

de l'idée originale et de son puisement dans le domaine privé, dans cet espace intermédiaire du psychisme (transitionnel, névrotique, d'état limite, de rêverie, de refus d'une socialité trop conformiste ou inadaptée au soi). On touche là à la clé de la reproduction sociale des formes culturelles et artistiques où, paradoxalement, on se connecte à des registres préexistants qui « montrent la route » suivie par d'autres et par lesquels on explore ce qui n'a pas encore été suffisamment dit ou exprimé en soi et dans l'espace social de référence du créateur.

Sur un plan complémentaire d'observation, la réception des œuvres peut être étudiée dans la désignation et les effets du plaisir musical. Une analyse du lexique des modalités d'appréhension du fluide *rock* avait été effectuée, il y a quelques années. L'homogénéité des mouvements musicaux est d'abord d'ordre philosophique et anthropologique (parvenir à l'élaboration d'une devise, d'un style original et auto-investi). Elle est, aussi, dans un second temps, d'ordre matriciel, une fois décryptés les résultats des enquêtes de terrain, et dans une formalisation structurale. Cette matrice *underground* consiste dans l'activation d'une représentation fluide et hypnotique de la musique. Elle renvoie à six thématiques des musiques repérées dans nos recherches²⁹ :

- Effets hypnotiques, corporéisés et biologiques (déchirement, effraction mentale, atteinte des viscères, de l'intériorité) ;

- Circulation des émotions à un niveau plus mental et doux (ambiance, attitude, vibration, feeling)

- Métaphore du plaisir de type toxicomaniaque (musique « défonce », « déchire », « kiffe », « accro' », « flash »...)

- Obsession technique du contrôle, de l'orientation technique du plaisir musical, de la maîtrise (on est ici dans le refus de la « soupe », du « fécal », pour affirmer un « projet » et une expertise technique) ;

- Renvoi à la « rue », à la foule de frères, à une similarité communautaire utopique ;

²⁹ Cf. Jean-Marie SECA, *Les Musiciens underground*, Paris, PUF, 2001. On trouve, dans un texte fort suggestif de Roberto Barbanti sur ce qu'il qualifie de « paradigme acoustinaire », un écho et une réflexion complémentaire, en termes théoriques, de cette tentative de saisie et de formalisation de la représentation du « son *underground* ». Voir Roberto BARBANTI, « De l'acoustinaire : éléments pour la définition d'un nouveau paradigme acoustique », dans Danièle Pistone (Ed.), *La musique et l'imaginaire. Actes de la journée du 16 février 2002*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2002, p. 5-21.

- Langage de la musique « pure », authentique fondée sur la devise.

Ces six thèmes structurent ce qu'on peut nommer une « matrice *underground* ». Elle se traduit, dans les médias de masse, par une programmation commercialisée et une cristallisation musicalisée (orale, corporéifiée, artistique, sonore) de la dissidence. Cette tendance enragée et engagée domine et exprime l'esprit du temps mais aussi le mode de vie occidentalisé (c'est-à-dire fondé sur l'alliage des idées de « mélange des cultures » et de « romantisme créatif »).

Conclusion

Parler de l'influence des musiques sur les conduites (violence, modes de pensée sectaires, idéologies, religiosité) est aussi une autre voie d'exploration. Nombre de travaux de sociologie, fondés sur des monographies et une construction dite « qualitative » des données, envisagent peu ces angles d'approche. C'est là l'un des points de forces de la psychologie sociale : proposer des techniques d'interrogation par échelles d'attitudes (dogmatisme, autoritarisme, démocratisme) ou sur les représentations sociales (approche des noyaux centraux des styles musicaux) et les mettre en corrélation avec certains courants ou goûts en distinguant entre éclectiques (omnivores³⁰), consommateurs de musique classique et contemporaine et adeptes. Par exemple, il serait vraiment intéressant de savoir quels liens il y a entre l'activation d'une attitude autoritariste et le goût pour les musiques extrêmes (*black metal* plus ou moins droitiers notamment). De la même façon, il serait tout aussi pertinent d'étudier le lien entre stéréotypie politique et interculturelle et le groupe des consommateurs omnivores. Les travaux sur les attitudes des consommateurs se sont surtout centrés sur les angoisses des parents (*Parent Resources Center of Music*) aux États-Unis³¹, ou sur les liens entre médias musicaux et violence. On a rarement envisagé des recherches en tenant compte de l'intégration à une idéologie et en

³⁰ Richard PETERSON, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et Sociétés*, vol. 36, n° 1, printemps 2004, p. 145-164.
Wing Chan TAK et John GOLDTHORPE, « Social stratification and cultural consumption : Music in England », *European sociological review*, vol. 23, n° 1, février 2007, p. 1-19. Gürkan TEKMAN HASAN et Nuran HORTAÇSU, « Music and Social Identity: Stylistic Identification as a Response to Musical Style », *International Journal of Psychology*, vol. 37, n° 5, octobre 2002, p. 277-285.

³¹ Anne BENETOLLO, *Rock et politique. Censure, opposition, intégration*, Paris, L'Harmattan, 1999.

réfléchissant à une perspective théorique plus globale et politique. Est-ce une bonne perspective d'étude ? L'avenir le dira.