



**HAL**  
open science

## Jeunes et Musique

Gérard Mauger, Patrick Mignon, Régine Boyer, Jean-François Hersent,  
Anne-Marie Green, Eliane Daphy

► **To cite this version:**

Gérard Mauger, Patrick Mignon, Régine Boyer, Jean-François Hersent, Anne-Marie Green, et al..  
Jeunes et Musique. CNRS - IRESO. IRESO/CNRS, 78 p., 1987, Cahiers Jeunesses et sociétés,  
Gérard Mauger. halshs-00109904

**HAL Id: halshs-00109904**

**<https://shs.hal.science/halshs-00109904>**

Submitted on 6 Aug 2008

**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.

CAHIERS

"JEUNESSES ET SOCIÉTÉS"

JEUNES ET MUSIQUE

R. BOYER - E. DAPHY - A.M. GREEN

J.F. HERSENT - P. MIGNON

N° 10 - Février 1988

**JEUNES ET MUSIQUE**

**R. BOYER - E. DAPHY - A.M. GREEN**

**J.F. HERSENT - P. MIGNON**

**N° 10 - Février 1988**

## SOMMAIRE

	Pages
- Présentation.....	1
- P. MIGNON, La production sociale du rock .....	3
- R. BOYER, Les goûts musicaux des lycéens .....	33
- J.F. HERSENT, Rock, jeunesse, socialisation. Jalons d'un itinéraire de recherche .....	49
- A.M. GREEN, Les conduites musicales des adolescents : Rêve d'une culture ou culture de rêve ? .....	57
- E. DAPHY, Le groupe de rock : rite de passage ou rite d'initiation ? .....	71

## PRESENTATION

Patrick MIGNON rappelle au début de son article que 80% des disques produits dans le monde sont achetés par des moins de 30 ans : l'évidence de la relation statistique entre "jeunes" et "musique" imposait que le thème soit un jour ou l'autre abordé dans le cadre des journées d'études du Réseau "Jeunesses et Sociétés". Il l'a déjà été à trois reprises : le 26.6.86, le 25.11.86 et le 26.5.87. Ce dixième numéro des **Cahiers "Jeunesses et Sociétés"** rend compte pour partie de ces travaux.

L'article-programme de Patrick MIGNON trace les grandes lignes d'une recherche sur "le monde social du rock". Les articles de Régine BOYER, de Jean-François HERSENT et d'Anne-Marie GREEN permettent d'esquisser une "carte des goûts musicaux lycéens". Enfin, l'article d'Eliane DAPHY ouvre des pistes pour une analyse ethnographique des groupes de rock.

Gérard Mauger

## LA PRODUCTION SOCIALE DU ROCK

Patrick MIGNON  
Centre de Sociologie des Arts

Le thème de la journée étant "jeunes et musiques", il va de soi qu'on parlera du "rock" puisque c'est le nom qu'on donne le plus fréquemment à l'ensemble des musiques consommées par les jeunes. En fait, on parlera de la validité du terme de "rock" pour rendre compte de l'ensemble des rapports entretenus par les jeunes avec la musique.

Le caractère évident et nécessaire de cette journée tient dans ces quelques chiffres : 80% des disques produits dans le monde sont achetés par des moins de trente ans ; 75% des disques "pop" (c'est-à-dire à l'exclusion de la musique classique, du "jazz" et de la musique folklorique) sont achetés par des moins de vingt ans. Ces chiffres, issus de sources anglo-saxonnes, rejoignent les conclusions du récent livre blanc de la SACEM qui met l'accent sur le poids déterminant des moins de vingt cinq ans dans l'évolution du marché de la musique enregistrée<sup>1</sup>.

Il est question dans ces données de ce que les Anglo-saxons appellent "popular music" ("pop music" en agrégé), c'est-à-dire la musique produite industriellement pour un marché de masse, dont on mesure l'impact à travers ces instruments que sont les divers "Top 50", "Top 40" ou "Hot 10". La question serait de savoir ce que l'on gagne ou ce qu'on ajoute à ce constat quand, au lieu de parler de "pop music", on parle de "rock" ; quand d'un constat de l'importance de l'environnement musical pour les jeunes, on passe à l'affirmation d'une identité sociale et culturelle fondée sur l'identité d'un genre musical. Car il est bien évident que le terme "rock" prétend signifier autre chose que ce que l'usage

---

<sup>1</sup>. Voir par exemple : S. Denisoff, Solid Gold : the popular music industry, Brunswick (NJ), 1975 ; S. Frith, Sound Effects : youth, leisure and the politics of rock'n'roll, Londres, 1983 ; SACEM, La chanson en France, Paris, 1986.

courant appelle "rock" : notamment qu'on a à faire à une musique qui renvoie à des modes de production, et de consommation, qui ne relèvent pas d'une logique industrielle mais de logiques relevant du domaine artistique ou de celui de l'expression d'une communauté. c'est à l'émergence de ces deux types de significations qu'on consacrerait une partie de l'exposé, c'est-à-dire à la production sociale d'une référence "rock" spécifique, distincte du domaine de la "pop music", et organisant ce qu'on appellera, selon une tradition illustrée par l'Ecole de Chicago et certains représentants de l'interactionisme, un monde social du rock<sup>1</sup>. La première partie sera, elle, consacrée à une présentation des approches de la musique populaire dans le champ sociologique.

## I. LES APPROCHES SOCIOLOGIQUES DE LA "POP MUSIC"

Il s'agit, à travers une présentation de ces approches, de voir comment s'est progressivement constituée une tradition qui se donne pour tâche de considérer la musique "pop" comme une production sociale normale. Ainsi, on verra que le mouvement suivi est celui d'un passage d'une problématique philosophique à un ensemble de problématiques sociologiques ; il conviendra aussi de marquer l'impact des années soixante, entendues comme années de la contestation ou de la contre-culture qui ont constitué un moment important dans la prise en compte de ces musiques en les valorisant et en les chargeant d'un sens que les analyses antérieures leur avaient dénié en les réduisant à n'être que le produit des industries culturelles.

On divisera cette présentation en quatre temps, correspondant grossièrement à quatre époques du traitement de la "pop music" :

1. On traitera d'Adorno et de son héritage dans la mesure où le philosophe allemand a posé les bases d'une réflexion toujours vivante sur cette question ;

---

<sup>1</sup> Voir H. Becker, *Art worlds*, Berkeley, 1982 (à paraître en français) ; H. Becker, "Mondes de l'art et types sociaux", *Sociologie du Travail* 4, 1983

2. On s'intéressera ensuite aux différents problèmes de méthode posés par le constat fait dans les années cinquante et soixante de l'importance du phénomène musical en liaison avec l'émergence de la jeunesse comme réalité et comme problème de société ;

3. On verra plus précisément comment cette question des liens entre musique "pop" et jeunesse a été traitée à partir de la fin des années soixante ;

4. On se penchera vers les analyses qui ont approché le fait musical à travers la sociologie des organisations ou des professions. Cette présentation sera bien sûr cavalière: pour l'approfondissement, on renverra aux livres et articles cités en référence.

### 1. Adorno et son héritage<sup>1</sup>

Adorno peut être considéré comme le père fondateur de l'analyse des industries culturelles : il a mis en avant les problèmes posés par les nouveaux modes de production des biens culturels ; il a aussi défini des positions par rapport auxquelles beaucoup de ses successeurs ont été obligés de se situer.

Adorno, bien sûr, ne parle pas de "rock" ; il parle du "jazz" qui lui paraît être la forme tout à fait typique de ce qu'il veut analyser et critiquer. Sous ce terme, il place toutes les musiques diffusées par les radios, que ce soit sous forme de disques ou sous forme de concerts retransmis, et dont une bonne partie est influencée par la musique de "jazz".

Sa critique est la suivante. Tous ces produits que nous proposent les industries culturelles sont frappés d'inauthenticité car ils sont le résultat d'une division du travail dans laquelle les individus créateurs, les artistes, n'ont plus place ; les industries visent à l'efficacité : elles veulent vendre des produits qui rencontrent les attentes des

---

<sup>1</sup>. T. Adorno, "Perennial fashion-jazz", in Prisms, Cambridge (Mass.), 1981 (traduction française parue chez Payot) ; T. Adorno et M. Horkheimer, La dialectique de la raison, Paris 1974. P. Daufouy et J.P.Sarton, Pop music/rock, Paris, 1972 ; G. Clouscard, Le capitalisme de la séduction, Paris, 1981 ; D. Buxton, Rock : star system et société de consommation, Grenoble, 1985

consommateurs c'est-à-dire qui les divertissent. Le consommateur ne doit pas être surpris par les airs qu'on lui impose sur les ondes des radios : c'est pourquoi les spécialistes de la production musicale proposent des produits standardisés. Au bout du compte, cette production et cette diffusion massive visent à domestiquer l'auditeur, à lui insuffler, à travers la répétition des formules et des rythmes, l'obéissance au capitalisme ; mais pour donner l'illusion de la liberté, les industries culturelles intègrent des éléments, traditions musicales exotiques ou thématiques de révolte, qui donnent au sujet l'impression qu'il participe à une remise en cause de la société alors qu'il ne fait que renforcer le pouvoir de celle-ci sur les individus.

"Inauthenticité", "fausse révolte", "récupération" telles sont les notions qu'on va retrouver à travers de nombreux écrits sur la culture de masse à la suite des analyses d'Adorno. On peut par exemple citer trois ouvrages qui actualisent les thèses de l'École de Francfort en prenant pour objet le "rock".

C'est par exemple l'ouvrage de P. Daufouy - J.P. Sarton, Pop Music/Rock, qui propose une analyse des mouvements musicaux des années cinquante et soixante dans laquelle on explique comment une musique dotée d'un réel pouvoir de protestation, le "rock'n'roll" des noirs américains ou la musique des premiers "be in" californien, est récupérée par les industries culturelles qui transforment l'énergie initiale en marchandise et commercialisent les symboles de la contre-culture.

Plus récemment, G. Cloucard, dans Le capitalisme de la séduction, propose de voir dans le rock la musique de la petite bourgeoisie nouvelle, la musique du nouveau capitalisme qui ne cherche plus à s'imposer par la coercition mais par la séduction. Ici le rock, producteur de fausse conscience, est opposé au jazz doté de traits authentiquement révolutionnaires, du fait de ses origines dans la communauté noire américaine, et exprimant réellement l'âme d'un peuple.

Enfin, on pourra citer le livre de David Buxton, Rock : star système et société de consommation, dans lequel l'auteur fait du rock un des instrument privilégié de l'élargissement de la société de consommation, le rock étant une sorte de valeur ajoutée aux produits habituellement proposés grâce aux mythologies produites autour du rock. Ici aussi on met en avant le passage d'un capitalisme fondé sur une discipline de la production à un capitalisme fondé sur une discipline de la consommation, le rock participant à cette mutation.

Dans ces approches, les acteurs principaux sont les systèmes de production des marchandises culturelles et plus généralement le système capitaliste et la ruse de la raison capitaliste. Elles ont le mérite de mettre l'accent sur le rôle des industries culturelles mais risquent toutes de tourner très vite à un fonctionnalisme du pire, aveugle aux multiples médiations, aux enjeux et aux acteurs sociaux qui produisent la société.

## 2. Les questions de méthode

Très vite, dès les années cinquante, les observateurs n'ont pas manqué de relever l'importance que prenaient les phénomènes musicaux pour les jeunes. De nombreuses enquêtes par questionnaire se sont intéressées aux goûts des adolescents montrant par exemple le rôle des pairs dans la constitution des goûts. De cet ensemble d'enquêtes on peut faire ressortir Adolescent society de J. Coleman (1961).

Outre le constat de l'engouement des jeunes, on s'est intéressé aux valeurs qui s'exprimaient dans ces musiques et aux modifications des systèmes de valeurs. On a ainsi remarqué que, dans les années cinquante, sous l'influence des musiques noires et du rock'n'roll, les contenus sentimentaux sont concurrencés par des thèmes de libération personnelle, d'autonomie et d'épanouissement sexuel qui prendront une place

considérable pendant les années soixante et soixante-dix. C'est à travers l'analyse de contenu qu'on envisage l'analyse des liens entre musiques et société<sup>1</sup>.

Pourtant, à l'occasion de ces études plusieurs questions ont été posées quant à la signification qu'on pouvait attribuer à l'engouement repéré des adolescents et à la valeur de l'analyse de contenu comme moyen adéquat pour saisir le lien existant entre évolution musicale et mouvements sociaux. On a par exemple pu montrer que les amateurs d'une chanson n'en comprennent pas nécessairement les paroles, ce qui rendait très aléatoire toutes les tentatives de rabattre par exemple les adhérents à un mouvement social particulier, comme le mouvement pacifiste, sur le nombre des acheteurs d'un disque d'une chansons anti-guerre (l'exemple de la chanson "Eve of destruction"<sup>2</sup>). On a ainsi mis en avant le fait que l'impact d'une chanson ne devait pas se voir à travers le contenu explicite des chansons mais à travers le complexe constitué par le lien entre des mots et des sons, ou encore à travers les conditions d'effectuation ou de réception des musiques (concerts, radios, chambre à coucher). Ces critiques de l'analyse de contenu ouvraient sur la prise en compte des médiateurs qui produisent le lien entre un groupe et des valeurs : les stations de radio, les compositeurs de chanson, etc.....

### 3. Pop music et jeunesse

Le point central souvent visé par les analyses de contenu était celui de l'existence, ou non, d'une culture jeune spécifique où la musique aurait joué à la fois le rôle de révélateur de son existence et le moteur de son expansion. Les années soixante ont été un moment capital dans la prise en compte de la musique populaire dans la mesure

---

1. Cf. par exemple : J.Carey, "Changing courtship patterns in the popular song", American journal of sociology 74 (6), 1969 ; J.C.Lagrée, Les jeunes chantent leurs cultures, Paris, 1982

2. S. Denisoff et M. Levine, "The popular protest song : the case of 'Eve of destruction' ", Public Opinion Quaterly 35 (1), 1971

où nombre de nouveaux objets d'étude ont été imposés par les préoccupations contre-culturelles des chercheurs : pour ceux-ci, les grands festivals de musique étaient des démonstrations de la fausseté des thèses adorniennes.

Le premier grand type de lecture qu'on peut identifier est celui qui voit dans l'écllosion de styles musicaux nouveaux et dans l'engouement des jeunes l'affirmation d'une culture spécifique aux jeunes voire d'une contre-culture portée par ceux-ci. C'est l'idée exprimée par E. Morin dans son fameux article du Monde, "Le temps des copains", ou plus récemment par P. Yonnet où le rock apparaît comme la musique du peuple adolescent, sa conscience de classe<sup>1</sup>.

Les autres types de lecture peuvent être vus comme des prolongements des remarques faites par Riesman<sup>2</sup>, dès la fin des années cinquante, dans lesquelles il proposait de distinguer au moins deux attitudes parmi les jeunes consommateurs de musique : l'une qui prend la musique comme bruit de fond nécessaire aux activités adolescentes et l'autre qui en fait un investissement spécifique producteur de clivages à l'intérieur de la jeunesse.

Premièrement, on a analysé les rapports entre l'école et la "pop music", la question étant de savoir si la musique apparaît comme une alternative dans les phénomènes d'échec scolaire ou de refus de l'école ; on a ainsi mis en évidence que les phénomènes d'érudition, de connaissance, d'investissement dans la musique étaient des formes de compensation pour des individus à la recherche soit d'un prestige social non fondé sur la réussite scolaire, soit de formes de sociabilité dans l'école ou hors de l'école ou encore

---

1. E. Morin, "Le temps des copains", Le Monde, 6 et 7/7/63 ; P. Yonnet, Jeux, modes et masses, Paris, 1986 et "L'esthétique rock", Le Débat, mai 1986

2. D. Riesman, "Listening to popular music" in Mass Culture : the popular arts in America (Rosenberg, B et White, D. eds), New York, 1957

d'une carrière artistique dans laquelle s'engager<sup>1</sup>. Ces études renvoient à une thèse plus générale énoncée par S. Frith, le sociologue anglais du "rock" et de la "pop music", selon laquelle le "rock" serait le lieu où se croiseraient et se rencontreraient les "drop out" des différentes classes sociales, par l'intermédiaire des "art schools", écoles fréquentées par les jeunes des classes moyennes et supérieures qui veulent vivre la vie d'artiste et par les jeunes de la classe ouvrière qui veulent échapper à leur condition<sup>2</sup>.

Deuxièmement, on s'est bien sûr beaucoup attaché à l'analyse des sous-cultures. Dans les années soixante-dix, la prise en compte des formes sous-culturelles propres à la jeunesse ouvrière anglaise était une façon de prendre le contre-pied de toutes les idéologies de la contre-culture qui faisaient du monde "hippie" le modèle de toutes les analyses de la jeunesse. Dans l'étude des sous-cultures, la musique apparaît au même titre que les vêtements, le foot ou le moyen de locomotion comme un des éléments qui permet de résoudre au plan symbolique des contradictions et des problèmes réels. Chacune des sous-cultures étudiées représente une modalité de ce processus où la musique peut signifier la défense de l'intégrité prolétarienne menacée par le chômage et par les immigrants (dans le cas des "skinheads"), la volonté d'ascension sociale (dans le cas des "mods"), etc.... Dans la musique peut se lire la conception du temps que se font des groupes : ainsi, dans son livre Profane culture, P. Willis compare la musique choisie par les "hippies" (complexe, se déroulant dans un temps long) avec celle des "rockers" (rapide et frustré) et les met en rapport avec l'existence sociale des "hippies" (retrait du monde, esthétisation de la vie quotidienne, critique du travail au nom d'une vie de loisir) et celle des "rockers" (jeunes déqualifiés, sans avenir, vivant intensément les week-ends, jusqu'à y mettre leurs vies en jeu, pour y gagner un honneur social perdu)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>. R. Brown et M. O'Leary, "Pop music in english secondary school system", American Behavioral Scientist 14 (3), 1971 ; B. Sugarman, "Involvement in youth culture, academic achievement and conformity in school", British Journal of Sociology 18 (2), 1967

<sup>2</sup>. Cf. S. Frith, op. cit.

Troisièmement, on a essayé de mettre en avant les différents faits de la musique : élément d'une vision idéologique plus générale comme dans le cas de la contre-culture ; toile de fond de la sociabilité adolescente ; idéologie en soi, comme dans le cas du "rock" où les aléas de la pureté et de l'authenticité originelle d'une musique nourrissent une vision du monde spécifique.

On notera pour finir que les tenants d'une vision des rapports entre jeunes et musique en termes de "culture jeune" sont plutôt Américains ou Français tandis que les Anglais ont plus volontiers cultivé les approches en terme de pratiques et d'usages spécifiques.

#### 4. La production de la musique

Il s'agit ici de rechercher ce qui, dans le fonctionnement des organisations productrices de biens culturels, peut aider à comprendre les mouvements des styles musicaux. Dans cette perspective, surtout mise en œuvre par des sociologues américains, on va repérer l'ensemble des médiations qui constitue le système de l'industrie musicale qu'on n'interprètera pas, comme dans la perspective d'Adorno, en tant qu'imposition mais en tant que recherche de la meilleure adaptation possible à un marché des biens musicaux très capricieux. On y mettra aussi en scène les groupes et les institutions productrices de systèmes de valeurs.

On a ainsi abordé la question classique du rôle des maisons de disques dans la production de nouvelles formes esthétiques en montrant comment les mouvements de concentration ou de déconcentration dans l'industrie du disque avaient partie liée avec des

---

<sup>3</sup> M. Brake, The sociology of youth culture and youth subcultures, Londres, 1980 ; S. Hall et T. Jefferson, Resistance through rituals, Londres, 1975 ; D. Hebdidge, Subculture : the meaning of style, Londres, 1979 ; G. Mungham et G. Pearson, Working class youth culture, Londres, 1976 ; P. Willis, Profane culture, Londres, 1978. Pour la France : G. Mauger et C. Fossé-Poliak, "Les loubards", Actes de la Recherche en Sciences sociales, nov. 1982 ; J. Monod, Les barriots, Paris, 1968

phénomènes d'innovation. Le rock'n'roll des années cinquante, comme le punk des années soixante-dix, est porté par des petites maisons de disques (les "indies") qui sont plus à même de produire des artistes nouveaux capables de plaire aux nouveaux consommateurs adolescents que les grandes maisons (les "majors"), victimes de leur taille qui les incite à produire des valeurs sûres. Ce qui n'empêche pas ces "majors" de profiter des expériences faites par les "indies" (en rachetant les nouveaux artistes) ou de chercher elles aussi à saisir les mouvements d'un marché turbulent. On a pu ainsi montrer que les grosses maisons de disques pouvaient changer leurs modes d'organisation pour réduire leurs coûts en se déchargeant sur des entrepreneurs indépendants des risques de la recherche de talents nouveaux et de la production de sons nouveaux.

On s'est livré à des recherches analogues à propos des médias, mettant en évidence l'importance des contradictions qui peuvent exister entre radios et télévisions, entre types de radios et qui font que des médias peuvent jouer le jeu de l'innovation esthétique tandis que d'autres ont plutôt un rôle conservateur : ainsi, la radio a lutté, dans les années cinquante, contre la télévision en se gagnant le public des jeunes amateurs de rock'n'roll et, dans les années soixante et soixante-dix, l'ouverture d'une diffusion en modulation de fréquence a beaucoup fait pour la définition d'une musique contre-culturelle, même si les contraintes de l'audience, c'est-à-dire du marché publicitaire, aboutissent au bout de quelque temps à une homogénéisation des productions<sup>1</sup>.

L'ensemble de ces analyses mène à la prise en compte de groupes et de milieux qui peuvent se constituer à l'intérieur de ce système et jouer un rôle plus ou moins important dans la production d'innovations ou dans la constitution de mondes sociaux spécifiques.

---

<sup>1</sup>. S. Denisoff, op. cit. ; A. Henrion, Les professionnels du disque, Paris, 1981 ; P. Hirsch, The structure of the popular music industry, Ann Arbor, 1970 ; R. Peterson, "The production of cultural change", Social Research 45 (2), 1978 ; R. Peterson et D. Berger, "Cycles in symbol production : the case of popular music", American sociological review 40 (2), 1975

On peut ainsi s'intéresser aux disc-jockeys quand ils ont le pouvoir de sélectionner les disques, aux critiques musicaux qui produisent des critères esthétiques ou aux musiciens qui cherchent à produire une nouvelle image d'eux-mêmes. Ces travaux souvent inspirés de l'interactionnisme mettent en avant comment des groupes peuvent se constituer autour d'une identité culturelle (être musicien de "jazz" ou de "rock"), constituant des milieux dans lesquels on apprend les règles et les codes propres à la définition initiale, et se coupant du monde extérieur (celui des non-musiciens par exemple) mais aussi en développant des stratégies dépendantes de l'état du marché du travail musical défini par sa plus ou moins grande ouverture, en liaison avec la hiérarchie des goûts musicaux, la division entre "majors" et "indies", le système de diffusion existant, etc....

La production sociologique sur la "pop music" s'est petit à petit dégagée de son origine philosophique et de ses présupposés élitistes (distinction entre une vraie musique et ce qui n'est que marchandise), même si les préoccupations éthiques d'Adorno ne peuvent se réduire à la simple expression d'un aristocratismes nostalgique. Elle a gagné en prenant en compte l'ensemble des médiations qui s'interposent entre producteur et consommateur, prise en compte qui interdit aussi bien les visions en terme de manipulation que celles qui voient dans le "rock" l'expression d'un peuple particulier. La "pop music" apparaît comme le résultat d'une production qui engage l'ensemble des agents sociaux et dont la signification n'est réductible à aucun d'entre eux en particulier. C'est dans cette perspective qu'on comprendra la question spécifique du "rock" comme celle de la production d'une référence particulière au sein du domaine global de la "pop music".

## 2. LA PRODUCTION DU ROCK

Lorsqu'on a noté plus haut que les auteurs français ou américains privilégiaient les analyses en terme de "culture jeune", on aurait aussi bien pu relever qu'ils utilisaient plus fréquemment le terme de "rock" pour parler de l'expansion de la consommation musicale dans les trente dernières années. C'est que le mot "rock" veut dire plus que le simple mot

"pop music" : il va souvent de pair avec l'affirmation de l'existence d'une culture "rock" ou avec l'idée que le "rock" est quelque chose de spécifique qu'il faut distinguer de musiques comme le "disco" ou la "variété".

C'est sur les conditions sociales d'existence du "rock" comme référence et comme réalité sociale qu'on voudrait s'interroger. En considérant le "rock" comme le résultat d'une production engageant des agents sociaux multiples, mobilisés par des enjeux fort divers, il s'agit de prendre des distances aussi bien avec les analyses en terme d'imposition ou de manipulation qu'avec celles qui voient dans le "rock" la musique ou la culture propre à la jeunesse. Là où l'on pose volontiers l'existence du "rock" comme celle d'une musique douée de qualités intrinsèques, tenant à sa structure musicale ou à son créateur collectif, on y verra plutôt l'addition de pratiques musicales, de cadres sociaux, de modes de consommation et d'usages en fait fort différents<sup>1</sup>.

Autrement dit, il s'agit de voir comment s'est opéré un investissement particulier du champ de la "pop music" qui a transformé certaines de ses productions en oeuvres et en pratiques relevant du domaine artistique ou de celui de cultures particulières et qui délimite un espace social, un monde social du "rock" pour reprendre les concepts d'Howard Becker, dans lequel il est important que des productions soient du "rock" et d'autres pas.

### 2.1. Qu'est-ce que la musique "rock" ?

Le "rock" désigne avant toute chose un ensemble de productions musicales dont on serait bien incapable de donner une définition musicologique satisfaisante. On pourrait sans doute parvenir à isoler des caractéristiques propres à certains genres comme le "rockabilly" ou le "punk", mais on est dans l'impossibilité de donner une définition du "rock" en dehors du fait qu'il s'agit d'une musique où le poids de la technologie est déterminant, par opposition aux musiques où l'on vise la reproduction des conditions du

---

<sup>1</sup>. Ces formulations s'inspirent de : J.L. Fabiani, "Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France", Sociologie de l'art, Paris, 1986, p.236

concert (cas du classique ou des musiques folkloriques), auquel cas toutes les musiques produites depuis trente ans sont effectivement du "rock".

En fait, lorsqu'on parle de "rock", on est confronté à des opérations de labellisation qui baptisent des genres (comment en vient-on à appeler ceci du "rock'n'roll" et cela du "heavy metal") et à des définitions qui font entrer en ligne de compte les consommateurs privilégiés de la musique, à savoir les jeunes. Le "rock" comme genre musical est un artefact.

## 2.2. Les cercles du "rock"

Les chiffres d'achat des disques traduisent bien l'attrait des jeunes pour la musique. Mais ce qu'on constate aussi c'est que les performances diverses des artistes renvoient à des structures par âge ou par sexe du public de la musique: le Top 50 est plus jeune et plus féminin par exemple. On peut aussi remarquer que la production de disques fonctionne sur des rythmes différents qui sont indicatifs de rapports différents aux musiques proposées : ainsi, seuls 8 à 10% des disques enregistrés rentrent dans les différents hit-parades c'est-à-dire se vendent à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires, plus pour les très grands succès internationaux ; les autres se vendent à des échelles plus modestes et pour certains n'atteignent jamais les oreilles d'aucun auditeur. De plus, certains d'artistes se vendent sur des durées très brèves tandis que d'autres se vendent sur des périodes très longues ; ces données révèlent que le public se distingue aussi par ses fidélités ou ses tocales, sa spécialisation ou son éclectisme, sa dépendance vis-à-vis des produits diffusés par les médias ou sa fréquentation de lieux spécialisés pour l'accès à des disques rares.

A ces indications, on pourrait ajouter la notion d'intensité et de durée de la consommation afin de délimiter différents cercles parmi les consommateurs de musique. En effet, on peut déjà considérer que les amateurs de "rock", et plus généralement de toute musique, se distinguent entre eux par une fréquentation différente : pour certains, le "rock" n'est qu'un lieu de passage qui correspond à un moment dans l'adolescence,

qu'on ne prend pas au sérieux, tandis que pour d'autres c'est un espace dans lequel on s'installe, dans lequel on fait carrière en acquérant toutes les compétences nécessaires à la compréhension des enjeux du milieu, dont on prend les références au sérieux et qui ne connaît pas nécessairement de rupture dans le temps, le "rock" étant trop sérieux pour n'être que du divertissement ou un simple bruit de fond de l'adolescence, à moins que ce ne soit l'indice du maintien d'une forme sociale d'adolescence au-delà de ses limites statutaires<sup>1</sup>.

On peut ainsi, pour continuer dans la description de la consommation en termes de carrière, en distinguer différents types qui sont autant d'étapes possibles dans le "rock" et autant d'éléments de consolidation du "rock" comme monde social spécifique :

- on pourra parler d'un cercle constitué par les "intégristes", c'est-à-dire ceux qui ne cultivent qu'un type de musique ("punk", "rockabilly", toutes les familles du "hard rock", tous les "revivals"), souvent une forme peu commerciale, et qu'on peut renvoyer aux analyses en terme de sous-cultures telles qu'on les connaît en Grande-Bretagne, sachant que toutes ces sous-cultures ne se réfèrent pas nécessairement au "rock" et que la participation à ses pratiques et à ses symboles est aussi variable en durée et en intensité ;

- un deuxième ensemble pourrait être composé des "amateurs éclairés". A la différence des précédents, l'attachement à la musique "rock" est premier par rapport à l'attachement à un groupe : comme les amateurs de "jazz", ils croient fermement que le "rock" est à la fois une musique et un système de valeurs qu'il faut cultiver et dont il faut suivre l'évolution. A ce titre, ils sont grands consommateurs de revues, livres, consacrés au "rock", fréquentent les concerts à la recherche des artistes qui renouvellent ou maintiennent la tradition "rock" et bien sûr achètent beaucoup de disques. Ici, le critère d'âge manque de pertinence puisque se regroupent des individus de tous âges mobilisés par la défense et l'illustration d'une essence du "rock". Si les "intégristes" illustrent une part de la mythologie du "rock" (bandes, rue, violence), ces amateurs éclairés

---

<sup>1</sup>. Pour une analyse des pratiques de consommation en terme de carrière voir : P.M. Menger, "L'oreille spéculative : consommation et perception de la musique contemporaine", Revue française de sociologie, juillet-septembre 1986

apparaissent comme les vecteurs d'une certaine forme d'inscription économique du rock en constituant le marché d'une production musicale spécifique et des formes d'accompagnement de cette production (essentiellement les commentaires) ou encore d'un marché des biens "rock" à travers les différentes boutiques ou foires où s'échangent les biens rares (pochettes inédites, pressages originaux, etc...);

- on pourrait distinguer aussi la catégorie des "militants" c'est-à-dire ceux qui se battent pour la reconnaissance officielle du "rock", créant des associations pour négocier avec les pouvoirs publics la promotion du "rock". Les "amateurs éclairés" sont aussi des militants dans la mesure où ils prennent la parole, dans les revues ou à travers le "courrier des lecteurs", mais leurs interventions restent dans un domaine privé tandis que les "militants" s'inscrivent dans le domaine public ;

- enfin, il y a tous ceux qui passent à l'acte musical, qui font des groupes, qui produisent de la musique en groupe, du rêve de réussite et de la sociabilité. On laissera ouverte la question du nombre de groupes de "rock" existant en France dans la mesure où il n'y a aucune base sérieuse de dénombrement et dans la mesure où ce dénombrement est un enjeu fondamental selon qu'on est militant ou simple amateur (le premier en voudrait plus pour donner du poids à sa volonté de représentation et le deuxième peut être moins pour que son engagement garde l'aspect romantique d'une cause perdue). Ce qui est probable, c'est que le rapport entre les praticiens et les consommateurs déclarés, dans la mesure où on peut aussi les isoler de tous les consommateurs de musique, est sans doute le même que celui qu'on peut repérer pour d'autres types de musique.

Ce sont ces usages et ces investissements spécifiques de la "pop music" qu'on qualifiera de "rock" dans la mesure où ils s'y réfèrent explicitement, produisent le "rock" comme une référence obligée pour les observateurs et donnent un nom à diverses pratiques culturelles. Ils produisent un univers qui ne manque pas de séduction par l'ésotérisme de ses références et les mythologies qui l'habitent (on en verra plus loin d'autres producteurs) et font du rock, au même titre que diverses musiques exotiques, une marque de distinction, le symbole d'un monde parallèle. Il y a ainsi un usage au second

degré, un snobisme du "rock", qui ne fait que renforcer l'"authenticité" de ceux pour qui le rock est la seule culture parce que bien souvent il a été choisi contre le monde scolaire ou à défaut de toute autre culture. Il ne faut toutefois pas forcer cette différence entre "frime" et authenticité dans la mesure où la consolidation du "rock" en fait un monde qu'on peut investir parallèlement à d'autres et nombres de rockers militants, amateurs éclairés ou apprentis-musiciens peuvent y entrer avec des compétences (compétences politiques, compétences littéraires ou musicales traditionnelles) qui font du rock un "plus" pour faire sa vie dans le système politique ou l'industrie musicale.

Cette multiplicité d'usages me paraît aller à l'encontre des grandes généralisations, autant celles de P. Yonnet qui tend à faire du rock une sorte de qualité d'essence des jeunes que celles de P. Bourdieu qui fait du "rock" une des formes d'expression de l'hédonisme et de la volonté de distinction des nouvelles couches moyennes<sup>1</sup> ou à celles de D. Buxton et de son idée du "rock" comme moteur de la consommation. Le "rock" comme référence spécifique est producteur de divisions au sein de la jeunesse, producteur de critères d'authenticité et de sélection définissant sans cesse des dedans et des dehors, même si par ailleurs son succès est lié aux transformations sociales des sociétés occidentales depuis la fin de la seconde guerre mondiale, transformations dont la croissance des nouvelles couches moyennes est un des aspects les plus évidents.

### 2.3. Commentaires : stigmatisation et réhabilitation

Pour que le "rock" dure, il faut que certains consommateurs l'investissent de significations fortes. Ces significations peuvent venir des conditions sociales de ces consommateurs qui trouvent dans les messages des sons du "rock" des échos ou des raisons d'espérer de leur existence. Ces significations sont aussi produites par l'appareil de commentaires qui se constitue autour du "rock" qui donne aux fans d'autres raisons d'aimer le "rock" et qui donne aux observateurs curieux ou méprisants des raisons de

---

1. Cf. P. Bourdieu, La distinction, Paris, 1979, p.417

croire à la valeur et à l'existence du "rock". Ce système de commentaires est à la fois produit par le monde du "rock" mais aussi par des "outsiders" qui peuvent y voir un thème propre à alimenter les débats qui traversent d'autres mondes sociaux, tous contribuant à faire du "rock" une référence obligée, produisant "l'inertie du mot"<sup>1</sup> garante de la permanence du phénomène.

### 2.3.1. *La production interne*

En ce qui concerne la production interne au monde du "rock", il faut faire remonter ce travail "d'inertie" aux années soixante. C'est vers 1964 qu'il faut dater l'apparition d'un travail d'accompagnement parallèle aux productions musicales et surtout l'apparition du mot "rock" pour désigner une production musicale dotée de qualités particulières ; c'est à ce moment que s'opère une relecture des événements musicaux de la décennie antérieure et que se constitue une vision historique du "rock".

On distinguera trois sources :

- la presse tout d'abord. On peut considérer qu'elle joue un rôle très évident de promotion des disques et des artistes. Mais on ne peut la réduire à cette fonction en disant, par exemple, qu'elle est asservie aux maisons de disques ; pour celles-ci, elle ne joue qu'un rôle très limité dans le succès des disques dont elle ne fait que signaler l'existence. En fait, elle est beaucoup plus tributaire de ses lecteurs qui lui imposent de traiter des artistes dont ils ont envie d'entendre parler.

Il y a plusieurs types de presse. Il y a bien sûr la presse à grand tirage comme Podium, Hit ou Salut qui ne fait que refléter les mouvements des hit-parades et qui n'est engagée dans aucune croisade pour ou contre le "rock". La presse spécifiquement rock est constituée par des magazines tels que Rock et Folk ou Best : elle est née dans les années soixante avec comme ambition de suivre l'actualité de toute la nouvelle musique "rock" anglaise ou américaine, succédant à Salut les Copains qui à cette époque est tourné vers la

---

<sup>1</sup>. J.L. Fabiani, *op.cit.*, p. 237

production française. L'ensemble de ces magazines font de la musique "rock" un sujet à part entière à propos duquel on peut mobiliser une grande érudition et la mettre en rapport avec d'autres domaines de la vie culturelle et sociale. Aujourd'hui, cette presse est en crise: les photos prennent le pas sur les textes et les "brèves" sur les articles de fond mais ils ont constitué le modèle, proche de leur homologue américain Rolling Stone, d'un traitement spécifique du "rock".

C'est aussi dans les années soixante qu'on voit paraître, aux Etats-Unis, les premiers fanzines, c'est-à-dire des petits bulletins publiés par des fans. Ces fanzines ont une vocation plus militante et plus intégriste que les magazines dont ils critiquent volontiers la soumission aux goûts les plus consacrés. Ces publications dévouées au culte des styles plus ou moins confidentiels peuvent quelquefois accéder au statut de magazine, ou au moins viser ce statut, et il semble qu'actuellement, en France, certains d'entre eux reprennent une tradition quelque peu abandonnée par les grands magazines. Cette division du travail entre magazines et fanzines est un des éléments par lequel se constitue une mémoire du rock et l'idée de son perpétuel renouvellement.

- Le second domaine est celui des historiens et des encyclopédistes. C'est par leur travail que se construit la mythologie du rock et les différentes visions de l'histoire du rock comme par exemple l'idée d'une forme pure originelle se défendant contre toutes les atteintes, disparaissant puis ressurgissant ou encore cette théorie d'une succession de cycles "énergie-pureté/édulcoration-récupération".

Toutes les productions ne sont pas de même nature et proviennent d'origines différentes. Certaines sont de simples hagiographies, mais d'autres sont d'authentiques travaux d'archives, exhumant des documents, établissant des chronologies, contribuant à la fois à une connaissance du phénomène et la glorification des faits légendaires ; c'est le cas des livres de Barsamian et Jouffa de la série l'Age d'Or. Il y a aussi des livres

d'origine universitaire<sup>1</sup> ; ceci est un cas de figure essentiellement anglo-saxon dont l'effet est double : montrer que le domaine de la musique "rock" est un domaine digne d'études et donner une dignité intellectuelle à des représentations propres au milieu du "rock" en faisant par exemple - c'est le cas du livre de C.Belz, A story of rock - du "rock" la musique populaire des jeunes produite pour eux et par eux. Là encore, l'origine est à situer dans les années soixante, celles de la contre-culture, où on cherche à donner des origines aux mouvements culturels du temps : ainsi, Bill Haley et Elvis Presley deviennent les précurseurs inconscients d'un mouvement de révolte, qui est, lui, plus conscient de lui-même.

Mais quelque soit la source, ces divers historiens en produisant une histoire du "rock" contribuent à produire l'idée d'une identité d'un phénomène à travers des figures changeantes.

- on isolera enfin l'activité des critiques, les "rock critics"<sup>2</sup>. Ils appartiennent aussi bien à la presse musicale spécialisée qu'à la presse d'information puisqu'aussi bien Le Monde, Libération, Le Matin, Le Nouvel Observateur ou l'Express consacrent des rubriques régulières au "rock". Ces critiques sont les producteurs et les propagateurs quotidiens des idéologies du "rock" et des diverses hiérarchies qui classent styles et musiciens et qui tendent à faire du rock une musique relevant du domaine "folk" ou du domaine de l'art.<sup>2</sup> En effet, la critique "rock" repose globalement sur des jugements fondés sur des valeurs d'authenticité ou de progrès, les différents "rock critics" assemblant de façon variable ces deux points de vue. Ainsi, l'idée d'authenticité peut signifier l'adéquation entre une musique et un groupe : le "rock" est alors la musique qui exprime les valeurs d'une entité telle que la jeunesse ou celle plus circonscrite, d'un sous-groupe qui serait dépositaire des valeurs "rock". L'idée d'authenticité peut amener à

---

<sup>1</sup>. Voir C.Belz, The story of rock, New York, 1969 ; C. Gillet, The sound of the city, Londres, 1970

<sup>2</sup>. Parmi les livres écrits par des "rock critics", on peut citer : P. Eudeline, L'aventure punk, Paris, 1977 ; B. Couturier, Une scène-jeunesse, Paris, 1983 ; J.M. Varenne, Les poètes du rock, Paris, 1975

privilégier les formes les plus traditionnelles au nom du respect des origines mais elle peut aussi aboutir à une extension du "rock" hors de ses formes canoniques au nom d'une authenticité non plus fondée sur l'adéquation aux valeurs d'un groupe mais sur les qualités d'expression ou de création d'un artiste : le "rock" devient ainsi - c'est la pente des années soixante - ce qui décrit la lutte d'un chanteur imposant sa voix contre les pressions du "show bizz", même s'il n'utilise pas les rythmes et les instruments du "rock". Dans un cas, l'authenticité insiste sur la valeur d'expression collective et sur l'indistinction entre les chanteurs ou groupes et les fans, dans l'autre elle insiste sur la production de visions du monde proposées par les artistes qui aident les consommateurs à mieux voir.

La valeur de progrès quant à elle met l'accent sur la progression du "rock" : on met en avant les qualités d'innovation, nouveaux instruments, nouveaux thèmes, apports d'autres traditions musicales, qui traduisent la tendance à la complexification musicale et à l'adaptation aux temps, qu'il s'agisse d'apprécier la capacité à exprimer les valeurs changeantes des jeunes ou une logique de la constitution d'avant-garde remettant perpétuellement en cause les situations acquises.

Par l'utilisation de critères de jugement et de sélection, la critique hiérarchise les productions "rock" et exclut, mais surtout elle entretient le débat sur l'existence et la valeur du "rock". En cela, le style de la critique compte autant que son contenu, de l'affirmation d'une croyance ferme à un style distant, mettant en doute, ou hors de tout doute, l'existence du "rock". La critique "rock" produit la dramatisation permanente, le doute qui fait vivre, les mises à mort qui produisent aussitôt les protestations d'existence comme durant l'été 1986<sup>1</sup>, l'article de L'Événement du Jeudi intitulé "Le rock est mort" a généré une levée de boucliers et l'administration immédiate des preuves éclatantes de sa bonne santé.

---

<sup>1</sup>. semaine du 3 au 9.07.86

Un troisième aspect du rôle fondamental de la critique peut-être trouvé à propos du thème de l'extension du "rock" hors du domaine musical. Les chroniqueurs du "rock" ont en effet fortement mobilisé pour l'écriture de leurs articles des références étrangères au domaine musical. On se donne ainsi des références littéraires existant indépendamment du "rock" qui permettent au "rock" de s'annexer des auteurs prestigieux et de formuler l'existence d'une essence du "rock" dépassant la musique : P. Manœuvre présente ainsi ses dettes envers W. Burroughs ou A. Artaud. On peut aussi bâtir tout un univers s'appuyant sur la mise en relation de productions "rock" avec des metteurs en scène de cinéma, des acteurs ou des écrivains peu connus et visant aussi à faire du "rock" une expérience globale : c'est le travail de P. Garnier par exemple. Pour des références plus littéraires et plus classiques, on pourra citer la stratégie d'écriture de Bayon dans Libération qui construit ce qu'est pour lui l'essence du "rock" en se référant à quatre auteurs : Pascal, Mallarmé, Huysmans et Céline dont les exigences morales et stylistiques sont sensées fournir les critères d'évaluation de toute production musicale.

Si on doit relativiser le rôle des critiques dans l'achat des disques, on doit par contre les considérer comme des éléments importants dans la constitution d'un langage et d'une écriture "rock" et dans l'acclimatation du "rock" à des univers a priori étrangers.

### 2.3.2. *Le "rock" et les autres*

Le "rock" acquiert son poids social et culturel grâce à la reconnaissance qu'il reçoit d'autres domaines de la vie sociale qui lui attribuent valeur ou mépris, mais qui lui confirment en tout cas qu'il existe.

On pourra citer par exemple le poids des médias qui à l'occasion de faits divers popularisent et amplifient, notamment pour le grand public, des comportements sociaux : c'est le cas des blousons noirs, des affrontements entre "mods" et "rockers" dans l'Angleterre des années soixante, du mode de vie des "hippies", etc... De même, on pourra relever l'ensemble des discours de dénonciation qui avalisent le caractère

déstabilisateur du "rock" : c'est le cas de la "moral majority" aux Etats-Unis qui dénonce, pêle-mêle, dans le "rock" la décadence des valeurs morales, la dissolution de la famille et le complot communiste. La stigmatisation renforce très classiquement l'idée qu'il existe un univers en butte aux attaques de la société et qu'il faut défendre.

Mais le regard extérieur est aussi un regard qui définit positivement l'univers du "rock" en le dotant d'un sens social qui lui assure une circulation dans l'ensemble des mondes sociaux.

Ainsi, les liens avec la contre-culture et le domaine politique. En effet, le "rock" reçoit des théoriciens de la contre-culture, comme on l'a vu à propos de certains universitaires des années soixante, la charge de manifester l'existence d'un autre rapport aux choses de la société ; on peut se reporter à l'introduction du livre de Jerry Rubin, Do it, dans laquelle celui-ci situe les origines de la révolution culturelle, dans les années cinquante, sur les banquettes arrière des voitures empruntées aux parents, où l'on vit sa liberté sexuelle en écoutant le "rock'n'roll" diffusé par les auto-radios. Dans les milieux de la contre-culture, les militants qui ne sont pas nécessairement de grands adeptes du "rock" se font tout de même les propagateurs de l'idée selon laquelle la musique est à la fois le moteur, le vecteur et le véhicule de la révolution en marche, malgré elle-même et ses fans.

Pour la France, il faut prendre en compte au côté d'Actuel qui se veut le promoteur des idées américaines dans la France de l'après soixante-huit, les mouvements du gauchisme culturel comme Vive la Révolution qui, eux aussi, proposent de voir dans ce qu'ils appellent "pop", plutôt que "rock" comme dans les pays anglo-saxons, un phénomène musical qui oblige à poser différemment la question de la révolution en mettant en avant le rôle déterminant de la jeunesse et des valeurs de libération. Avec ces groupes d'extrême-gauche, le phénomène musical est lu d'une façon qui rompt avec les analyses qui pouvaient être couramment pratiquées dans les milieux politisés ; il devient visible et surtout acceptable par ceux qui font profession de tenir des discours sérieux sur

la société. Un autre exemple de l'émergence du "rock" comme phénomène sérieux, à travers sa mise en scène dans un discours et une pratique politique peut être trouvé dans l'existence du mouvement autonome, à la fin des années soixante-dix. Outre ses emprunts aux thèses allemandes et italiennes, il propose tout une vision de la constitution d'interstices au sein du monde urbain, squatts, communautés mais aussi espace personnel où le "rock" joue le rôle de réactivation d'attitudes de résistance ou de déploiement d'énergies incontrôlables par la société. On citera alors spécialement la revue Le Matin d'un Blues.

On a considéré que le mouvement autonome en France constituait le signe de la fin du gauchisme. Il est symptomatique qu'il corresponde aussi grosso modo à l'implantation définitive du terme "rock" dans le vocabulaire courant aux dépens de celui de "pop", marquant pour la France la fin des idéaux politiques et culturels issus de soixante huit et la recherche de nouveaux terrains de lutte ou de nouveaux lieux où s'expriment valeurs et aspirations. A partir de 1975, les quotidiens et hebdomadaires de gauche et d'extrême-gauche se mettent à consacrer d'assez longs articles au "rock" : couverture de la tournée en France des Rolling Stones, en 1976, par le Nouvel Observateur ou sondage sur la "bof génération" qui fait une large place au "rock", rubrique régulière d'Alain Wais dans Le Monde et bien sûr dans les pages "rock" de Libération.

Pour marquer les modes par lesquelles le "rock" acquiert la reconnaissance sociale, on pourrait aussi envisager la façon dont il est reçu par des domaines traditionnels de la vie artistique. En négatif, il faut citer le "jazz" pour lequel le "rock" est un repoussoir très commode mais, en positif, de façon peut être étonnante, on citera le monde de la musique contemporaine qui a beaucoup contribué à promouvoir une certaine idée du "rock". Ainsi, on pouvait lire, en 1971, dans la revue Musique en jeu<sup>1</sup>, un article signé Luciano Berio dans lequel à la fois il prend parti dans le mouvement de définition du "rock" par rapport

---

<sup>1</sup>. mars 1971

aux catégories de "rock'n'roll" ou de "pop music" et où il assigne au "rock" le rôle de montrer la voie aux créateurs contemporains. On citera aussi Iannis Xénakis, à la même époque, lors d'une émission de télévision, qui se fait l'avocat d'une ligne créatrice dans le "rock" en mettant en avant le travail de Pink Floyd sur le bruitage et les instrumentations électroniques. Enfin, pour terminer, on ne manquera pas de relever l'utilisation polémique faite du "rock" et de sa popularité par Antoine Goléa dans son Histoire de la Musique pour mettre en exergue quelques problèmes posés par l'évolution de la musique contemporaine.

Le dernier point qu'on pourrait mettre en avant est celui du traitement réservé par le monde intellectuel. On a déjà parlé du poids des problématiques de la contestation sur l'approche des phénomènes musicaux. Ici, on se contentera de rappeler les enjeux présents dans le simple fait de nommer un phénomène musical "rock" ou "variété". En effet, on retrouvera ici quelques querelles concernant la place qu'il faut attribuer aux appartenances sociales ou générationnelles : en se donnant une définition du "rock" comme "conscience politique du peuple adolescent" comme le fait P. Yonnet ou, très proche, "musique faite par et pour les jeunes" comme le faisait C. Belz, on cumule les avantages procurés par le constat que les jeunes sont bien les plus grands consommateurs de musique enregistrée et par l'utilisation d'un mot qui a toujours voulu désigner plus qu'un simple fait de consommation. Le "rock" devient ainsi une pratique de masse qui peut effectivement manifester l'existence d'une culture commune à tous ces consommateurs au-delà de toutes les appartenances sociales. Par contre, si on voit dans le "rock" une activité sociale spécifique, un investissement spécifique du domaine musical, on est amené à faire intervenir d'autres facteurs que les facteurs générationnels. Quelque soit le fond des discussions, les débats prenant le "rock" pour enjeu ne peuvent que contribuer à produire l'existence du "rock".

Les commentaires donnent les bonnes raisons pour lesquelles il faut aimer le "rock" et croire en son existence. Ils participent à la fortune du mot et de la réalité qu'il est sensé

recouvrir dans la mesure où ils font circuler une pluralité de significations aptes à venir combler les trous de certains discours sur la société.

#### 2.4. Le monde des musiciens

Ceux qui sont passés à l'acte musical participent bien-sûr fortement à la production d'une référence et d'un espace social. On peut ainsi décrire une communauté du "rock" faite des mouvements des différents groupes et individus se définissant comme faisant du "rock" et des multiples réseaux d'échange et de production musicale.

Cette communauté entretient les modes de vie "rock", une certaine modalité de la vie d'artiste, avec ses rythmes, ses lieux, ses usages et ses coutumes. Elle vit le "rock" au quotidien, dans la réalité de la pratique musicale et dans les multiples imaginaires légués par la production continue du "rock".

Le problème intéressant posé par cette communauté est celui de la fragilité du "rock" comme monde social autonome. En effet, ce qu'on peut recenser comme groupes de "rock" sur le territoire français se définit majoritairement par cette identité culturelle de "rocker" : la "galère", cette course aux engagements, ces groupes qu'il faut reconstituer parce que certains membres ont abandonné la musique, entretient l'idée d'un monde du "rock" comme lieu où on réalise un certain idéal moral. Mais si la carrière se poursuit, sauf époque très particulière et sauf installation dans un créneau musical très spécifique, l'identité culturelle de départ est mise en rivalité avec d'autres identités : celle du musicien de studio, parfaitement maître de son instrument, capable de jouer n'importe quoi, même des musiques qui sont à l'opposé du "rock" ; celle de l'artiste de variété qui ne fait pas des musiques par rapport à un idéal esthétique ou moral mais par rapport à des critères d'opportunité commerciale ce qui, bien souvent, suppose qu'on mette à distance, sauf à titre de citation musicale ou visuelle, la particularité "rock". C'est ainsi qu'on peut sans doute distinguer plusieurs identités possibles de musiciens "rock" selon la manière dont ils gèrent leurs carrières dans le monde musical : du "pro" qui se définit par l'appartenance

au "métier", c'est-à-dire au monde de ceux qui détiennent le savoir-faire pour produire toute musique, au "loser" qui, à trop s'être défini par son attachement au "rock" et à ses idéaux, a perdu toutes les occasions de vivre de la musique.

Les vedettes reconnues, à travers leur participation à la production de l'idéologie du "rock", manifestent ces jeux entre différentes identités possibles, contribuant dans une certaine mesure à renforcer ou à affaiblir le "rock" comme référence. Ainsi, Pete Townshend, guitariste des Who, est sans doute un des grands théoriciens du "rock" comme musique de la communauté juvénile : le fait qu'il se soit tenu à cette idée peut s'expliquer par le fait qu'il doit sa gloire au contexte très particulier des années soixante où "rock" était quasiment équivalent à contre-culture. Mais, un musicien comme Frank Zappa a toujours, lui, voulu se définir avant tout comme un musicien n'utilisant le "rock" que comme un véhicule parmi d'autres et il considère sa collaboration récente avec Pierre Boulez comme une forme d'achèvement de sa vie musicale ; parmi les grandes "stars" actuelles, Sting se définit selon les cas comme un rocker intelligent ou refuse le "rock" au profit du "jazz" considéré comme plus proche d'un certain idéal artistique.

Bien souvent, le terme de rocker recouvre la masse de ceux qui occupent une position subordonnée dans le monde de la musique populaire, notamment parce qu'ils ne peuvent vivre que des gains provenant d'exhibitions publiques et non des revenus des disques ou des passages sur les médias.

## 2.5. Les circuits de production et de distribution

On a essentiellement parlé jusqu'à maintenant de la production des représentations "rock". Pourtant si le "rock" existe comme espace social spécifique, c'est aussi parce qu'il existe une infrastructure "rock". On pense immédiatement à l'industrie du disque susceptible de fournir des emplois dans le "rock". Toutefois, ce que donne l'industrie musicale, ce sont des emplois dans l'industrie de la musique comme elle produit de la musique destinée à être vendue, ce qui fait qu'un musicien n'est jamais certain de pouvoir rester fidèle à ses engagements esthétiques initiaux.

Mais, le développement d'un important public, les spécialisations au sein de ce public, font que peut se constituer un marché des biens spécifiquement "rock", générateurs de revenus et d'emplois. La division du travail qu'on a pu relever dans l'étude sur l'industrie musicale entre des "majors" travaillant sur les valeurs sûres et les goûts établis et les "indies" travaillant, pour certaines, dans l'innovation ou l'illustration du passé, fait qu'existent ce qu'on appelle, en France, des petits labels qui produisent pour le marché des "intégristes" ou des "amateurs éclairés", faisant enregistrer des groupes inconnus, au destin commercial incertain. Ces petits producteurs vivent de l'existence de réseaux de diffusion lequel visent à satisfaire les attentes du public pour qui le "rock" est autre chose que les "stars" du top 50. Ce marché spécialisé peut entretenir un petit monde de "professionnels" du "rock", producteurs, diffuseurs mais aussi techniciens de l'éclairage ou du son, "roadies" qui déménagent le matériel, managers qui négocient avec les petits labels ou avec les lieux de diffusion le passage de leurs poulains, propriétaires ou gérants de studios de répétition ou d'enregistrement, musiciens convertis en enseignants, etc, qui à la fois peut vivre la mythologie du "rock" (la vie sur la route, la galère) mais aussi espérer intégrer les zones plus stables de l'industrie musicale. Comme pour les musiciens, le "rock" constitue l'apprentissage d'un métier plus large que le "rock", ou un cul de sac. Dans ce tableau, il ne faudrait pas oublier le monde des médias qui, selon les possibilités offertes par l'existence d'un marché de la spécificité "rock", peut aussi offrir le moyen d'exercer un métier, animateur (le disc-jockey) ou programmeur, qui ne soit pas n'importe quel métier. C'est ainsi que le développement des radios locales privées a permis la fondation de radios "rock" dont l'existence est toutefois soumise aux aléas du marché publicitaire.

## 2.6. L'intervention politique

On aborde ici un aspect spécifiquement français. En effet, l'ensemble des considérations précédentes vaut, avec des différences au plan quantitatif, pour l'ensemble des pays touchés par le "rock". Mais il y a depuis quelques années une intervention de

l'Etat français dans le domaine culturel qui se traduit entre autres par une consolidation de l'espace social "rock".

On ne manquera pas de rappeler comment le discours politique s'est considérablement modifié à propos de la musique populaire : durant les années soixante, le Général de Gaulle n'hésitait pas à recommander qu'on envoie les blousons noirs, fauteurs de troubles pendant les festivals de "rock", construire des autoroutes ; aujourd'hui, on fait dans la surenchère pour bien montrer qu'on n'est pas indifférent aux goûts du public jeune : de F. Mitterrand déclarant à San Francisco, en 1984 "personnellement, j'aime beaucoup le rock", à J. Chirac se découvrant un amour subit pour la chaîne de télévision musicale, tout le personnel politique reconnaît la légitimité du "rock" et de la "variété". On peut y voir une sensibilité électoraliste comme on pouvait voir dans les nombreuses fêtes politiques des années soixante-dix (Fête de l'Humanité, multiples fêtes d'extrême-gauche) une façon de politiser les jeunes par d'autres moyens que le discours politique, mais il s'agit aussi de l'aboutissement d'une évolution des politiques culturelles.

En effet, on est progressivement passé, en vingt ans, d'une politique de démocratisation de la culture, où il s'agit de trouver les moyens de diffuser les grandes oeuvres du patrimoine, à une politique fondée sur l'idée de démocratie culturelle où il s'agit de promouvoir l'ensemble des cultures qui existent sur le territoire français, et plus récemment, l'année 1984, à une prise en compte des industries culturelles. Très logiquement, le "rock" et la "variété" devaient profiter de ces évolutions d'autant qu'à la reconnaissance de la valeur d'expression de ces musiques populaires pouvaient s'ajouter des considérations concernant le rôle du "rock" et des pratiques musicales dans la socialisation des jeunes marginaux. On n'insistera pas ici sur l'impact que les représentations qui se sont construites progressivement sur le "rock" ont pu avoir dans cette prise en compte d'un domaine musical jusqu'alors ignoré.

Il y a ainsi un axe spécifiquement culturel dans les politiques mises en place par l'Etat, mais aussi un axe socio-éducatif et un axe économique dans la mesure où s'intéresser au "rock" c'est aussi promouvoir une industrie musicale française susceptible de concurrencer les Anglo-saxons mais aussi de créer des emplois. Ici, "l'économique" se veut aussi un moyen de lutter contre le chômage des jeunes.

Tout ceci s'est traduit par la mise en place de moyens, peu importants mais toutefois suffisants pour faire vivre une mouvance "rock". Certaines aides n'ont fait qu'aider des lieux déjà existants (aide à des lieux de diffusion) ou ont favorisé des institutions qui n'avaient pas pour vocation d'être spécifiquement "rock" comme par exemple la construction du Zénith, la création d'un fond de soutien aux variétés ou celle d'une école des variétés. D'autres, par contre, se sont portées sur des initiatives qui se revendiquaient explicitement "rock" : des associations se donnant pour tâche l'information du milieu "rock", la formation aux métiers du "rock", ou des entreprises intermédiaires mêlant projet éducatif (TUC, jeunes volontaires, jeunes en difficulté) et projet de mise en place d'un lieu de diffusion permettant aux jeunes groupes de se faire connaître.

Un des effets de la politique "rock" est donc de faire vivre du "rock", très modestement s'entend, des étudiants pour qui le "rock" peut constituer une spécialisation intéressante dans le cadre d'une vie professionnelle future, des éducateurs, travailleurs sociaux, employés municipaux, animateurs socio-culturels reconvertis dans le "rock", ainsi que des jeunes sans travail qui peuvent espérer trouver une issue au chômage. L'autre effet, c'est de produire de la dynamique dans le milieu "rock" dans la mesure où toute politique suppose qu'il y ait des exclus : ceux qui n'ont pas été reconnus par l'Etat y trouvent une justification de leur cause, la rébellion éternelle, ou sont obligés de trouver des stratégies susceptibles de se faire reconnaître "en faisant dans" l'art ou dans l'entreprise culturelle, travaillant ainsi les valeurs et les représentations habituelles du "rock".

Le "rock" apparaît donc comme le produit d'acteurs multiples et peut s'analyser comme un monde social composé de tous ceux, "individus et organisations dont l'activité est nécessaire pour produire les événements et les objets qui sont caractéristiques de ce monde"<sup>1</sup>. Au moment où des polémiques vives prennent souvent le "rock" comme exemple typique de la crise ou de la décadence de la culture occidentale (A. Frinkelkraut ou A. Bloom) ou au contraire comme un aspect essentiel de notre modernité ("l'ensemble adolescent qui donne le ton" de P. Yonnet), le dotant de qualités essentielles, on privilégiera une approche du "rock" comme produit de l'activité sociale, comme lieu de production de valeurs esthétiques et éthiques et comme lieu de conflits. C'est à cette condition que des propositions aussi générales que "le rock nouvel espace de socialisation" peuvent prendre un sens.

Les propos tenus ne sont que des jalons et il resterait à mettre en rapport les différents niveaux qu'on a pu distinguer pour analyser les mouvements qui traversent cet espace social du "rock". Ainsi, certaines dimensions, comme celle des générations, n'ont pas été prises en compte : pourtant, la permanence du "rock" comme référence est aussi l'effet de la succession de toutes ces générations, ou plutôt les parties d'entre elles, pour lesquelles ce mot a eu un sens ; de même, il ne saurait être question de parler du "punk" sans mettre en évidence son caractère d'opposition entre générations, les "hippies" étant devenus chefs de famille, patrons, enseignants, éducateurs ou vedettes en place. De même, on n'a pas insisté sur l'effet des appartenances sociales et leurs traductions dans le monde du "rock", alors qu'elles ont une importance certaine dans la manière dont sont gérées les carrières dans le "rock" ou dans le maintien de certains styles musicaux.

Mais le "rock" existe bien comme réserve d'imaginaires ou comme système de production spécifique. Il existe comme un lieu de passage où l'on vit tout ou partie de sa jeunesse, où l'on apprend ce qui permettra de rentrer dans le monde de la politique ou du show business ; mais aussi comme un lieu dans lequel on reste "planté" faute de pouvoir passer à autre chose.

---

<sup>1</sup>. H. Becker in "Mondes de l'art...", p. 404

## LES GOÛTS MUSICAUX DES LYCÉENS<sup>1</sup>

Régine BOYER  
I.N.R.P.

Les résultats exposés ici n'émanent pas d'une enquête spécifique sur les goûts musicaux des lycéens mais sont issus de l'exploitation d'une seule question d'un questionnaire construit à des fins plus larges.

Il s'intégrait en effet dans une recherche<sup>2</sup> entreprise par une équipe de l'INRP qui poursuivait un triple objectif :

- décrire les comportements culturels des lycéens et vérifier l'hypothèse d'une culture "jeune" transclassiste ;
- décrire les pratiques culturelles des enseignants et rechercher si une identité culturelle particulière constitue en groupe social cette population ;
- statuer sur la réalité de l'écart culturel qui séparerait lycéens et professeurs.

105 lycées d'enseignement général et technique et 118 lycées d'enseignement professionnel constituant un échantillon représentatif des établissements du second degré ont ainsi été consultés en 1983. 800 réponses de professeurs et 3500 réponses d'élèves ont été recueillies. Les questionnaires, identiques pour les deux populations, portaient sur plusieurs thèmes ; un seul nous occupera ici : les fréquences de pratiques et les goûts en matière de loisirs. De plus nous ne traiterons que les réponses des lycéens.

Si une étude particulière a été consacrée à l'analyse d'une seule question portant sur les goûts musicaux, c'est que les modalités de réponses à cette question provoquaient toute une série d'interrogations.

---

<sup>1</sup>. Ce texte reprend les informations et analyses publiées dans : MIGNON (P.), DAPHY (E.), BOYER (R.) : les lycéens et la musique. Paris, INRP, 1986, coll. Rapports de recherches n°2, 96 p.

<sup>2</sup>. Une partie de ses résultats sont parus dans : BOYER (R.), DELCLAUX (M.), BOUNOURE (A.) : Les univers culturels des lycéens et des enseignants. Paris, INRP, 1986, coll. Rapports de recherches n°3, 195 p.

La répartition des réponses à la question "Si vous écoutez de la musique, quels genres de musique préférez-vous?" (3 réponses maximum) était la suivante :

O Classique	17,4%	5 Rock	55,5%
1 Opéra	1,5%	6 Folk	16,9%
2 Jazz	10,3%	7 Musiques pop. étrang.	9,1%
3 Reggae, Salsa	31,8%	8 Création contemp.	6,1%
4 Chansons	48%		
Dans ce cas, pouvez vous indiquer vos chanteurs préférés ?		Dans ce cas, pouvez-vous vos compositeurs préférés ?	
		9 Autre	20,7%

Cette relative dispersion a d'abord conduit à s'interroger sur la validité d'un discours répandu qui attribue aux jeunes en général le goût d'un genre particulier de musique.

D'autre part, on a pu constater que la taxinomie proposée n'avait pas satisfait un nombre considérable d'enquêtés puisque 20% d'entre eux s'étaient exprimés à travers l'item "Autre". Cette attitude a été particulière à la question portant sur les goûts musicaux. En effet la même rubrique portant sur les goûts en matière de télévision, radio, et surtout lecture n'a quasiment pas été utilisée. Qu'ont donc voulu faire savoir les élèves en utilisant cette possibilité dans la question portant sur les goûts musicaux ?

Les élèves ont aussi pleinement utilisé les possibilités offertes par le caractère semi-ouvert de 3 items (chansons, création contemporaine, "autre") en fournissant des listes de noms. La même possibilité offerte sous les rubriques "romans" et "revues" à la question portant sur les goûts en matière de lecture a eu un succès beaucoup plus faible.

L'emplacement choisi pour écrire ces noms est quelquefois surprenant: Pourquoi des noms de groupes punks sous l'item "création contemporaine"? Pourquoi le nom du groupe "Téléphone" ou les "Rolling Stones" sous la rubrique "chansons" ? Quelles significations les élèves donnent-ils à ces deux catégories ?

Enfin si certaines catégories n'ont pas été jugées suffisamment insatisfaisantes pour qu'on fasse connaître ses goûts à travers la catégorie "Autre", elles ont cependant été précisées : ainsi "rock" est devenu "hard-rock" ou "jazz-rock", "reggae, salsa" s'est vu amputer de "salsa".

Ce soin particulier apporté aux réponses à la question sur les goûts musicaux a marqué, selon nous, la place particulière de la musique dans les pratiques culturelles des lycéens et nous a suggéré l'analyse des enjeux situés autour de la classification des genres musicaux et de la position vis-à-vis de ces genres.

Nous avons donc essayé, d'abord, d'établir un tableau affiné des goûts lycéens en utilisant toutes les informations complémentaires qu'ils ont fournies. L'analyse de la nature de la remise en cause de la taxinomie proposée dans le questionnaire contribue ensuite à préciser les logiques sous-jacentes à la proclamation des goûts. On a enfin tenté de relier ces logiques musicales à des logiques sociales telles qu'elles peuvent apparaître à travers l'appartenance sexuelle, l'origine socio-professionnelle, les rapports à la scolarité et à l'avenir professionnel.

Pour mener à bien ces analyses, nous avons choisi de travailler sur un sous-échantillon. Il était, en effet, impossible d'entrer dans le détail de modalités de réponses de 3500 questionnaires. La taille du sous-échantillon construit (640 élèves) permet de combiner approches quantitative et qualitative.

Trois variables, essentiellement, ont été retenues pour construire ce sous-échantillon : le sexe, le type d'établissement fréquenté et l'origine géographique des élèves. Sur ce dernier point, ce sont la région parisienne, la région Rhône-Alpes, le Centre et le Nord-Est qui ont été choisis de manière à équilibrer les régions favorisées et non favorisées par le passage des tournées de vedettes du rock et de la chanson.

Tableau n°1 : présentation de la population

Type d'établissement	Nombre d'établ.	Nombre d'élèves	Garçons (%)	Filles (%)
Classique et polyvalent	5	256 40%	123 48%	133 52%
Technique	5	216 33,7%	89 41,2%	127 58,8%
L.E.P.	10	168 26,3%	94 56%	74 44%
<b>TOTAL</b>	<b>20</b>	<b>640</b> 100%	<b>306</b> 47,8%	<b>334</b> 52,2%

## 1. Le goût lycéen

L'examen des réponses du sous-échantillon constitué confirme les constats précédents : trois genres prédominent - rock, chansons, reggae - et l'intérêt pour les questions musicales transparait en premier lieu dans le nombre de précisions et commentaires. 73,6% des lycéens ont utilisé les possibilités de développement et certains plus fortement que d'autres puisqu'on dénombre 1412 noms de chanteurs, compositeurs ou jeunes rajoutés pour 640 questionnaires. 9 élèves seulement n'ont, par ailleurs, pas répondu à la question.

La prédominance des trois genres déjà mentionnés tendrait à faire penser que la majorité des jeunes partagent des goûts globalement identiques. C'est oublier que la consigne de la question offrait la possibilité de faire 1,2 ou 3 choix. Plus que des items pris séparément, ce sont donc des combinaisons d'items qu'il convient d'examiner. C'est alors une image des goûts musicaux adolescents beaucoup plus nuancée qui apparaît.

Tableau n°2

CHOIX DES ITEMS (640 élèves)			
0 Classique	20,1%	5 Rock	59,5%
1 Opéra	2,9%	6 Folk	20,3%
2 Jazz	12,5%	7 Musique pop. Et.	9,6%
3 Reggae-Salsa	33,9%	8 Création Cont.	14,0%
4 Chansons	51,2%	9 Autre	24,6%

### 1.1. Choix unique, choix multiples et combinaisons de choix

Que l'on prenne les choix faits par ceux qui se sont prononcés sur un seul item ou par ceux qui ont choisi deux ou trois items, on constate que certains genres sont privilégiés (tableau 3). Ainsi, en choix unique, l'item 5 (rock) est choisi par 33,3% des répondants, les items 4 (chansons) et 3 (reggae-salsa) par 26,6% et 16,1% ; si l'on considère les choix doubles, on s'aperçoit que 30% des élèves ont "voté" pour la combinaison 4-5 et que, parmi ceux qui ont fait trois choix, ils sont 33% à s'être prononcés pour les combinaisons 3-4-5 (reggae, chansons, rock). Si on cumule les données des trois types de choix, ce sont 50% des élèves qui se sont rangés sous les items 3-4-5 et 6. Si l'on ajoutait l'item 9, dont on verra plus loin qu'il recouvre des styles musicaux très en vogue auprès des publics jeunes, ce sont 71% des interviewés qui se sont prononcés pour des genres musicaux dont on a coutume d'attribuer la consommation aux jeunes générations.

Toutefois, ce raisonnement a des limites. En effet, si ces chiffres amènent à penser que, moyennant quelques différences, les jeunes partagent des goûts globalement

identiques, ils font oublier qu'une des règles du jeu était le panachage. Si le classique ou le jazz ne sont que des items d'appoint, ils n'en perdent pas pour autant leur valeur hautement signifiante : toutes les combinaisons qui n'ont réuni qu'une ou deux voix, mêlant rock et classique, musiques populaires étrangères et jazz, etc... font masse pour insister sur l'éclectisme des choix musicaux, sur la multitude des possibilités combinatoires. Il n'est plus alors possible de dire que presque tous les lycéens aiment le rock et que beaucoup aiment le reggae. L'important est peut-être dans la manière de combiner des éléments qui, spontanément, apparaissent exclusifs ou producteurs d'un mariage détonnant.

Tableau n°3

---

COMBINAISONS D'ITEMS			
<u>Choix d'un seul item</u>		<u>Choix de deux items</u>	
(105 élèves)		(167 élèves)	
0	4,7%	4 - 5	30,5%
3	16,1%	3 - 5	13,7%
4	26,6%	5 - 6	6,5%
5	33,3%	3 - 4	5,9% 61,6%
6	1,9%	4 - 8	5,9%
7	0,9%	5 - 9	4,7%
8	10,4%	0 - 4	4,1%
9	5,7%		
+ 22 combinaisons de 2,9% à 0,5%			
<u>Choix de trois items</u>			
(318 élèves)			
3 - 4 - 5	16,9%	4 - 5 - 9	3,1%
4 - 5 - 6	8,8%	0 - 2 - 4	2,8%
3 - 5 - 6	7,5%	2 - 4 - 5	2,5%
0 - 4 - 5	4,7%	3 - 5 - 8	2,5%
4 - 5 - 7	3,4%	3 - 5 - 9	2,2%
+ 58 combinaisons de 1,8% à 0,3%			

---

### 1.2. Le Hit-Parade

Il était tentant d'établir un hit-parade des chanteurs plébiscités par les enquêtés. L'intérêt de ce hit-parade a surtout résidé dans ce qu'il a mis en valeur l'éclectisme des goûts lycéens puisque, là encore, si des noms reviennent fréquemment comme certaines combinaisons d'items, ils ne peuvent pas faire oublier la multitude des références uniques. Toutefois, il permet de relever quelques faits.

Tableau n°4 : Hit-Parade des artistes  
(nombre de choix pour 640 élèves)

1	J.J. Goldman	46	7,1%	16	J.M. Jarre	13	2,0%
2	Bob Marley	43	6,7%		Simon & Garfunkel	13	2,0%
3	Michaël Jackson	40	6,2%		P. Bachelet	13	2,0%
4	Téléphone	36	5,6%	19	Beatles	12	1,8%
5	Sardou	34	5,3%	20	E. Presley	11	1,7%
6	Jacques Brel	28	4,3%		Y. Montand	11	1,7%
	AC.DC	28	4,3%	22	J.L. Lahaye	10	1,5%
8	Scorpions	23	3,6%		Police	10	1,5%
9	Renaud	20	3,1%	24	Forbans	9	1,4%
	Brassens	20	3,1%		F. Lalanne	9	1,4%
11	Balavoine	19	2,9%	26	J. Higelin	8	1,3%
12	Culture Club	18	2,8%		Pink Floyd	8	1,3%
13	J. Halliday	16	2,5%	28	J.F. Thieffaine	7	1,1%
	D. Bowie	16	2,5%	29	C. Couture	6	0,9%
15	Trust	15	2,3%	30	M. Head	6	0,9%

Première constatation, l'idole n'existe pas. En effet, les artistes J.J. Goldmann, Bob Marley ou Michaël Jackson qui viennent nettement en tête du classement ne sont soutenus que par 6 ou 7% des répondants.

Le deuxième constat porte sur les présents et les absents du hit-parade. Si pour certains la couverture médiatique est évidente, pour d'autres les voies d'accès le sont moins : est-ce l'école (Brassens, poète français), la famille (parents ou fratries transmettant les "Beatles", les "Pink Floyd" ou "Higelin") ou encore l'appartenance à une sous-culture de hard-rock qui amène "Trust", "AC/DC" et "Scorpions" ?

De la faible représentativité du hit-parade, on peut peut-être conclure que ce qui importe plus que le nom, c'est la dynamique qui porte à citer un nom plutôt qu'une série de noms, une série homogène ou hétérogène<sup>1</sup>, un style plutôt qu'un ou des noms.

## 2. Des logiques musicales

Trois items proposaient des espaces de précisions : "chansons", "Autre" et "création contemporaine". L'analyse de contenu des précisions apportées sous les rubriques prises dans les combinaisons majoritaires devrait permettre de proposer une taxinomie plus proche des choix musicaux des lycéens et de présenter quelques configurations de musiques adolescentes.

### 2.1. Remise en cause et nouvelle taxinomie

Pour l'item "chansons", le problème posé est principalement celui des critères de classement. Pourquoi Téléphone classé par les médias comme un groupe de rock, Michaël Jackson ou David Bowie rangés comme artistes de funky ou de rock sont-ils cités là ? Sans doute les catégories communément utilisées pour classer les chanteurs sont-elles délaissées au profit de systèmes d'opposition permettant de classer autrement les productions musicales. Ainsi avancerons-nous une série de couples : il y aurait l'opposition chanteur/groupe qui ferait qu'on classe Higelin en chansons et les Forbans en rock, l'opposition texte/musique ou rythme qui, du coup, place "Téléphone" en chansons, l'opposition mélodie/rythme qui rendrait compte de la présence de Simon & Garfunkel en chansons.

Indirectement c'est l'item rock qui est ainsi remis en cause. D'une certaine façon, comme l'item "chansons", il devient une catégorie aux contours flous. Pour retrouver son pouvoir distinctif, les enquêtés ont rajouté des précisions (un tiers d'entre eux) en surchargeant cet item avec "hard", "punk", "fifties" ou "twist". Ils ont aussi été amenés à transférer vers d'autres items l'expression de leurs goûts. Ce sont les items 8 "création contemporaine" et 9 "autre" qui ont reçu respectivement 14% et 24,6% des choix.

L'item 8 (cf. tableau n°5) pose le problème de l'interprétation des termes "création" et "contemporaine". Pour quelques élèves, cette rubrique désigne la musique savante contemporaine : sont ainsi cités Jolivet, Boulez, Xénakis ou Messiaen. Pour les autres, la grande majorité, l'expression semble faire référence à ce qui se crée aujourd'hui dans les musiques dites populaires. Mais il faut distinguer au moins deux acceptions : pour les uns (39% des occurrences), le contemporain, c'est le nouveau, ce qui s'écoute à ce moment

---

<sup>1</sup>. Certains élèves donnent 7 ou 8 noms de groupes, tous de hard-rock alors que d'autres fournissent une liste mêlant "nouvelle chanson française" (Renaud, Higelin), Rolling Stones, Simon & Garfunkel, Pat Benatar (grandes variétés internationales).

précis et c'est de la création parce que les artistes ou les genres cités ont introduit des innovations artistiques ; voilà pourquoi on peut trouver là J.J. Goldmann ou le funky. L'item 8 sert alors de précision à l'item "chansons" et de proposition pour de nouvelles catégories de classement.

A cet ensemble s'ajoutent ceux qui ont choisi de situer là des artistes se distinguant de la musique de variété et remettant en question la coupure création savante-crédation populaire. Dans ce groupe (52% des occurrences) se retrouvent des styles nouveaux comme le "new wave", des groupes rangés sous l'étiquette "pop.progressive" (Pink Floyd..) ou des compositeurs comme J.M. Jarre, modernes en ce qu'ils utilisent instruments et techniques électroniques.

Dans l'item "création contemporaine" se joue, selon nous, une revendication culturelle, la reconnaissance d'une autre musique savante fondée sur d'autres critères esthétiques. Témoignerait de cette revendication le fait que les amateurs de ces anciennes et nouvelles musiques électroniques se sont inscrits en "8" et non en "9" (Autre).

En effet, si l'on retrouve les mêmes noms bien souvent sous l'item "Autre" (cf. tableau n°5), les rapports entre les genres cités sont sensiblement différents. L'item 9 apparaît comme récepteur des "oubliés" tels le "funky" et le "disco" ou comme espace de précision notamment de l'item rock : c'est là qu'on peut dire qu'on est "hard-rock" ou "punk".

Tableau n°5

<u>Contenu de l'item 8</u> (création contemporaine) 142 occurrences		<u>Contenu de l'item 9</u> (Autre) 272 occurrences
Funky-disco	21,8%	42,6%
Grande variété	17,6%	4,0%
New-wave	9,8%	6,6%
J.M. Jarre - musique synth.	14,0%	2,8%
Pop. progressive - Années 70	13,3%	5,1%
Punk	1,4%	4,7%
Hard Rock	11,9%	20,5%
Jazz Rock	0,7%	
Chanson française "de qualité"	1,4%	1,4%
Musique contemporaine	3,5%	
Musique de danse	-	4,0%
Années 50-60	-	2,2%

Les élèves se sont beaucoup moins exprimés sous les autres items. Certes n'y étaient-ils pas invités. Néanmoins on trouve 20 précisions auprès de l'item "classique", une dizaine respectivement auprès de "jazz" et "musiques populaires étrangères". Peut-

être ont-ils voulu, par ces précisions, signifier des écarts par rapport aux choix identiques faits par leurs camarades. En effet, les choix d'items, les combinaisons et les listes de noms nous apparaissent comme des stratégies de positionnement dans une hiérarchie non pas tant des goûts musicaux que des groupes d'appartenance : ces stratégies consistent à casser les codes proposés, à en proposer d'autres et quelquefois à exhiber des choix rares qu'on espère inclassables. La recherche d'équilibre entre l'affirmation de son individualité et l'affirmation de son appartenance à un groupe expliquerait le fait qu'il y a des items et combinaisons majoritaires et une multitude de combinaisons rares (294 élèves se regroupent sur 17 combinaisons, 191 se dispersent sur 102).

## 2.2. Des ensembles musicaux

Pour échapper à l'alternative qui fait soit accentuer les grands dénominateurs communs que sont les items majoritaires, soit constater la dispersion et l'éparpillement des références, nous avons essayé d'élaborer une typologie des familles musicales en tenant compte des choix et combinaisons de choix et des noms cités. Pour cette analyse, c'est une sous-population de 227 élèves qui a été sélectionnée. Nous avons retenu tous ceux qui avaient fait un choix unique, soit en rock, soit en classique, ceux qui avaient donné une liste très longue de chanteurs et groupes appartenant à un style particulier ou, au contraire, couvrant des domaines très divers, ceux enfin qui avaient donné des réponses détonnantes (noms de groupes de hard-rock et Beethoven par exemple). Pour compléter ces portraits, nous avons utilisé aussi les réponses concernant les autres pratiques culturelles. Cette typologie est qualitative : elle vise seulement à repérer des dynamiques.

### 2.2.1. Musique légitime

C'est un groupe qui se contente de choisir des items, principalement "classique", "opéra", "chansons", "musiques populaires étrangères". Il commente peu, c'est-à-dire que son investissement dans les questions musicales semble limité. Lorsqu'il le fait c'est pour signifier que, s'il choisit "chansons", c'est pour Brel ou Ferré et "création contemporaine" pour Boulez ou Xenakis. Ce groupe va souvent au théâtre, au concert et pratique plus souvent un instrument de musique. Il lit des livres ayant trait à l'art et à l'histoire et recherche peu les sorties de détente.

Cet ensemble semble fort peu adolescent : l'engagement dans les préférences musicales se fait sur le mode du "ça va de soi" et les canaux qui les ont produites semblent être la famille ou l'école plus que les réseaux producteurs et diffuseurs des musiques adolescentes.

### 2.2.2. Musique adolescente

C'est une configuration très bavarde dans laquelle on retrouve, au niveau des items choisis, les combinaisons dominantes à base de "reggae", "chansons", "rock" et "Autre". Les listes de noms fournis relèvent de la chanson (grande variété et nouvelles chansons française) et du funky. Pour la majorité, ce sont des produits des hit-parades des grandes stations de radio.

Dans son ensemble ce groupe sort plus que la moyenne en boîte qu'en boum et lit volontiers la presse adolescente (Hit, Podium, Salut...), il écoute aussi plus la radio (les radios locales) et plus de disques. Mais il est traversé de courants : ceux qui ont choisi le "funky" se démarquent par des sorties encore plus fréquentes alors que ceux qui ont privilégié la chanson sont plus attirés par la presse adolescente.

Au-delà de ces distinctions, l'ensemble peut paraître typique de ce que l'on peut désigner sous le terme "musique adolescente" : une musique diffusée par les médias et propre aux pratiques adolescentes ; musique de danse qu'on écoute dans les boums où elle constitue la toile de fond de la recherche du partenaire ; musique romantique qui mêle élans du cœur et visions "politiques", problèmes personnels et préoccupations collectives dans les textes des chansons d'auteurs comme Goldman et Téléphone.

### 2.2.3. Tentations particularistes

Les choix musicaux proposés là évoquent les émissions spécialisées sur les radios périphériques ou France-Inter, les radios locales plus ou moins confidentielles, la presse spécialisée, la circulation de bouche à oreille au travers de réseaux pour diffuser le nom du dernier groupe punk...

C'est à l'intérieur de ce type qu'on situera ceux qui ont choisi le rock. Parmi ceux-ci, il y a certes ceux qui ont repris ou adhèrent à un mot dans l'air du temps qui vient donner une couleur à leurs autres choix. Mais il y a aussi ceux qui donnent des précisions (Punk, Hard, New Wave) et ceux dont les listes de noms fournies montrent la connaissance exhaustive d'un courant précis. C'est alors un rock "cultivé" qui peut s'allier à un goût pour la musique classique et certaines formes de chansons (combinaisons 0-5 ou 0-4-5). Ces lycéens consomment la presse musicale (Rock and Folk, Best...), pratiquent un peu leur musique favorite et lisent volontiers des BD ou des romans de Science-Fiction.

Proches des rockers cultivés, les rockers intégristes sont ceux qui n'ont choisi que le hard-rock ou le punk et nourrissent leur choix dans des revues très spécialisées (Enfer Magazine...). Ils paraissent soutenir l'idée qu'il existe une production musicale qui échappe aux normes de la variété et de la musique savante et rejoignent là les tenants des combinaisons Rock-Création contemporaine, amateurs de musiques électroniques. Pourrait-on les identifier comme les producteurs et tenants d'une culture autonome inscrite

dans l'époque ? Avec les précédents, ils semblent en tous cas porteurs d'une culture d'opposition puisque c'est parmi eux qu'on trouve le plus grand nombre de réponses de dérision à certaines questions du questionnaire et notamment à celles d'identification.

Peuvent être vus enfin comme tenants d'une culture originale à l'écart des courants dominants ceux qui choisissent ensemble "chansons", "folk", "musiques populaires étrangères" privilégiant l'authenticité supposée des chanteurs poètes comme Brassens ou des musiques issues de traditions culturelles.

### 3. Goûts et appartenance

#### 3.1. Choix féminins, choix masculins

On remarque d'abord que les lycéennes dans leur ensemble se sont un peu moins investies que les lycéens dans cette question portant sur les goûts musicaux : 70% des filles ont fourni précisions et listes de noms contre 77% des garçons. Mais surtout elles ont fait des choix spécifiques (cf. tableau n°6) : elles représentent 67% des élèves ayant choisi "musiques populaires étrangères", 61% de ceux qui ont choisi "classique" ou "chansons". Pour d'autres choix, l'engagement est surtout masculin : "folk" et "Autre" essentiellement.

Les choix masculins et féminins se distinguent aussi sous d'autres aspects : le choix féminin est volontiers éclectique alors que la tendance intégriste est plus masculine. Peu de filles se définissent comme purement "rockeuses", en tous cas très rarement "hard" ou "punk" (5 seulement). Le seul item que les filles ont choisi en choix unique est l'item "chansons", c'est-à-dire une catégorie qui peut recevoir des contenus très différents. De plus elles font plus souvent que les garçons des commentaires du type "je les aime tous", "il y a toujours une chanson qui me plaît..." Le choix semble plus ouvert, reposant sur des critères plus larges que l'adhésion à un genre très précis, attitude plus propre aux garçons. le choix féminin se porte d'ailleurs plus volontiers sur des noms que sur des genres et le vote des filles est essentiel dans l'élaboration du hit-parade : ainsi 40 sur 46 nominations de JJ Goldman au hit-parade proviennent des filles.

Tableau n° 6

	Filles (52,2%)	Garçons (47,5%)
0 Classique	61,6%	38,4%
1 Opéra	54,6%	45,4%
2 Jazz	43,1%	56,9%
3 Reggae	48,1%	56,9%
4 Chansons	61,6%	38,4%
5 Rock	45,0%	55,0%
6 Folk	37,0%	63,0%
7 Musiques populaires étrangères	66,3%	33,7%
8 Création contemporaine	46,3%	53,7%
9 Autre	40,0%	60,0%

Les vedettes citées par les filles sont celles qu'on voit le plus dans les émissions de variétés télévisées ou dans la presse adolescente. Ce qui pourrait faire dire que le choix des filles est celui des musiques adolescentes telles que nous venons de les définir. Affirmation à nuancer parce qu'au son et rythme du funky ou disco, elles préfèrent le texte et la mélodie des chansons, parce qu'aussi elles sont celles qui choisissent le plus la chansons française "de qualité" et la musique classique.

### 3.2. Présent, passé et avenir

Les choix musicaux ne sont pas seulement associés à l'appartenance sexuelle ; filières scolaires et choix esthétiques sont également liés. Si les trois filières en présence, LEP, lycées techniques, lycées classiques ont hiérarchisé les différents items de la même façon pour les deux premiers choix (cf. tableau n°7), il convient de relever que les taux sont différents selon les filières (ex. : rock 1er choix : 68,4% en LEP et 54,6% en lycée classique). Le troisième choix est celui du reggae en LEP et lycée technique et de la musique classique en lycée classique (31,2% contre 8,9% en LEP).

Ces différences se retrouvent à d'autres niveaux : à celui de l'investissement dans la question "musique" : 83% des élèves de LEP ont apporté des précisions et respectivement 71% et 69% en technique et classique ;

- à celui des combinaisons d'items plus diversifiées au lycée classique qu'en technique et LEP : sur 105 possibilités de combinaisons utilisées, 84 proviennent des

élèves de lycées classiques producteurs de ces combinaisons rares dont il a été question plus haut ;

- à celui des genres privilégiés : l'item "autre" est plus utilisé en LEP et lycée technique qu'en classique et à travers les goûts pour le funky et la chanson de variété, les élèves de LEP montrent le plus grand investissement dans les musiques adolescentes.

Tableau n°7

	Lycée classique	Lycée technique	L.E.P.
Classique	31,2 %	15,7 %	8,9 %
Opéra	5,4 %	0,9 %	1,7 %
Jazz	17,5 %	9,7 %	8,3 %
Reggae	26,1 %	35,6 %	43,4 %
Chansons	50,0 %	53,2 %	50,5 %
Rock	54,6 %	58,3 %	68,4 %
Folk	19,5 %	21,7 %	19,6 %
Musiques pop. étrangères	12,1 %	7,4 %	8,9 %
Création contemporaine	17,5 %	15,7 %	8,9 %
Autre	18,3 %	27,7 %	28,5 %

Si le goût pour le rock et les musiques adolescentes touche toutes les classes sociales, elle le fait cependant inégalement : ainsi le rock est choisi à 63,5% par les enfants d'ouvriers, 61% par ceux d'employés ou de commerçants et 48,2% par les enfants de cadres supérieurs ou membres des professions libérales. Le funky, lui, retient plus les enfants des classes moyennes indépendantes que les autres. La chanson de variété, certains courants du rock tels le punk, le hard et le rock des années 50 semblent plus le fait de milieux faibles en capital culturel. A l'inverse, les élèves qui ont manifesté leur attachement aux deux musiques les plus légitimes (classique-opéra) étaient tous des enfants de milieux très diplômés (médecins, enseignants, juristes...). Cette présence d'un capital culturel dans la famille semble jouer aussi pour des catégories musicales moins prestigieuses : ceux qui goûtent le jazz, les rockers cultivés, les partisans des nouvelles musiques synthétiques ou les tenants de l'authenticité poétique sont plus souvent issus des milieux de cadres moyens ou d'enseignants.

Le rapport entre l'investissement dans les musiques adolescentes et l'intériorisation d'un avenir objectif est bien illustré par l'analyse des projets d'avenir des élèves. Le

groupe des élèves acquis aux musiques "nobles" est aussi un groupe qui vise un avenir élevé et des études longues post-secondaires. Le choix des musiques adolescentes apparaît plutôt comme le fait de ceux dont l'ambition se limite au niveau de la fin des études en cours. Ceci est d'autant plus vrai des élèves de LEP et lycée technique. Mais il existe aussi des formes de protestation ou de rupture : ainsi de ceux qui choisissent "rock" et tout particulièrement "hard" ou "punk" et qui ont répondu par des points d'interrogation ou des réponses ironiques "chômeur", "proxénète", "évêque"...

En fait, les effets de l'origine sociale, de la filière et du projet d'avenir s'entrecroisent ; en revenant sur les rockers nous pouvons voir plus précisément l'imbrication des trois facteurs. Ce groupe possède les traits d'une culture adolescente d'opposition : choix d'un genre spécifique volontiers stigmatisé (punk, hard), accentuation des éléments de différenciation d'avec la culture dominante (refus des études, de l'école, etc...) mais aussi d'avec la musique des autres adolescents jugés conformistes. On donne ainsi le privilège aux textes et aux groupes anglo-saxons, au rythme et au niveau sonore, aux références ésotériques appuyées sur des revues spécialisées, vraisemblablement aux codes vestimentaires particuliers. Ce groupe est essentiellement masculin (54 sur 73), issu des trois filières (28 classiques, 18 techniques et 25 LEP). Pourtant cet ensemble voit se dessiner des figures un peu différentes : les élèves des lycées classiques sont plutôt des rockers cultivés, avec un choix plus large au niveau des styles de rock, plus étoffé et plus érudit dans les citations de noms, plus ouvert sur d'autres musiques ; les élèves des LEP sont plus intégristes, hard-rock surtout, plébiscitant certains noms en particulier. Les rockers cultivés sont plus souvent (pour moitié) des enfants de cadres moyens ou d'enseignants, les intégristes des enfants d'origine populaire ou de parents moins diplômés. La protestation se marque aussi différemment : si beaucoup utilisent la dérision à propos de la profession des parents (héritiers en révolte ou en échec scolaire ?) et de l'avenir professionnel, les élèves des LEP choisissent un peu plus souvent des métiers dissociés de leur formation en cours (armée, police) ou expriment des souhaits peu réalistes, par exemple pilote de formule I).

### 3.3. Autres déterminants

L'âge, non encore mentionné, permet aussi de dessiner des formes différentes de figures adolescentes. Le facteur est à associer avec la filière dans certains cas, dans d'autres il semble jouer seul. Ainsi en LEP, le jazz et le folk sont plutôt les musiques des retardataires (17 ans, 17 ans et plus) ; en lycée ce serait le reggae, le funky et le hard. Il y a des musiques dont le choix augmente avec l'âge comme le classique, d'autres qui déclinent comme la chanson ou ses formes les plus "variétisées". Enfin pour le rock, il

semble qu'il y ait un rock de tous jeunes adolescents (15 ans) et un rock d'adolescents plus mûrs qui ont opéré des choix. Il serait intéressant d'examiner plus précisément comment s'articule ce facteur avec ceux analysés précédemment.

La dimension régionale et la distance à Paris nous semblent enfin utiles à prendre en compte. Dans notre échantillon d'établissements, les lycées classiques des grandes villes s'opposent aux lycées classiques des villes de province ; ainsi les lycéens (établissements classiques) de Riom ou d'Aurillac ont des goûts plus proches de ceux des élèves des lycées techniques ou des LEP en général que des élèves des lycées Carnot à Paris et du Parc à Lyon. La région parisienne et Paris privilégient plus nettement la musique légitime : sur la population totale de l'enquête, l'item "classique" a reçu 12% des réponses des élèves de LEP, mais le taux monte à 18% en région parisienne et descend à 10% pour la région Centre ; pour le "rock" en lycée classique, la moyenne est de 57% : en région Centre, elle est de 61% et de 43% en région parisienne. Paris et sa région privilégient la culture légitime, peut-être aussi la mode puisque Paris utilise plus l'item 9, l'item des styles trop nouveaux pour être intégrés à un questionnaire fait par des adultes non "branchés".

Ainsi, à la représentation largement partagée d'une culture adolescente homogène, l'analyse des seuls goûts musicaux d'un échantillon national de lycéens oppose un tableau plus nuancé.

Certes, les goûts des élèves se portent assez massivement sur quelques genres musicaux : le rock, la chanson, le reggae. Mais les différences d'investissement dans la réponse à la question, les différences de significations attribuées à la même rubrique choisie, la multiplicité des combinaisons à deux ou trois éléments dans lesquels les choix majoritaires peuvent être pris contraignent à opérer des distinctions et analyser comment les goûts musicaux sont marqués par l'appartenance sexuelle et scolaire, par la prise de position vis-à-vis de l'origine et du destin social. Une carte des goûts musicaux adolescents et de leurs multiples déterminants a pu ainsi être ébauchée. Elle aide au repérage du domaine essentiel de l'investissement culturel lycéen : la musique.

## ROCK, JEUNESSE, SOCIALISATION (Jalons d'un itinéraire de recherche)

Jean-François HERSENT

*Cet article est issu du texte initialement prévu pour servir de base à ma communication lors de la séance du 25 novembre 1986. Je me suis attaché à reprendre et expliciter plus avant certains points qui avaient suscité discussion. J'ai développé également quelques remarques qui se rapportent à des éléments du débat qui, à mes yeux, étaient restés en suspens lors des différentes communications et interventions de la journée.*

\*\*\*()\*\*\*

### L'enquête : construction de l'échantillon et des variables

L'enquête menée en 1983 portait sur une population de jeunes des deux sexes tous âgés de 13 à 19 ans, dans cinq établissements scolaires de Paris et de la proche banlieue (deux CES, un lycée classique, un lycée technique, un LEP), contrastés socialement tant par leur recrutement que par "l'orientation" et les filières auxquelles ils préparent. Le LEP retenu dans l'échantillon a un recrutement plus proche des classes moyennes que des ouvriers. En revanche, le CES1 (Montreuil) et, surtout le lycée technique accueillent, dans des proportions significatives (respectivement 37% et 45%), des enfants d'ouvriers. L'enquête a été conduite uniquement en milieu urbain ; il n'est pas sûr qu'en province ou à la campagne, on ait obtenu des résultats analogues.

Lors du traitement de l'enquête, on a bâti, à côté des quatre variables de base retenues pour le croisement des tableaux (catégorie socio-professionnelle du chef de famille, sexe, âge, établissement scolaire), une cinquième variable, baptisée pour la circonstance, indice rock. Cet indice regroupe, au sein de la population interrogée, le sous-ensemble des amateurs de rock au sens large, soit un peu plus des deux tiers (68%). Puis, au sein de ce sous-ensemble, on a regroupé, en un second indice rock au niveau supérieur, le public plus restreint des superfans de rock : ces derniers forment un cinquième (19,5%) de la population interrogée. Font partie des amateurs de rock au sens

large ("simples amateurs") tous ceux et celles ayant répondu positivement à l'une, au moins, des questions suivantes :

1. Ecoute fréquente de disques et/ou cassettes de musique pop-rock.
2. Fréquentation régulière des émissions de pop-rock à la télévision.
3. Lecture régulière de revues ou magazines spécialisés de rock.
4. Assistance, au moins une fois par trimestre, aux concerts rock.
5. Goût très prononcé pour le rock français ou le rock anglo-américain.

Les superfans de rock sont tous ceux et celles ayant répondu positivement à trois, au moins, des questions suivantes :

- Questions n° 1,3 et 4 ci-dessus.
- Chanter dans un groupe rock
- Jouer dans un groupe rock
- Assistance régulière aux concerts de chanteurs ou de groupes rock favoris
- Achat systématique du dernier disque (ou cassette) des chanteurs ou groupes rock favoris.

En ce qui concerne l'âge, nous avons opéré une séparation entre les moins de 16 ans et les plus de 16 ans. Une autre répartition aurait été possible : par exemple, 18 ans, âge légal de la majorité civile. Un tel choix ne nous semblait pas le mieux approprié à une population scolaire. C'est pourquoi nous lui avons préféré l'âge légal de la fin de la scolarité obligatoire, soit 16 ans. Ainsi la population interrogée se compose-t-elle de 60% de 13-16 ans et de 37,5% de 17-19 ans (avec un taux de non-réponses de 2,5%).

### "Youth et teenage"

La tranche d'âge des 13-19 ans - ce que l'on nomme en anglais teenage - semblait le mieux correspondre à l'objet de l'enquête. Je voudrais rappeler succinctement les principales caractéristiques et évoquer les fortunes plus ou moins heureuses qu' a connu

cette notion de "teenage" Outre-Manche. Dans son opposition à cette de Youth<sup>1</sup>, la notion de "teenager" renvoie aux années 50, l'époque d'Elvis Presley, alors que "Youth" renvoie aux années 60, l'époque des Beatles. Dans une autre appréhension, les deux notions reflètent moins des périodes que des connotations de classe différentes : teenagers = jeunesse ouvrière ; youth = jeunesse des classes moyennes.

Teenager désigne avant tout un style de consommation. Il englobe - selon Mark Abrams, dans The Teenager consumer, (Londres, 1959) - les jeunes de moins de 25 ans qui, ayant quitté l'école, ne se sont pas encore mariés et se tournent vers un marché spécial, le "teenager-market". ce marché, fréquenté par les jeunes travailleurs de sexe masculin, véhicule des valeurs esthétiques propres à la classe ouvrière. Cette analyse fut critiquée par J.B. Mays en particulier dans The young pretenders, (Londres, 1965). Selon lui, il est nécessaire d'établir une nette distinction entre d'une part ce que l'on peut appeler une solidarité culturelle fondée pour l'essentiel sur une identité de groupe, en l'occurrence la classe ouvrière et d'autre part l'idéologie individualiste des classes moyennes telle qu'elle se manifeste au lycée et à l'université ; seul le premier groupe peut être désigné par la notion de teenagers. Remarquons toutefois que cette analyse, comme la précédente, ne considère les teenagers que du strict point de vue de leur situation de consommateurs et de leur rapport aux loisirs.

Mais pourquoi les jeunes consomment-ils ce qu'ils consomment ? La réponse, banale, est quasi tautologique : "c'est un phénomène de société", proclame le rapport Albemarle (The youth service in England and Wales, Londres, 1960) qui diagnostique : "effondrement des valeurs traditionnelles, individualisme exacerbé, dépolitisation, abandon des sentiments communautaires". Le rapport faisait état également de l'attrait manifeste chez les jeunes pour "le sexe" et "la violence". Il faut rappeler que c'est à cette époque en effet que se développe en Angleterre, comme dans tous les pays industriels, la

---

<sup>1</sup>. Ces questions sont abordées largement par Simon Frith dans son ouvrage Sociology of rock, éditions Constable, Londres, 1978

délinquance juvénile et l'apparition corrélative des bandes de Teddy boys (les "blousons noirs" en France). Sous d'autres formes et d'autres appellations, ce phénomène ne cessera de se reproduire jusqu'à aujourd'hui : "mods", "rockers", "skinheads", "punks", etc..

Avant même l'arrivée des Beatles, on assiste en Angleterre au développement d'une culture "spécifiquement jeune" mais qui n'est plus spécifiquement ouvrière. En ce sens, on peut dire que les années 60 marquent la disparition d'un sens de classe "prolétaire" affirmé en même temps que l'adoption progressive, par les jeunes d'origine ouvrière, des modèles dominants dans les classes moyennes. La question posée pouvait alors se résumer dans les termes suivants : peut-on parler de "culture jeune", - youth culture - ou de culture adolescente, c'est-à-dire d'un ensemble de pratiques, de comportements et de valeurs qui auraient à la fois, pouvoir de distinguer jeunes et adultes et pouvoir de conférer une identité transcendant les différences de classe ?<sup>1</sup>. Cette "culture jeune" peut-elle avoir une quelconque signification politique ? Quel rapport cela peut-il avoir avec l'intérêt purement mercantile porté à la jeunesse ? Enfin, on évoquera la position originale de John et Margaret Rowntree. Dans un article publié en 1968 dans la revue anglaise Our Generation (n°6) et intitulé, "L'économie politique de la jeunesse", ils rejettent les "théories de la jeunesse" en termes de consommation et affirment qu'on peut, au contraire, définir "la jeunesse" comme une classe sociale : c'est de l'absorption de la plus-value que procède la position des jeunes dans la société que ce soit en tant qu'étudiants, chômeurs ou soldats accomplissant leurs obligations militaires.

---

1. J.C. Chamboredon, dans une perspective analogue à celle de P. Bourdieu et J.C. Passeron avait tranché dans le sens négatif dans "La société française et sa jeunesse" in Darras, le partage des bénéfices, Editions de Minuit, Paris, 1966, p.167

### Les goûts pour le rock

Cette enquête montre, après d'autres, l'importance de la consommation actuelle de musique, et tout particulièrement d'écoute de musiques rock chez les jeunes (scolaires). Cette place prépondérante de l'écoute de musique dans la vie quotidienne des adolescents se manifeste par de nombreux indices, à commencer par la répartition des dépenses d'argent de poche : comparativement, la part consacrée par exemple, à l'achat de livres est nettement moins élevée<sup>1</sup>. L'attrait qu'exerce la musique sur les jeunes s'exprime aussi à travers une série de pratiques quotidiennes ou quasi-quotidiennes comme l'emprunt de disques/cassettes à des "copains/copines", et/ou des frères et soeurs, ou le "repiquage" sur cassettes vierges. La musique est de tous les instants : seul(e)s dans leur chambre, en étudiant leurs leçons, les jeunes écoutent de la musique. La musique classique, folklorique ou le jazz n'ont que peu d'adeptes. La musique de danse et les chansons recueillent davantage d'écho (surtout chez les jeunes filles) bien que, comme la musique de film, on ne puisse parler que d'audience mitigée. Car ce que les jeunes écoutent surtout, ce sont les musiques issues du rock et de la "soul music", généralement regroupées sous la rubrique "pop-rock". Encore qu'à l'intérieur de cet ensemble flou, les amateurs de musiques classées comme rock, stricto sensu, - rockabilly, hard-rock, punk - ne soient qu'une infime minorité. Mais surtout, cette attirance pour le rock, au sens large, ne recouvre pas, dans la plupart des cas, le même type d'investissement symbolique. Alors que certains (en milieu ouvrier, de sexe masculin) mettent l'accent sur le spectacle du concert rock (la performance scénique du groupe, notamment), d'autres (dans la petite bourgeoisie traditionnelle) prêtent davantage attention au sens des paroles. De même, la violence de la musique rencontre davantage l'assentiment des garçons, souvent d'origine ouvrière ou issu de la petite bourgeoisie traditionnelle.

---

<sup>1</sup>. Bien que la lecture d'albums et de magazines de bandes dessinées soit - au contraire des autres genres de littérature - une pratique largement répandue.

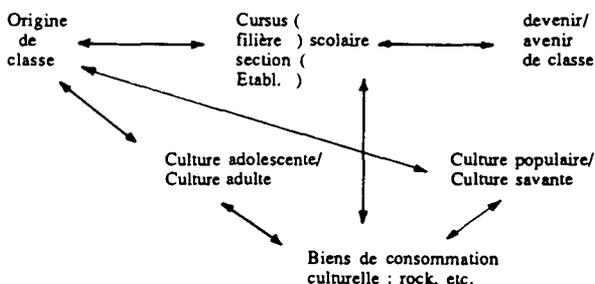
Les opinions déclarées sur le rock accusent des différences plus nettes encore. Que peut-il y avoir de commun entre ceux qui y voient un moyen de se différencier des adultes, voire une expression de révolte contre la société ou, plus prosaïquement un état d'esprit ou une façon de vivre et ceux qui n'y attachent que le prix d'un simple divertissement, - une musique par laquelle on se "défoule" ? C'est qu'en définitive, à côté des conceptions les plus hédonistes du rock, les plus ludiques, les plus conformistes sans doute (chez les plus jeunes, les adolescentes, la petite bourgeoisie traditionnelle et la bourgeoisie intellectuelle), le rock semble jouer, pour la plupart des jeunes que nous avons interrogés, le rôle d'un catalyseur d'identité ("c'est une façon pour les jeunes de s'exprimer").

Ainsi, au delà de la polysémie attachée au vocable de rock, voit-on apparaître dans toutes les classes sociales - peu ou prou - une ligne de partage corrélative au "goût" pour le rock. Que ce soit les centres d'intérêts, les distractions ou le choix des produits culturels qui leur sont accessibles, les jeunes se divisent selon qu'ils sont ou non adeptes du rock. On peut observer dans la communauté des superfans une série de traits qui, accumulés, la classent aux antipodes de la foule des non-amateurs. De manière générale, les superfans présentent une nette propension à s'intéresser aux activités de loisirs offertes aux adolescents et à s'y adonner assidûment alors que les non-amateurs de rock manifestent une tendance incontestablement plus aléatoire à s'y inscrire. En d'autres termes, nous avons peut-être affaire à un ensemble d'attitudes interdépendantes dont l'une - le rapport au rock - commande la position vis-à-vis des autres. Au demeurant, ce type d'interprétation n'exclut pas, bien au contraire, les analyses qui voient dans l'effet conjugué de l'apparition du rock et d'autres phénomènes ("liberté sexuelle", modification partielle des formes de l'autorité parentale, allongement de la scolarité obligatoire, etc...) les bases objectives d'une transformation profonde du procès traditionnel de socialisation de l'adolescence.

### Essai d'interprétation

Rendre compte de la pluralité des sens qui s'investit dans le rock (comme dans d'autres aspects de la "culture adolescente") suppose de mettre en lumière d'une part toute une série de mécanismes liés à l'origine de classe, au sexe, à l'âge, au type de scolarité (cursus, filière, établissement plus ou moins prestigieux), etc, et, d'autre part, la recherche de paradigmes qui permettent une interprétation vraisemblable du processus.

Il ressort de notre enquête que l'adhésion plus ou moins intense au rock ainsi que la plus ou moins grande importance conférée à cette adhésion, selon les différents groupes de jeunes, n'est pas directement explicable par la seule référence au critère de la classe sociale d'origine : il faut, pour expliquer les variations d'intensité d'adhésion et de sens investi dans le rock par les jeunes, inclure la distance selon la classe sociale d'origine dans un double rapport lui-même variable - tel qu'on peut se le représenter dans le schéma ci-dessous - : le rapport de la culture adolescente à la culture adulte d'une part et le rapport de la culture populaire à la culture savante d'autre part.



C'est en raison de ce double rapport que la classe sociale d'origine peut avoir un effet sur le phénomène décrit : l'existence d'une culture adolescente diffuse dont le rock est aujourd'hui un des vecteurs principaux - c'est-à-dire le climat, l'ambiance,

l'atmosphère au sein de laquelle vivent les jeunes - et qui constitue pour eux un des moyens de s'identifier, de "se reconnaître" et de se situer par rapport au monde des adultes sans pour autant former un univers clos - "une planète", selon l'expression de Jean Duvignaud - totalement autonome, radicalement séparé de ce dernier.

Dans le rapport de la culture adolescente à la culture adulte interviennent, pour partie, les différences de classe d'origine interdisant d'hypostasier la culture adolescente, à la manière d'Edgar Morin dans *l'Esprit du temps*, au début des années 60, ou, plus près de nous, de Paul Yonnet dans *Jeux, modes et masses*. De même, la plus ou moins grande distance selon la classe d'origine induit de plus ou moins grandes variations dans le rapport culture populaire/culture savante pour autant que l'on puisse repérer des indices assez sûrs des pratiques et des représentations propres à la culture des classes populaires. C'est seulement par la médiation de ce double rapport - culture adolescente/culture adulte et culture populaire/culture savante - que l'on peut approcher la question de l'impact de la classe sociale d'origine sur les comportements, les opinions et les croyances observées chez les jeunes.

\*\*\*0\*\*\*

## LES CONDUITES MUSICALES DES ADOLESCENTS : REVE D'UNE CULTURE OU CULTURE DU REVE ?

Anne Marie GREEN

Laboratoire de Psychologie  
de la culture (PARIS X)

### GENERALITES

La présence de la musique dans la vie quotidienne des adolescents est si importante que nous pouvons la considérer comme un fait social à étudier avec les méthodes de la sociologie. En effet, si la sociologie reste fidèle à sa vocation, si elle respecte certains critères de vérité scientifique, elle doit pour définir une sociologie des faits musicaux, s'intéresser à la spécificité de la musique comme fait social, ainsi qu'à la spécificité des adolescents comme groupe social.

### La musique comme objet social spécifique

Examinons rapidement cette spécificité. ADORNO caractérisait la musique comme un élément lié dialectiquement à un ordre social donné, ceci implique donc qu'on ne peut perdre de vue que c'est un objet à la fois produit et perçu qui peut varier d'une société à l'autre, mais qui reste cependant dans cette société, à un moment donné, une unité globale. Cependant pour bien comprendre quel est le sens que la musique prend par rapport à la société, il faut, comme LEVI STRAUSS, repérer ce lien à travers la notion de langage. Ce langage spécifique "réunit les caractères contradictoires d'être à la fois intelligible et intraduisible"<sup>1</sup>, c'est-à-dire qu'"on ne peut pas traduire la musique en autre chose qu'elle-même"<sup>2</sup>. Cette communication et ce langage sont donc fort différents du sens linguistique puisque c'est un langage moins le sens, mais elle reste toutefois

---

1. Claude LEVI-STRAUSS, L'Homme nu, Plon, 1971, p. 578.

2. Claude LEVI-STRAUSS, op. cit.

"communication réelle et échange selon la personnalité de chaque auditeur, (d')une série illimitée de contenus significatifs différents"<sup>1</sup> et "naît entièrement libre de liens représentatifs"<sup>2</sup>. On ne doit donc pas perdre de vue que la musique a des significations multiples mais intraduisibles dans les énoncés de la langue. Ce langage polysémique contraint à prendre en considération sa fonction symbolique : "le sens de la musique n'est pas seulement déterminé par le compositeur mais aussi par l'auditeur, qui en tant que sujet psychologique et social, s'investit, (re)compose, (re)constitue l'oeuvre musicale"<sup>3</sup>. Et c'est pourquoi LEVI-STRAUSS, se référant à K. MARX, en prenant en compte la fonction symbolique lui assigne un pouvoir de transformation.

Toute recherche sociologique qui étudie le fait musical doit donc le considérer aussi comme une communication à un autre niveau, un niveau sensoriel, symbolique, affectif qui peut être sous-jacent à la conscience. En effet, la musique, non conceptuelle par nature, "permet dans une large mesure aux auditeurs de se sentir des êtres sensibles en sa compagnie, de faire des associations d'idées, d'imaginer ce qu'à la minute ils souhaitent"<sup>4</sup>. P. BOURDIEU a montré qu'une oeuvre musicale ne peut être reconnue que par la mise en oeuvre de pré-savoirs et qu'elle obéit à des règles qui la définissent dans tel domaine ou tel genre.

Tout objet musical est donc constitué comme tel par un sujet. D'un côté naît le monde des oeuvres musicales (qui ne sont pas des entités universelles et qui se développent dans des conditions particulières liées à un ordre culturel donné), de l'autre, naissent chez des individus, des dispositions acquises ou des conduites musicales influencées par les normes de la société.

On peut donc étudier la musique par des critères autres que des critères strictement esthétiques car c'est un fait culturel inscrit dans une société donnée et que quel que soit l'angle sous lequel nous l'abordons - ethnologique, sémiologique, psychologique, économique, psychanalytique - on met toujours en rapport les concepts d'analyse avec les faits sociaux.

---

1. Claude LEVI-STRAUSS, Le Cru et le Cuit, Plon, 1964, p. 30

2. Claude LEVI-STRAUSS, op. cit.

3. Françoise ESCAL, Musique, Langage, Sémiotique musicale, Polycopié, Université de Paris X.

4. Jacques ATTALI, Bruits, PUF, 1977, p. 7

### Les adolescents comme groupe social ont-ils une spécificité ?

Les manières d'étudier les adolescents peuvent aboutir à des conclusions radicalement opposées selon que l'on se situe dans une perspective naturaliste - en mettant strictement l'accent sur les phénomènes de croissance somatique - ou dans une perspective culturaliste - en mettant strictement l'accent sur les phénomènes de croissance sociale. Mais afin de bien saisir la spécificité de cette période de la vie où l'individu doit réaliser son insertion dans la société, il est important de la situer dans une dimension sociologique.

L'application des concepts sociologiques à l'adolescence est assez récente. Il y a actuellement un accord pour considérer qu'il s'agit d'une période de la vie qui est liée à une crise, ayant une ampleur différente d'un sujet à l'autre, particulièrement d'opposition aux parents, à l'école, à la religion, à la morale, qui favorise les relations avec les groupes de pairs eux-mêmes en crise. Ces relations créent un sentiment de solidarité avec les pairs qui permet en s'intégrant dans un groupe social de s'intégrer dans la société. Ainsi ce phénomène physiologique qu'est la puberté ne justifie pas seulement la crise de l'adolescence : ce qui est le plus important c'est le symbole qu'il représente du passage d'un groupe social (les enfants) à un autre (les adultes). Les variables culturelles jouent un grand rôle dans la différenciation du comportement des adolescents, mais les études du sociologue ne peuvent en aucun cas dissocier ce qui est virtualité d'origine neuro-physiologique et actualisation ou acquisition d'origine sociale. Il faut donc une méthodologie qui permette d'étudier le vécu des adolescents en faisant apparaître leurs problèmes d'adaptation (conflits avec les adultes et insertion dans des groupes de pairs).

Pour ma part, c'est le rapport entre la musique et les adolescents dans notre société que je cherche à étudier. Ma problématique consiste à mettre en évidence l'accord qui existe entre le comportement musical des adolescents et la culture musicale de leurs origines sociales ainsi qu'avec l'idéologie sous-jacente aux programmes scolaires.

### Le champ de l'étude : les LEP (Lycée d'Enseignement Professionnel)

Les jeunes de 15 à 20 ans vivant en France, représentent plus de 11% de la population et acquièrent leur statut social dans le fait d'être ou non scolarisés, même si la frontière tend à être moins nette avec le développement de l'enseignement en alternance et de l'apprentissage. La scolarisation des adolescents s'opère dans deux filières : l'enseignement long qui mène au Bac et l'enseignement court, dans les Lycées Professionnels, qui forment à l'acquisition d'un métier en préparant les examens CAP,

BEP et Bacs professionnels. Cette filière, qui concerne près de 45% des adolescents scolarisés, se caractérise par un contexte psychologique - personne ne veut y envoyer ses enfants - et par un contexte sociologique - on y trouve une forte proportion de jeunes d'origine ouvrière, employés, agriculteurs, personnels de service.

Si j'ai choisi le champ de l'enquête au sein du LEP, c'est précisément parce que cette institution scolaire n'a jamais prévu un quelconque enseignement musical, le fait n'est guère étonnant lorsqu'on étudie (par l'analyse des champs lexicaux des instructions pédagogiques) la morale des Lycées Professionnels et la définition du profil de l'élève. Il s'agit de préparer l'avenir social et professionnel des élèves en surmontant leurs difficultés d'adolescents soumis aux influences du milieu socio-économique et socio-culturel et dont les possibilités intellectuelles sont limitées aux opérations concrètes. Il faut répondre à ce qu'il recherche : "tout ce qui est réel, pratique, concret, simple", car son imaginaire est inexistant. Le professeur du Lycée Professionnel a donc pour mission de former un bon exécutant, fonction que le jeune occupera dans la structure économique. Il n'est donc pas étonnant que les activités culturelles y soient quasiment inexistantes et que rien ne soit organisé pour la musique. Il reste toutefois à comprendre s'il s'agit d'un hasard, d'une volonté délibérée ou si les élèves y sont vraiment différents de ceux des autres filières. En d'autres termes le comportement musical de ces jeunes est-il semblable à celui des autres jeunes appartenant à leur classe d'âge ?

### LES PRATIQUES MUSICALES DES ADOLESCENTS<sup>1</sup>

Pour répondre à mes interrogations, j'ai cherché à mieux connaître les pratiques et les rapports culturels et émotionnels qui s'établissent entre les adolescents et la musique. Une enquête quantitative par questionnaire, auprès de 1100 adolescents tous élèves de treize Lycées Professionnels différents de Paris ou sa proche banlieue, a cherché la représentativité non seulement des 110 000 jeunes scolarisés dans tous les Lycées Professionnels de France, mais aussi la représentativité sur le plan des variables socio-professionnelles des parents, sexe, âge, de l'ensemble des jeunes vivant en France en zone urbaine. Une autre enquête, qualitative, a été faite à partir d'interviews non directives.

---

1. Pour des données chiffrées détaillées, se reporter à A.M. Green, Les adolescents et la musique, Editions EAP.

Ces deux enquêtes devaient permettre de répondre aux questions suivantes :

- Qu'en est-il de leur pratique, de leur culture, de leur écoute, de leurs habitudes musicales ?

- Les objets musicaux qu'ils reçoivent sont-ils ceux qui obtiennent leur fidélité ?

- Leur culture musicale est-elle propre à leur origine socio-culturelle ou à leur classe d'âge ?

- Pour ce qui est de leurs rapports émotionnels à la musique, quels sont les ordres de plaisir que les adolescents recherchent et quels facteurs spécifiques y contribuent ?

Un premier constat montre que la musique tient une place importante dans la vie et l'imaginaire des adolescents. Tous ou presque montrent par leur approche des faits musicaux, qu'ils aiment la musique, même si c'est à des titres divers.

En ce qui concerne l'enquête quantitative, c'est l'étude systématique de certaines variables qui permet de mettre en relief un profil de comportement musical. Il s'agit des variables : sexe, âge, origine scolaire, catégorie socio-professionnelle de la famille, pratique musicale de la famille.

La variable sexe fait apparaître des différences bien connues car conformes aux modèles familiaux et culturels de notre société. Les goûts des filles sont donc plus proches de la méditation et de l'imagination (chansons d'amour et variétés par exemple). Elles sont donc aussi plus actives (vaisselle, ménage...) pendant l'écoute musicale et moins autonomes pour avoir accès aux faits musicaux en dehors du foyer familial. Leur pratique musicale, en particulier dans le choix des instruments est plus conforme aux modèles familiaux et à ceux que véhicule la société (piano de préférence).

L'âge ne fait apparaître que de légères variations. En effet, les plus âgés (de 17 à 20 ans) sont plus autonomes face aux goûts musicaux de leurs parents et cherchent plus systématiquement à écouter la musique avec leurs copains. Quant aux plus jeunes (de 14 à 16 ans), ils écoutent la musique plus souvent en présence de leur famille qu'en dehors de leur foyer.

L'origine scolaire des enquêtés montre des différences sensibles entre ceux qui sont scolairement les plus défavorisés (en particulier les jeunes préparant un CAP) et les autres. Les plus défavorisés scolairement sont plus nombreux à suivre un enseignement musical, à pratiquer un instrument, à créer des chansons, à lire la presse musicale pour jeunes. On peut émettre l'hypothèse que ce serait la compensation de l'absence totale de tout enseignement musical. Un cinquième n'a jamais eu d'enseignement musical y

compris à l'école. Les autres, au contraire, semblent mettre une distance avec tout ce qui pourrait faire penser à un aspect didactique lié à la musique.

La variable origine socio-professionnelle de la famille montre que le rapport à la musique est identique aux autres pratiques culturelles et que par conséquent ce rapport dépend des valeurs culturelles des milieux sociaux.

Quant à la pratique musicale de l'environnement familial (inexistante pour 60% des enquêtés) elle montre qu'elle est plus déterminante pour la pratique ou les goûts musicaux que la variable socio-professionnelle. C'est ainsi que ceux qui ont un membre de la famille, et en particulier le père qui a une pratique musicale sont les plus curieux, les plus actifs par rapport à la musique, quel que soit le genre privilégié.

L'étude des variables ayant été systématiquement faite, il s'agissait de repérer ce que peut être la pratique et l'appropriation des faits musicaux par d'autres sources que celles des mass-media. L'enquête fait apparaître, même si ce ne sont que des nuances, que cette appropriation est dépendante des choix et des habitudes culturelles des parents. Un cinquième des enquêtés n'a jamais reçu un quelconque enseignement musical, bien que ce soit obligatoire à l'école, mais parmi les 4/5 qui ont eu cet enseignement, 95% n'ont subi aucune influence puisqu'ils n'ont plus du tout actuellement un quelconque enseignement musical. Les 5% qui continuent à avoir un enseignement musical ont majoritairement un entourage familial qui lui-même pratique la musique.

En ce qui concerne la pratique instrumentale, si plus des 2/3 possèdent un instrument, ils ne l'utilisent pratiquement jamais. La possession de cet instrument qui relève d'un choix libre puisque les 2/3 l'ont acheté eux-mêmes, correspond à leurs goûts ou à leurs obligations musicales. Il s'agit de la flûte, de la guitare sèche et de l'harmonica. La rareté de l'utilisation de cet instrument ne permet pas de considérer que l'instrument de musique peut être le support d'échanges sociaux. Ceux qui ne possèdent pas d'instrument le justifient par le manque d'envie d'en jouer ou par des moyens insuffisants mais rarement par le refus des parents ou la crainte de ne pas réussir à en jouer. La rareté de la pratique instrumentale n'est pas liée à une passivité systématique à l'égard de la musique car 3/4 des jeunes mentionnent qu'ils chantent ou chantonent fréquemment (au moins plusieurs fois par semaine) et ceci plus fréquemment seuls qu'en présence des copains. Dans cette activité musicale ce sont les "chansons d'amour" et les "chansons à danser" qui sont privilégiées. Cette activité n'incite guère à créer des chansons ou à souhaiter le faire. Comme pour les autres activités musicales la création musicale est plus fréquente dans les familles qui pratiquent un instrument.

Par rapport à l'ensemble de ces comportements musicaux il est nécessaire de repérer et les genres les plus appréciés. Les genres précis qui ont été proposés dans l'enquête sont ceux qui ont été cités dans la pré-enquête. La terminologie "musique Disco et musique Pop", tout en ne correspondant pas à des critères identiques selon les musicologues, correspond toutefois pour les jeunes à une reconnaissance de leurs goûts. Ces termes représentent pour eux la liberté d'expression et le changement, tandis que les Variétés pour ceux qui en sont passionnés se caractérisent par le reflet fidèle de leurs préoccupations, les chanteurs étant alors leurs porte parole.

Les taux très forts d'équipement en appareils de reproduction déterminent les goûts et les genres les plus appréciés. Les tendances pour ces équipements sont en effet les mêmes que celles de l'enquête du Ministère de la Culture, Pratiques Culturelles des Français. Le magnétophone est un appareil possédé par l'ensemble des jeunes qui, pour la presque majorité, l'utilisent très fréquemment. Il y a une relation entre l'écoute quasi quotidienne de la radio et le taux de possession des disques et cassettes. La télévision, quant à elle, renforce le pouvoir de la radio en permettant de connaître l'aspect physique des vedettes. Quand on sait que 9 sur 10 de ces jeunes écoutent la radio quotidiennement on ne peut pas être étonné de constater que leurs goûts soient la Variété et la musique Pop. Ils ont ainsi la sensation de communier aux mêmes émotions que celles de leurs copains. Les mêmes vedettes, les mêmes chansons, les mêmes admirations et les mêmes identifications gomment ce qui pourrait les séparer. Ils ont la certitude d'être en groupe et un groupe. L'instauration de cette mentalité collective ne subit ni l'influence des parents ni celle des autres variables.

Les autres genres ont beaucoup moins d'importance dans leurs goûts, c'est ainsi que le Jazz et le Folklore sont quasiment négligés et que la Musique Classique n'est jamais écoutée par les 3/4 des jeunes. Il faut noter toutefois que la variable socio-professionnelle influence le seul genre Musique Classique.

Le plébiscite qui est fait à la musique Pop et aux Variétés n'entraîne cependant pas la fréquentation des concerts puisque plus de la moitié n'est jamais allé à un concert. C'est là encore une pratique liée à une origine socio-professionnelle privilégiée et à la pratique instrumentale passée ou présente.

Nous venons de noter que si ces différentes variables entraînent des différenciations, elles n'affectent réellement que certaines pratiques musicales. On ne peut pas toutefois affirmer qu'il y a homogénéisation des jeunes par rapport au fait musical car

tout en ayant des pratiques qui les unifient ils sont marqués par l'héritage de leur milieu socio-culturel.

Cette recherche a donc permis de mettre en évidence une double influence sur le comportement musical des jeunes : celle de leurs origines socio-culturelles et celle des pratiques ou des goûts musicaux spécifiques à leur classe d'âge.

Il y a effectivement un goût commun pour la musique aussi bien pour le fils de "cadre supérieur" que pour celui de "cadre moyen" ou celui "d'ouvrier", certains goûts ou certaines pratiques peuvent même les rapprocher fortement (genres appréciés, écoute de disques et de la radio), d'autres les éloignent (concerts, presse), mais l'appropriation des pratiques musicales les divisent (pratique instrumentale, enseignement musical, composition de chansons). L'un ira au concert et jouera d'un instrument, l'autre n'aura accès à la musique que par les mass-media. Il y a donc bien des attitudes spécifiques à la musique liées aux séparations dues au milieu familial mais aussi aux catégories d'établissement scolaires fréquentés.

Ce constat oblige alors à rechercher comment les adolescents adaptent leur comportement musical aux attentes de leur milieu d'origine (héritage d'un système de valeurs non choisi) et de leurs milieux d'orientation (systèmes de valeurs musicales dans lesquelles ils s'insèrent). C'est pourquoi j'ai également cherché à repérer quelle était la nature des relations entretenues avec la musique par ces adolescents.

### LES ADOLESCENTS ET LEURS RELATIONS A LA MUSIQUE<sup>1</sup>

Mais limiter une étude, sur le comportement des adolescents par rapport à la musique aux seuls contenus ou genres musicaux écoutés ou appréciés, ce serait oublier que la culture musicale se définit aussi par les relations que l'on entretient avec la musique. L'enquête qualitative a permis d'individualiser les discours de ces adolescents et de préciser leur rapport à la musique, en particulier les formes que prend le plaisir musical. Cette enquête qualitative, faite à partir d'interviews qui avaient pour consigne "Que représente pour vous la musique dans votre vie ?", a permis de passer de l'abstraction des chiffres à des représentations concrètes relatives à des situations individuelles et d'appartenance à un groupe.

---

<sup>1</sup>. Pour des extraits d'interviews détaillés se reporter à A.M. GREEN, Les adolescents et la musique, op. cit.

Dans un premier temps l'analyse typologique a permis de mettre en évidence la variété des intérêts portés par les adolescents aux différents genres musicaux, celle de leurs conduites au regard du fait musical, et celle de leurs évolutions vis-à-vis du fait musical.

La typologie est issue d'un classement des discours par différenciation puis regroupement en fonction de quatre critères : intérêt pour un ou plusieurs genres musicaux, implication des jeunes vis-à-vis de la musique, description du fait musical (révélatrice du modèle culturel auquel adhère le jeune), sentiments exprimés à l'égard du fait musical (genres, pratique, appropriation). Puis l'analyse sémiologique, en centrant la grille d'analyse sur la structure des discours, l'énonciation et la pratique culturelle a permis d'analyser comment et pourquoi ces jeunes, inconscients de la signification de leur discours, l'ont codifié en fonction des modèles stéréotypés des adultes.

#### Les adolescents et la musique : exclus - aspirants - élus.

La catégorie des "exclus" n'a aucun lien avec la culture musicale "légitime" et se retranche exclusivement derrière les genres musicaux diffusés par les mass-media. Généralement, ce sont des jeunes issus des milieux populaires qui se comportent comme s'ils n'avaient pas d'autre possibilité que d'entériner cette exclusion. C'est ainsi que les discours, en général, mettent en évidence une dichotomie tranchée entre Musique Classique et Variétés/Pop/Rock, une indifférenciation de la "grande musique", une imperméabilité à cette musique qui serait "étrange". Une autre attitude consiste à considérer que la "Musique classique" est la musique légitimée mais inaccessible à leur milieu social.

La catégorie des "aspirants", la plus importante en nombre, est plus ou moins motivée à participer à une culture ou pratique musicale mais elle se heurte à des obstacles. Pour ces jeunes l'absence ou l'insuffisance d'appropriation de musique classique est un manque (simple lacune ou frustration extrêmement douloureuse) et le renouvellement des goûts musicaux demande parfois des efforts considérables (que ce soit un besoin passionné ou un désir velléitaire).

Quant à la catégorie des "élus", elle correspond à des jeunes qui ont une culture musicale mais qui considèrent qu'elle est innée parce qu'ils ont des dons particuliers pour la musique. C'est ainsi que pour eux la musique n'est pas seulement une aspiration mais aussi une réalité familière ou une habitude qui peut faire croire que le rapport à la musique peut donner une supériorité. Pour eux la musique est, en effet, la gestion d'un capital

acquis une fois pour toutes ou le maintien d'une attitude active de recherche d'augmentation de ce capital musical.

### L'indicible plaisir musical

L'analyse sémiologique a eu pour objectif de mettre en évidence les différences d'intensité du plaisir musical.

Dans un premier temps, il semble que la musique ne soit pas l'objet des entretiens, car, même si on peut repérer qu'elle est importante dans la vie des adolescents, les discours sont axés essentiellement sur son aspect formel. Lorsque les jeunes décrivent les effets de la musique ils ne se mettent pas en scène comme sujets percevant ces effets et l'ensemble des discours se structurent autour de multiples déplacements à la fois dans l'espace et dans le temps.

Si le déroulement des entretiens se fait au présent il est toujours lié à un passé ou à un futur. Le passé peut être valorisé (les bons souvenirs ou un passé tellement ancien qu'il est imaginé) ou dévalorisé (étant plus jeunes, les adolescents n'étaient pas autonomes mais dépendants du pouvoir parental ou scolaire). Le futur, quant à lui, est toujours lié à une espérance. Le présent, tremplin pour rejoindre le passé ou le futur, est le moment accepté comme réalité distante, d'une existence autonome et d'un choix musical libre de toute influence intériorisée.

Les déplacements dans l'espace se font par rapport à des lieux coutumiers des adolescents. Ces espaces musicaux peuvent être chez les adolescents eux-mêmes : ils modifient alors leur rapport à la musique selon qu'ils sont seuls ou en famille (ils subissent là une pression). La fonction de ces espaces est davantage déterminée par la présence des personnes tierces que par la fonction spécifique à l'espace. Les lieux publics (boîtes, cafés, disquaires) sont connotés négativement car la fonction de la musique y devient distraction, discussion et danse. Lorsque les concerts sont cités, ils sont définis comme des espaces réservés à la célébration d'un acte musical où ne seraient présents que des initiés qui connaissent déjà ce qui leur sera proposé. Enfin, la musique chez les autres (copains, conservatoire, professeurs de musique) devient la musique liée à des espaces négatifs car leur fonction fait intervenir d'autres éléments que la seule musique (discussion, distraction, conseils, technique). Il faut noter que si chaque espace musical a sa spécificité quant aux motivations associées à la musique il y a néanmoins un lieu privilégié lié à l'activité musicale privilégiée. Ces changements spatio-temporels peuvent se réaliser car, pour les adolescents, la musique n'est pas une contrainte de fixité et elle

rend toujours possible un ailleurs. Ceci permet aux adolescents de considérer qu'avec la musique tout est possible ailleurs, même si rien n'est possible dans la réalité actuelle. C'est d'ailleurs pourquoi le plaisir lié à la musique ne peut pas s'exprimer dans l'entretien qui a une durée temporelle réelle et des limites spatiales (le lieu de l'interview).

Dès lors, on peut se demander si la place qui est accordée à ce qui est para-musical n'est pas le rituel lié à la musique. Ce rituel prendrait la forme de déplacements spatio-temporels qui permettraient des changements de rôles. Ces changements de rôles sont étroitement liés au passage de l'autonomie ou de la liberté individuelle à une relation de soumission ou de dépendance à la vie collective. Chacun de ces rôles n'évacue pas le plaisir mais le met à distance pour pouvoir le récupérer à chaque fois que ce serait nécessaire. Aussi, les propos sur la musique vidés de leur sens "relation à la musique" deviennent les signes du plaisir musical.

Il faut noter que les limites des changements spatio-temporels sont déterminés par le rôle attribué aux personnes tierces qui elles-mêmes déterminent la dynamique des situations musicales. Elles peuvent être les parents ou ceux qui en assurent la fonction, elles ont toujours un savoir ou un jugement auquel il faut se soumettre, mais aussi les copains avec lesquels la musique devient un objet d'échange car on peut en parler. Parmi ces personnes tierces apparaît toujours le personnage qui a le "rôle d'initiateur" à la musique. C'est celui qui, réellement ou mythiquement, permet aux adolescents de justifier que le genre musical ou la pratique qu'ils privilégient est la meilleure. Il rassure quant à l'affirmation d'une différence par rapport aux parents ou aux copains. Il entraîne l'instauration de relations d'identification qui sont la conséquence immédiate des relations d'opposition entre la famille et les adolescents.

En conclusion, si les adolescents ont à peine parlé de leur rapport à la musique en tant que système de sons ils ont donné l'expression de leur implication dans la musique comme ils la ressentent, c'est-à-dire nouée dans le champ des relations familiales, de camaraderie, sociales. Ils se sont installés dans le rôle qu'on leur a fait jouer et le déplacement apparent des discours n'exclut pas leurs relations tout en nuances à la musique. L'indicible plaisir est doté d'une structure interne solide et est la réponse aux contraintes de situations sociales qui imposent le rôle de figurant aux adolescents. C'est l'expression d'un plaisir qui ne pourra être ni récupéré, ni réifié, c'est aussi l'adhésion à ce que l'on attend d'eux dans leurs rapports à la musique. C'est l'apparence de l'adhésion à un comportement normé. L'expression du plaisir musical n'est possible que dans un ailleurs imaginaire et c'est pourquoi l'univers spatio-temporel des discours peut être considéré comme le chemin sur lequel se fixe les limites du plaisir.

Les adolescents ont donc cherché à conjurer le déterminisme de leur avenir en utilisant le plaisir indicible comme une pratique sociale dans une société qui les réduit au silence. C'est l'expression de leur rêve.

### LA MUSIQUE ET LES ADOLESCENTS : REVE D'UNE CULTURE OU CULTURE DU REVE ?

Si les genres musicaux, Pop/Rock/Variétés, répondent aux goûts de cet "âge de la vie", (opposition et affirmation de soi) on constate la très forte importance des facteurs socio-culturels et de l'expérience musicale de la famille. Ce n'est pas étonnant quand on sait qu'il n'y a pas un "naturel de la musique" et que toute oeuvre musicale s'inscrit dans une production sociale et culturelle. Celui qui pratique ou écoute la musique fait intervenir dans son rapport à l'oeuvre musicale des pré-savoirs à travers lesquels cette oeuvre prend son sens. Or, comme l'a montré P. BOURDIEU, ces codes ne peuvent être appris que par l'intermédiaire des autorités pédagogiques (Famille et Ecole), même si leur influence varie selon le temps, le lieu et le genre musical.

K. MARX affirmait que les pensées des classes dominantes sont les pensées dominantes car les classes qui ont la puissance matérielle ont aussi la puissance spirituelle. Ainsi l'école, qui véhicule l'idéologie dominante, n'atténue pas les privilèges culturels, mais les reproduit et les renforce, elle persuade que tous les adolescents peuvent avoir accès à la musique puisque "la confrontation avec l'oeuvre suffit par soi seul à déterminer une disposition durable à la pratique culturelle"<sup>1</sup>. Cette illusion charismatique, s'accroît avec la musique car elle correspond à ce que P. BOURDIEU appelle "la culture libre", cette forme de savoir, savoir-faire, savoir-apprécier que l'école ne parvient pas à donner à ceux qui en sont dépourvus. La transmission des codes musicaux est donc laissée à la famille c'est-à-dire à un déterminisme social qui se confirme lorsqu'il y a absence d'enseignement musical ou un enseignement musical marginal. C'est ainsi que l'enquête a montré que la musique savante reste le monopole d'une minorité sociale.

Si les enquêtes permettent de constater que la musique Pop/Rock et les Variétés ont une grande importance parce que ces genres favorisent la centration sur soi et permettent aux adolescents de prendre conscience de leur expérience intime, de renforcer leurs affinités avec les émotions exprimées, elles montrent également que les adolescents

---

1. Pierre BOURDIEU, L'Amour de l'Art, Les Editions de Minuit, 1969, p. 136

vibrent à la vue des mêmes vedettes, à l'audition des mêmes tubes, éprouvent les mêmes admirations et participent aux mêmes identifications. Alors que leur situation géographique, leur niveau économique, leur environnement socio-culturel pourraient les séparer, ils peuvent imaginer qu'ils se rapprochent. On peut toutefois se demander après avoir noté une participation relativement superficielle à cette musique de masse si ce n'est pas le résultat d'une absence de totale liberté de choix musical. En effet, si l'on admet avec ADORNO que la très grande majorité des œuvres musicales appréciées par les jeunes sont le résultat d'une musique fabriquée par "l'industrie culturelle", rationalisation, standardisation et syncrétisation de bribes de styles variés et homogénéisation de ces styles (réécriture musicale par des arrangeurs dont le rôle est de prédigérer la musique pour mieux la vendre), on ne peut pas s'étonner que l'école qui véhicule les valeurs culturelles de l'idéologie dominante ne peut pas envisager de donner accès à une culture "industrialisée".

Les adolescents deviennent donc dépendants des genres musicaux fabriqués par l'industrie culturelle au sens où Albert MEMMI met en relief cette dépendance : "cette étonnante machine à deux visages : obligation et désir, nécessité et satisfaction"<sup>1</sup>. Aussi sans vouloir nier l'importance de cette musique dans les conduites des adolescents et bien que sachant que "dans la dépendance le plaisir est toujours présent"<sup>2</sup>, nous ne pensons pas qu'elle puisse être porteuse d'un monde nouveau, puisque en l'absence de choix libre, elle n'est abordée que superficiellement.

Les enquêtes ont montré que le plaisir musical, même indicible, est très présent dans les relations qu'entretiennent les jeunes à la musique. Pour le comprendre, il ne faut pas perdre de vue que le langage musical se caractérise par son autonomie par rapport au sens et qu'il permet le rêve ou qu'il est source de plaisir. Ce processus de sublimation est au principe d'un mode d'appréhension du monde extérieur qui permet aux adolescents une prise de conscience d'eux-mêmes (intensifiée par cette phase du développement génétique) et l'éveil aux rêves. Comme, traditionnellement, le savoir dans l'institution scolaire doit s'acquérir avec peine et effort (cette idéologie est très vivante dans les LEP), l'institution d'un enseignement musical, eu égard à la spécificité de ce fait culturel, deviendrait un enseignement suspect voire menaçant. Ce serait prendre le risque que le plaisir musical provoque des désirs trop intenses (désirs de communication, de rencontre de l'autre, de découverte de l'inconnu) qui débouchent sur une volonté de libération. Plus, la musique étant du domaine du "non dit", chaque jeune peut y trouver ce qu'il a envie d'y

---

1. Albert MEMMI, La Dépendance, Gallimard, 1979, p. 88

2. Albert MEMMI, op. cit. p. 86

apporter et y retrouver ses états d'âme du moment, ainsi elle devient inquiétante dans l'institution scolaire. "Il est facile de savoir pourquoi le plaisir n'a pas bonne presse. (L'a-t-on remarqué ? A chaque plaisir correspond un péché). Le plaisir est une part de l'individu qui échappe au groupe, lequel s'efforce de contrôler tout entier chacun de ses membres. Le plaisir sans contrôle social risque de contredire les fins collectives"<sup>1</sup>.

L'utilisation de la musique, aussi bien dans la société globale que dans l'institution scolaire, contribue à maintenir ou préserver l'ordre social dans lequel les adolescents doivent s'insérer. La suppression de l'enseignement musical dans certaines filières de l'institution scolaire renforce le conditionnement qui rend les adolescents conformes aux modèles groupal et parental.

Le statut de la musique dans la société et dans l'institution scolaire permet d'affirmer que les adolescents sont non seulement conditionnés pour être des consommateurs d'un certain type de musique fabriquée comme objet de consommation, mais que ce n'est pas un hasard si ce sont les catégories socio-culturelles majoritaires en LEP qui sont les plus consommatrices de musique (par opposition à la pratique musicale).

L'enquête a très fortement révélé que les jeunes des classes populaires ont souvent conscience que l'éducation (au sens de connaissance d'un code de référence) est un préalable à l'accession aux faits musicaux. Il reste alors à espérer que "l'école donne aux enfants des classes populaires les moyens de s'appropriier les biens culturels historiquement nôtres et, en particulier, les savoirs et les outils de connaissance existant actuellement, (ce qui) nous paraît être la condition qui donnera, seule, son sens à la reconnaissance de leur identité de classe. Une telle appropriation, processus actif appuyé sur cette identité de classe, et non plus inculcation idéologique qui la nie, contribuera à leur permettre de se situer de façon critique par rapport à ce que leur propose - ou leur impose - la culture dominante"<sup>2</sup>. Finalement, le rôle de l'Institution scolaire n'est pas de donner uniquement aux adolescents des connaissances et des techniques musicales aussi justes soient-elles. Elle doit montrer que la musique (non fabriquée par l'industrie culturelle et quel que soit son genre) est avant tout source d'émerveillement et de réflexion personnelle.

\*\*\*0\*\*\*

---

1. Albert MEMMI, op. cit. p. 84

2. Monique VIAL, "La ségrégation culturelle : savoirs et pouvoirs", Le Handicap socio-culturel en question. Editions ESF, 1978, p. 123

## LE GROUPE DE ROCK : RITE DE PASSAGE OU RITE D'INITIATION ?

Eliane DAPHY  
Laboratoire d'Anthropologie Urbaine

L'omniprésence du rock dans l'univers quotidien en fait à la fois un objet de recherches fascinant et improbable, comme si son extrême exposition entraînait, par sa proximité même, l'impossibilité d'y porter un quelconque "regard éloigné".

D'ailleurs, dès qu'un chercheur affirme prendre le rock et les rockers comme thème, on le soupçonne d'appartenir au monde du rock, et d'en partager les valeurs. Ce monde étranger à l'intérieur de notre société protège son mystère, et les discours redondants et répétitifs camouflent sous le maquillage du sauvage civilisé, "la horde hurlante des rockers qui débarquent dans la ville" selon l'image d'Epinal, un système structuré de façon complexe, qui permet une multiplicité d'approches.

Les quelques rares recherches qui s'intéressent au rock l'abordent comme un "phénomène". Deux mouvements d'analyses sont mis en oeuvre : d'une part, le rock, considéré comme "production sociale" est étudié selon une logique évolutionniste, resitué dans son contexte socio-politique et historique. Certains travaux, qui expliquent le fonctionnement du rock à partir de l'exemple américano-anglais prennent parfois le parti pris d'ignorer les particularités nationales. Pourtant, rien ne paraît moins certain que cette existence d'un modèle rock universel : une étude linguistique précise des différents termes employés dans des pays différents pour désigner des musiques identiques démontre des distinctions dans le vocabulaire ; en changeant de pays, une musique change de nom. C'est ainsi que dans les années 70 ce qui est "pop" en France est "rock" en Angleterre, ou que les versions successives des "dictionnaires" et "encyclopédies" du rock font preuve de bien étranges évolutions si on considère les mouvements d'intégration et d'exclusion des différents mouvements musicaux à l'intérieur de la catégorie rock. Voir

apparaître dans ce genre d'ouvrages des groupes "folk", héroïques défenseurs d'une mythique "tradition" et pourfendeurs d'instruments électriques, sous la rubrique "rock hexagonal", voilà qui ne manquera pas d'interroger l'historien sur la production de l'histoire dans le rock, et sur le sens de cette histoire !

S'interroger sur le contenu culturel des différences nationales, ou régionales, revient à intégrer dans la recherche la dimension acculturation - au sens transformation des cultures - et semble un moyen de parvenir à la compréhension de phénomènes culturels qu'une analyse en terme d'universel ne peut que réduire à un contenu vide de sens....

Une autre manière d'aborder la question du rock consiste à s'interroger sur l'aspect "culturel" du rock, en relation avec les "jeunes" ; on parle alors du rock comme LA référence musicale DES jeunes, sans jamais préciser le contenu des deux termes. Le rock devient alors le symbole de la culture du "peuple adolescent" (YONNET), censé fonctionner indépendamment des structures sociales qui organisent le reste de la société globale. Plus loin encore, on va jusqu'à attribuer au rock la valeur de "jeune culture", signifiant ainsi la propagation d'un nouveau modèle culturel issu de la jeunesse, et désormais partagé au-delà des classes d'âge.

On doit constater que le choix du rock comme symbole de valeurs "jeunes" s'illustre dans des domaines fort variés ; en politique, le rock est donné comme signe de la grande créativité de la jeunesse, de son potentiel entrepreneur ; et les responsables de l'Etat au plus haut niveau de fournir à loisir des estimations sur le nombre des groupes français, chiffres variant de l'échelle 1 à 10 (5 à 50 000 groupes de rock) en six mois. Imagine-t-on de telles "variations saisonnières" dans un autre domaine, le chômage par exemple ?

Le rock, produit symbolique, a dans notre société une utilisation dépassant le seul domaine musical : le Pape, à Garland, se produit après un concert de rock ; le Zénith, surnommé pour l'occasion "le temple du rock", sert de lieu de cérémonie pour célébrer la grand-messe de l'actionnariat populaire pour la dénationalisation du Groupe Saint-Gobain/Pont-à-Mousson... Quel est le sens de tout ce bruit ? Quels sont les rapports

induits dans ces usages du rock entre jeunes et rock ? Pour "faire" jeune faut-il désormais "être" rock ? Le rock, on le voit, est riche d'un fonctionnement symbolique qui pose de nombreuses questions.

Mais les rockers, dans tout ça ? Ce sont les grands inconnus de cette histoire... ceux sur qui l'ethnologue porte son regard, désireux de comprendre qui ils sont, ce qu'ils font, et quelles sont leurs représentations.

Par "rockers" on entend ceux qui "font du rock", à savoir les musiciens producteurs de musique qui s'autodéfinissent comme rockers.

Les caractéristiques mêmes de la pratique musicale rock font de cette population des acteurs du rock une population difficile à cerner par une approche sociologique de type quantitative, et donc un objet a priori adapté à la recherche ethnologique. Nulle réponse aux questions concernant la composition spécifique de la population des praticiens du rock, et leurs caractéristiques socio-culturelles, âge, niveau scolaire, profession, origine socio-culturelle... Les tendances qui apparaissent dans les enquêtes nationales (entre autres, Pratiques culturelles des Français) les définissent comme plutôt urbains, plutôt étudiants et lycéens, plutôt jeunes (15/24 ans).

Rien qui permette de comprendre ce que font les musiciens de rock, et d'apporter un éclairage nouveau sur leurs pratiques...

A partir de différentes recherches (cf. bibliographie) portant sur les groupes de rock et sur le travail et ses représentations chez les musiciens professionnels ("ceux qui font le métier"), et des outils conceptuels de l'ethnologie, rites de passage et rites d'initiation, cet article propose de fournir quelques modestes éléments de réflexion, permettant de saisir dans quelles mesures le rock peut-être analysé comme un apprentissage social ou professionnel, ce qui permet de considérer d'une façon nouvelle les représentations du rock en usage dans notre société.

### Les rockers sont-ils tous jeunes ?

Plusieurs faits peuvent être intégrés sous la rubrique concernant l'âge des rockers :

Si l'on en croit la définition des musiciens, selon laquelle "être rocker, c'est avant tout un état d'esprit", et que l'on articule cet élément avec certaines autres caractéristiques de la représentation du "bon rocker", en lutte contre le système scolaire et le milieu familial, (cf. les groupes de rock, la famille et l'école), on comprend que quel que soit l'âge réel des musiciens de rock, leur âge symbolique, revendiqué dans leurs discours, les situe dans le registre de la rébellion, et donc de la révolte adolescente.

Il n'existe pas de "vieux rockers" ; ceux qui continuent, l'adoslescence passée, à fonctionner selon les mêmes valeurs, sont structurés en deux pôles : les stars et les "loosers".

Les premiers n'ont pas d'âge, et leur statut de demi-dieu leur épargne le vieillissement, sort du commun des mortels ; évoluant dans un monde à part, ils continuent à être détachés des considérations matérielles qui font l'adulte. Pas de famille ou d'enfants (ou alors dans un perpétuel changement, avec des stars comme partenaires), pas de soucis professionnels (ou alors tellement immatériels), la star de rock, à 45 ans passés, fonctionne selon les valeurs imaginaires propres à son public jeune, rapidité, mobilité, liberté...

Ceux dont l'évolution ne correspond plus à ces symboles sont exclus du milieu, et considérés comme "d'anciens rockers". Le choix semble très manichéen : le rocker, quel que soit son âge, partage les valeurs du milieu, il est donc jeune par définition : soit "il n'a plus le feeling, ou l'esprit", et il n'est plus rocker, mais ancien rocker.

Le "looser" autre héros du rock, a la caractéristique de continuer à croire aux valeurs du rock, quel que soit son succès et sa réussite ; artiste maudit mais pur, n'acceptant aucun compromis, il est le héros négatif qui se maintient hors de la récupération ; sans âge puisque fidèle à l'esprit pionnier, il rejoue à l'infini le modèle originel.

L'observation de l'évolution de musiciens de rock démontre la force de ces représentations : la revendication d'appartenir au milieu rock est avant tout une caractéristique de jeunes musiciens ; les musiciens qui continuent à pratiquer la musique, après leur "jeunesse" - on considère que l'acquisition d'un statut matrimonial et professionnel stables sont les signes d'entrée dans la vie adulte - se revendiquent le plus souvent d'un autre mouvement musical que le rock, à l'exception des stars et des loosers.

#### Le groupe de rock, rite d'apprentissage d'une classe d'âge ?

Le groupe de rock se présente sur certains aspects comme une structure fonctionnant sur la classe d'âge et le groupe des pairs. L'observateur est frappé par l'absence de différence d'âge entre les partenaires d'un même groupe, et par le mode de recrutement des musiciens sur le modèle de la classe d'âge et de la génération : lycée, milieu familial (cousins, frères) ou voisinage, les jeunes se recrutent sur la proximité. Au point que la différence d'âge à l'intérieur d'un groupe est légitimée comme un important handicap ; c'est le thème du roman Un rocker de trop, de Paul FOURMEL, qui met en scène un guitariste-héros des années 70 intégré dans un groupe de "jeunes loups" des années 80.

Ce fonctionnement en classe d'âge amène à se poser la question du type d'apprentissage réalisé au sein du groupe de rock, en terme d'acquisition de savoir social opératoire. En d'autres termes, peut-on considérer le groupe de rock comme un rite de passage qui permettrait aux adolescents d'intégrer le monde des adultes ?

Outre la classe d'âge, un certain nombre d'éléments viennent étayer cette proposition : en premier lieu, raisonnablement par l'absurde, le peu de musiciens de rock qui "réussissent" dans cette voie, et l'histoire déjà ancienne des groupes de rock en France (vers 1960), laissent supposer que ces musiciens se sont intégrés dans la société ; il serait fort intéressant de suivre l'évolution des musiciens des groupes de rock ("ceux qui ont disparu", pour reprendre l'expression des informateurs) et d'analyser l'influence de leur pratique du rock dans leur vie : trouverait-on chez les anciens rockers une proportion

significative de créateurs d'entreprises ou de professions indépendantes ? Que représentent pour les anciens rockers leur période de pratique musicale ? Certains entretiens avec d'anciens musiciens laissent supposer qu'on retrouverait dans leur mémoire les images idéales du "bon vieux temps de la jeunesse" guère éloignées des discours sur le service militaire, pourtant en opposition complète de valeurs avec le milieu rock....

La pratique du rock permet un apprentissage du social, sur différents niveaux : faire du rock c'est jouer en groupe, et donc expérimenter les rapports sociaux et la production collective dans un schéma non imposé par des adultes ; c'est aussi apprendre des rapports de travail, la recherche et la manipulation d'informations, la maîtrise d'un système technique, et la négociation avec les partenaires sociaux, en premier lieu l'école et la famille.

Un point déterminant de cette analyse concerne l'évolution au sein du groupe de rock de l'idéologie et des représentations qui structurent les rapports sociaux. Au stade de la formation, les différents membres du groupe ont une vision très égalitariste des tâches et des fonctions nécessaires à la production du rock "dans un groupe, chacun est indispensable, il n'y a pas de supérieur" ; au fur et à mesure que le groupe (ou tout au moins les musiciens) évolue vers une connaissance plus réaliste du fonctionnement de la production, il structure son organisation en élaborant une séparation des fonctions (par exemple création, technique, organisation) et des statuts, ce qui provoque une individualisation au sein de la structure fortement fusionnelle que consiste le groupe à ses débuts. on émet l'hypothèse que ce stade de la distribution des tâches à l'intérieur de la structure groupe correspond au passage du statut collectif à individuel pour les membres du groupe : ce qu'une analyse de l'emploi des prénoms seuls, ou de surnoms (caractéristiques de groupes débutants) et de l'apparition du prénom et du nom de famille, mis en relation avec l'histoire du groupe permettrait de confirmer.

### Le groupe de rock rite d'initiation, ou l'école du show-biz

Mais limiter l'analyse du groupe de rock au rite de passage concernant une classe d'âge ne saurait épuiser le sujet. Pour expliquer certains éléments du fonctionnement de la pratique rock, il faut affiner le concept et s'appuyer sur un type particulier de rite de passage, celui du rite d'initiation.

Bien que de telles précisions rapides soient forcément approximatives, et que le maniement de concepts forgés à l'usage des sociétés "traditionnelles" nécessiterait tout un travail d'élaboration théorique et de discussion épistémologique de leur adoption dans les sociétés contemporaines (d'autant que ces concepts de rites sont loin de faire l'unanimité au sein de la communauté ethnologique), il faut cerner la différence qui paraît fondamentale entre le rite de passage et le rite d'initiation. Le premier s'adresse à un ensemble de participants et a pour but de favoriser le passage vers un nouvel état ou statut social ; par exemple, tout être humain devant naître et mourir, le rite sera similaire pour tous. Le rite d'initiation introduit une nuance, puisqu'il s'adresse à une catégorie restreinte de participants, et qu'il donne lieu à une sélection des candidats admis (système du concours). Si l'on analyse selon cette logique le fonctionnement du milieu rock, à partir du matériel fourni par la recherche sur les carrières au sein du show-biz de certains musiciens de groupes de rock des années 60 et 70, on comprend que le groupe de rock peut également s'analyser comme un rite d'apprentissage permettant d'intégrer le modèle de fonctionnement du travail en usage dans les métiers de la musique. Dans ce cas, il faut le considérer comme un rite d'initiation, puisque "beaucoup sont appelés et peu élus". Il faudrait poursuivre cette ébauche d'analyse en passant les différents éléments de la structure du milieu rock au crible de cette double lecture, pour comprendre si les relations inter-groupes de rock sont de l'ordre de la solidarité ou de la concurrence, à quel niveau agissent les spécificités.

On se proposait dans ce "working-paper" de poser des pistes d'analyse, plus pour faire la preuve de l'intérêt du milieu rock pour comprendre le fonctionnement des adolescents, et celui des représentations sociales qui les concernent. Au-delà, il me semble 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 oeuvre pour former "ses" jeunes.

#### NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

- Rock ou micro-informatique ? en collaboration avec J.F. BOUDINOT, M. DESCOLONGES et al., dir. J. PERRIAULT. INRP, col. Rapport de recherches, 1985.
- "Réflexions sur l'acculturation" en collaboration avec C. PETONNET. Revue Vibrations n°1, Privat, 1985.
- "Les groupes de rock, la famille et l'école", in Les musiques des jeunes. Actes de l'Université d'été de Rennes, CENAM, sept. 87.
- "Approches du travail et de ses représentations : l'exemple du show-biz" en collaboration avec M.F. RAVEYRE, Revue Pour, sept. 87.

Imprimé par le Service d'Impression, de Dessin et d'Audio-Visuel de l'IRESO-CNRS.  
59-61 rue Pouchet 75849 Paris cedex 17

