



HAL
open science

De la signification psychopolitique des vocations rock et rap en France

Jean-Marie Seca

► **To cite this version:**

Jean-Marie Seca. De la signification psychopolitique des vocations rock et rap en France. Jacques Chevallier (éd). L'identité politique, Paris, PUF., pp. 79-93: https://www.u-picardie.fr/curapp-revues/root/33/jean_marie_seca.pdf_4a07eacac68e2/jean_marie_seca.pdf, 1994. hal-03014245

HAL Id: hal-03014245

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03014245v1>

Submitted on 19 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

DE LA SIGNIFICATION PSYCHO-POLITIQUE DES VOCATIONS ROCK ET RAP EN FRANCE

PAR

Jean-Marie SÉCA

Maître de Conférences à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

Je suis plutôt spécialisé dans le domaine de l'ethnographie des groupes de rock amateurs. Mais la lecture d'ouvrages de sciences sociales (Dubet, 1987) ou d'essais (Lapassade, Rousselot, 1990), portant directement ou non sur le monde social du rap, m'a conduit à tenter de qualifier et de définir ce que je considère comme un modèle très englobant des cultures musicales émergentes, par un terme à usage strictement psychosociologique, (Seca, 1991, 1992) : **le rock'n rap.**

Bien sûr, l'usage de ce néologisme n'a qu'une visée théorique. Il surprendrait autant les membres de groupes de rap et autres Maîtres de Cérémonie que les rockers qui tiennent, pour une grande partie d'entre eux, à leur spécificité stylistique et musicale et à la ligne de séparation symbolique qu'ils construisent avec acharnement, entre eux et les autres.

Ce néologisme m'est, cependant, vraiment utile pour transcender le caractère descriptif et événementiel d'une évocation des mondes de l'art musical populaire d'aujourd'hui.

Majorités silencieuses et minorités bruyantes

Pour mener à bien cet objectif d'analyse très généralisante, la référence aux travaux de P. Champagne (1990) me semble tout à fait judicieuse. Cet auteur commence son ouvrage *Faire l'opinion* qui porte sur la genèse techno-

socio-culturelle et politique de la notion d'opinion publique, par la description hallucinée d'une manifestation paysanne, sa procession, son rituel, ses effets médiatiques et sociaux. Très vite, Champagne pose la question de la représentativité de ces manifestants agricoles et, plus généralement, du fonctionnement même de l'espace politique qu'il résume par la question : "*Qui a autorité pour être porte-parole ?*" (p. 9).

Dans la suite de l'ouvrage, sont développées un certain nombre d'analyses critiques, d'ordre théorique, technique, méthodologique et socio-politique, des processus dominants de fabrication de l'opinion publique dont l'enquête par sondage est l'exemple de démonstration.

L'intérêt de cette recherche est dans la discussion récurrente sur l'opposition entre l'espace illégitime et l'espace légitime de la parole politique, entre les manifestations comme forme d'expression d'un "esprit public" et le suffrage universel comme énoncé de la volonté populaire, entre les "minorités bruyantes" et les masses du consensus. Cette opposition est, d'abord, de nature théorique et, a, parallèlement, une fonction méthodologique.

En effet, d'une part, elle permet de démontrer les mécanismes de production de l'opinion publique et d'analyser l'idéologie diffusée par les publicistes et les journalistes dont Tarde (1910) avait, depuis longtemps, prédit l'emprise actuelle sur les masses. D'autre part, l'opposition entre ces deux sphères socio-culturelles d'expression de l'opinion publique autorise une évaluation des résultats des applications de la technologie sociale du sondage par la "mesure" des écarts existant entre les définitions officielles et techno-instituées de l'opinion publique et ses manifestations les plus diverses et les plus extravagantes.

La référence à l'illégitime (la face cachée des études sur l'opinion publique), dans cet écrit, doit être entendue comme le résultat d'un travail de repérage théorique et d'analyse socio-politique des processus de recherche de légitimité, donc de construction de la parole légitime. L'opinion publique est caractérisée comme une notion ancienne, "*un référent imaginaire, idéal et utopique qui sert essentiellement de principe légitimateur des discours et des actions politiques*" (p. 42).

L'espace commun, social et politique, est, dans un tel cadre de réflexion, à définir comme lieu de lutte pour la reconnaissance sociale. La distance voulue ou réfutée entre les masses et leurs représentants sont l'objet d'une négociation permanente et de luttes symboliques, culturelles autant que politiques. Ces luttes ont, ici aussi, comme objectif de permettre la production d'une parole publique efficace.

Cette importance fondamentale accordée aux activités symboliques et représentationnelles dans le travail de Champagne fortifie, conforte les psychologues sociaux dans leurs recherches centrées essentiellement sur ce type d'objet et de phénomène. Ce que confirme le passage suivant :

“A la différence de la compétition sportive ou de la lutte physique dans lesquelles les performances sont précisément mesurées et les coups portés visibles et relativement indiscutables pour tous (notamment lorsqu’il y a “KO”), la lutte politique est, d’abord, une lutte symbolique portant sur la définition des règles du jeu qui, elles-mêmes, déterminent la vision du déroulement du match. Les hommes politiques interrogés après chaque débat déclarent que c’est leur leader qui a été le meilleur. Ils continuent ainsi la lutte symbolique en essayant d’imposer au grand public leur vision du débat dans la mesure où il n’y a pas ici de réalité objective s’imposant aux supporters des deux camps” (Champagne, 1990, p. 175).

Cette lutte symbolique se déroule essentiellement dans et autour des médias et, principalement, de la télévision. Le combat pour la reconnaissance politique est donc, on le sait depuis longtemps, concentré dans les stratégies d’influence sociale et sur le socle de la fabrication permanente de la croyance dans la force d’authenticité de tel ou tel leader. A cet égard, le problème de l’industrialisation¹ du charisme deviendra de plus en plus central dans l’analyse des processus du changement des sociétés dans le monde moderne. Le thème de la sincérité développé à toutes les formes stylistiques et à tous les temps grammaticaux et historiques finira progressivement par devenir un enjeu de conflits et de violences futures dont nous ne soupçonnons pas tous les effets. Là aussi l’enjeu de la production et de la diffusion massive des cultures charismatiques est l’arrangement² d’une parole publique efficace.

Musiques émergentes et interprétation psycho-politique des luttes symboliques pour la reconnaissance sociale

Cette insistance, presque obsessionnelle de Champagne sur la nature symbolique des luttes pour la reconnaissance politique, valide indirectement, l’importance que j’accorde, ici, à l’interprétation psycho-politique des vocations rock c’est à dire, au sens des pratiques symboliques des rockers, en tant que supports essentiels de leur lutte pour l’existence sociale et artistique.

1. J’utilise, à dessein, le terme “d’industrialisation” pour accentuer l’idée qu’avec l’avènement des technologies de communication de masse, un problème “d’obsolescence” de l’autorité charismatique se pose, d’une façon générale, dans la mise en place de systèmes managériaux des masses qui puissent demeurer efficaces, adaptés et *en phase* avec l’évolution socialement déterminée des besoins et des croyances collectives. L’industrialisation du charisme se pose au niveau des processus de commercialisation et de service après-vente (=dans le service d’entretien) jusqu’à l’épuisement ou l’obsolescence de la force d’authenticité des figures charismatiques. De ce point de vue, les musiques populaires émergentes (jazz, country and western, tango, rock, salsa, blues, rap, etc.) ont annoncé la naissance puis l’amplification d’une problématique de la construction des modes d’identification collective que les spécialistes de marketing politique pratiquent comme un challenge toujours renouvelé.

2. La référence à ce terme technique de la profession musicale n’est, bien sûr, pas un simple effet de style.

Les vocations rock et, aussi, les mouvements de rap de ces dernières années peuvent être, en effet, compris comme relevant de cette problématique générale d'étude des modes d'expression et de représentation de l'opinion publique. L'étude de l'opinion publique doit être alors entendue comme incluant des objets de travail qui appartiennent à l'ethnographie, la psychologie sociale, l'histoire. Ceci suppose, du même coup, l'inclusion d'autres méthodologies que le questionnaire³ dans le champ d'étude des manifestations sociales du politique.

Notre travail (Seca, 1988) a privilégié une approche anthropo-sociale de la notion d'opinion publique. En effet, l'opinion publique est autant celle d'une majorité questionnée ou votante que l'ensemble des réalités virtuelles et émergentes où se produit, aussi, l'espace social et la vision commune de la réalité.

3. L'approche clinique et ethnographique du fait politique chez les rockers et les rappeurs ne doit pas être comprise comme une volonté de rejeter d'autres formes d'approches méthodologiques comme le questionnaire ou l'expérimentation. Aucune de ces méthodes (clinique, quantitative, expérimentale, etc) n'est condamnable en soi. L'essentiel est dans leur adaptabilité et leur pertinence descriptive ou dans la sophistication qu'elles permettent de développer dans l'objectif de mesurer effectivement ce qu'elles s'étaient données comme but de mesurer. Or, l'usage social et/ou "scientifique" du questionnaire, pour ne prendre que cet exemple, est rarement maîtrisé, adapté au contenu et à l'objet d'enquête. Et l'on peut remarquer, ici et là, des dérives délirantes dans l'interprétation de "phénomènes sociaux" qui ne sont, en fait, que des entités du sens commun habillées de chiffres et d'analyse des données. Tout travail quantitatif en sciences sociales et politiques demande donc une grande prudence interprétative et un appui référentiel plus hybride, c'est à dire avec des données produites par le moyen d'autres méthodes. Ce pluralisme méthodologique impliquera que l'on se réfère à plusieurs sources pour reconstruire l'objet de recherche, quitte à être allègrement critiqué et hautainement méprisé par les monomaniaques du questionnaire ou de l'expérimentation. Cette prudence dans le contrôle des sources se rapportant à un phénomène, est pratiquée, depuis longtemps, par les historiens. J'ajoute que certaines formes d'étude de l'opinion publique ne peuvent correctement être menées que par l'approche clinique (entretien, observation, ethnographie) ou par la seule voie expérimentale. L'exemple le plus connu concernant la supériorité démonstrative de l'approche expérimentale dans l'étude des opinions est la recherche de Milgram (1976) sur l'obéissance à l'autorité. Très peu de psychiatres avaient prévu quelle serait la proportion de sujets, recrutés dans les classes moyennes américaines, qui accepteraient d'envoyer des chocs électriques mortels (d'intensité maximale atteignant 450 volts) à un élève d'une cinquantaine d'années se trompant (d'une façon simulée dans le scénario de l'expérience) dans l'exercice qui lui était soumis. Cette proportion de sujets naïfs acceptant de torturer jusqu'à la mort, pour quelques dollars, sous les ordres d'un scientifique, proportion vérifiée et reproduite plusieurs fois dans différents pays, allait être de 65 %. On administra un questionnaire à ces sujets pour savoir s'ils se sentaient capables de torturer un concitoyen jusqu'à lui administrer des chocs électriques mortels de 450 volts pour le bien de la science. Une proportion largement inférieure à 65 % avait été trouvée par cette méthode. Cet exemple est caricatural mais illustre bien l'idée que l'étude des représentations sociales ou politiques ne peut se contenter de mettre en oeuvre une logique de questionnement direct pour obtenir des résultats fiables et pertinents. Mais l'errance de la méthodologie du questionnaire en sciences sociales est dans ses dérives interprétatives : on raisonne à l'aide de notions chiffrées, vaguement objectivées (des résultats de l'enquête) pour expliquer des phénomènes complexes et mal appréhendés et l'on conclut sur leur évolution et leur sens en leur prêtant une réalité et une concrétude qu'ils n'ont jamais eues. Or le souci de la mesure et de l'exactitude ne passe pas toujours par la comparaison permanente d'indices statistiques dont les modes de productions sont éludés ou oubliés.

C'est dans cette optique que je qualifie les mouvements rock ou rap, de musiques et de pratiques culturelles émergentes. Dans le terme "émergent", il faut entendre la caractérisation de la profonde ambivalence expressive de ces pratiques. Elles sont, à la fois, porteuses d'un message innovant et vectrices d'une ambition, d'une volonté de reconnaissance identitaire de type anémique. Les groupes de musique émergente sont, donc, à décrire comme étant des minorités actives (Moscovici, 1979). La notion de minorité active doit être comprise comme renvoyant :

d'une part, à une pratique émergente (recherche de reconnaissance sociale, commerciale, diffusion d'un "produit", d'un message personnel s'opposant aux messages et aux discours dominants),

et, d'autre part, à une position d'indétermination et de domination dans l'espace social (anonymat, apprentissage de la musique en groupe, indétermination du statut professionnel des musiciens amateurs de chaque groupe, ambivalence dans la vocation rock, etc...).

Les minorités rock (ou rap) ne "travaillent" pas exactement avec les mêmes héritages stylistiques. Les styles antérieurs, spécifiques de référence existent, agissent socialement et cognitivement, structurent leurs styles propres de communication intra-groupe et leur mode de socialisation, leur publicité. Mais ces héritages s'entre-croisent, cependant, et finissent par *former structurellement un mode de présentation symbolique du soi qui demeure spécifique* et qui est largement identique dans ces deux mouvements émergents. Ce mode de présentation du soi obéit à des motivations fort proches et à un même modèle de réussite identiques.

Exposons ses caractéristiques en prenant l'exemple du rock.

Le modèle rock d'expression et sa possible généralisation

Pour parler de l'expérience sociale du rock durant les années 80, à Paris, j'ai utilisé le terme *d'état acide* (Seca, 1988). Ce terme, utilisé pour rendre compte des conduites de groupes de rock amateurs parisiens, étudiés entre 1982 et 1986, peut être traduit par état de recherche exacerbée d'un statut idéal et d'une réussite professionnelle dans l'espace social. Il désigne trois dimensions d'un modèle de la socialisation et de la reconnaissance sociale du soi :

1) *une expérience de la socialisation d'une minorité anémique*, c'est-à-dire d'une minorité qui est autant définie par un projet autonome de culture, une volonté de devenir active que par les images dominantes, majoritaires de la réussite, sources de sentiments d'exclusion, de frustration et de domination mentale engendrant le manque (et l'anomie).

2) *une utilisation, plus ou moins ritualisée, de techniques du corps et de l'extase*. Le but des minorités rock est, alors, de rejoindre un état d'effervescence sociale, de transe, d'agir la musique plutôt que de la subir, de maîtriser l'état d'ambivalence qui résulte de leur situation antérieure de spectateur, de récepteur d'autres musiques.

3) *un sentiment récurrent d'ambivalence* dû à l'entrée de ces membres de minorités rock dans une période post-adolescente de vie et, donc, au caractère indéterminé de leur statut social, artistique, professionnel, à leur faible distinctivité sexuelle, sociale, culturelle.

Les groupes de rock amateurs cristallisent, en leur sein, avec plus d'intensité, cet état de flottement dans la recherche identitaire et expressive qui est plus accentuée et diffuse dans les grandes zones urbaines (Paris, Londres, Berlin, New-York, Los Angeles, etc... mais aussi Mexico, Tokyo, Lagos, Bogota ...). Les sociétés modernes produisent une certaine quantité, difficilement mesurable, d'état acide (sauf à travers certains tests de mesure des effets du stress). Elles pourraient, en effet, être caractérisées et différenciées entre elles, par l'intensité de circulation de cet état mental d'agitation dont Tocqueville a vu la cause dans la recherche de l'égalité et le goût des jouissances du monde. Il en a décrit depuis longtemps les effets en évoquant la "trépidation incessante, l'excitation, l'inquiétude" dans l'âme des américains à la recherche ambivalente, changeante du bonheur :

"Quand toutes les prérogatives de naissance et de fortune sont détruites, que toutes les professions sont ouvertes à tous, et qu'on peut parvenir soi-même au sommet de chacune d'elles, une carrière immense et aisée semble s'ouvrir devant l'ambition des hommes, et ils se figurent volontiers qu'ils sont appelés à de grandes destinées. (...) Cette même égalité qui permet à chaque citoyen de concevoir de vastes espérances rend tous les citoyens individuellement faibles. Elle limite de tous côtés leurs forces, en même temps qu'elle permet à leurs désirs de s'étendre" (Tocqueville, 1961, tome 2, 192-193).

A partir de ce modèle de la socialisation de ses producteurs, la culture rock est ici décrite comme :

1) provenant de sources minoritaires, masculines et post-adolescentes, relativement hétérogènes socio-économiquement même si, pour les deux tiers de la population étudiée, non-intégrés au monde du travail ou y occupant des postes très subalternes. Un tiers des membres des 106 groupes questionnés appartenaient aux classes moyennes et supérieures (Seca, 1988).

2) accordant généralement une plus forte importance à l'exploration du son qu'aux paroles qui sont conçues comme s'agrégant harmoniquement à ce dernier. Cette centration sonore est, elle-même, à associer aux renouvellements permanents des possibilités offertes par les industries des instruments de production et de reproduction de la musique (numérisation, miniaturisation, baisse des prix de vente des produits).

3) exprimant une grande attirance/haine pour les médias et le monde du show-business.

4) refusant, d'une façon spontanée, l'entrée dans des grandes structures participatives classiques, les discours messianiques-idéologiques et les grandes croyances structurantes des combats politiques de ces 50 dernières années.

5) valorisant le message rock centré sur l'authenticité expressive, l'émotion, le retour aux sources de la culture populaire et la recherche d'un lien social intense, voire introuvable.

6) s'intégrant, avec une certaine ambivalence, dans une culture de la drogue dite "douce" même si rejetant les drogues plus dures.

D'après nos résultats d'enquête et en tenant compte des remarques ci-dessus, le modèle rock peut être considéré comme un espace de résistance culturelle commercialisé.

Nous reprenons, ici, la définition que nous donnions (Seca, 1991, p. 411-412) de la culture rock comme *"un système de représentations sociales, de rituels et de pratiques, dont la cohérence stylistique demeure problématique, du point de vue d'une stricte sémiologie musicale mais dont l'unité éventuelle est à rechercher dans la réalisation, la concrétisation d'une tendance culturelle à l'expression de la révolte, de la dissidence, tendance qui domine et exprime l'esprit du temps mais aussi le mode de vie occidental. (...) Le rock n'est donc pas en lui-même une idéologie, au sens de forme de connaissance, de pensée et de vision du monde élaborée par un ou plusieurs groupes, dominant et ordonnant un champ culturel, politique ou social. Il serait plutôt un espace de restructuration cognitive et groupale de l'idéologie de l'expression de soi véhiculé par les média et la culture de masse."*

Un modèle pour l'ensemble des musiques émergentes ? Politisation et défiances dans l'expérience de socialisation des jeunes générations

On peut définir une tendance globale existant dans les sociétés modernes qui recouvre l'ensemble des musiques émergentes (rap compris) dont le modèle musical est d'origine afro-américaine mais dont la spécificité socio-politique (dissidence, minorité expressive et religieuse, fractionnement de la communauté traditionnelle) est aussi européenne (Weber, 1964). Certains groupes (ou cristaux) des masses des jeunes générations qui ont contribué à faire l'esprit du temps durant ce vingtième siècle finissant, ont contribué, par leurs expériences propres⁴ à structurer un mode de réponse à la domination et à l'exclusion, c'est à dire un modèle d'action et de communication vis à vis des proches et du social, en général. Ce modèle très général s'énoncerait comme celui d'une musicalisation de la vie quotidienne. Il peut être considéré comme un mouvement d'adaptation des jeunes générations de ces quarante dernières années, à la réalité politique, à son évolution, à ses spécificités. Nous ne nous référerons implicitement ici qu'à l'espace des musiques émergentes en France.

Si l'on devait typologiser ces expériences actives et diversifiées des jeunes générations passées, on aurait à un extrême, le modèle de la politisation, de l'incitation des masses à la participation⁵.

4. Marquées, bien entendu, par leurs situations historiques, géographiques, politiques, économiques et technologiques spécifiques.

5. Ce modèle inclut les phénomènes de responsabilisation plus ou moins terrorisante/culpabilisante, les délires unitaires/fusionnels (nazisme, fascisme, pétainisme, communisme, nationalismes divers associés à d'autres "ismes"...). Il comprendrait aussi, à un autre degré,

A l'autre extrême, domineraient les figures multiples de désengagement, de la méfiance/défiante/déviance, du refus avec ses formes plus ou moins violentes ou délinquantes, avec ses tendances esthétisantes et ses hésitations dans la création et l'affirmation d'un code propre. Les cultures rock et rap, en sont, quelles que soient la réalité et la nature de l'espoir politique qu'on ait voulu investir en elles, des exemples heuristiques.

Jusque dans les années 70, en France du moins, c'est le pôle de la politisation qui a dominé les grilles théoriques de lecture des mouvements et des phénomènes jeunes mais aussi, il faut le dire, les modalités d'expression du mécontentement et des revendications des masses. Cela ne signifie pas que les autres formes de résistance plus proches de la défiance et des formes archaïques de révolte (Hobsbawm, 1959) n'existaient pas ou n'étaient pas défendues philosophiquement⁶. Le modèle de la politisation s'imposait par tradition, en France, dans les codes de communication et leur réélaboration cognitive à l'intérieur des groupes jeunes (gauchismes culturels, néo-marxismes en tous genres, cf. Zafirooulos, Pinell, 1982).

On prêtait peu d'attention aux mouvements déviants, aux groupuscules, aux bandes sinon pour les déconsidérer ou bien pour les "lire", les faire réagir *par comparaison* avec des modèles d'analyse se fixant l'objectif de faire émerger le mouvement social qui allait enfin permettre de transformer "la Société", y faire émerger l'historicité⁷.

Aujourd'hui, au contraire, on est obligé de constater la faillite politique et idéologique presque complète de ce néo-messianisme plus ou moins manifeste⁸ qui transparaisait dans les grilles d'enquête et d'interprétation des cultures émergentes ou submergentes des jeunes et des marginaux⁹. Cette faillite a été parallèle à celle des essais lectures totales du changement social.

(suite note 5) sur un mode plus soft, la participation intellectualiste, engagée, socio-humaniste" (social-démocratie, tiers-mondisme, humanitarisme, anarchisme et protestations radicales mais modérées) où le post-adolescent vise une intégration consensuelle au monde adulte.

6. Il faut, en effet, différencier ce qui est dominant à une époque et ce qui est à l'état potentiellement pertinent par rapport aux recherches durant la période suivante. Ce n'est pas la recherche qui crée les phénomènes sociaux. Ceux-ci ont une vitalité propre et leur visibilité sociale dépend moins de leurs caractéristiques intrinsèques que des transformations affectant l'ensemble sociétal lui-même et donc, ce qui compose l'expérience du plus grand nombre au moment de cette évolution.

7. Quelques travaux, comme ceux de Monod (1968) ou Mauger (1975), tentent de porter un regard ethnographique sur les phénomènes de bande et la marginalité des jeunes. Mais l'approche de Foucault (1972) sur l'histoire de la folie ne paraît pas avoir trop influencé la recherche sur les cultures émergentes. Morin (1962), Buxton (1985) et Christakis (1986), semblent montrer que l'approche de sociologues anglo-saxons, concernant le "folk art", la "popular culture" ou la délinquance, est plus ancienne et prolixe, du moins en ce qui concerne la problématique des identités jeunes et leurs rapports à la notion de culture de masse.

8. Même si, en leur temps, certains penseurs avaient déjà tenté de mettre en garde leur public (Aron, Camus, Zinoviev, Koestler...) contre les dérives de l'utopie incarnée en programme de gouvernement.

9. Voir les recherches de Dubet (1987, 1991).

L'analyse des cultures rock est à replacer dans ce contexte évolutif. Les messages et les mouvements rock, depuis 1950, sont tous des messages de protestation et de conformisme, de révolte et de consommation, de violence et de paix. Les partitions qui résument les cultures rock ont donc récapitulé en la transformant ou, encore, anticipé en la modelant, l'expérience politique des générations passées. On trouve donc, dans la musicalisation de la vie quotidienne comme phénomène historique, tous les caractères d'une entéléchie (au sens de Mannheim, 1990) de la jeunesse de la fin du XX^e siècle et, en même temps, tous les signes plus ou moins explicites de la modernité. Le modèle d'analyse des musiques populaires émergentes est donc celui d'une ambivalence expérientielle et d'une représentation individualiste et anomique de soi. Il peut correspondre, en grande partie, à la définition ci-dessus énoncée de l'état acide et à ses manifestations symboliques.

Dans un tel cadre, le monde social est vu comme opaque, indéterminé, source d'épreuves et de combats pour la reconnaissance. Les pratiques de présentation de soi sont autolégitimantes et s'expriment par la dissidence et le mal-être, l'opposition et le pessimisme, la vigueur de la contestation et la violence sans objet. Un tel monde est, comme dirait Pasolini, un monde de la rage et, ajouterais-je, de la souffrance et de l'ennui.

La ligne de (dis)jonction entre les musiques émergentes

Ce qui est, par exemple, toujours très présent, chez les groupes de musique émergente, c'est leur volonté presque acharnée de se démarquer par rapport aux générations et aux modes musicaux immédiatement antérieures et/ou dominantes. Le rejet des vedettes pop enturbannées dans leur prestige médiatique et leur musique sirupeuse par les punk des années 70-80, le refus de jouer le jeu des médias ("Don't Believe de Hipe" de *Public Enemy*), la critique des modes dominants de fabrication de l'opinion par les rappeurs, conduisent tous ces acteurs musicaux à une affirmation identitaire violente, revendicative.

Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est, qu'au-delà d'une structure commune d'action culturelle, d'influence sociale, que nous pouvons résumer par le modèle de l'état acide, les groupes de rock et de rap se différencient ou se rejoignent autour de la ligne de disjonction qu'est le rapport au langage et à la parole. Cette disjonction apparaissait dans les années 60 et 70 entre les groupes pop ou rock eux-mêmes. Elle existait, aussi, entre les vedettes pop et les premiers punks. Elle se manifeste, à nouveau, aujourd'hui, avec plus d'acuité, entre musiciens rock des années 80 et rappeurs.

Pour être plus précis, je dirais que le rapport conscient, parlé, raisonné ou raisonneur à l'opinion publique, en un mot, une attitude plutôt politisante vis à vis du social, sont les points d'où, au sens propre du terme, l'on parle mais aussi d'où, aussi, au même sens du terme et avec la même hargne, l'on refuse de parler. Cette ligne est celle à partir de laquelle on préfère fuir dans le son,

le rythme, les paradis artificiels. C'est le rap qui va, dans notre exposé, être l'analyseur de cette tendance présente dans les musiques émergentes. Mais nous aurions pu prendre dans la foisonnante diversité stylistique du rock lui-même des exemples de sous-styles ou de courants culturels qui font naître la même ligne de fracture que celle que nous décrivons entre rock dominant des années 80 en France et rap.

En effet, une grande différence entre rap et rock dominant des années 80 est :

1) dans le type de population qui s'y engage, la référence à une communauté de vie et, surtout, l'expérience de la domination et de l'exclusion qui y est exprimée.

2) dans l'importance accordée à la joute oratoire et à la parole.

Les rappeurs sont, apparemment, des jeunes fils d'immigrés des banlieues, même si nombre de groupes rap comprennent des individus à l'origine ethnique différenciée. Ces groupes sont, en fait, très souvent conduits par des représentants de la deuxième génération immigrée et des individus qui cherchent à sortir de la galère des grands ensembles (Dubet, 1987).

“La notoriété et l'enrichissement sont un sûr moyen de sortir du ghetto ou de la banlieue, de ce que l'on appelle la “zone” ou la “galère”. La compétition entre rappeurs - et l'expérience française l'atteste, depuis 1990 - est certes, une forme du rap, mais elle est aussi, la manifestation d'un désir individuel, qui peut aller jusqu'à l'obsession, de sortir du milieu d'origine du rap lui-même.” (Lapassade, Rousselot, 1990, p. 109)

Le rap représente, en France, un mouvement de culture qui facilite l'identification des 15-25 ans des zones urbaines à problèmes, à des modes d'expression socialement en vogue, en leur donnant le sentiment de pouvoir accrocher leur désir d'originalité sociale à un référent solide et authentique. Cette norme d'originalité sociale est un objectif pour tout groupe à la recherche d'une identité culturelle autonome (Lemaine, 1974). Le courant rap a, en France, comme caractéristique d'être marqué par son époque (montée de l'extrême-droite en France et en Europe, racisme, pauvreté, intolérance, chômage...) et les espaces sociaux et urbains où il prolifère et se diffuse (banlieue, deuxième génération immigrée, chômeurs). Cette marque sociale est aussi une matrice culturelle qui renvoie à une expérience très violente de domination et d'exclusion. C'est de cette expérience là que veulent surtout parler les rappeurs. C'est elle qui les définit dans leur style et leur spécificité. C'est surtout la volonté d'en parler à tout prix, même d'une façon argotique et hermétique (tag, verlan, allusions codées dans les chansons rap), qui les différencie de la majorité des membres des groupes de rock des années 80 que nous avons rencontrés dans nos enquêtes. Par conséquent, le rap plus que le rock va naître d'une expérience de la domination, de la fraternité (importance plus grande des bandes durant les années 88-93) et d'un refus de la galère.

Les joutes oratoires renvoient au terme même de rap : *“to rap, c'est à dire, bavarder, raconter n'importe quoi, “jacter”* (Lapassade, Rousselot, p. 9). Elles se déroulent sous la forme d'une série d'interlocutions, d'interpellations

provocatrices et socialisées où plusieurs interactants dont un Maître de Cérémonie, spécialiste dans l'art de parler organise le rituel. La notion de joute oratoire plonge dans les racines de la musique noire américaine et, plus généralement, afro-cubaine. L'effet de parole, la capacité à en imposer, à créer des significations qui soient, à la fois, fortes, poétiques et rythmées, la centration sur les revendications du groupe d'appartenance (les jeunes galériens de banlieue, le refus de l'exclusion) ou de référence (la communauté noire du monde entier, la mise en avant de l'idée de métissage) sont autant de dimensions spécifiques du rap dans lesquelles les rappeurs français sembleraient se reconnaître. La capacité de parole est, ici, définie par Lapassade et Rousselot, comme relevant de l'art de la vanne qui allie provocation outrancière, insultante, aptitude à répondre et fabrication de rimes. Au-delà de cette caractéristique du rap comme "*parole du macaque*" (p. 56), art consommé de la provocation explicite et en même temps que langue de ghetto au sens de Labov (1978), c'est à dire pour personnes initiées, appartenant à l'aire culturelle d'expression linguistique, il faut voir dans le rap un retour (provisoire? illusoire ? trompeur ?) de la parole comme espace de construction du monde social.

L'importance de la maîtrise de la parole dans le rap

Ce n'est pas un hasard. Le refus et la critique fondamentale par les rappeurs, de la drogue et, donc, de ce qui est l'essentiel de la culture pop telle qu'elle est commercialisée depuis 30 ans, sont les signes d'une volonté de maîtriser le système symbolique du langage, de le reconstruire, de le faire sien alors que les apologistes des paradis artificiels visent la recherche d'un monde au-delà du miroir du langage. Ce rapport au langage et cette relation au groupe d'appartenance, à la fraternité sont, à mon sens, l'essentiel de ce qui fait la nouveauté culturelle du rap, mis à part, bien sûr le retour en force des rythmes blues, funky, de tendances plus swing, dansantes, chaudes que certaines performances rock new wave.

Bien sûr, il faut savoir ré-intégrer le rap dans le vaste processus de mondialisation des cultures (la "world music") où les rock des différents pays ont, aussi, leur place au même titre que les musiques traditionnelles et folk. Mais il faut aussi reconnaître sa nouveauté par rapport aux autres types de musiques émergentes et insister sur ses tendances à vouloir interroger plus directement et avec des mots, "l'opinion publique". Ce rapport à la politique, cette manière de faire de la politique sont associés à la musique, au plaisir de la parole et à ses dangers. C'est ce caractère parlé, cru, direct, franc, sérieux du rapport à la politique, à la chose publique que nombre de rockers, rencontrés par moi entre 1981 et 1986, fuyaient, oubliaient ou musicalisaient.

Synthèse et Conclusion

Ces deux caractères spécifiques du rap (culture d'une communauté, évoquant une expérience de vie dominée et art de la parole plus affirmé) impliquent une opposition entre ce que S. Frith (1981) nomme la *folk culture* et la *pop culture*. Cette opposition se retrouve dans d'autres espaces culturels (Coccolos et Rockeros à Puerto-Rico : M. Quiles-Melendez, 1991). J'ai pu moi-même constater, à un certain degré, sa reproduction dans l'opposition des finalités professionnelles et sociales entre musiciens antillais (folk) et musiciens rock (pop) dans l'espace sous-terrain où j'ai enquêté (Seca, 1988).

On peut, malgré cela, au-delà de cette opposition relative, de cette ligne de culture qui demeure un espace de jonction, en dépit du tourment social et culturel causé par la question du sens à donner au désir d'ascension sociale et au sentiment de domination, en dépit de l'affleurement plus net des symboles d'appartenance à une communauté dans les cultures folk ou rap, postuler l'existence d'une structure commune d'action et de présentation de soi, une identité d'expérience dans l'état acide et l'ambition qui agitent les acteurs des deux mouvements ("rap et rock", "folk et pop culture").

Ce que nous avons essayé de dire et de conceptualiser en énonçant l'existence de cette identité structurale des modes d'expression musicale émergentes, c'est leur signification anthropologique assez proche qui nous conduit à affirmer la possibilité d'une généralisation du modèle d'interprétation des cultures rock, que nous avons édifié il y a cinq ans (Seca, 1988), à l'ensemble des cultures musicales émergentes.

Ce modèle d'interprétation n'entre pas en contradiction avec la signification psycho-politique de la "nouveau" rap qui vient d'être décrite ici. La "nouveau" rap enrichit, au contraire, notre questionnement sur l'évolution de cette ambivalence, des objectifs de maîtrise des techniques du corps, de transe, d'identification et leur rapport avec l'espace de légitimation des paroles et des cultures. Le rap comme phénomène social montre, en fait, à quel degré l'affirmation d'une identité personnelle passe par une tension très intense, dont l'issue peut être la violence contre soi ou les autres, ou bien, encore, la maîtrise de la parole même dérisoire. La musique est toujours alors une mise en rythme des mots et des direx à la fois pour leur donner plus de poids, d'efficace et pour cacher leur inévitable incomplétude. Le statut et la place du langage sont donc très fragiles et spécifiques dans les mouvements musicaux émergents. Pour illustrer ceci, évoquons un point qui semble faire problème aujourd'hui. Il appartient à la réalité historique des années 86-93 tout en illustrant notre réflexion sur le statut de la parole dans notre espace social et culturel. Nous voulons parler du caractère particulièrement ambigu politiquement et philosophiquement des discours rap, c'est à dire de leur possible dérive spontanéiste et raciste. La prise de parole spontanéiste dans les cultures émergentes est aussi tendanciellement populiste, poujadiste, simplificatrice de ce qu'est la société. De même, il existe, dans une proportion que nous ignorons, des groupes de rock d'extrême droite qui reprennent à leur

compte des "paroles" figées de haine, de xénophobie et de nationalisme outrancier. Ces groupes de skinheads ne doivent pas être assimilés à la même tendance que celle des rappeurs. Pourtant, leur irruptivité sociale et leur violence verbale atteignent quelques fois des niveaux d'intensité identique. Comment interpréter cette violence symbolique ? Comment différencier la verdeur poétique cynique de la hargne xénophobe profondément insitante ? Une première manière de répondre est de dire que le rap et le rock appartiennent à une forme générale de cynisme et à l'univers des paroles poétiques. La distanciation et la ritualité gouvernent les modes d'expression symbolique de ces minorités.

Et de la même manière que certains spectateurs d'émissions de télévision crachent sur leur postes lorsqu'apparaissent des personnages haïs, certains groupes de musique émergente croient véritablement en ce qu'ils disent et ne font pas de différence entre les rituels et l'appel à la haine. On ne comprendra jamais rien aux phénomènes musicaux émergents si on n'arrive pas à accepter l'idée qu'ils sont profondément ambivalents (ex.: symboles des croix gammées inversées des punks en 1976), qu'il peuvent être à la fois des lieux de militance politique et des lieux de jeux et de paroles gratuites. Si l'on devait désigner réellement un danger dans ces pratiques, c'est leur caractère profondément cynique. Il y a, en effet, des moments dans la vie d'une société où l'on ne peut pas tourner tout en dérision, où le cynisme devient un luxe dangereux au même degré que les paroles intégristes. Nous vivons actuellement dans ce type de période historique. Mais la liberté de croire ou non au jeu politique quotidien et institutionnalisé, n'est-elle pas l'un des piliers des espaces de démocratie moderne ? Avec le rock n'rap, nous atteignons donc aux limites du jeu symbolique d'expression de l'opinion, au plan politique.

Il faut pour terminer cette analyse, insister sur l'approche que nous avons choisie pour traiter ce sujet difficile de la généralisation d'un modèle de description des musiques émergentes. Nous avons délibérément extrait un certain nombre de propriétés sociales et psychologiques de l'ensemble polymorphe, de la foisonnante réalité des pratiques rock et rap dans le seul but de réaliser une confrontation théorique entre ce que nous avons estimé être deux types idéaux de l'engagement culturel et musical dans le monde d'aujourd'hui. Ces deux types idéaux sont le résultat d'une problématisation et nous ne pensons pas avoir recréé des phénomènes musicaux nouveaux, ni inventé des termes ("rock'n rap") qui feront date dans l'histoire des musiques populaires. Les caractéristiques qui ont ici été choisies pour ouvrir une perspective de recherche, sont des constructions théoriques que nous ne voulons pas substantier en entités transcendant l'expérience diversifiée de la création musicale.

BIBLIOGRAPHIE

- BUXTON (D.), 1985, *Le rock, le star-système et la société de consommation*, Grenoble, La Pensée Sauvage.
- CHRISTAKIS (N.), 1986, *Pop Music : lieu d'identité et moyen d'expression collective*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle, Université de Paris-X.
- CHAMPAGNE (P.), 1990, *Faire l'opinion. Le nouveau jeu politique*, Paris, Ed. de Minuit.
- DUBET (F.), 1987, *La galère : jeunes en survie*, Paris, Fayard.
- DUBET (F.), et al., 1991, "Sociologie de l'expérience lycéenne", *Revue Française de Pédagogie*, I.N.R.P., n° 94, janv-mars, pp. 5-12.
- FOUCAULT (M.), 1972, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.
- FRITH (S.), 1981, *Sound Effects : youth, leisure and the politics of rock'n roll*, New York, Pantheon Book.
- HOBSBAWM (E.), 1966, *Les primitifs de la révolte dans l'Europe moderne*, Paris, Fayard.
- LABOV (W.), 1978, *Le parler ordinaire*, Paris, Ed. de Minuit.
- LAPASSADE (G.), ROUSSELOT (P.), 1990, *Le Rap ou la fureur du dire*, Paris, Loris Talmart Ed.
- LEMAINE (G.), 1974, "Social Differentiation and Social Originality", *European Journal of Social Psychology*, 4, 2-52.
- MANNHEIM (K.), 1990, *Le problème des générations*, Paris, Nathan, 1ère éd. 1928.
- MAUGER (G.), 1975, "Marginalité "intellectuelle" et marginalité populaire". *Revue Autrement*, n° 1, 82-89.
- MILGRAM (S.), 1976, *L'obéissance à l'autorité*, Paris, Calmann-Lévy.
- M. QUILES-MELENDEZ (I.), 1991, "Musical preferences and life styles of puerto-rican youth : cocos and rockeros", Actes du Colloque Européen *Connaître les Modes de Vie et de Consommation des Jeunes* du 26/27 septembre 1991, Paris (ADEIC-FEN, Laboratoire de Psychologie Sociale de l'Université Paris-V), tome 1, pp. 358-370.
- MONOD (J.), 1968, *Les Barjots. Essai d'ethnologie des bandes de jeunes*, Paris, U.G.E.
- MORIN (E.), 1962, *L'esprit du temps*, Paris, Le Livre de Poche (1975, rééd.)
- MOSCOVICI (S.), 1979, *Psychologie des minorités actives*, Paris, P.U.F.
- SECA (J.-M.), 1988, *Vocations Rock. L'Etat acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Méridiens-Klincksieck.
- SECA (J.-M.), 1991, "Représentations sociales de la culture jeune et vocations rock en France : consommation culturelle versus innovation", Actes du Colloque européen, *Connaître les modes de vie et de consommation des jeunes*, 26/27 septembre 1991, Paris (ADEIC-FEN, Laboratoire de Psychologie Sociale de l'Université Paris-V), tome 1, pp. 409-425.
- SECA (J.-M.), 1992, "Rituels rock'n rap et conduites d'auto-insertion", (I.F.P.T.S. de Dijon), *Revue "Actes Centre-Est"*, n°4, octobre 1992.
- TOCQUEVILLE (A. de), 1961, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Gallimard, 2 tomes (1ère éd. 1834-1840).

WEBER (M.), 1964, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, coll. Agora.

ZAFIROPOULOS (M.), PINELL (P.), 1982, "Drogue, déclassement et stratégies de déqualification", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 42, pp. 41-75.