

Préambule théorico-méthodologique

Ce texte est issu d'une recherche qui fait suite à une longue enquête de terrain (50 entretiens collectifs, 110 questionnaires de groupes, observation participante) effectuée en 1980-86 et 1999-2000 auprès de groupes de *rock*, *rap*, antillais, de musique électronique et *pop*, dans la région parisienne. Il ne présente donc qu'une partie des données recueillies auprès de ces musiciens. La caractéristique de ces ensembles est qu'ils *n'étaient pas ou peu reconnus commercialement au moment de leur observation*. La problématique générale du travail ici exposé est donc centrée sur l'*émergence et l'affirmation « culturelle » des minorités* (Seca, 1998). Un ouvrage, publié récemment aux Presses universitaires de France, peut être consulté pour un approfondissement à la fois empirique et théorique de ce thème (Seca, 2001). L'attention accordée à la *reconnaissance minoritaire* part de l'hypothèse que les représentations sociales ne sont pas seulement de purs décalques des idéologies (Seca, 2001c) ou, pour le cas qui nous occupe, des modèles diffusés par les industries de la distraction que les auteurs anglo-saxons, issus des *Cultural Studies* (Agger, 1992 ; Chambers, 1985 ; Frith, 1981 ; Grossberg, 1992 ; Hebdige, 1979 ; Middleton, 1990), qualifient, suite à une inspiration néogramscienne, de « culture hégémonique ». Nous ne nous inscrivons pas, quant à nous, dans un tel mouvement intellectuel, quoique certains puissent trouver des liens entre notre approche et la précédente à propos des notions comme celles de « culture populaire », de minorité active ou d' « intellectuel organique ». Notre regard est plus froid, moins apologétique, plus sensible à l'exigence analytique d'un Theodor Adorno ou d'un Greil Marcus (Adorno, 1945, 1971 ; Marcus, 1998) sur les musiques émergentes. Notre observation est donc à la fois sympathique anthropologiquement parlant et critique intellectuellement pensant. La débauche admirative vis-à-vis des « cultures jeunes » ou « populaires » nous semble tout aussi malsaine, « jeuniste », malhabile que la logorrhée de dégoût émis contre elles, dont Allan Bloom, pour les États-Unis, ou Jean-Louis Harrouel, pour la France, sont de bons exemples productifs (Bloom, 1987 ; Harrouel, 1994).

Précisons que, suite à notre travail monographique sur les musiciens amateurs dans le *rock* (Seca, 1987, 1988), toute une série d'études a été entreprise et publiée, en France, sur les producteurs de *jazz*, de *rap*, de *techno*, de *rock*. Nous ne mentionnons ici que quelques auteurs (Boudinet, 1996 ; Desvérité et Green, 1997 ; Green, 1997 ; Grynszpan, 1999 ; Hennion, 1993 ; Lapassade et Rousselot, 1990 ; Le Bart, 2000 ; Madiot, 1993 ; Mignon et Hennion, 1991 ; Molière, 1997 ; Ricart, 2000...) ayant écrit dans ce domaine après 1987. La modestie nous incite cependant à ne pas déclarer que nous ignorons l'existence d'un travail équivalent à celui que nous avons

réalisé, sur le plan du nombre de groupes interrogés, de la boîte à outils d'analyse proposée et du modèle théorique de la socialisation suggéré pour expliquer de tels engagements. Ce champ d'étude était donc plus qu'inexploré, en France, jusqu'en 1987, date de notre thèse. Il était évidemment occupé par les journalistes d'Actuel ou de Libération et quelques intellectuels marxisants. Il était épisodiquement représenté par des publications de la revue *Esprit*, quelques recherches à l'INRP ou le travail de Antoine Hennion sur les *professionnels du disque* (Hennion, 1981). Quant aux travaux anglo-saxons de la même période (1970-85), ils souffraient des mêmes travers que ceux français (journalisme partisan et partiel, intellectualisme ou essayisme ronronnant, jeunisme tendancieux, apologie candide, voire parfois rieuse du « populaire » et approche empirique inconsistante au nom d'une visée prétendument « qualitative »). On relèvera cependant les contributions marquantes et intéressantes de Simon Frith ou de Dick Hebdige (*op. cit.*).

On a le sentiment que beaucoup de chercheurs, souvent fascinés par leur terrain de travail, ont passé bon nombre d'années à vouloir légitimer théoriquement la « culture prolétarienne » ou celle du *working class hero*, au lieu de tenter de l'observer comme l'ont fait notamment, l'analyste de la culture du pauvre, Richard Hoggart, l'un des pionniers de l'ethnographie des musiciens et des déviants, Howard Becker ou l'anthropologue des familles de la banlieue mexicaine, Oscar Lewis.

Ne pensant pas refaire, dans un cadre limité, en un espace comme celui-ci, ce qui a été écrit ailleurs (Seca, 1999, 2001a, 2001b, 2001c), nous ne présenterons qu'une partie de nos résultats et nous insisterons, dans cette contribution, sur l'importance fondamentale d'une approche du langage associé et consécutif aux activités musicales pour dégager des ensembles mixtes, constitués de « germes » idéologiques, d'« ingrédients » prototypiques et stéréotypiques ainsi que de formes dénominatives originales. Nous avons donc voulu collationner les « idiomes du discours indigène français », activés par les acteurs de ces mouvements à la fois néotribaux et atomisés. Nous avons aussi tenté de reconstruire la structure et les dimensions de ce que nous nommons la « *représentation fluidique de l'action musicale* » et d'une certaine manière, « *la carte mentale des musiques underground* ».

Ces musiciens agissent comme s'ils utilisaient un pouvoir extraordinaire dans la musique, proche conceptuellement d'un *fluide magnétique* (Paicheler, 1985, pp. 33-58 ; Chertok et Stengers, 1989, pp.15-74). Les fluides distillés par des courants comme le *rock*, la *techno* ou le *rap* favoriseraient l'extériorisation immédiate d'un désir tragique de visibilité et d'expression. Par la

« circulation des émotions électro-fluidiques », une résonance fantasmatique et corporelle en résulte et est sans cesse recomposée (Anzieu, 1984, p. 180-181 ; Maisonneuve, 1976). Présent en chaque acteur musical, ce mouvement mystérieux symbolise la puissance « naturelle » de la masse autant que celle du « groupe d'artistes » exécutant rageusement ses « morceaux » en concert. Cette orientation esthétique électrifie cette force. Le rituel (Maisonneuve, 1999) est alors recherché pour rejoindre un sentiment de communauté idéale dont la réalité est évanescence et souvent insaisissable, sauf durant certains moments sacrés de la vie d'une société (Durkheim, 1960). Cette tendance fluidique consiste en une expurgation de ce qui, à l'intérieur s'agite et cherche un support symbolique. Scénarisée et rituellement dramatisée, elle donne lieu à des *états modifiés de la conscience et du corps*. Cette turbulence mécanisée et musicale est extrêmement efficace. Elle exerce une fascination sur des admirateurs, des hordes, des fans et se base sur une forme de circulation de signifiants verbaux et non verbaux.

1. L'énergétique du plaisir musical

L'appréciation de la musique diffère en fonction des contextes de diffusion et d'écoute. Inutile d'insister sur ce point. Ses représentations sont condamnées à ne demeurer que des approximations d'une sensation. Le parler sur cette émotion spécifique que nous tenterons de restituer analytiquement, doit être perçu comme articulé autour d'un ensemble d'indices. Pour les présenter, on utilisera une approche interprétative, fondée sur la prise en compte d'une certaine récurrence des termes évoqués.

La référence à l'*orgasme* et à l'*érection sexuelle* et / ou *corporelle* est, par exemple, assez fréquente dans les récits recueillis. L'histoire des groupes est souvent décrite à travers la métaphore de l'*histoire d'amour*. La jubilation érotisée affleure aussi dans les comportements, avant l'exécution de morceaux, un peu moins pendant ces derniers et, beaucoup plus, après les prestations. La musique adoucissant les mœurs, ce besoin énergétique et mental primordial, se transmue en un phénomène sublimé dont Sigmund Freud a maintes fois signifié l'origine (Freud, 1970, p. 26). Par la musique, l'identification de chacun (musicien, auditeur) à une forme commune advient. Elle rend palpable, présente, immédiate, une force constituée de morceaux de vie atomisée, d'énergie sans cesse flottante. Elle fige momentanément une agitation interne. Le fluide s'empare du corps. Il le dresse face au monde et le communautarise. Il conduit à se sentir représenté dans une ritualité propre au style exécuté (Anzieu, 1984, p. 199). La baisse brusque de ce moment concerté de circulation sublimée des pensées individuelles qui se socialisent, engendre

un vide qui fait remonter le désir lui-même, à l'état brut comme dans un mauvais jeu de chaises musicales. D'autres bons objets doivent alors remplacer cette musique et cette ritualité qui ont cessé d'exercer leur empire. Leur disparition subite et leurs conséquences, se manifestant par des formes symptomatiques du corps, indiquent l'existence probable d'un fort lien avec la sexualité. Nos statistiques sont claires : neuf *rockers* amateurs sur dix sont des hommes (Seca, 1988, 2001) ; dans les autres courants, plus récents, la gente masculine est tout aussi nombreuse (Witheley, 1999). On ne parlera pas des anecdotes et dérisoires acting out de copulation simulée entre garçons. Ils sont une « sortie » des résidus libidinaux « traduits » en tendresse entre amis. Le manque ainsi vécu est comblé par le plein d'une relation fusionnelle, vulgaire et paillardes sur maints aspects.

Bien entendu, ces conduites fusionnelles ne sont pas systématiques, ni sympathiques, ni méprisables. Mais elles ont été notées de façon relativement récurrente lors de diverses observations. La sexualisation du *rock* ou du *rap* n'est pas du pur folklore. L'attention féline donnée aux fans féminins, la prolifération de signes vestimentaires ou comportementaux quasi-machistes dans les scénographies, l'utilisation de la position de concertiste à des fins de séductions ne sont pas le but premier de tels engagements. Elles sont, soit rejetées en tant qu'attitudes dégradantes, soit déniées ou éludées, soit encore, recherchées, de façon incidente et subtile. Le paradoxe est le même que celui qui concerne l'engagement dans le projet de création (récupération/contestation ; commercialisation/affirmation d'un style propre). La référence au sexe se présente comme un signe d'échec, par son caractère prosaïque, pauvre en images esthétiquement valorisées. Elle rend pornographique le projet d'un art contestataire. L'abdication de l'« esprit » d'authenticité *rock*, *hip hop* ou *techno* face à des propositions de contrat d'édition d'un disque par une compagnie importante est d'ailleurs parlée ou évoquée de la même manière (« vendre son cul pour de la *tune*¹ ») par nos interviewés. Le surgissement de la métaphore sexuelle renvoie néanmoins à la dynamique de la sublimation sous-jacente à l'activité artistique. Son affaiblissement ou sa réapparition ne font que rendre plus prégnante l'aspiration des désirs engendrés par les rituels de transe, durant les moments publics.

2. Le fluide et les différents genres *underground*

Le parler sur les effets de la musique se rapproche de celui utilisé dans les conduites addictives. S'agit-il d'un lexique propre à un seul courant ? On peut le penser au premier abord lorsqu'on se laisse emporter par l'enthousiasme idolâtre de ses acteurs. L'analyse des diverses tendances qui se sont succédées en France, depuis 1980, conduit, par la prise de distance historique, à établir que ce langage est constitutif de toutes les musiques *underground*.

		Évaluation des principaux genres (maximum = 5)		
		Rock	Rap	Techno
Pré- domi nance de (ou du)	<i>Transe « sonique »</i>	++++	+++	+++++
	<i>Transe par la parole</i>	+++	+++++	-
	<i>Charisme et effet de personnalité</i>	++++	+++++	-
	<i>Rythme</i>	++++	++++	+++++
	<i>Intention explicite de message</i>	+++	+++++	-
	<i>Programmation du son</i>	+++	+++	+++++

Le *rock*, le *rap* et la *techno* sont, par leur succession historique, des courants presque exemplaires typologiquement parlant. Dans le premier genre, texte et musique sont combinés de façon équilibrée. Le vertige de la transe autant que la rationalité du *logos* sont en correspondance subtile, l'un dominant l'autre selon les périodes et les modes. La recherche d'effets d'excitation mentale et corporelle y est cependant prédominante. Du point de vue des diverses dimensions que sont l'accès à la transe par le son et l'innovation esthétique, le rythme, la parole et la présence de la personnalité dans la relation au public, de l'intention explicite d'adresser un message, si possible subversif, ce courant semble être, encore aujourd'hui, la musique la plus « complète », vue sous l'angle de ces seuls critères. Son caractère actuellement démodé n'invalide pas sa polyvalence et sa richesse.

Dans le *rap*, la parole est, comme on dit souvent, « centrale ». Le rejet éventuel de cette tendance est lié à l'« incapacité » d'écouter le contenu et la forme des textes *rappés*, débités, ciselés. Tout, dans l'art du « peura² » comme on dit en France, est axé sur la scansion et la verbalisation : la mélodie, l'orchestration, le rythme et les effets de style. Le *rap* valorise la parole au point que le chant y est parfois minimalement mélodieux. Il suit une harmonique parlée, proche des chanteurs hurleurs, *soul* ou *blues*. Le rythme y est fondamental comme dans le *rock*. L'accès

à un état modifié de conscience est alors possible par l'entrée dans le monde du récitatif qui se greffe sur une rythmique adaptée (l' « instru »).

Dans le courant *techno*, la musique et son vertige parviennent à leur degré maximal d'efficacité. La transe et son obtention sont le but même de toutes les musiques inspirées par ce dernier mouvement qui entretient de profonds liens avec les deux autres styles majeurs de l'*underground*. Dans la *techno*, il n'y a, le plus souvent, pas de parole, ni aucune relation explicitement charismatique au public. Le son et le rythme y atteignent leur plus haut degré de puissance. Le but est alors de faire accéder l'auditeur à un autre état en le menant inéluctablement vers un univers numérisé et très rythmé. Avec ce style, en dépit de la grande variété qui y règne³, on parvient aux limites de ce que peut accepter une oreille humaine même si les expériences psychédéliques de l'*acid rock* ou du *punk* se sont, en leurs temps, voulus tout aussi nihilistes et extrêmes. Un moyen pour « durer » pendant une soirée *rave* est de prendre de la drogue (Seca, 1999), des boissons toniques et de l'alcool, pour supporter, voire accepter et aimer, les vertiges rythmiques, la puissance et les effets du son. Cette musique est essentiellement définie par sa force d'emprise et de captation immédiate. Le *rock*, la musique contemporaine, le *free-jazz* et d'autres styles avaient déjà œuvré dans ce sens. Il n'y a littéralement rien de neuf dans le projet *techno*, mis à part l'objectif de prendre au pied de la lettre la philosophie de l'extase (Leary, 1973, 1996) et de tenter de la programmer par des machines numériques. Sa caractéristique fondamentale est dans le but de binarisation de la sensibilité corporelle. Pour être en phase avec un tel objectif, tout auditeur sincère, « branché » ou attentif n'a pas le choix. Il doit se calquer sur ce qui est hors de sa propre humanité. Certes, toute recherche de connaissance, quel que soit le domaine, implique une telle exigence de sortie hors de ses propres normes. Mais le fêtard de bonne volonté, pour y parvenir, doit ignorer le rythme de son propre corps et adapter celui-ci à une allure précipitée, toujours plus forte. Le fluide musical règne alors en *maître des corps* et des *représentations*.

Ces remarques sur les styles sont éclairées et illustrées, partiellement d'ailleurs, par les résultats d'analyse du discours, livrés dans le paragraphe suivant.

3. Les aspects linguistiques de la RS du fluide musical : exploration structurale

On en restera simplement au niveau de la description du parler sur le fluide musical. Quels sont les termes-clés⁴ consécutifs à l'analyse du discours ? Quatre *éléments structurants* forment une entité active, une RS, et ce qu'on pourrait qualifier de « carte mentale des styles *underground* » pour reprendre une expression (l'idée de « carte mentale » ou de « paradigme de base ») proposée par différents auteurs (Milgram et Jodelet, 1976 ; Doise, Clemence, Lorenzi-Cioldi, 1993, ou plus récemment par Lahlou, 1998).

La première forme mise en évidence est celle de l'évocation des *effets mentaux* et *corporels* du fluide. Aux dires des sujets interrogés, la musique devrait atteindre les « viscères », les « tripes », « faire prendre son pied », conduire à l'« extase ». Elle devrait faire du « bruit », « tuer », « être mortelle » « griller », « déchirer⁵ », « être méchante », « dégager quelque chose », avoir la « frite », la « pêche », la « patate », la « moelle ». Le rapport à une corporéité en scission, coupée, donc à une identité blessée, bouleversée jusqu'à la mort, menacée mais renaissante, est à la fois triviale et surprenante. La « pêche » d'une musique, son premier critère de qualité, et l'atteinte du « viscéral », dans l'imprégnation d'un morceau, désignent la réalité d'un groupe qui « pulse », s'inscrit dans l'espace et le temps, « signe » par son style, « marque sa trace ». Un certain corporéisme (Le Breton, 1998 ; Lecomère, 1998 ; Maisonneuve, 1976) synthétise cette dimension, renvoyant à une représentation jouissive et « présentéiste » de la musique et de ses effets.

À ce langage de dépeçage corporel et mental, à cette exigence de violente jouissance de l'instant présent, s'ajoute une autre, plus liée à la notion d'*attitude*. On peut, dans ce cas, parler d'un « lexique de la *circulation du fluide* ». « Être branché sur le même truc », « ne pas se faire plaisir mais partager », « vibrer », « faire vibrer », « être dans son truc ou son trip », partager un « feeling », une « attitude », un « délire », entrer dans le « groove », le « flot », le « vibe », « flasher » sur des « idées », une « ambiance » ou des intuitions sont autant d'expressions décrivant le *fonctionnement tranquille* et *presque automatique* d'une représentation. La musique est ici un « oxygène », un « cordon ombilical », un « ressentir », un « voyage en commun ». Elle « tourne », « passe », « court », « colle », « fait bouger ». On « démarre un morceau ». On « envoie » un rythme. On « balance » un accord. On « en met trente fois plus » ou on « donne tout » pour un concert. L'image du « groupe machine », qui « fonctionne », est accolée à *cet*

univers trépidant. L'utilisation de la forme impersonnelle, indéfinie ou d'un sujet collectif comme « ça », « on », « quelque chose », « le groupe », « nous », charpente cette élaboration verbale « circulatoire » de la musique.

La troisième dimension de cette *RS* dénomme la *transe* et les *métaphores* de l'obsession *toxicomaniaque*. La musique est une forme de « défoncé » qui « accroche ». « Être accro », « chiredé⁶ », « foncedé », « s'éclater », « kiffer », « accrocher le public », « flasher », « planer », « flipper » de ne pas pouvoir en entendre ou en faire, être ou jouer « speed », « se fixer » sur un son, « se prendre la tête sur un morceau » ne sont pas limitatifs. Ces quelques éléments renvoient aux relations entre ces courants musicaux, l'addiction et la notion de plaisir. On ne peut pas dire cependant que l'*underground* soit, par excellence, l'espace d'une dérive toxicomaniaque (Lahaye, 1998). Tendanciellement, ce serait plutôt le contraire, comme l'illustre l'extrait d'entretien suivant qui n'est qu'un exemple parmi d'autres :

- Moi, je pense qu'en 1983, il faut revenir à quelque chose d'énergique et pur. C'est ça qui fera la différence entre le bon et le mauvais groupe [...]. On a, tous, une forme, une pêche naturelle. On en a. C'est le plaisir de jouer. C'est tout ! (Les Désaxés, groupe *punk*, Paris, 1983).

La métaphore de la drogue et le parler s'y rapportant, sont d'abord des réalités symboliques. Le vocabulaire utilisé est explicite. La notion de fluide musical est aussi axée sur cette dimension langagière. Elle complète les deux autres. Même si certains groupes ne réclament aucune libéralisation ou légalisation de la drogue, ils véhiculent, cependant, par leur mode d'expression, une culture qui normalise ces substances et les fait pénétrer dans le quotidien du moins drogué de leurs supporters. L'influence des représentations, c'est aussi cela : véhiculer malgré soit, de façon dénégatrice, une culture qui nous dépasse tant dans ses références éthiques qu'« expérientielles ». Le fluide musical est, d'une certaine manière, considéré comme une forme de drogue, plus naturelle, même si, parfois numérisée et quelque fois inhumainement rythmée.

La quatrième entité sémantique présente dans les entretiens est celui de la *maîtrise* (*des émotions*, de la *technique* et du *travail*). « Assurer », « dominer », avoir la bonne « patte » ou la « technique », « toucher », « être efficace », « mettre un morceau à sa sauce », « au carré », « à sa pâte », le « bûcher », « forcer la dose », le faire « évoluer », « bouger », trouver un « plan », ne pas trop « se la péter » ou « se la flégon⁷ », ne pas « se viander », « se planter », « merder »,

« jouer craignos », « être mou », « faire du gros caca » sont autant d'exemples de cette dimension. La musique, c'est surtout du « taf », avoir de l'argent, des « tunes », de la « maille », du « blé » pour acheter du « matos », la « gratte », l'« ampli », les « gamelles », remplacer un « charlé » et ne pas tomber dans les « embrouilles », le « split » du groupe, le « flip », la « galère », donc le « merdier » ou les « soucis ». Le son, le rythme peuvent être « distorse », « clean », « bien amenés », « brouillés », « sales », « speed ». On « tape » sur sa batterie. Un courant passe entre elle et soi. Si elle « résiste », on lui fera mal et on la « cognera » encore plus fort. Un batteur peut « frapper à quatre-vingt-dix pour cent *hard* », être « pêcheux », avoir la « frite », la « patate » ou peut oublier d'envoyer des « pêches » durant telle phase d'un morceau et avoir la « pêche » pour un concert. Un guitariste « pilonnera » son instrument. Le langage de la *maîtrise*, voire celui de la « sculpture » du son, voisinent avec et complètent des métaphores de l'émission de fèces, de la menace et de l'agression. Les allusions à la merde, au merdier, à la soupe, au fait de jouer mou ou bien à l'idée que (la maîtrise) « ça vient comme ça », et bien d'autres termes, encadrent une zone d'objets à éviter : la dispute, l'« embrouille » dans un groupe, la médiocrité, l'absence d'énergie, la dérive toxicomaniaque, le manque d'originalité ou de créativité, le dégoût vis-à-vis d'un son ou d'un instrument, de l'argent ou d'un style, en un mot, la dépression ou la disparition. Le risque du non-contrôle du pouvoir musical est évoqué par la référence à l'erreur fatale, à la difficulté technique ou à l'échec par la médiocrité créative (« se planter », « se viander »). On désigne donc par ces évitements divers un objet interne / externe susceptible de faire régresser celui qui s'y frotte mal. Cette quatrième dimension (contrôle, maîtrise) rejoint celle recouvrant la représentation corporelle et mortifère des effets de la musique et sa connotation de déchirement des viscères ou de saisie des éléments essentiels biopsychologiques de l'auditeur.

Ces quatre thématiques ci-dessus synthétisées (*effraction, circulation des émotions, métaphore psychotrope et désir de contrôle ou crainte de la perte de*) sont des ensembles lexicaux de type indiciel, fortement connotés. Leurs correspondances se traduisent par une certaine polyvalence sémantique dans l'actualisation verbale de la RS du fluide musical. Cette diversité de sens est relativement appariée à une certaine simplicité du signifiant non linguistique et des conduites associées. L'esprit du groupe, son mode de représentation imprime alors une cohérence à ce qui, d'un certain point de vue, pourrait apparaître comme un langage compulsif et répétitif. Les affinités issues d'un tel contexte, vécues dans un interstice flottant en permanence entre le verbal et le non-verbal, résultent d'une expérience de l'état naissant amical, proche d'une relation

amoureuse et communautaire. Ceci permet au groupe de durer, d'accéder à une représentation commune, à une amitié fondée sur le style et de continuer ainsi sur sa voie (Maisonneuve, 1993). La *base* musicale, malgré sa polyvalence de sens et de fonction, accentue fortement cette intimité et ce sentiment d'illusion de groupe. Une convergence et une stimulation interindividuelles, reconstruites autour d'une « totem » mis en commun est alors diffusé dans l'espace des émotions esthétiques réappropriées par chacun. Ce phénomène d'engouement touche autant les groupes musicaux que leurs auditeurs et forment un espace de médiation fameux, rentable parce qu'instable, variable et donc très efficace.

4. Conclusion

Le « code de la circulation » du fluide musical s'appuie sur un support projectif d'images renouvelées et mises en commun. L'attention auditive produit d'abord une prolifération de cognitions et de symboles ainsi qu'un effet d'accaparement de la vision. L'espace musical est alors autoconstruit et réitéré comme dans une suite géométrique. La texture du son influe, en parallèle, sur le niveau physiologique. La matérialité du code (l'harmonie, la structure, le rythme) engendre un effet conatif propre, qu'on pourrait appeler « infra-verbal » et émotionnel. Les associations verbalisées et visuelles déclenchent enfin une codification du noyau sonore par le moyen d'un classement subtil et personnel des impressions qu'elle fait naître. Les évocations (idées, images, cognitions, émotions, souvenirs, croyances) sont effectuées ainsi selon les représentations sociales des auditeurs, les *nexus* qui les mobilisent leur groupe de référence (Rouquette, 1994), leur biographie, leur degré d'affiliation à un style et sont alimentées par les contenus des textes chantés qui accentuent le processus de réception ainsi en acte. Les groupes musicaux *underground* échafaudent une cristallisation consistante de significations et d'intentions de communication. Ils produisent un « morceau » et ils énoncent, en même temps, des tableaux projectifs et des scénarii identificatoires, fondés sur des préconceptions et un savoir partagé par les auditeurs. Comme les peintres dont parle Jean Maisonneuve, les groupes de musique fabriquent du charisme musical et la transe qui l'accompagne, dans un mouvement paradoxal de refus du passé et de reconstruction du lien social (Maisonneuve, 1978, p. 33).

¹ « Tune » signifie « argent » dans l'argot français

² Verlan de « rap. »

³ *Acid, ambient, breakbeat, club, dub, garage, goa, house, industrielle, jungle, progressive, psychédélique, trance*, en rappelant que le *hardcore* (150 à 180 BPM ou battements par minute) ou le *breakcore* (210 à 250 BPM) se distinguent par leur très forte rapidité.

⁴ Les dimensions dont nous parlons dans la suite de ce paragraphe résultent d'une analyse de contenu d'entretiens et d'observations (Seca, 1987, 1988, 2001).

⁵ « Déchirer, ça veut dire bien *péra*, avoir un flot qui fait que l'individu rentre en transe quand il écoute. Pour moi, un gars qui déchire, c'est qu'il a la *mélo* et l'intellect. Moi, je viens de banlieue sud, Grigny, Melun, Nemours. Être de banlieue, c'est travailler deux fois plus qu'un Parisien pour être crédible à Paris. C'est pour ça qu'il y a beaucoup de gars qui déchirent venant de Province, parce que les gars sur Paris, ils ont tout ! » (Extrait d'un entretien avec Dady Lord C., leader de la scène raggamuffin antillaise, *tiré de* Bocquet et Pierre Adolphe, 1997, p. 197.)

⁶ Cet argot ou verlan de « déchirer » désigne l'état de défoncé du drogué. Il exprime aussi l'effet scénique ou discographique d'un bon *rap*.

⁷ Verlan de « se la gonfler », synonyme de « se la péter » donc de « se la jouer ».

Références bibliographiques

- Adorno, T.W. (1945). A social critique of radio music. *The Keynion Rewiew*, 7, 208-217.
- Adorno, T.W. (1971). Sociologie de la musique. *Musique en jeu*, 2, 8-15, 1^{re} édition en langue allemande : 1967.
- Aggers, B. (1992). *Cultural Studies as a Critical Theory*. London : Penguin.
- Anzieu, D. (1984). *Le groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal*. Paris : Dunod.
- Bloom, A. (1987). *L'âme désarmée : essai sur le déclin de la culture générale*. Paris : Julliard, 1^{re} édition en langue anglaise, 1987.
- Bocquet, J.-L. & Pierre-Adolphe, P. (1997). *Rap ta France*. Paris : Flammarion.
- Boudinet, G. (1996). *Pratique rock et échec scolaire*. Paris : L'Harmattan.
- Chambers, I. (1985). *Urban Rythms : Pop Music and Popular Culture*. London : Macmillan.
- Chertok, L. & Stengers, I. (1989). *Le cœur et la raison. L'hypnose en question, de Lavoisier à Lacan*. Paris : Payot.
- Desroches, H. (1973). *Sociologie de l'espérance*. Paris : Calmann-Lévy.
- Desverité, J.-R. & Green, A.-M. (1997). Le *rap*, comme pratique et moteur d'une trajectoire sociale. In A.-M. Green, (dir.), *Des jeunes et des musiques. Rock, rap, techno* (pp. 169-213), Paris : L'Harmattan.
- Doise, W., Clemence, A. & Lorenzi-Cioldi, F. (1993). *Analyse de données et représentations sociales*. Grenoble : PUG.
- Durkheim, E. (1960). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : PUF, 1^{re} édition, 1912.
- Freud, S. (1970). Malaise dans la civilisation. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1, 9-80, 1^{re} édition en langue allemande, 1929.
- Frith, S. (1981). *Sound Effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock'n roll*. New York : Pantheon Book.
- Green, A.-M. (dir.), 1997, *Des jeunes et des musiques. Rock, rap, techno*. Paris : L'Harmattan.
- Grossberg, L. (1992). *We Gotta Get Out of This Place : Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York : Routledge.
- Grynszpan, E. (1999). *Bruyante techno. Réflexion sur le son de la free party*. Nantes : Mélanie Séteun.

-
- Harrowel, J.-L. (1994). *Culture et contre-cultures*. Paris : PUF.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture : The Meaning of Style*. London and New York : Methuen.
- Hennion, A. (1993). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.
- Lahaye, D. (1998). *La diversité des trajectoires dans la drogue et leurs dynamiques*. Thèse pour le doctorat de sociologie. Paris : EHESS.
- Lahlou, S. (1998). *Penser manger. Alimentation et représentation sociale*. Paris : PUF.
- Lapassade, G. & Rousselot, P. (1990). *Le rap ou la fureur du dire*. Paris : Loris Talmart.
- Leary, T. (1973). *Politique de l'extase*. Paris : Fayard, 1^{re} édition en langue anglaise, 1968.
- Leary, T. (1996). *Chaos et cyberculture*. Paris : Le Lézard, 1^{re} édition en langue anglaise, 1994.
- Le Bart, C. (2000). *Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion*. Rennes : PUR.
- Le Breton, D. (1998). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF, 1^{re} éd. 1990.
- Lecompère, N. (1998). *Êtres de chair : le public et son rapport au corps dans le concert de musique amplifié*. Mémoire de maîtrise de sociologie (dir. : J.-M. Seca). UVSQ : Saint-Quentin-en-Yvelines.
- Madiot, B. (1993). *Être musicien de jazz en France. Psychologie sociale d'une profession, de son choix et de ses valeurs*. Thèse de doctorat de psychologie sociale (dir. : Denise Jodelet) : EHESS-Paris.
- Maisonneuve, J. & Lamy L (1993). *Psychosociologie de l'amitié*. Paris : PUF.
- Maisonneuve, J. (1976). Le corps et le corporéisme aujourd'hui. *Revue Française de Sociologie*, 17 (4), 551-571.
- Maisonneuve, J. (1978). Destin de l'icône du corps dans un art en question. *Connexions*, 25, 7-39.
- Maisonneuve, J (1988). *Les rituels*. Paris : PUF.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes : Open University Press.
- Mignon, P. & Hennion, A. (dir.) (1991). *Rock : de l'histoire au mythe*. Paris : Anthropos.
- Moscovici, S. (1989). Préface au livre de Denise Jodelet. In Jodelet, *Folie et représentations sociales* (pp. 9-30). Paris : PUF.
- Molière, E. (1997). La musique techno comme fête musicale. In Green A.-M., (Éd.), *Des jeunes et des musiques. Rock, rap, techno* (pp. 217-258), Paris : L'Harmattan.
- Paicheler, G. (1985). *Psychologie des influences sociales. Contraindre, convaincre, persuader*. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé.
- Ricard, B. (2000). *Rites, codes et cultures rock. Un art de vivre communautaire*. Paris : L'Harmattan.
- Rouquette, M.-L. (1994). *Sur la connaissance des masses. Essai de psychologie politique*. Grenoble : PUG.
- Seca, J.-M. (1987). *L'état acide. Analyse psychosociale des minorités rocks*. Thèse de Doctorat de Psychologie sociale (dir. : Serge Moscovici), Nanterre : Université de Paris-X.
- Seca, J.-M. (1988). *Vocations rock. L'état acide et l'esprit des minorités rock*. Paris : Klincksieck.
- Seca, J.-M. (1998). Pour une psychologie sociale de la vocation minoritaire. Trad. en roumain : Pentru o psihologie socială a vocației minoritari. In A. Neculau. et G. Ferréol (dir.). *Psihosociologia schimbării* (pp. 68-76), Iasi : Polirom.
- Seca, J.-M. (1999). L'emprise rituelle des rave. In G. Ferréol., (dir.), *Adolescence et toxicomanie* (pp. 54-8), Paris : Armand Colin.

Seca Jean-Marie, « La "carte mentale" des musiques *underground* : approche exploratoire ». Communication à la Cinquième conférence internationale sur les représentations sociales, *Représentations sociales : constructions nouvelles*, Montréal, UQUAM/ GEIRSO, 30 août au 2 septembre 2000.

Seca, J.-M. (2001a). *Les musiciens underground*. Paris : PUF.

Seca, J.-M. (2001b, mars). *De la tristesse à la trépidation : l'alternance "sérieuse / ludique" des sentiments chez les musiciens rocks et leurs successeurs*. Communication au « Colloque Délectations moroses. Musiques et sociétés », Université Libre de Bruxelles, Département d'Histoire de l'Art, Journalisme et Musicologie : Bruxelles, Belgique.

Seca, J.M. (2001c). *Les représentations sociales*. Paris : A. Colin.

Witheley, S. (dir.) (1997). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London : Routledge.