

JEUNES, CULTURES ÉMERGENTES ET SORTIES DE GALÈRE

Jean-Marie SECA*

Durant ces quinze dernières années, la socialisation des jeunes en dérive a été essentiellement analysée par la description des contextes (galère, frustration) favorisant ou non leurs déviations. Les recherches ayant trait à l'intégration par les arts et la culture, et - plus spécifiquement - par la pratique de musiques populaires émergentes (*rock, rap*, etc.), sont aujourd'hui perçues comme des référents dans les réflexions sur les politiques de la ville. Trois caractéristiques de ces conduites sont ici passées en revue : leur modelage par des contenus culturels de masse, leurs tendances structurantes et l'attitude d'auto-insertion qu'elles impliquent.

I. LOIN, PARTOUT, AILLEURS, SAUF ICI ET MAINTENANT

Quels sens peut-on attribuer aux conduites de recherche de reconnaissance sociale et professionnelle des quinze-trente ans quand ils forment des projets dans le domaine des arts (Becker, 1985, 1988 ; Moulin, 1992), et plus spécifiquement des musiques populaires émergentes (Christakis, 1994 ; Miglietta, 1989 ; Seca, 1988, 1994, 1997) ? L'appartenance citoyenne est aussi, du point de vue symbolique, une affaire de présence sur place publique, dans les zones de contact avec des foules et les médias. Les minorités artistiques et, plus particulièrement, musicales (*rockers, rappers, ravers*¹, etc.) sont des *cristaux de masse* (Canetti, 1966 : 76) qui se proposent obstinément, continuellement, d'occuper, par leur image, leurs sons ou leurs paroles, l'espace d'affirmation identitaire qui a pu leur échapper ailleurs (dans

* Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, membre du Laboratoire de Psychologie sociale de l'EHESS-Paris.

¹ *Rockers, rappers*, c'est-à-dire amateurs éclairés de musiques populaires *rock* ou *rap*, sont des termes d'usage courant aujourd'hui. Les *ravers* sont des participants et/ou des organisateurs de soirées de danses rituelles (*rave parties*), fondées sur une interaction très intense entre un maître de cérémonie, artisan DJ (*Disc Jockey*), et son « public ». Le DJ est le dispensateur d'effets de lumières et de musiques électroniques, caractérisées par une puissance sonore dangereuse pour l'oreille humaine et un rythme très rapide, saccadé. Les styles de ces musiques sont différenciés par le nombre très important de battements par minute. Les lieux et les moments de ces fêtes non autorisées sont gardés secrets jusqu'à ce que des plans soient distribués aux initiés, durant des rendez-vous (diffusés par des radios privées ou de bouche à oreilles) aux portes des grandes villes ou dans des lieux stratégiques (Porte Maillot ou Place de la Bastille, par exemple, à Paris). La recherche de l'espace de déroulement de ces fêtes est un enjeu de ritualisation. Cela conduit à des itinéraires sinueux dans les zones suburbaines, quelquefois sur plusieurs dizaines de kilomètres, pour parvenir, après des détours campagnards sur des routes départementales puis des chemins de terre, à des clairières ou des espaces boisés, brusquement appropriés par des groupes de plus en plus nombreux. Des camions, des groupes électrogènes et tout l'appareillage nécessaire à une telle fin sont alors déployés et entrent en fonctionnement jusqu'à l'aube. Les courses poursuites avec la police sont nombreuses, puisque les autorités chargées du maintien de l'ordre tentent de limiter ce type de manifestations en pleine nature, organisées sans autorisation préfectorale, où sont, souvent, vendues des drogues et produits hypertoniques, permettant aux participants de « tenir » toute la nuit dans une telle atmosphère. Il existe bien sûr aussi des *rave parties* « autorisées » ou se déroulant dans des parkings, des caves ou à l'intérieur de grandes discothèques mieux équipées en protections phoniques. La spécificité de ce genre d'événement réside dans le jeu des *ravers* avec les interdictions.

les institutions éducatives, politiques, économiques, familiales ou dans la rue). Cette recherche d'inscription symbolique est d'autant plus forte que l'on assiste à la généralisation des modes de gestion à distance des relations interpersonnelles. Nos concitoyens se mirent toujours plus dans des lucarnes électroniques où est sémiotisée, sur un mode communautaire ou un style d'apparence démocratique (Charaudeau et Ghiglione, 1997), une appartenance culturelle qui se fragmente, en fait, dans les interactions quotidiennes. Les récentes pratiques de consommation du multimédia ne font qu'accentuer un processus déjà fortement développé en France et dans nombre de pays presque totalement équipés en postes de télévision. Peut-on aller jusqu'à supposer que la société implorera dans Internet et les réseaux de communication informatisés (Virilio, 1996) ?

Nous ne savons pas si cette prophétie se réalisera mais les divers canaux d'information et leurs contenus ont une emprise telle qu'ils apparaissent comme des protubérances de socialité imagées, animées, symbolisées formant un ensemble multiforme et varié de signes destinés à chacune de leurs cibles. S'agit-il de prothèses d'une relation à autrui ? Il est inconcevable, pour la plupart des adolescents et des postadolescents d'aujourd'hui², de se couper du monde, de s'ennuyer ou de se débrancher de ses propres bornes télévisuelles ou multimédiatiques. Les produits de culture télédiffusés³ deviennent des matériaux hautement signifiants, éminemment investis d'affects. La très grande majorité des quinze-trente ans sont, en effet, de grands consommateurs de cinéma, de musique et de télévision (Boyer, 1988 ; Green, 1988 ; Hersent, 1988 ; Galland, 1991 : 214-219 ; Mignon *et alii*, 1986 ; Ministère de la Culture et de la Communication, 1990, 1995). Les jeunesses françaises, même si elles sont diverses, sans homogénéité catégorielle, se définissent, d'une certaine manière, par cette expérience paradoxale et primordiale de surinvestissement affectif et technologique du lien social (Perriault, 1985).

Les dérives émanant du désir de consommer, comme la frustration et la désorganisation liées à ces situations (Dubet, 1987 ; Galland, 1991 ; Lagrée, 1996 ; Lagrée et Lew Fai, 1985), sont profondément associées à cette survalorisation. Sur ce plan, beaucoup d'acteurs de la deuxième génération immigrée (Tribalat, 1996) ne sont pas très différents d'autres « praticiens de la galère », plus anciennement implantés en France, quant à leur origine familiale. Cette indétermination psychologique, qui donne lieu quelquefois à des moments de rage⁴ et de dévouement rebelles, serait présente, depuis longtemps, dans les thèmes de chansons (Lagrée, 1982).

² Galériens ou non.

³ Un produit télédiffusé est un objet (culturel, matériel ou autre) de consommation, accessible par le moyen d'une argumentation publicitaire, commandé à partir de réseaux multimédias de diffusion de l'information ou acheté, à la suite de cette communication à distance, dans des magasins, à des fins de jouissance individuelle ou collective.

⁴ On peut proposer d'expliquer les trances des musiciens de *rock* ou de *rap* comme des expériences d'*oublie* (ou de *refoulement*) de la violence ou de la domination-frustration, source de conduites d'opposition ou d'apathie chez nombre d'exclus (Seca, 1997).

La centration sur la recherche d'un statut de vedette (autre que celui subi actuellement), visible sur les marchés des arts, est aussi une dimension explicative du sens de ces pratiques. Les artistes et les musiciens amateurs, les minorités culturelles des banlieues sont des représentants d'une « soif de vocation ». Christian Bachmann indique, à ce propos, qu'« il en ressort une demande de réalisation de soi, négociable sur ce qui apparaît comme un "marché de l'identité" jeune [...] » (Bachmann, 1993 : 143).

Soulignons, toutefois, qu'au rebours de processus de déterritorialisation et de déstructuration sociale longuement décrits par les analystes des banlieues, de tels mouvements sont assez représentatifs d'une tendance à la réappropriation du local (Vulbeau, 1991, 1997). Seulement, les moyens par lesquels se déroule un tel phénomène sont justement ceux qui conduisent à l'isolement ou à la fragmentation des espaces de vie publique. Les groupes de *rock* et de *rap*, par exemple, cherchent à être repérés dans le champ de reconnaissance des radios et des chaînes de télévision. Le paradoxe de ces artistes « de rue » est dans cet étrange alliage constitué, d'une part, par la recherche du contact avec une foule ou d'une néotribalité populaire et, de l'autre, par un désir d'évasion hors du local, dans la sphère d'une virtuelle et médiatique réussite, loin, ailleurs, partout, sauf ici et maintenant.

II. UNE ENTÉLÉCHIE DE LA « JEUNESSE » ?

Il est courant d'associer les musiques populaires émergentes - *rock*, *punk*, *rap*, *techno*, etc. - à la jeunesse et de passer d'un signe (style) à une entité (les quinze-trente ans) par une procédure de mise en équivalence logique. Ce réflexe assimilateur sera pris, ici, au pied de la lettre. On établira que ces musiques permettent la pleine actualisation de cette idée socialement partagée⁵. Ainsi, l'une de leurs fonctions essentielles est de favoriser l'émergence d'un processus d'identification à un monde d'images isomorphes et ressemblantes⁶. Cette approche des liens entre jeunes, univers culturels stylisés et mondes des musiques émergentes veut aussi dire que celles-ci sont d'abord une manière de produire les représentations sociales que ces générations ont de leur appartenance. Si on s'appuie sur la définition du phénomène générationnel, à partir des écrits d'auteurs classiques (Mannheim, 1990), on peut tenter d'analyser quelle est l'incidence des expériences culturelles dans la construction d'un sentiment communautaire. Les mouvements de cultures de rue et leur sulfureuse imagerie bohème deviennent alors

⁵ Cette idée étant, elle-même, régulièrement « vérifiée » par les enquêtes sur les pratiques culturelles (Ministère de la Culture, 1990).

⁶ Les travaux du Département des Études et de la Prospective du ministère de la Culture confirment cette position théorique : « Les entreprises culturelles dominées par l'économie de marché n'ont guère de raison de modifier leurs stratégies actuelles en direction des jeunes. Celles-ci consistent essentiellement à répandre des produits de masse qui répondent aux critères esthétiques dominants [...]. L'étude montre bien que les institutions [...] jouent un rôle non négligeable dans la formation du goût et de l'identité ; elle laisse aussi et surtout supposer que c'est le marché, c'est-à-dire les grandes entreprises privées [...] (distributeurs de cinéma, industries musicales [...], industries de la mode, du sport, de la boisson, etc.), qui influencent le plus le rapport des jeunes à la culture et à la consommation [...] » (Ministère de la Culture, 1995 : 99).

le pivot d'une configuration des catégories d'appartenance d'une grande majorité des adolescents d'après-guerre⁷. Le modèle proposé, il y a plus de soixante-dix ans, par Mannheim nous semble tout à fait pertinent pour concevoir ce que l'auteur nomme l'*entéléchie*⁸ de la jeunesse.

Sont distingués :

- La situation sociale et historique déterminée de la génération;
- L'expérience vécue associée à la situation (et non déterminée par elle);
- L'ensemble générationnel et ses unités.

À propos de ces notions, Mannheim précise : « La même jeunesse, orientée par rapport à la même problématique historique actuelle, vit dans un même "ensemble générationnel"; les groupes qui, à l'intérieur [d'un tel ensemble] [...] s'approprient différemment ces expériences, constituent différentes "unités" [...] » (Mannheim, 1990 : 60.) Celles-ci sont le résultat d'une interaction entre des sous-groupes plus ou moins actifs et une masse qui s'identifie à ce que Mannheim qualifie de « forces structurantes », « entéléchie » ou « intentions fondamentales ». Ces « forces » correspondent, *grosso modo*, à la notion de représentation telle qu'elle est étudiée en psychologie sociale et en sociologie (Abric, 1994 ; Doise, 1990 ; Jodelet, 1989 ; Moscovici, 1976)⁹. Comment sont-elles générées?

Les intentions structurantes sont produites *dans et par des groupes concrets* plus motivés, plus concentrés sur leurs activités. « En effet, la plupart du temps, les intentions fondamentales propres à une génération, qui portent son empreinte, qui sont nouvelles, partiales et prennent position, ne naissent pas dans le vide, sans contact personnel, mais dans des groupes [...] où des individus se rencontrent dans une proximité vitale, se stimulent mutuellement, psychologiquement et spirituellement, et font apparaître dans cette communauté de vie les intentions fondamentales. De telles tendances [...], une fois qu'elles sont apparues dans la liaison [...] entre individus isolés, sont susceptibles d'être reprises ultérieurement par ces groupes [...] ; elles ont une force qui agit à distance, qui recrute et qui rassemble » (Mannheim, 1990 : 63.)

⁷ Nous voulons aussi signifier que des membres d'un ensemble générationnel, qui se sont définis par leurs goûts ou leurs choix culturels à côté ou en dehors du *rock* ou des musiques populaires émergentes, ont subi, à leur corps défendant, un esprit du temps, des engouements, ont fréquenté des amis, des groupes scolaires ou universitaires, des professionnels ou des membres de leur famille nettement plus influencés et marqués par ces tendances structurantes.

⁸ La notion d'*entéléchie* est reprise à Wilhelm Pinder (*Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, 1926) par Karl Mannheim. Ce dernier y voit un style de génération, une unité structurante qui regroupe diverses catégories (Mannheim, 1990 : 65).

⁹ « Ce ne sont pas d'abord les contenus qui rassemblent, mais surtout les forces structurantes qui les sous-tendent ; ce sont d'ailleurs ces dernières qui marquent de leur empreinte ces contenus et déterminent leur orientation. Du slogan percutant jusqu'au système construit, du geste apparemment isolé jusqu'à l'œuvre d'art, c'est souvent la même tendance [...] qui est agissante, et sa signification [...] réside dans le fait que c'est à travers elle et en elle que des individus peuvent se rassembler socialement. La signification profondément "émotionnelle" d'un slogan, d'un geste authentique, d'une œuvre d'art tient à ce qu'on n'en perçoit pas seulement le contenu mais aussi les tendances [...] qui y sont incluses, les intentions fondamentales productrices de lien social » à travers lesquelles « on se lie aux volontés collectives » (Mannheim, 1990 : 61).

Cette fluidité et cette force à distance des représentations correspondent à l'impact des cultures émergentes, qui peuvent être décrites comme des séries relativement cohérentes d'énoncés symboliques ayant un effet de rassemblement plus ou moins fort. Une grande similitude conceptuelle existe entre la notion de « groupe concret », définie par Mannheim en 1928 à propos des phénomènes de génération, et celles de « cristal de masse », évoquée par Canetti (Canetti, 1966), ou de « minorité active » proposée par Moscovici dans sa théorie des mouvements sociaux (Moscovici, 1979). Les pratiques musicales populaires¹⁰ peuvent être décrites à partir de ces notions (Seca, 1988, 1991*b*, 1994).

L'intérêt d'une telle approche réside dans la dichotomie instaurée dans le monde de la jeunesse, comme chez des classes plus âgées, entre suiveurs et innovateurs, masse et minorité, consommateurs et producteurs, reproduisant ainsi la matrice des rapports de production / consommation dans les sociétés industrialisées (Attali, 1977 ; Buxton, 1985). La recherche d'une vocation se ferait par réaction à (et en colinéarité avec) cet espace de communication.

De telles cultures pourraient être définies comme des systèmes de représentations, de rituels et de pratiques, dont la cohérence stylistique demeure problématique, sous l'angle d'une stricte sémiologie musicale, mais dont l'unité éventuelle est à rechercher dans la réalisation, la concrétisation d'un besoin d'expression de la révolte, de la dissidence. Cette force structurante domine et exprime l'esprit du temps mais aussi le mode de vie occidental. Ces pratiques constituent un espace de fixation des référents culturels, des vocations, des engouements et des mouvements sociaux condensés, cristallisés dans les différentes masses de jeunes (ou ensembles générationnels) des années quarante à aujourd'hui.

Qu'est-ce à dire, sinon que certaines unités, ayant façonné l'esprit du temps durant ce vingtième siècle finissant, ont contribué, par leur expérience particulière et historiquement chargée des situations politiques, économiques et technologiques propres, à organiser un type de réponse à la domination et à l'exclusion, ainsi qu'un modèle d'action et de communication spécifique ? Les musiques émergentes synthétiseraient, de différentes manières, les figures du désengagement, de la méfiance/défiance/déviance, du refus dans ses manifestations plus ou moins violentes ou délinquantes, avec ses affirmations esthétisantes et ses hésitations dans la création et l'affirmation d'un code propre. De nos jours, plus qu'il y a vingt ou trente ans, on est, en effet, obligé de constater la faillite complète des messianismes politiques progressistes. Des activités *rock* et autres émanent des messages de protestation et de conformisme, de révolte et de consommation, de violence et de paix, ainsi que tous les caractères d'une entéléchie (au sens de Mannheim) de la jeunesse de la fin du vingtième siècle.

La recherche pour eux-mêmes d'états modifiés de conscience en est le corollaire comportemental. Les travaux sur la transe (Bastide, 1972 ; Durkheim 1960 ; Lapassade, 1987 ; Leiris, 1958 ; Rouget, 1980)

¹⁰ On parlera alors de *cristaux de rock* (Seca, 1988 : 43-46) pour désigner ces groupes en situation de dépendance et d'anomie par rapport à l'idéologie culturelle majoritaire, recherchant confusément un code original d'expression, mettant en forme une vocation à la création artistique et un refus du suivisme de masse.

montrent que ces expériences sont, dans les sociétés traditionnelles ou orales, des pratiques de réajustement rituel des trajectoires de vie. En d'autres termes, elles ont souvent rempli un rôle de réinsertion sociale des adolescents, de structuration identitaire du novice. L'accès d'une société à son autoreprésentation dans les signes qui la symbolisent sont des moments essentiels de socialisation. À un niveau individuel comme collectif, ces conduites paraissent fondamentalement équilibrantes et nécessaires (Rivière, 1997). Les pratiques musicales émergentes répondent grandement à ces fonctions. Sur le plan individuel, elles constituent des entrées en transe de type chamanique (Perrin, 1995 ; Rouget 1980), où le musicien joue le rituel de sa propre initiation dans un état modifié de conscience, dans un « voyage ». Ces activités correspondent ici aux motivations d'individus en transition (Erikson, 1972), au refus de subir un spectacle de l'extérieur et à l'affirmation narcissique d'un pouvoir sur les formes. À un niveau plus collectif et passif de consommation, les concerts représentent, pour les spectateurs admiratifs, des expériences de possession où le rapport de soumission est consenti. Chacun des participants accepte d'être influencé, modelé. Le caractère de messe profane de ces événements est avéré, permettant aux musiciens d'influencer un public et à celui-ci d'être influencé. C'est pourquoi l'une des fonctions de ces cultures est la captation des énergies et des désirs mimétiques (Moscovici, 1981 ; Mucchi-Faina, 1983). Ainsi, derrière les vocations des musiciens amateurs (*rap*, *rock*, ou autre), il y a une opposition à l'idolâtrie des foules. Cette mise en avant d'une attitude protestataire, quelquefois ascétique, n'est que l'une des métamorphoses du phénomène de la croyance. Nous avons déjà tenté, ailleurs, de décrire le sens de cette dimension protestataire (Seca, 1988, 1991b).

III. UN MODÈLE DE L'AUTO-INSERTION ?

Ces activités musicales s'instituent comme des constellations de pratiques d'autoformation, où le travail est défini par opposition aux mondes de la galère, du lieu d'habitation ou de l'entreprise¹¹, vus comme espaces de conformisation. Lorsqu'on se penche sur la réalité de ces musiques, on s'aperçoit qu'elles demeurent pratiquées par des groupes intégrés socialement, par des étudiants¹², par des cadres mais aussi par des franges plus marginalisées. Est-on si sûr que les « cultures sur macadam » (Hurstel, 1984) soient vraiment représentatives de la banlieue et de ses images ? La question mérite d'être posée. Il est vrai que l'avènement du *rap* en France tend à conforter une telle vision (Desverité, 1997 ; Lapassade et Rousselot, 1990 ; Vulbeau, 1997). François Dubet, dans sa thèse sur la désaffiliation (Dubet, 1987), trace le portrait d'une sortie de la galère par ce genre de pratique.

¹¹ Ces thèmes sont aussi le résultat d'analyses thématiques d'entretiens avec ces artistes amateurs (Seca, 1988).

¹² Assez peu par des lycéens si l'on se réfère à une enquête dans l'Est de Paris (Seca, 1991a). Trois des 281 lycéens étaient membres de groupes de *rock*, même si 19,6 % de l'échantillon interrogé affirmaient désirer y appartenir.

L'insertion des jeunes se pose-t-elle spécifiquement en fonction d'une perception d'un échec, d'un manque à combler, d'un vide des mouvements sociaux ? Si oui, les arts populaires ou de la rue seraient-ils des pratiques de substitution, de compensation, des contre-normes pour tous ceux qui sont non pourvus en certification scolaire élevée ou en activité professionnelle valorisante, permanente et qualifiée (Boudinet, 1996) ? Ne risque-t-on pas, par une attitude d'encensement de ces pratiques, de vouloir « enseigner la jeunesse aux jeunes » selon une formule acide d'Alain Finkielkraut (1987) ? Le discours ambiant peut devenir un espace idéologiquement investi d'une forme vague de messianisme sociologisant, annonçant la naissance d'un acteur autonome, aménageant son territoire de galère en rude Robinson des temps de crise économique. Jacteur, poète et peintre d'un soi touffu, narcissique, il étendrait sa visée dominatrice et civilisatrice aux dimensions des tours et des grands ensembles qui le représentent tout autant qu'ils l'aliènent. La romance de la banlieue pour et par les banlieusards sert-elle à améliorer leur vie de tous les jours et oriente-t-elle la réflexion sur l'intégration ?

Les pratiques artistiques minoritaires sont, depuis quelques années, prises comme modèle d'une autre représentation de l'insertion des jeunes¹³. Chantal Nicole-Drancourt et Laurence Rouleau-Berger se réfèrent, à cet égard, à des « espaces intermédiaires », émergeant « dans un contexte de développement de l'emploi précaire » (Nicole-Drancourt et Rouleau-Berger, 1995 : 84-100). Deux types sont ainsi repérés : les « espaces de création » et ceux « de recomposition ». Ces derniers correspondent à des lieux où sont expérimentées les coopérations (culturelles, sociales) entre des jeunes et des professionnels de l'insertion. Dans les zones de création, sont produites « des cultures propres à des groupes », lesquels viennent s'inscrire dans des interstices « difficiles d'accès, loin du regard des acteurs des politiques publiques et du marché du travail (*ibid.* : 86). Les auteurs prennent, ensuite, divers exemples de pratiques d'auto-insertion dans le domaine des arts et des musiques populaires. Les jeunes de ces espaces « ne cherchent pas à tout prix à accéder à un emploi stable, ils veulent prendre le temps de préciser leurs aspirations à côté d'un ordre productif » (*ibid.* : 89). Ces expériences de socialisation artistiques, de médiation par la création, d'expérimentation postadolescente sont typiques d'une phase de transition vers la vie adulte qui va, en moyenne, jusqu'à la trentième année (Baudelot : 1988 ; Galland, 1990). Ces conduites formeraient un modèle ou un référent dit de la « troisième voie » ((Nicole-Drancourt et Rouleau-Berger, 1995 : 102-104). Le rapport à l'activité, au projet, à l'apprentissage transitionnel et à l'autonomie est alors fortement mis en exergue dans une volonté de tracer les lignes théoriques de cette autre vision de l'insertion en termes de construction identitaire. Le pari est fait sur la possibilité d'un transfert de compétence et, principalement, de la capacité créative, vers les espaces de socialisation professionnelle classique.

¹³ Nicole-Drancourt, 1991 ; voir aussi le dossier du Monde du 6 mai 1998 : « Quand l'action culturelle vient au secours du social ».

Nos résultats de terrain sur les pratiques néorituelles des groupes de musique *rock* amateurs à Paris (Seca, 1988) nous ont incité à qualifier ceux-ci de *minorités*. Ceci signifie, concrètement, que leurs conduites sont caractérisées par trois traits majeurs :

- désir d'inversion des processus majoritaires d'influence (du vedettariat, des institutions éducatives et familiales) ;
- faible reconnaissance professionnelle et commerciale de leur production artistique, lorsque celle-ci est fondée sur un style distinctif et construit ;
- dépendance cognitive et affective vis-à-vis des mass-média, source d'ambivalence.

Ces minorités sont hétérodoxes et anomiques.

« Hétérodoxe » signifie que faire de la musique en groupe implique de se constituer comme lieux alternatifs de l'authenticité, de l'engagement moral, de la vitalité, de l'existence.

« Minorités anomiques¹⁴ » veut dire que les membres de ces groupes sont « travaillés » par les images de la réussite et de la célébrité (le modèle majoritaire de type comparatif), même s'ils s'en défendent cyniquement ou avec autodérision. Cette obsession du succès traduit une farouche volonté d'être influent, créateur, reconnu.

On parlera, à leur propos, de pratiques d'auto-insertion visant à la visibilité médiatique, culturelle, et à l'inscription de soi dans l'espace public grâce à (et en fonction de) ses propres dons. Ces artistes amateurs se veulent ainsi en charge de leur propre destinée, entraînés vers un projet de re-création d'un autre soi corporéisé, musicalisé, valorisé dans et par le groupe.

La galère et la frustration imprègnent toutes les strates sociales, même si le sentiment de ne plus appartenir à la société comme ensemble porteur de valeurs intégratives est parlé et compris différemment selon l'exclusion et la domination réellement subies par chacun. Ce modèle de l'auto-insertion, à disposition de tous, plus ou moins prêt à l'emploi, n'est pas le seul et le plus efficace mais il existe. Son nom est imprécis, formé de particules comme *pop*, *rock*, *punk* ou *rap*¹⁵. Système de croyances diffus ou recette efficace des spécialistes de la commercialisation des cultures, il autorise une réappropriation créative de schémas ou de scripts d'expression par des groupements minoritaires balbutiants puis, progressivement, par des apprentis musiciens, poètes, gestionnaires de projets, à la fois anomiques et hétérodoxes, intégrés et désintégrés. La pratique de la composition en groupe est à concevoir comme un espace-temps élémentaire de ritualisation du lien social. Les travaux ethnomusicologiques sur la transe

¹⁴ Cette notion, introduite par Serge Moscovici, désigne des minorités possédant peu de ressources pour être actives et influentes (Moscovici, 1979).

¹⁵ L'étude des pratiques amateurs dans le théâtre ou le cinéma pourrait permettre d'identifier les mêmes tendances à la valorisation de la vocation professionnelle et du don personnel.

(Rouget, 1980), l'histoire du *rock*, la musique populaire (Frith, 1981 ; Hebdige, 1979) et les résultats de nos observations indiquent clairement l'incidence forte du caractère rituel de la création, dans les répétitions anonymes, les concerts, les disques et la foisonnante floraison vestimentaire et stylistique des membres de ces minorités. Le bénéfice de ces pratiques est donc essentiellement symbolique. Ceci explique, en grande partie, le pourquoi de ces engagements. L'investissement qualitatif et quantitatif en temps, en énergie et en argent est largement supérieur à la réussite commerciale et sociale obtenue ou escomptée. Même si des concerts sont effectués, quelques maquettes de disques ou en cassettes réalisées, les avantages matériels de ces vocations sont impalpables. Souvent d'ailleurs, elles coûtent plus cher qu'elles ne rapportent. Le plaisir éprouvé dans le travail sur le son, le repli sur une culture de proximité (Maffesoli, 1988), entre amis, la confection d'une identité un peu fantasque et exhibitionniste, la force de l'illusion groupale (Anzieu, 1984) sont autant de valeurs recherchées pour elles-mêmes.

Quelles sont les autres caractéristiques de ces pratiques ?

D'abord, elles s'organisent autant *contre* un certain état, jugé pauvre, ennuyeux, froid, ringard, inadapté des relations de communication, que *pour* la réalisation d'un projet. L'espace groupal est, avant tout, un lieu mental et culturel d'apprentissage des relations sociales et des méthodes de travail collectif (Boudinet, 1996, 1997). Les fonctions de rite de passage et d'initiation de ce type de groupe ne sont pas nouvelles. En accord avec ce regard, Éliane Daphy suggère que « les pratiques et les représentations du travail en usage dans le milieu *rock* et chez les musiciens permettent de renouveler les approches sur le fonctionnement du travail en général dans notre société, et sur les modes d'apprentissage, formel et informel, que [la société] met en œuvre pour former ses jeunes » (Daphy, 1988 : 78). Sans aller jusqu'à remettre en cause le fonctionnement de l'ensemble des méthodes de l'Éducation nationale, il y a lieu de s'interroger sur la valence pédagogique que prennent ces formes de coopération aux yeux et aux oreilles de ces apprentis musiciens, et sur leurs effets cognitifs et structurants en matière d'évolution et d'ouverture individuelles¹⁶.

Deuxièmement, on note, chez les membres de ces groupes, une forte ambivalence comportementale. Dans nos extraits d'interviews, sont exprimés, de façon paradoxale ou contradictoire, les objectifs du travail collectif. S'agit-il de « faire de l'argent », de « devenir une vedette » ou de « faire de

¹⁶ Même si certains analystes, comme Maurice Fleuret, insistaient pour dire qu'il y avait, dans les années quatre-vingt, plusieurs dizaines de milliers de groupe de *rock* en France, il semble difficile d'avancer des chiffres fiables en ce domaine. La proportion de Français déclarant savoir jouer un instrument de musique est la plus forte chez les 15-19 et 20-24 ans : 45 % et 36 % (Ministère de la Culture, 1990 : 129). Il y a, de plus, une différence, allant dans le sens d'un affaiblissement des pourcentages, entre le fait d'afficher la maîtrise d'un instrument, de le pratiquer effectivement au cours des douze derniers mois et celui d'appartenir activement à des groupes, des chorales, des fanfares ou des harmonies. Sur un échantillon de 281 sujets de deux lycées parisiens, 31 % se positionnent comme musiciens et 4,6 % appartiennent à un ensemble, qu'il soit *rock* ou non (Seca, 1991a : 27). Quant à supposer que les musiques amateurs représentent une culture des classes défavorisées, nos données indiquent plutôt qu'elles regroupent des individus de milieu social hétérogène, presque tous de sexe masculin (91,6 % des membres des 106 groupes rencontrés) (Seca, 1988).

la musique entre amis » ? Est-il question de « prendre son pied », de « s'éclater » ou bien de « créer », de « travailler un répertoire », pour « faire un disque ou faire de la scène » ? Cette ambivalence n'est pas de pure façade. Elle se présente comme s'exprimant sur un mode cynique, dérisoire. Rire de soi ? N'est-ce pas un bon moyen pour ne pas sombrer dans les affres de l'angoisse de l'échec ? La recherche d'états modifiés de conscience tendant, peu à peu et sinueusement, vers un rituel maîtrisé ou achevé est alors fort proche des plus accessibles et dangereuses extases toxicomaniaques.

Enfin, l'extraordinaire foisonnement de ces pratiques se manifeste par le paradoxe de leur continuité et de leur diversité stylistique. Au-delà des *techno-styles*, des *rocks*, des *raps*, des *african* ou *latin beats* et de la vogue de la *world music*, les créateurs, plus ou moins reconnus, réactualisent depuis plus de trente ans une démarche d'innovation basée sur l'inversion des processus d'influence majoritaire en voulant faire partir l'action de communication d'eux-mêmes. Cette volonté d'inversion des rapports de domination et de persuasion implique la démultiplication de fractions, de valeurs immanentes, de cultes communautaires, cette efflorescence apparaissant comme la tendance forte de ce que l'on peut appeler, de façon abusive mais métaphoriquement efficace, les « cultures des banlieues ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ABRIC Jean-Claude (sous la direction de), 1994 *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF.

ANZIEU Didier, 1984 *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal*, Paris, Dunod.

ATTALI Jacques, 1977 *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, PUF.

BACHMANN Christian, 1993 « Jeunes et banlieue », in FERRÉOL Gilles (sous la direction de), *Intégration et exclusion dans la société française contemporaine*, Lille, Presses universitaires de Lille, pp. 129-154.

BASTIDE Roger, 1972 *Le Rêve, la transe et la folie*, Paris, Flammarion.

BAUDELLOT Christian, 1988 « La jeunesse n'est plus ce qu'elle était », *Revue économique*, 39 (1), janvier, pp. 189-224.

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

BECKER Howard, 1988 *Les Mondes de l'art*, trad. fr., Paris, Flammarion (1^{re} édition en anglaise : 1982).

BOUDINET Gilles, 1996 *Pratique rock et échec scolaire*, Paris, L'Harmattan.

BOUDINET Gilles, 1997 « Réussite rock et échec scolaire », in Observatoire musical français, *Pratiques de production musicales chez les jeunes*, Université Paris Sorbonne, Documents de recherche OMF, série « Didactique de la musique », n° 7, novembre, pp. 9-20.

Seca Jean-Marie, « Jeunes, cultures émergentes et sorties de galère », in Gilles Ferréol (sous la direction de), *La Personne citoyenne*, Poitiers, CRDP Poitou-Charentes / IHEDN / Institut poitevin de Recherches en Sociologie de la connaissance, 1998, pp. 158-171

BOYER Régine, 1988 « Les goûts musicaux des lycéens », *Cahiers Jeunesses et Sociétés*, IRESKO-CNRS, n° 10, février, pp. 33-47.

BUXTON David, 1985 *Le Rock. Star système et société de consommation*, Grenoble, La Pensée Sauvage.

CANETTI Elias, 1966 *Masse et puissance*, trad. fr., Paris, Gallimard (1^{re} édition en langue allemande : 1960).

CHAREAUDEAU Patrick et GHIGLIONE Rodolphe, 1997 *La Parole confisquée. Un genre télévisuel : le talk show*, Paris, Dunod.

CHRISTAKIS Nicolas, 1994 « Identité adolescente : récit de vie musicale », document ronéo, synthèse d'une publication en langue grecque (Athènes, Delfini) dont le titre en français est : *Identités musicales : récits de vie de musiciens rock et de groupes de la scène indépendante*.

CODOL Jean-Paul, 1979 *Semblables et différents. Recherche sur la quête de la similitude et de la différenciation sociale*, Thèse pour le Doctorat d'État, Université de Provence.

DAPHY Éliane, 1988 « Le groupe de rock : rite de passage ou rite d'initiation? », *Cahiers Jeunesses et Sociétés*, IRESKO-CNRS, n°10, février pp. 71-78

DESVERITÉ Jean-Raphaël, 1997 « Rap et savoir : comment les rappers s'approprient-ils la musique ? Quelles sont les particularités de cette appropriation ? », in Observatoire musical français, *Pratiques de production...*, op. cit., pp. 33-39.

DOISE Willem, 1990 « Les représentations sociales », in GHIGLIONE Rodolphe et alii, *Traité de psychologie cognitive*, Paris, Dunod, tome 3, pp. 11-174.

DUBET François, 1987 *La Galère : jeunes en survie*, Paris, Fayard.

DURKHEIM Émile, 1960 *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF (1^{re} éd.1912).

ERIKSON Erik, 1972 *Adolescence et crise. La quête d'identité*, trad. fr., Paris, Flammarion (1^{re} édition en langue anglaise :1968).

FINKIELKRAUT Alain, 1987 *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard.

FRITH Simon, 1981 *Sound Effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock'n roll*, New York, Pantheon Book.

GALLAND Olivier, 1990 « Un nouvel âge de la vie », *Revue française de sociologie*, 31 (4), octobre-décembre, pp. 529-551.

GALLAND Olivier, 1991 *Sociologie de la jeunesse. L'entrée dans la vie*, Paris, A. Colin.

GREEN Anne-Marie, 1988 « Les conduites musicales des adolescents : rêve d'une culture ou culture d'un rêve ? », *Cahiers Jeunesses et Sociétés*, IRESKO-CNRS, n° 10, février, pp. 57-70.

Seca Jean-Marie, « Jeunes, cultures émergentes et sorties de galère », in Gilles Ferréol (sous la direction de), *La Personne citoyenne*, Poitiers, CRDP Poitou-Charentes / IHEDN / Institut poitevin de Recherches en Sociologie de la connaissance, 1998, pp. 158-171

HEBDIGE Dick, 1979 *Subculture, the Meaning of Style*, New York/London, Terence Hawkes.

HERSENT Jean-François, 1988 « Rock, jeunesse, socialisation », *Cahiers Jeunesses et Sociétés*, IRESO-CNRS, n° 10, février, pp. 48-56.

HURSTEL Jean, 1984 *Jeunes au bistrot, cultures sur macadam*, Paris, Syros.

JODELET Denise (sous la direction de), 1989 *Les Représentations sociales*, Paris, PUF.

LAGRÉE Jean-Claude, 1982 *Les Jeunes chantent leur culture*, Paris, L'Harmattan.

LAGRÉE Jean-Claude et LEW-FAI Paula, 1985 *La Galère. Marginalisation juvénile et collectivités locales*, Meudon-Bellevue, CNRS.

LAPASSADE Georges, 1987 *Les États modifiés de conscience*, Paris, PUF.

LAPASSADE Georges et ROUSSELOT Philippe, 1990 *Le Rap ou la fureur du dire*, Paris, Loris Talmart.

LEIRIS Michel, 1958 *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens du Gondar*, Paris, Plon.

MAFFESOLI Michel, 1988 *Le Temps des tribus*, Paris, Klincksieck.

MANNHEIM Karl, 1990 *Le Problème des générations*, trad. fr., Paris, Nathan (1^{re} édition en langue allemande : 1928).

MIGLIETTA Anna, 1989 *Gruppi giovanili e identità sociali : un'indagine sul terreno dei gruppi rock*, Mémoire de maîtrise, Université de Turin.

MIGNON Patrick *et alii*, 1986 *Les Lycéens et la musique*, Paris, INRP.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 1990 *Les Pratiques culturelles des Français*, Paris, La Découverte.

MINISTÈRE DE LA CULTURE 1995 *Les Jeunes et les sorties culturelles*, Paris, La Documentation française.

MOSCOVICI Serge, 1976 *La Psychanalyse, son image, son public*, nouv. éd. augmentée, Paris, PUF (1^{re} éd. : 1961).

MOSCOVICI Serge, 1979 *Psychologie des minorités actives*, trad. fr., Paris, PUF (1^{re} édition en langue anglaise : 1976).

MOSCOVICI Serge, 1981 *L'Âge des foules*, Paris, Fayard.

MOULIN Raymonde, 1992 *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

MUCCHI-FAINA Angelica, 1983 *L'Abbraccio della folla. Cento anni di psicologia collettiva*, Bologna, Il Mulino.

Seca Jean-Marie, « Jeunes, cultures émergentes et sorties de galère », in Gilles Ferréol (sous la direction de), *La Personne citoyenne*, Poitiers, CRDP Poitou-Charentes / IHEDN / Institut poitevin de Recherches en Sociologie de la connaissance, 1998, pp. 158-171

NICOLE-DRANCOURT Chantal, 1990 *Le Labyrinthe de l'insertion*. Paris, La Documentation Française.

NICOLE-DRANCOURT Chantal et ROULEAU-BERGER Laurence, 1995 *L'Insertion des jeunes*, Paris, PUF.

PERRIAULT Jacques (sous la direction de), 1985 *Rock ou micro-informatique ? Enquête sur des adolescents du XIII^e arrondissement de Paris*, Paris, INRP.

PERRIN Michel, 1995 *Le Chamanisme*, Paris, PUF.

RIVIÈRE Claude, 1997 *Socio-anthropologie des religions*, Paris, A. Colin.

ROUGET Gilbert, 1982, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.

SECA Jean-Marie, 1988 *Vocations rock. L'état acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Klincksieck.

SECA Jean-Marie, 1991a « Représentations sociales de la pratique rock en milieu lycéen », *Revue française de pédagogie*, n° 94, janvier-mars, pp. 25-36.

SECA Jean-Marie, 1991b « Les purificateurs du rock », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 90, juillet, pp. 121-130.

SECA Jean-Marie, 1994 « De la signification psychopolitique des vocations rock et rap en France », in CURAPP-CRISPA, *L'Identité politique*, Paris, PUF, pp. 79-93.

SECA Jean-Marie, 1997 « La transe des musiciens rock amateurs et le refoulement de la révolte », in Observatoire musical français, *Pratiques de production...*, op. cit., pp. 21-32.

TRIBALAT Michèle, 1996 *De l'Immigration à l'assimilation. Enquête sur les populations d'origine étrangère en France*, Paris, La Découverte / INED.

VIRILIO Paul, 1996 *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, Textuel.

VULBEAU Alain, 1991 « La participation sociale des jeunes : un nouveau produit pour les politiques publiques », in ADEIC-FEN, *Actes du colloque européen : « Connaître les modes de vie et de consommation des jeunes » (26-27 septembre 1991)*, Laboratoire de Psychologie sociale de l'université de Paris V, tome 2, pp. 271-280

VULBEAU Alain, 1997 « Le hip-hop est-il soluble dans le local ? », in Observatoire musical français, *Pratiques de production...*, op. cit., pp. 41-52.