

**VOLUME !**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**3 : 1 | 2004**

**Le Savant à l'épreuve du populaire / Musiques électroniques**

---

# Éléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants techno et punk

*Understanding Social Representations of the Techno and Punk Movements:  
Sociohistorical and Structural Perspectives*

**Jean-Marie Seca et Bertrand Voisin**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://volume.revues.org/2063>

DOI : 10.4000/volume.2063

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 mai 2004

Pagination : 73-89

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Jean-Marie Seca et Bertrand Voisin, « Éléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants techno et punk », *Volume !* [En ligne], 3 : 1 | 2004, mis en ligne le 15 avril 2006, consulté le 06 février 2017. URL : <http://volume.revues.org/2063> ; DOI : 10.4000/volume.2063

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



**Jean-Marie SECA et Bertrand VOISIN**, « Éléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants techno et punk », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 3(1), 2004, p. 73-89.

Éditions Mélanie Seteun

# Éléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants *techno* et *punk*

par

Jean-Marie SECA et Bertrand VOISIN

Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

**Résumé.** Les appellations stylistiques évoquées dans cet article sont à resituer dans le contexte historique de genèse des musiques populaires des années 1960 à 1990. Elles sont théorisées en termes de pratiques *underground*. Dans l'analyse des représentations sociales des *punks* et des *garage bands*, nous avons tenté de décrire des modalités de socialisation analogues. En dépit de leur esthétique innovante, les courants de la *techno* impliquent aussi des moments de rupture et de renouvellement, fondés sur les mêmes finalités artistiques et commerciales. Les comportements, images et symboles employés forment alors un système de représentations dont sont porteurs les divers acteurs de ces mondes de l'art. Le modèle, mis en évidence dans les travaux empiriques de Seca (2001), sert de fil conducteur d'une partie de cette approche comparative.

**Mots clés.** *Représentation sociale* – Underground – Punk rock – *Musiques électroniques* – Techno

Il est d'usage de beaucoup écrire, depuis une dizaine d'années, sur l'efflorescence et le succès croissant des musiques *house*, *techno*, électroniques<sup>1</sup>. Il est rare qu'un courant artistique ait donné lieu à autant de productions d'écrits en sciences humaines. Il s'agit effectivement d'un *phénomène* social et esthétique total, comme le rappelle Étienne Racine (Racine, 2002). Divers travaux plus ou moins essayistes tentent de l'interpréter en termes d'avènement et d'expression d'une culture postmoderne et de manifestation de la « part du diable » ou rebelle de l'évolution des sociétés (Maffesoli, 2002), désignant dans les textures sonores, esthétiques et rituelles *techno*, une originalité absolue et une approche philosophique unique (Fontaine et Fontana, 1997 ; Gaillot, 1999 ; Grynszpan, 1999 ; Molière, 1997). Sans nier l'importance de ces dernières contributions, nous proposons de d'interpréter plus prudemment quelques dates marquantes de cette essentielle altérité en l'arrimant à une genèse et à une histoire des musiques populaires. Le révélateur quasi chimique de cette comparaison sera le courant *punk* et son ancêtre, le *rock* des *garages bands* américains. On verra alors que s'il existe une *Histoire secrète du XX<sup>e</sup> siècle* (Marcus, 1998), on peut aussi mettre au jour des effets de fortes influences sur des tendances « actuelles » en se référant à des pratiques issues d'un passé relativement récent mais qui apparaît déjà comme « ancien » aux yeux des jeunes d'aujourd'hui. On peut même parler, à ce propos, d'une véritable emprise psychoculturelle. Ne peut-on pas, dans ce cas, faire l'hypothèse, à approfondir dans d'autres recherches, qu'il existe un mode de socialisation musicale assez récurrent malgré la diversité musicologique des innovations présentes et futures ?

Dans une première partie de cet article, nous décrivons la représentation sociale (Seca, 2002) de la musique et de ses effets (Seca, 2001) qui a servi de trame à une partie de notre réflexion et de nos travaux sur l'objet de cet article. Nous ferons ensuite certains rappels étymologiques sur les termes « *punk* » et « *techno* » et entrerons dans une illustration de l'approche structuraliste défendue par nous, en évoquant quelques éléments d'une appréhension socio-historique de ces deux

1. Une partie de cet article a été l'objet d'une intervention de Jean-Marie Seca, psychosociologue à l'UVSQ, pour une table ronde dans le cadre des *Rendez-vous électroniques* « Le phénomène *techno* : interprétations » (12 septembre 2003, Paris) ; les autres données sont issues d'un mémoire de DEA d'histoire culturelle réalisé par Bertrand Voisin, à l'UVSQ, sous la codirection de Jean-Yves Mollier et Jean-Marie Seca.

courants. La comparaison de certaines représentations et pratiques, au-delà des différences esthétiques indéniables, indiquent l'existence d'un héritage culturel et d'une mémoire commune, d'une série d'accrétions posturales, attitudeinales, pratiques pour trouver des productions qui se veulent incomparables sur les marchés des musiques populaires depuis une cinquantaine d'années.

Dans la suite du texte, nous tenterons de donner quelques indices d'une permanence de la structure du fluide musical, activé par les hérauts et les groupes des deux tendances analysées ici. En effet, on a l'impression que les créateurs et producteurs de musiques émergentes (ou *underground*), tout en palpant des univers sonores inouïs et en les faisant advenir en formes esthétiques nouvelles, refont les mêmes gestes que leurs prédécesseurs, mimant un identique besoin d'affirmation identitaire et de volonté de puissance. Tentons de voir, dans la suite de ce texte, en quoi ce dernier aspect trouve un point partiel d'appui dans une représentation spécifique de la musique.

## 1. Une représentation sociale du fluide musical ?

On doit insister sur l'importance et la fonction de la notion de pouvoir quand on observe la fascination pour les univers esthétiques sonores quels qu'ils soient. Dans tous les cas de figure, on a affaire à des entités qui fabriquent des *systèmes portatifs d'emprise techno-électro-acoustique*. Pour ce qui concerne particulièrement l'objet de cette contribution, des différences et des évolutions sont certes observables depuis le moment *punk* des années 1970 et les « garage » *bands* de 1960. Un modèle d'analyse des groupes *underground* qualifié d'« état acide » a été proposé en 1987-1988 et en 2001, suite à une série d'enquêtes ethnographique sur ces milieux, qui peut servir à décrire les modes de production *techno* et *rap* (Seca, 2001). Remarquons que le mot « acide » est réapparu dans la presse et chez certains groupes électroniques en Angleterre, entre 1986 et 1988, au moment même, et c'est un pur hasard, où il était utilisé dans une recherche sur les milieux *underground* en France. Par « état acide », on tentait de qualifier l'expérience de certains courants émergents et leur mode d'accès à la reconnaissance sociale (Seca, 1987, 1988). Peu de corrections sont à y apporter, même si les spécialistes du marketing et les sémiologues peuvent se prévaloir d'établir une liste de caractéristiques propres à chacune de ces tendances et veulent y détecter une forte spécificité, toujours plus appréciable qu'une réplique partielle d'un modèle récurrent de comportement.

L'idée de la rémanence d'une vision fluide des effets de la musique est à souligner dans tous les courants qu'ils soient *rock*, *rap* ou *techno*... Les dimensions dont nous parlons dans la suite de ce paragraphe résultent d'une approche par entretiens et d'observations auprès de 112 groupes entre 1980 et 2000 (Seca, *op. cit.*) sans parler des directions de mémoires sur cette question confirmant indirectement ou partiellement la grille ci-après détaillée. En effet, si l'on analyse les termes-clés collationnés consécutivement à l'analyse de contenu des musiciens, que trouve-t-on ? Quatre *éléments structurants* forment une entité active, une *RS* (Seca, 2002), et ce qu'on pourrait qualifier de « carte mentale des styles *underground* » pour reprendre une expression assez courante en psychologie sociale (Milgram et Jodelet, 1976 ; Seca, 2002).

*La première forme, émergeant des entretiens et des modes verbalisés de justification des pratiques créatives, composant la vision « fluide » de la musique est celle de l'évocation de ses effets mentaux et corporels : elle atteindrait des « viscères », les « tripes » ; elle ferait « prendre son pied », conduirait à l'« extase ». Un morceau fait du « bruit », « tue », « est mortel » « grille », « déchire », « est méchant », « dégage quelque chose », a la « frite », la « pêche », la « patate », la « moelle ». Le rapport à un corps scindé, à une identité blessée, bousculée profondément, menacée mais renaissante, est toujours surprenant même si régulièrement noté. La « pêche » d'une musique, son premier critère de qualité, et l'atteinte du « viscéral », dans l'imprégnation d'un morceau, désignent la réalité d'un groupe qui « pulse », s'inscrit dans l'espace et le temps, « signe » par son style, « marque sa trace ». Un certain corporéisme (Lecom père, 1998 ; Maisonneuve, 1976) est alors incarné par une connotation « jouissive » et « présentéiste » de cet art et de ses effets. Cet ensemble cognitif est assez trivial mais demeure structurant dans l'appropriation des styles.*

*À ce langage de scission corporelle et mentale, à cette exigence d'accès dionysiaque à l'instant présent, s'ajoute un autre aspect, suggérant la notion d'attitude et un « lexique de la circulation du fluide » : « être branché sur le même truc », « partager », « vibrer », « faire vibrer », « être dans son son trip », un « feeling », une « attitude », un « délire », le « groove », le « flow », le « vibe », « flasher » sur des « idées », une « ambiance » ou des « sensations » ou intuitions. Chacune de ces expressions décrit l'automatisme et l'inéluctabilité d'une représentation intimement intériorisée et objet d'un don, d'une affinité, désignant dans ces ondes musicales comme un « oxygène », un « cordon ombilical », un « ressentir », un « voyage en commun ». On pourrait presque parler d'une vision « circulatoire » de la musique.*

La troisième dimension, intégrée dans cette *RS*, dénomme la *transe*, l'hypnose et l'obsession *addictive* ou *toxicomaniaque*. Le fluide est une « défonce » qui « accroche ». On est « accro », « chiredé », « foncé », « éclaté ». On « kiffe ». On « accroche le public ». On « flashe », « plane », « flippe de ne pas pouvoir en entendre ou en faire »... On joue « *speed* » et on « se fixe », « se colle » ou « se scotche » sur un son ou un rythme. On « se prend la tête sur un morceau ». Les relations entre les courants pop électroniques, l'addiction et la notion de plaisir sont clairement signalées (Lahaye, 1998).

La métaphore de la drogue et le langage qui la caractérise sont surtout des réalités symboliques. Le vocabulaire utilisé demeure cependant explicite. La notion de fluide est aussi axée sur cet aspect qui s'aggrave aux deux autres précédemment décrits. La musique aimée est, d'une certaine manière, considérée comme une forme de drogue, plus naturelle, même si parfois numérisée et quelque fois très fortement rythmée. Comme le suggère Voisin, la connotation médicale ou médicamenteuse leste le sens de cette dimension d'une aura scientifique et futuriste, caractéristique des univers *cyberpunk* (Voisin, 2003).

La quatrième entité sémantique, présente dans les entretiens avec les acteurs de l'*underground*, est celui de la *maîtrise* (*des émotions*, de la *technique* et du *travail*). Le langage du contrôle, voire celui de la « sculpture » du son, voisinent avec d'autres symboles et complètent des métaphores de l'émission de fèces, de la menace et de l'agression. Les allusions à la *merde*, au *merdier*, à la *soupe*, au fait de *jouer mou* ou bien à l'idée que (la maîtrise) « ça vient comme ça », et bien d'autres termes, encadrent une zone d'objets à éviter : la *dispute*, l'« embrouille » dans un groupe, la médiocrité, l'absence d'énergie, la dérive toxicomaniaque, le manque d'originalité ou de créativité, le dégoût vis-à-vis d'un son ou d'un instrument, de l'argent ou d'un style, en un mot, la dépression ou la disparition. Le risque du non-contrôle du pouvoir musical est évoqué par la référence à l'erreur fatale, à la difficulté technique ou à l'échec par la médiocrité créative (« se planter », « se viander »). On désigne donc, par ces évitements divers, un objet interne/externe susceptible de faire régresser celui qui s'y frotte mal. Cette quatrième dimension (contrôle, maîtrise) rejoint la composante corporelle et mortifère des effets de la musique et sa connotation de déchirement des viscères ou de saisie des éléments essentiels biopsychiques de l'auditeur.

Ces quatre thématiques (*effraction*, *circulation des émotions*, *métaphore médicamenteuse et psychotrope* et *désir de contrôle ou crainte de la perte de*) se traduisent par une certaine polyvalence d'usage

et de sens dans les groupes et les foules. Il existe une cohérence, une complémentarité et une continuité d'effet psychique et culturel entre ces quatre dimensions, l'une répondant à l'autre et justifiant l'idéologie fluidique en action dans ces styles. Voyons maintenant, après quelques mises au point terminologiques, comment on peut retrouver certains aspects de cette représentation dans une perspective de comparaison socio-historique et quelles sont les caractéristiques de la *techno* si l'on remonte à celles du *punk* et des *garage bands*.

## 2. Rappels sémantiques et caractérisation socio-historique du courant *punk*

Nous présentons notre point de vue à partir d'un cadre chronologique allant de 1963 à 1992<sup>2</sup>. « *Punk* » et « *techno* », sont deux expressions qui, étymologiquement parlant, n'ont pas de rapport entre elles. Le mot « *punk* », d'origine anglophone, est ancien. Il désignait au xv<sup>e</sup> siècle dans l'*Oxford Dictionary*, un(e) prostitué(e). À l'époque contemporaine, il a pris le sens de « pourri », « minable », « raté ». En argot américain, il renvoie à « paumé ». Sa popularité<sup>3</sup> provient aussi de la valorisation d'une pratique « amateur », à la fin des années 1970, en Grande-Bretagne. Quant au terme « *techno* », il a été employé dans le dictionnaire [*Le Petit Larousse Illustré*] au début des années 1990, lorsque les musiques *dance* et *house* se sont développées sur les ondes de radios et se sont popularisées dans les clubs et les discothèques. La *techno* est devenue, au fil des années 1990, non seulement un genre musical mais aussi une culture de masse comme l'a été le *punk rock* à la fin des années 1970 : les premiers hits punks, du *new rose* des *Damned*, du *White riot* des *Clash* au *anarchy in the UK* des *Sex Pistols* ont très vite eu leur écho sur les maisons de disques, la presse, les boutiques vestimentaires, et dans les milieux de la musique. D'ailleurs, de très riches et grandes figures du *rock* psychédélique de la fin des années 1960 ont produits des albums de *punk rock* dès l'apparition des groupes en 1977 : le second album du groupe *Damned* a été produit par *Nick Mason*, batteur de *Pink Floyd* en juillet 1977, le premier disque du groupe *X* a été financé par *Ray Manzarek*, fondateur et claviériste des *Doors*. *End of the Century* des *Ramones*, en 1980, a été agencé par *Phil Spector*.

2. Cf. Voisin (2003).

3. Le *punk rock* s'est fait connaître en Grande-Bretagne par de nombreux scandales médiatiques liés aux attitudes des musiciens, aux titres des morceaux et des albums.



La *techno* caractérise tout autant des formes dites « actuelles » qu'une approche récente de la musico-logie. On classe sous l'appellation « musiques électroniques », non pas une tendance réservée à une élite de mélomanes « informés » mais des productions destinées à tout le monde. Jusqu'au début des années 1960, elles prévalaient en tant qu'entités esthétiques émanant des avant-gardes de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle (*Maurice Martenot, Pierre Schaeffer, Luigi Russolo, John Cage*, etc.). La *techno* semble, au contraire, être l'expression d'une appropriation récente et généralisée des instruments électroniques et des découvertes des premiers défricheurs bruitistes.

Quelles sont ses origines si l'on prend comme référence socioculturelle les musiciens *underground punk rock*? La *techno* recouvre, durant cette période, une pluralité de styles appartenant aux courants électroniques du début des années 1970, grâce notamment à l'introduction du synthétiseur sur le marché des instruments de musique. L'évolution de l'accès aux machines programmables (baisse du prix d'achat, capacité sonore accrue) a suscité la prolifération des genres électroniques par certaines formes de diffusion (les clubs et les fêtes *rave*), au sein de pratiques sociotechniques (les *sound systems*) et par des localisations adaptées (de l'espace classique de répétition au *home studio*). En 1998, le magazine *Keyboards* relève, jusqu'à trente-six courants<sup>4</sup> différents au sein de la composante *techno* avec de nombreuses appellations visant à attirer le plus large public. Au commencement de la *pop music*<sup>5</sup> (1962-1964), l'usage des machines s'intégrait au format des morceaux : on peut penser à l'utilisation du *theremin* à la fin du titre *Good Vibrations* des *Beach Boys* en 1966. L'esthétique électronique s'est banalisée dans la musique *pop-rock* durant les années 1970. *Stevie Wonder, Paul Mc Cartney* ou *Pink Floyd* y ont eu souvent recours. C'est d'ailleurs en 1972 que *Pink Floyd* popularise le genre électronique avec le succès mondial de l'album *The Dark Side Of The Moon*. En 1974, l'évolution technologique a été telle, dans les pratiques, que cela a engendré l'apparition d'instruments programmables allant, peu à peu, remettre en cause le prototype professionnel du musicien traditionnel, y compris dans le *rock*. La musique était dorénavant accessible à tout individu qui savait manier des programmes ou des logiciels informatiques.

On constate aussi, dans l'évolution des musiques électroniques, un « durcissement » des termes pour les désigner : cette radicalisation s'exprime par un vocabulaire évoquant une certaine violence

4. « Le guide des genres », in *Keyboard*, 1998, p. 12-14.

5. *Pop* : genre musical d'origine britannique, caractérisé par la formation « guitare, chant, basse, batterie », popularisé dans le monde entier par les *Beatles* et les *Rolling Stones*, en 1964, qui propulsa le *rock'n'roll* comme musique populaire dans les pays occidentaux.

physique. Au début des années soixante-dix, le *krautrock*, un style entièrement synthétique venu d'Allemagne, caractérisé par le groupe *Kraftwerk* (signifiant « centrale électrique » en allemand), privilégie l'emploi de nappes électroniques et de rythmiques légères. Ensuite, les styles électroniques n'auront de cesse d'intensifier, de complexifier leurs structures sonores, *via* le courant *industriel* de la fin des années soixante-dix, afin d'accéder au statut de « genre populaire » à part entière (*Vangelis*, *Jean-Michel Jarre*, *Klaus Schulze*, *Tangerine Dream*, les hérauts de la *new wave*, etc.). On passe de la *synth-pop*, l'*electro-cheap*, la *techno-pop* (1979-1982), à l'*electronic body music* [EBM], se centrant sur le corps (1982-1986), à l'*acid house*, la *trance*, la *trip-hop*, l'*electronica* dite aussi « *intelligent techno* » et enfin le *hard core*. Tous ces termes font référence à un état d'étourdissement<sup>6</sup> (*to rave* signifie « délirer », « divaguer »).

Afin de faire le lien, pas si ahurissant que cela, avec les *garage bands*, il est utile de préciser qu'on peut inclure dans la *techno*, les styles *house* (évoquant l'image du foyer domestique). En effet, comme le *garage rock* anticipe le *punk*, la *house* précède la *techno*. Du *garage* de répétition des formations amateurs des années 1960, nous passons au foyer (*house*), prolongation de la métaphore du travail artisanal (le *homework*), du bricolage, avec sa charge de plaisir et de simplicité dans la composition musicale. Le *punk* synthétise, dans ce contexte, une devise<sup>7</sup> commune à toute pratique amateur : le *garage rock* des années 1960 aux États-Unis, le *pub-rock* des années 1970 en Angleterre, le *rock industriel* des années 1980, le *grunge* des années 1990, etc.<sup>8</sup>.

Qu'on le veuille ou non, les années 1970-1980 marquent un rapprochement du *punk* et des musiques électroniques. Les musiciens qui en sont issus, sont désignés, avant 1976-1977 comme membres des *garage bands* et utilisent la technologie pour modifier leur son. C'est l'avènement de

6. Combinaison de stimulations sonores, visuelles et chimiques qui permet aux individus d'atteindre un état d'étourdissement. Voir le mémoire de maîtrise d'Anne Petiau [1998].

7. Notion provenant de la musicologie (Rouget, 1980), appliquée aussi au *rock* dans une approche monographique de groupes musicaux (Seca, 2001), désignant vulgairement une formule brève qui s'applique à mettre en pratique un sens symbolique. Plus spécifiquement et très succinctement, la devise renvoie au versant de la créativité et de l'originalité musicale *underground* par opposition à la standardisation marketing (slogan) (Seca, *op. cit.*). Elle signifie aussi une forme d'investissement sacré dans la musique dans les sociétés traditionnelles.

8. En lisant cela, on peut effectivement penser que tout est dans tout. Ce n'est pas faux surtout pour l'art musical qui est le médium le plus volatile et viral inventé par l'espèce humaine. Mais nous n'écrivons pas cet article pour plaire aux adorateurs des chapelles stylistiques, à un zéléteur fétichiste de tel ou tel groupe « culte » ou bien pour satisfaire la nostalgie de certains anciens jeunes nostalgiques ou des nouvelles générations qui tentent d'éviter de l'être.

la *lo-fi*<sup>9</sup> du *Velvet Underground* ou du son *fuzz* des *Stooges* ou encore de l'exploration des boucles *dub*<sup>10</sup> dans les groupes de *reggae* britannique. Il suffit d'écouter les disques de ces ancêtres pour s'en apercevoir. Les musiciens *underground* vont ainsi mettre en place une stratégie de « propagande sonore » dans le format du *rock'n'roll*. Le *punk rock* anglo-saxon puis le *rock alternatif* français (*Métal Urbain*, *Kas Product*) l'illustreront avec un usage bien particulier de la technologie (Voisin, 2003). Des artistes ou des étudiants commencent à utiliser entièrement des sons produits par une instrumentation synthétique pour imiter le chant ou le jeu de basse. C'est d'ailleurs dès 1972 que le duo *Suicide*, à New York, par son utilisation des machines, va créer une ambiance originale recherchée plus tard par les artisans du *punk rock*. « On ne peut se reporter qu'aux premiers concerts des *Sex Pistols* pour trouver dans l'histoire du *rock* un groupe qui inspira un tel mélange de stupeur, de malaise, de franche hostilité et, beaucoup plus rarement, d'admiration » (Keen [F], 2000, p. 1877.) *Suicide*, cherche à provoquer le public simplement par un certain type de son : le duo met au point le « bruit blanc », comportant l'ensemble des fréquences en simultané similaire à ce que l'on entend lorsque l'on règle une radio entre deux stations (le « souffle »).

La médiatisation du *punk* britannique en 1977 a aussi permis de revitaliser le circuit des labels indépendants et des groupes *garage* afin de relier cette tendance électronique à une nouvelle approche de la musique populaire : la *new wave*<sup>11</sup>, en 1978. En ce sens, le *punk* est, d'une part, un processus<sup>12</sup> de rapprochement entre une culture de masse, le *rock* et une pratique *underground*, l'élaboration de sons électroniques ; il crée, aussi, d'autre part, une rupture dans la manière de présenter une nouvelle esthétique<sup>13</sup> en rendant désuet ce qui le précédait (la vague psychédélique

9. *Lo-fi* : enregistrements au son volontairement médiocre, en réaction à l'escalade de la technologie de pointe avec la hi-fi.

10. *Dub* : basse lourde et batterie mixées en avant, effets électroniques aériens. C'est le *novo dub* ou *digital dub* lorsqu'il est entièrement électronique.

11. Nous entendons par « *new wave* », tous les styles musicaux, générés suite à l'explosion *punk*, joués dans les clubs ou des discothèques à base de synthétiseurs dès 1977. Ce style préfigure la *techno* par le fait qu'il est fréquemment joué dans des boîtes de nuit.

12. Le phénomène est ce qui apparaît, émerge dans la réalité sociale, comme donnée, ou ensemble de données relativement isolables (Morin, 1994, p. 209).

13. Esthétique : ensemble des principes à la base d'une expression artistique, littéraire, musicale qui caractérise une sous-culture propre.

dite « *baba cool* »). Grâce à ce processus, il génère de nouvelles formes *underground*.. Il transforme et fragmente le culte de la personnalité, en éliminant le rite des concerts géants dans des stades au profit des collectifs autonomes et des scènes locales ou en valorisant le masque et une certaine mise en scène de leur prestation. Le but est ainsi de provoquer le public en le propulsant sur scène. Le *punk* est donc une rupture parce qu'il est une incitation à monter un groupe, à revendiquer une existence, une présence. Il tend à entretenir une confusion entre le *following* et le public, le musicien et le fan. Il revivifie la critique de l'académisme de l'offre des industries phonographiques. Ce qui conduit à affaiblir le travail de promotion de l'album, du groupe, de la star (il n'y en a pas), et à déstabiliser la distribution discographique (mise en place d'un chant *deadpan*<sup>14</sup>, des pochettes de disque sous forme de boîtes en métal comme le premier album de *Public Image Limited* en 1979, ou encore à celui de *Durutti Column* en 1980 : « Les créations graphiques de *Saville* font chercher à la loupe, sur les pochettes des albums, la mention des noms et des titres des chansons. Parmi ses plus étranges réalisations, l'album *The return of Durutti Column* est vendu dans une pochette de verre<sup>15</sup> » .

Le *punk*, en devenant populaire, au début des années 1980<sup>16</sup>, modifie les pratiques d'écoute, de consommation et le lien social présumé par ces dernières. La *techno* s'est construite sur ces innovations culturelles et sa popularité auprès du grand public au début des années 1990 (notamment grâce à la *house* et à la *dance*) présuppose des critères de rupture analogues au *punk*.

### 3. La techno : des critères de rupture identiques ?

La *techno* remet en cause certaines des formes de la pratique musicale traditionnelle en se centrant davantage sur le rapport entre l'individu et sa machine. Le *punk* et la *techno* nous amènent à décrire une conception commune de la production dans la mesure où ces styles nécessitent toujours moins d'instruments. On peut penser au fameux duo français *Bérurier Noir* et à leur boîte à rythme, à Dédé, et à celle du duo *Métal Urbain* au début des années 1980. La *techno* est d'abord un son

14. *Deadpan* : ton de voix monocorde et fébrile, symbolisé par la voix de *Lou Reed*.

15. Davet S., *Le Monde*, 30 mai 2003, p. 19.

16. Voir les romans de King (John), *human punk* [2003] pour l'Angleterre ou Page (Alain), *Tchao Pantin* [1987] pour la France.

ou un rythme. Elle n'est plus à analyser en termes de notes ou de partitions. Elle n'exige pas de chanter, de scander un air. Il y a une rupture dans la mesure où on ne peut y trouver de la poésie contemporaine, un art littéraire ou simplement un refrain. La dimension corporelle et chorégraphique y prend une place centrale. Il faut entrevoir des connexions socioculturelles avec d'autres courants par l'intensification de la capacité physique à recevoir le son. Cherchons-en quelques indices dans la manière de danser. Selon la définition *du Petit Larousse*, il s'agit d'un ensemble de « mouvements du corps, généralement rythmés par la musique et obéissant à des règles ». Dans le versant *hardcore* de la *techno*, il est impossible de danser en rythme puisque les BPM (*Beat Per Minute*) sont trop fréquents ; il en est de même dans le *punk hardcore* où l'on nomme cette frénésie corporelle le *pogo*<sup>17</sup>.

La *techno* va peu à peu faire évoluer une conception de « l'espace musical » dans la musique *pop-rock* qui jusqu'au début des années 1990 était marquée par le *Space rock* : c'est une dérive de l'expérimentation de la musique *rock* vers une démarche orchestrale, symphonique et théâtrale comme l'ont montré les concerts de *Pink Floyd* (aux arènes de Pompéi en 1972) de *David Bowie* (période *Ziggy Stardust & the spiders from Mars* en 1972) ou encore les morceaux de la « Trilogie » de *The Cure* (dans les albums *Seventeen Second*, *Faith* et *Pornography*). Ce qui a conduit certains observateurs à qualifier le groupe de *Robert Smith* de « *Pink Floyd New wave*<sup>18</sup> ». D'autres formations, moins connues que celles qui viennent d'être citées, entrent dans cette conception musicale *rock* dans lequel le spectateur reçoit le son comme un univers spatial, atmosphérique. Nous pensons au terme « planant » souvent évoqué pour le décrire. La *techno* en provoquant des événements hors des structures habituelles de spectacle et en développant une certaine temporalité de la fête généralise cette représentation. Il n'y a plus de soirées ou de concerts avec une durée limitée mais des festivals, des *free parties*, des *sound systems* qui peuvent varier d'une nuit à plusieurs jours. La présence de nouveaux lieux de spectacle (les *before*, les *after*, les *chill out*) nous amène à évoquer une nouvelle dimension de la *techno* comme une généralisation et une valorisation de l'amateurisme et une certaine ritualisation dans la manière d'organiser l'événement (les *flyers*, l'*infoline*, l'identité cachée des *DJs*, le décor militaire, etc.).

17. *Pogo* : sauter sur place tout en bousculant son voisin lors de concerts *punk*.

18. Laufer (Vincent), *in* dictionnaire du rock, p. 431.

Les *sound systems*, l'ensemble des installations sonores mobiles d'une *rave* ou d'un club se sont largement diffusés dans certains regroupements de musiciens *underground* dans des squats ou des lofts des grandes métropoles comme Londres ou New York dans les années 1970-1980<sup>19</sup> et de la volonté de certains *toasters* (*Linton Kwesi Johnson*, *Lee Scratch Perry*) qui ont diffusé le *dub* en Grande-Bretagne. Ils signalent l'extensibilité de ce phénomène, dans la mesure où ils se déplacent parfois dans plusieurs lieux le même soir pour animer les rues, les squats, les hangars, les maisons. Le prosélytisme de ces musiques rappelle la volonté de certains musiciens *underground* de se produire dans des lieux insolites (bouche de métro, péniche, catacombe, etc.).

Les premiers adeptes du *punk rock* britannique, le *Bromley Contingent*, *following* des *Sex Pistols*, n'hésitaient pas à propager des slogans d'ordre vestimentaire (les dernières collections de la boutique de *Mc Laren*), scriptural (ils affichaient des logos et des mots comme *Gabba Gabba Hey*, *No Future*, *Destroy*, *Britain Burning* sur leur vêtements, leurs instruments, leurs décors de scène). Ils diffusaient leur esthétique, par leurs fanzines, leurs tracts, les boutiques de disques, les photographies. On retrouve cette forme d'affirmation de la signature polycommunicante et des slogans voisins tant dans le *punk* que dans les tendances électroniques de *free parties* : "Our attitude is: make some fucking noise" (Harrison M., in Grynspan, 1999, p. 3), le *Do It Yourself* de Jerry Rubin ou bien la TAZ (*Temporary Autonomous Zone*) de Hakim Bey.

#### 4. Des métaphores toxicomaniaques et de la dimension corporelle

*A priori*, l'observation de la *techno*, fait penser à l'expérimentation ou à la recherche d'un son sur une machine à l'image d'un laboratoire [Gaillot, 1998]. Cette analogie est associée à un vocabulaire médical et chirurgical. Le compositeur de *Kraftwerk* (1970), considéré par certains *DJs* comme le « parrain » de la *techno*, souligne : « C'est dans notre nature de studio d'être très concentré. La musique se passe surtout du côté des oreilles et on doit se concentrer sur le son, avoir une sensibilité chirurgienne pour ne rien rater<sup>20</sup>. »

De nombreux termes appartenant au monde médical (« incisif », « chirurgical », « greffe », « chair », etc.) viennent illustrer les propos des *Disc Jockeys* : « Pour nous, les *DJs* de *techno*, les morceaux ne

19. Cf. Voisin (2002). Voir aussi le documentaire *Reggae in Babylon* [1978] de Büld (Wolfgang).

20. Hutter R., in D-Side, 9 octobre 2003, p. 31.

sont pas une fin en soi. On les manipule, on les travaille de l'intérieur, on les greffe, on les dégrafe, on les mélange. Tu es dans la chair du son<sup>21</sup>. » On trouve de nombreuses références à la chirurgie ou à l'univers de la radiologie dans les pochettes, les titres des musiciens électroniques des années 1990. Pensons à *The mind is a terrible thing to taste* du groupe *Ministry* avec une pochette présentant une radio du crâne, à l'artiste *Scan X* (faisant référence au Scanner) ou encore le duo *Front Line Assembly* sur l'album *Tactical Neural Implant*.

Émerge alors une histoire commune à diverses formations *underground*, qu'elles soient catégorisées comme *punk*, *grunge*, *hardcore*, *métal* ou *rock*. L'un des éléments qui permet de regrouper et d'identifier cette pratique est une métaphore de la dimension corporelle. Elle conditionne autant l'identité des musiciens *underground* que celle d'une sous-culture. On retrouve dans le langage des participants des termes comme « kiffer, scotcher, triper, décoller, halluciner, défoncer, retourner, etc. » qui complètent l'expression, évoquée plus haut dans l'analogie de l'addiction (Seca, *op. cit.*). On observe aussi cette tendance dans le *fun* qui est présent dès le début du *rock'n'roll* dans les années 1950 aux États-Unis. « Petit à petit, un nouveau concept apparut aux États-Unis, variante de la notion de plaisir, le *fun* (entre l'amusement et la rigolade). Le concept eut un succès retentissant, amplifié par quelques chansons qui en célébrèrent les charmes (« *Long tall sally* », « *Have some fun tonight* » de *Little Richard* en 1956, « *Fun, fun, fun* » des *Beach Boys* en 1964, etc.), parfois sous une forme inversée (« *No Fun* » des *Stooges* en 1969 et le « *Surfin' bird* » des *Ramones*, en 1977, qui inventèrent un nouveau concept de *bubble-gum* » (Graham, 1993, p. 98.) Les titres *fun* de *Brian Wilson*, leader des *Beach Boys*, utilisent à souhait les allusions aux psychotropes et leur symbolique implicite : « *Wilson* demande aux musiciens de l'orchestre symphonique chargés d'interpréter la partition, de se coiffer de casques de pompier. Il met le feu à un monceau de bois placé dans un seau afin que ceux-ci se sentent dans l'ambiance. Personne ne veut s'apercevoir dans le contexte psychédélique et délirant de l'époque (1967), que *Brian Wilson* est en train de devenir fou. Il déclara en 1992 avoir composé « *California Girls* » sous l'influence du LSD » (Assayas, 2000, p. 107-108).

Le *punk* est une forme revendicative de la déviance, fondée sur l'autodérision et la référence explicite aux drogues. Dès l'apparition des *garage bands*, on pouvait l'observer avec le quotidien et les textes des groupes à New York : Du *Velvet Underground* en 1966 (le morceau « *Heroin* »), aux *New*

21. Ristat J., « Entretien avec Jérôme Pacman », *Digraphe*, n° 68, p. 62.

*York Dolls* en 1972 (le morceau « *Pills* ») aux *Ramones* en 1976 (« *I wanna sniff some glue* ») jusqu'à *Nirvana* (« *Dumb* ») et *Oasis* (« *Supersonic* ») au début des années 1990. Les titres des *Ramones* développent, de façon diverse et intensive, ce concept (« *I wanna be sedated* », « *Psycho therapy* », « *Gimme shock treatment* », « *Teenage lobotomy* »). D'autres groupes issus du courant *post-punk* vont continuer à exploiter les connotations de cette métaphore déviante (toxicomanie, addiction) comme *The Cure*, *Therapy*, *Jane's addiction*, *Placebo*, *Morphine*, *Nirvana*. Ces formations font partie de divers styles de musiques *underground* mais tendent à transmettre les mêmes objectifs sous d'autres variantes esthétiques.

Ces courants ont en commun cette représentation d'un refoulement (dans le sens de refuser ou d'accepter ou de satisfaire une tendance naturelle) (Seca, 2001). Analysons, par exemple, comment le terme « acid » illustre notre propos. Le son *acid house*, apparu vers la fin des années 1980 dans les clubs *underground* de Grande-Bretagne, est selon le site de l'association *Spiritek*, directement lié au son de la machine électronique [« *DJ Pierre* essaye dans son studio une TB 303 de chez Roland. Il va en sortir un morceau magique avec de drôles de sonorités aiguës et il générera le style qui navigue dans la techno : l'*Acid House*<sup>22</sup> »] Le mot apparaît sur les pochettes de compilations musicales, pour qualifier ce style électronique. On trouve « *Acid Trax* », « *Afro Acid* », « *We call it acieed* », etc. Ce terme avec « *ecstasy* » est régulièrement audible dans des morceaux. Entre 1988 et 1992, alors que la *rave party* est réprimée, le *merchandising* du *smiley*, figure ronde, de couleur jaune formant un visage souriant, qui fait référence aux images de dessins animés, identifiables sur les timbres de LSD, bat des records de vente (*Tee-shirts*, *pin's*, casquettes, etc.) Le courant *techno* réemploie cette métaphore chronique en utilisant, à son tour, trente-cinq ans après le *fun*, des noms de musiciens ou de *DJs* évoquant la toxicité (*Ph4*, *corrosive*, *K2R*, *LSDF*, *Junkie XL*, *Chemical Brothers*, *lunatic Asylum*).

---

22. *Spiritek*, in Grynspan, 1999, p. 85.



## Conclusion

L'histoire des musiques populaires électroniques et amplifiées balbutie-t-elle tout en avançant ? La continuité, ne serait-ce que dans le seul usage des terminologies, entre les courants *punk* et *techno* indique l'existence d'un prolongement et, bien sûr, d'une progression des pratiques culturelles des musiciens *underground*. Dans quelle mesure peut-on parler d'interconnexions entre ces deux mouvements qui sont en rupture avec des précédentes pratiques ? Les musiciens *punk* et *techno* ont-ils les mêmes objectifs dans la mise en scène de leur formation ? À quel point les politiques culturelles influencent-elles le développement de nouveaux styles « amateurs » ? La *techno* va-t-elle engendrer plus d'activités professionnelles, comme le souhaite une partie de ses participants ? Va-t-elle s'institutionnaliser ou au contraire davantage se marginaliser ? Suit-elle un schéma représentatif des musiques *pop-rock* ? Est-ce que l'évolution des technologies va générer de nouveaux critères de coût et de consommation ? Les mêmes types de question ont fréquemment été posés par le passé : on peut notamment s'interroger ainsi sur le *rap* et pour d'autres courants. L'étude plus fine des comportements des publics et des limites économico-culturelles de leur segmentation est peut-être un élément de réponse à ces questions sur l'évolution (naissance, développement, mort et transformation) des styles car l'une des fonctions essentielles des musiques est aussi de relier à autrui. La segmentation des consommateurs pose un problème sur les liens entre les groupuscules musicaux et l'appartenance à un système social solidaire et global. Quel est cet autrui auquel font référence les sectes artistiques underground ou celles commercialement acceptées ? Quels rapports y a-t-il entre unification et différenciation des publics ? Qu'on nous permette, provisoirement et à ce stade, de poser ces questions sans y répondre !

## Bibliographie

- DAVET S. (2003), « Tony Wilson et la Factory », *Le Monde*, 30/05/2003, p. 19.
- DENUT E. (2001), *Musiques actuelles, musique savante, quelles interactions ? Entretiens, L'itinéraire*, Paris, L'Harmattan.
- DJ AKIRA (1998), « Le guide des genres », *Keyboard*, Hors Série n° 17 (Spécial techno), 02/1998.

- D-SIDE (2003.), « Entretien avec Ralf Hutter », *Kraftwerk*, 09-10/2003, p. 31-36.
- FONTAINE A. (1997) et Fontana (C.), *Raver*, Paris, Anthropos.
- GAILLOT M. (1999), *Sens multiple. La techno : un laboratoire artistique et politique du temps présent*, Paris, Dis Voir.
- GRAHAM D. (1997), *Rock/music textes*, coll. « documents sur l'art », Les Presses du Réel, Dijon.
- GREEN A.-M. (dir.) (1997), *Des jeunes et des musiques. Rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan.
- GRYNSPAN E. (1999), *Bruyante techno. Réflexion sur le son de la free party*, Nantes, Mélanie Sèteun.
- KEEN F. (2000), « Le groupe Suicide », in Assayas (M.), *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont.
- LAHAYE D. (1998), *La diversité des trajectoires dans la drogue et leurs dynamiques*, thèse pour le doctorat de sociologie, Paris, EHESS.
- LAUFER V. (2000), « Le groupe The Cure », in Assayas (M.), *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont.
- LECOMPÈRE N. (1998), *Êtres de chair : le public et son rapport au corps dans le concert de musique amplifié*, mémoire de maîtrise de sociologie (dir. : J.-M. Seca), UVSQ, Saint-Quentin-en-Yvelines.
- MAFFESSOLI M. (2002), *La part du diable. Précis de subversion postmoderne*, Paris, Flammarion.
- MAISONNEUVE J. (1976) « Le corps et le corporéisme aujourd'hui », *Revue Française de Sociologie*, 17 (4), p. 551-571.
- MAISONNEUVE J. (1978), « Destin de l'iconique du corps dans un art en question », *Connexions*, 25, p. 7-39.
- MARCUS G. (1998), *Lipstick Traces. Une histoire secrète du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard (1<sup>re</sup> éd. américaine : 1989).
- MOLIERE E. (1997), « La musique techno comme fête musicale », in Green A.-M., (Éd.), *Des jeunes et des musiques. Rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan, p. 217-258.
- MORIN E. (1994), *Sociologie*, Fayard, Paris.
- PETIAU A. (1998), *Approche du lien social dans la rave*, mémoire de maîtrise, sous la dir. de M. Xiberras, université Paul Valéry.
- RACINE É. (2002), *Le phénomène techno. Clubs, raves et free-parties*, Paris, Imago.
- ROUGET G. (1980), *La musique et la transe*, Paris, Gallimard.

- RISTAT J., « Entretien avec Jérôme Pacman », *Digraphe*, n° 68, p. 62.
- SECA J.-M. (2002), *Les représentations sociales*, Armand Collin, Paris.
- SECA J.-M. (2001), *Les musiciens underground*, Paris, PUF.
- SECA J.-M. (1999) « L'emprise rituelle des rave », in Ferréol (G.) (dir.), *Adolescence et toxicomanie*, Paris, Armand Colin, p. 54-58.
- SECA J.-M. (1988) *Vocations rock. L'état acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Klincksieck.
- SECA J.-M. (1987) *L'état acide. Analyse psychosociale des minorités rocks*. thèse de doctorat de Psychologie sociale (dir. : Serge Moscovici), Nanterre, université de Paris-X.
- SPIRITEK, *Au commencement*, site de l'association Spiritek, <http://www.mygale.org/04/nyto>.
- VOISIN B. (2003), *Les représentations du punk rock britannique dans le monde de 1967 à 1992*, mémoire de DEA d'histoire socioculturelle, université de Versailles Saint-Quentin, sous la dir. de J-Y Mollier.
- VOISIN B. (2002), *La géographie du mouvement punk*, mémoire de maîtrise d'aménagement du territoire, université de Paris IV Sorbonne, sous la dir. de J-R Pitte.
- Jean-Marie SECA est maître de conférences à l'université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines ;
- Bertrand VOISIN est titulaire d'un DEA d'histoire socioculturelle, université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines.
-