

La musique adoucit-elle les mœurs ?

Jacques Le Bohec et Philippe Teillet

Texte publié in. Y. Bonny, J-M. de Queiroz, E. Neveu (dir), *Norbert Elias et la théorie de la civilisation*, Rennes, PUR, 2003, p. 209-228.

« *Quand j'écoute trop Wagner, j'ai envie
d'envahir la Pologne.* »
Woody Allen

Prise sous une forme interrogative, la maxime selon laquelle « la musique adoucit les mœurs » propose d'ajouter une contribution supplémentaire à l'examen des thèses de Norbert Elias sur le processus de civilisation. En prolongeant les débats qu'elles ont suscités, elle permet en effet d'interroger des comportements observables depuis plusieurs décennies lors de certains rassemblements (concerts, festivals, rave parties, etc.) où, loin de contribuer à l'adoucissement des mœurs, les musiques qui y sont produites ou diffusées semblent au contraire favoriser des pratiques « barbares », des comportements violents, déréglés et (auto-)destructeurs.

Aucun texte de N. Elias ne concerne spécifiquement les publics de concerts. On trouve cependant dans *Sport et civilisation* (Dunning et Elias, 1994) une étude qui, si elle accorde ses principaux développements aux manifestations sportives, traite plus globalement des pratiques de loisirs. C'est à ce titre que N. Elias et E. Dunning évoquent rapidement le domaine musical et, entre autres, les « fans de musiciens pop » (*Ibid.* : 108) et même un concert des *Beatles* (*Ibid.* : 113). Leur réflexion, notamment sur la dimension *mimétique* des comportements adoptés par les publics de ces événements (entendue comme des attitudes imitant ce qui pourrait se produire dans la réalité), propose quelques pistes de réflexions importantes pour comprendre les phénomènes auxquels notre étude est consacrée.

Toutefois, on peut considérer ce qu'observait N. Elias (les débuts et l'apogée de la *Beatlemania*¹) comme l'époque de l'invention de modèles de comportements lors de certains concerts et ce, tant de la part des musiciens que de leurs publics. En revanche, ce qui ne pouvait être saisi au moment de l'écriture de cet ouvrage, ce sont les effets de la diffusion de ces modèles et la mise en œuvre en ce domaine d'un processus pourtant bien identifié dans *Sport et civilisation*, celui par lequel des activités qui ont « une fonction dé-routinisante aujourd'hui peuvent se routiniser par la répétition ou par un

¹ Dont la durée apparaît aujourd'hui comme singulièrement brève, à peine trois années : de la fin 1963 (premières scènes d'hystérie filmées par la télévision durant un concert donné par les Beatles), au 30 août 1966, date à partir de laquelle le groupe décide de ne plus donner de concerts. Cf. la notice qui leur est consacrée in. M. Assayas (2000 : 116-117).

contrôle trop strict, donc ne plus donner d'excitation » (Dunning et Elias, 1994 : 145). Plus de trente années après les concerts auxquels Elias et Dunning faisaient allusion, il paraît nécessaire d'interroger les phénomènes presque routiniers de « dé-civilisation » que certaines manifestations musicales semblent susciter.

La maxime « la musique adoucit les mœurs » semble trouver son origine chez Platon (Dournon, 1994). Dans *La République*, le rôle de la musique est évoqué comme un élément de la formation d'une classe de gardiens. Le dialogue indique alors qu'il faudrait bannir les harmonies dont la douceur trop prenante et la volupté diminueraient la force virile et le courage des guerriers². A rebours du sens courant qui lui est aujourd'hui donné, la généalogie de la maxime montre donc que les effets musicaux n'ont pas toujours été considérés comme bénéfiques. Elle informe aussi sur la pérennité d'une représentation selon laquelle les caractères formels d'une production musicale auraient des conséquences analogues sur la conscience et l'humeur de ses auditeurs. Ce sont dès lors, par-delà les discours qui les véhiculent, aux représentations des effets psychiques et sociaux de différents types de musiques que nous consacrerons la première partie de cette étude (I). Les questions posées par des comportements apparemment débridés qui se donnent à voir lors de certaines manifestations musicales participent des interrogations plus générales que permet de formuler, à l'égard des thèses éliasiennes, le développement de la permissivité au sein des sociétés contemporaines³. Si ces effusions musicales ne semblent pas mettre en cause la logique du processus de civilisation, il faudra s'interroger sur la formation des mécanismes permettant de contrôler ces relâchements du contrôle des émotions⁴ dont elles témoignent (II). Enfin, le lien établi par N. Elias entre l'économie psychique des individus et la construction des États invite à l'examen des relations entre contrôle social et autocontrôle à l'occasion de divers types de manifestations musicales (III).

I - Musiques et mœurs : des discours aux représentations

La question de l'effet des musiques sur les êtres humains se déploie aujourd'hui à travers de multiples discours communs et parfois savants. Il semble toutefois que les

² Il est à noter que E. Dunning et N. Elias font de leur côté référence aux propos d'Aristote sur la tragédie grecque dans *La poétique* – notamment à travers les notions de *mimesis* et de *catharsis* - comme une base prometteuse de réflexion sur cette question des effets de la musique sur les mœurs (1994 : 63-64). Aristote y fait aussi une allusion directe à la danse : « Ensuite, il ne faut pas condamner n'importe quelle gestuelle, s'il est vrai qu'on ne peut pas condamner la danse, mais seulement la gesticulation des mauvais acteurs : c'est le reproche qu'on faisait à Callipidès et qu'on fait aujourd'hui à d'autres, en disant qu'ils imitent des femmes de basse classe » (1997 : 66-67).

³ « Le monde d'aujourd'hui n'est-il pas en effet celui de la recherche de la spontanéité des mouvements et des émotions, de la libération et de la souplesse du corps, de la levée des carcans et des tabous ? La société moderne ne se dirige-t-elle pas vers des rivages radicalement opposés à ceux indiqués par Norbert Elias ? » (Kaufmann, 1998 : 22).

⁴ Selon l'expression de C. Wouters, cité par Stephen Menell (1997 : 230).

effets bénéfiques, retenus par l'interprétation courante de la célèbre maxime, soient fortement concurrencés par toute une série d'effets considérés comme nocifs. Certaines musiques sont en effet interprétées comme sources de dysfonctionnements sociaux, symptômes d'un déclin de la civilisation et vecteurs de violences et de déviances diverses. Comme l'y invitait Howard Becker à propos de la déviance, ces (dis)qualifications doivent pourtant être interrogées pour ne pas ratifier implicitement « les valeurs du groupe qui prononce ce jugement » (1985 : 28).

1.1 - Effets bénéfiques, effets maléfiques

Adoucir les mœurs

Certains discours actuels prêtent à la musique un ensemble d'effets bénéfiques et justifient en conséquence un catalogue de pratiques ou de « mesures » musicales visant à obtenir une réduction de tensions. Du cabinet dentaire proposant aux patients un fond sonore censé améliorer les conditions psychiques dans lesquelles les soins leur sont dispensés, au hall de gare ou d'aéroport dont les différents aspects de la dimension sonore (acoustique générale, jingles des messages adressés aux passagers, musique d'ambiance, etc.) ont été soigneusement étudiés et programmés, en passant par la sonorisation des magasins, des ascenseurs et les musiques d'attente des téléphones, la *musicalisation de la société* ne se résume pas seulement à la diffusion généralisée du goût pour la musique et de l'écoute musicale comme pratique culturelle⁵. Ces pratiques ont été accompagnées par un ensemble de travaux plus ou moins savants menés par des acousticiens, musicologues et psychologues, donnant naissance à des disciplines, comme la musicothérapie ou à des prescriptions comportementales : diffusion de musiques « douces » à destination d'enfants encore dans le ventre de leur mère, relaxations musicales, etc.

Toutefois, certaines formes musicales font aussi l'objet de discours dénonçant leur contribution à des pratiques violentes, vite qualifiées de « barbares ». Dès lors, on considère parfois que, loin d'adoucir les mœurs, certaines musiques s'inscriraient dans un processus de régression de la civilisation, de dé-civilisation.

Musiques et dé-civilisation

Associé à des groupes sociaux « à problèmes » (jeunes adultes de classes populaires), le rock a très tôt été considéré non seulement comme une musique violente

⁵ Qu'évoquent les commentateurs des évolutions des pratiques culturelles des Français. Cf. O. Donnat (1998).

et de groupes violents, mais également comme susceptible de favoriser l'expression de cette violence. Les premiers grands concerts français (Palais des Sports de la Porte de Versailles en novembre 1961), avec leur lot de saccages abondamment médiatisés, ont contribué à renforcer la croyance en la pertinence de ce sentiment. Si les développements de la Pop music et du mouvement hippie ont quelque peu affaibli cette corrélation, le concert d'Altamont en octobre 1969 (quelques temps après le festival de Woodstock - août 1969 - lui-même considéré comme le sommet et l'apogée du *Flower Power*) et les violences criminelles qui se sont produites durant le passage des *Rolling Stones*, ont permis de rappeler que la violence était un élément potentiel de toute manifestation rock.

Que les bals du samedi soir et certaines rencontres sportives aient également été des occasions possibles de violences au sein du public n'a jamais empêché de penser que les musiques associées ou rassemblées sous le terme générique de « rock », étaient sur ce point plus particulièrement incitatives. La puissance sonore, les rythmes et les cris, les lumières et certaines prestations scéniques paraissaient propres à faire perdre le contrôle d'eux-mêmes à leurs auditeurs ou spectateurs. De plus, les thématiques du dérèglement, de l'excès et des expériences extrêmes, moins produites que réappropriées par les interprètes du rock et mises en valeur par une partie de la presse spécialisée - notamment la revue américaine *Creem*, fondée vers 1966, et surtout son journaliste Lester Bangs, promoteur du mouvement Punk -, venaient conforter une analyse selon laquelle l'amour de ces musiques ne pouvait qu'encourager la pratique de dérèglements et excès de toutes sortes.

Par ailleurs, la dimension tragique de certaines carrières musicales, aussi brèves que flamboyantes, est fréquemment considérée comme capable d'exercer une fascination morbide chez des adolescents fragiles. Des suicides ou des crimes ont été ainsi expliqués par la volonté de réaliser des suggestions tapies au cœur de certains morceaux, ou de répertoires entiers, ou de suivre jusqu'à la mort l'exemple de telle ou telle star (Kurt Cobain de *Nirvana*, notamment). De son côté, la consommation de drogue, présentée comme favorisée par l'engouement pour ces musiques, pouvait à la fois expliquer différentes formes de pertes de contrôle et être considérée comme une violence contre soi-même.

Les rapports difficiles des amateurs de techno avec les autorités publiques trouvent pour partie leur origine au sein de l'obligation légale faite à ces dernières de lutter contre le trafic et la consommation de stupéfiants⁶. De son côté, la lutte contre le bruit et les différentes sortes de nuisances sonores donnait tout son sens à la mise en cause de pratiques musicales utilisant de forts niveaux d'amplification et conduisait à

⁶ Sur ces questions, voir : *La fête techno, approche sociologique, médicale et juridique*, Le Confort Moderne, Espace Mendès France, ARDIAMC Poitou-Charentes, 1997.

considérer comme des agressions le dépassement de certains seuils. Ainsi, drogues et décibels, à l'inverse des progrès de la civilisation dans le domaine de la santé, sont fréquemment appréhendés comme des signes manifestes de régression ou, du moins, comme des pratiques incompatibles avec la multitude de mesures imposées par le souci de la qualité de la vie, de l'environnement et de l'intégrité de la personne humaine.

Enfin, à côté du cérémonial plein de retenue des manifestations artistiques légitimes, notamment des concerts de « musique classique »⁷ ou des représentations d'opéra, le déroulement d'un concert de rock, de rap, de variétés, d'une soirée techno, offre à des commentateurs extérieurs à ces milieux artistiques l'occasion d'interprétations disqualifiantes, tendant à considérer sous un aspect régressif et primitif les comportements de tout ou partie de leurs publics. Ainsi, François Michel pouvait-il écrire en 1986 : « D'énormes foules assistent en transe aux « concerts » donnés par les grandes vedettes, d'où des scènes d'hystérie, des hurlements, des mouvements de foule qui évoquent ceux des assistances fanatiques des matchs de football » (1986 : 56). De son côté, Alan Bloom dans *L'âme désarmée* (1987) mettait en opposition les acquis de la civilisation et les dérèglements et menaces portés par le rock.

Toutefois, comme y invitait Jean-Michel Lucas, d'abord dans un rapport au ministre de la Culture puis dans un article (1991), il est sans aucun doute plus rigoureux de prendre quelques distances avec la lecture immédiate que proposent les attitudes de publics de certains concerts, autrement dit, de « relire le délire ». Un seul constat suffit à justifier une telle démarche. La plupart des concerts rock (et assimilés) se déroulent en effet sous une forme à la fois banalisée et policée, sans bagarre ni incidents. Les quelques phases d'effusion sont réservées aux ouvertures ou à des moments de bravoure durant lesquels une partie du public seulement s'autorise à exprimer d'une façon corporelle plus marquée ses réactions au spectacle. On n'observe pas d'effet mécanique et systématique des rythmes et de la puissance sonore sur le comportement des auditeurs. De plus, les dérèglements offerts par certains artistes sont fréquemment intégrés, dans une logique spectaculaire, à des stratégies promotionnelles suggérant l'authenticité de leur image publique. C'est d'ailleurs en raison de la dimension essentiellement rituelle de cette violence qu'il convient de mettre au jour les logiques

⁷ Comme l'observait Elias : « Un concert peut remplir cette fonction [de relâchement agréable du contrôle des sentiments], mais le mouvement des musiciens, à l'exception peut-être de ceux du chef d'orchestre, ne sont pas au centre de l'attention. Le public doit rester maître du moindre de ses sentiments, de façon à n'émettre aucun son qui pourrait interférer avec ceux produits par l'orchestre ». On observe donc une avancée générale de la civilisation des mœurs dans l'évolution des codes à respecter en pareilles circonstances, d'où ce paradoxe évoqué par N. Elias : « A l'époque de Haydn ou de Beethoven, non seulement on applaudissait à la fin de chaque mouvement, mais de telles manifestations de la part du public étaient attendues. De nombreux mouvements étaient conçus pour arracher des applaudissements où l'on voyait l'heureuse libération de la tension, de l'excitation produite par la musique. Aujourd'hui, le public observe le silence à la fin de mouvements composés pour susciter, voire exiger, des applaudissements » (Dunning et Elias, 1994 : 64-65).

structurantes de représentations à la fois largement répandues et singulièrement éloignées des réalités qu'elles tentent de décrire.

I.2 - Les logiques des représentations

Les déterminants sociaux

Les discours disqualifiant ces comportements, comme les représentations qu'ils diffusent tout en les confortant, trouvent d'abord leur origine dans la distance sociale qui sépare observateurs et observés. Loin de partager les pratiques sociales, les références et les enjeux des seconds, les premiers sont facilement réduits à ne saisir que de l'extérieur des apparences dont ils ne peuvent ainsi proposer que la lecture obligée, faciale, qu'elles suggèrent. J.-M. Lucas avait pertinemment rappelé que les pratiques les plus singulières des publics de concerts de rock consistent à donner d'eux-mêmes une représentation rompant avec la bonne image de soi qui constitue la norme des rapports sociaux. En ce sens, le registre psychotique et primitif de l'interprétation de ces comportements est plus ou moins consciemment anticipé par ceux-là mêmes qui l'adoptent. Ce que ne semblent pas percevoir la plupart des observateurs faisant de ceux qu'ils observent les victimes ou les jouets des sons dont ils sont abreuvés.

En outre, ces interprétations disqualifiantes témoignent aussi des fractures et oppositions au sein du champ intellectuel. Des effets de génération sans doute, mais aussi plus sûrement des effets de position dans le champ intellectuel peuvent permettre de comprendre la qualification péjorative de ces comportements musicaux par certains essayistes. Leur éloignement des médias, des industries culturelles et des « systèmes institutionnels qui organisent aujourd'hui la circulation des financements des hommes et des œuvres » (Saez, 1995 : 115), favorisent des commentaires critiques à l'égard de pratiques qui, d'une part, échappent au modèle purement intellectuel du plaisir esthétique auquel ils se réfèrent exclusivement et qui, d'autre part, ont progressivement obtenu en France la bienveillance puis le soutien des autorités culturelles.

D'autres intellectuels, à diverses époques, se sont montrés au contraire bienveillants à l'égard de ces comportements : Edgar Morin, Michel de Certeau, Michel Maffesoli et sa sociologie des tribus ou des *communautés émotionnelles*, certains collaborateurs de la revue *Esprit* (Patrick Mignon, Pierre Mayol), plus ou moins proches du ministère de la Culture (de l'ère « Lang »). Il semble d'ailleurs que l'arrivée de nouvelles générations intellectuelles, dont témoigne la promotion d'une partie de l'équipe constituée autour des *Inrockuptibles* parmi les producteurs de *France-Culture*, signale une évolution substantielle des prises de position au sein de ce champ, la raréfaction de ces verdicts et analyses au profit d'approches plus empathiques.

La musique corps et âme

Ce dont témoignent encore les réflexions attribuant aux musiques fortes et ultrarapides (ou *a contrario* lascives) la cause des dérèglements observés chez certains de leurs auditeurs, c'est de l'universalité et de l'intemporalité de la conception selon laquelle les formes musicales produisent des effets analogues sur leurs auditeurs. Ainsi, les excès formels (volume sonore, cris, rapidité ou répétitivité des rythmes) produiraient une emprise analogue sur les publics se traduisant par des comportements excessifs relativement aux normes habituelles. La possibilité de concevoir une telle relation mécanique entre la scène et la salle, le producteur et l'auditeur (pourtant démentie par les nombreux concerts où malgré les efforts et les moyens utilisés par les musiciens et leurs entourages, le public dans son ensemble reste dans une attitude « ordinaire »), semble trouver son origine dans d'autres analogies qui permettent de penser que certaines musiques sont capables d'abord de mettre à mal les capacités de résistance intellectuelle des individus avant de pouvoir, ensuite, exercer une emprise sur leur corps.

Ainsi, Milan Kundera dénonçait « l'assommant primitivisme rythmique du rock : le battement du cœur est amplifié pour que l'homme n'oublie pas une seconde sa marche vers la mort » (1988 : 182-183). L'idée d'une articulation entre les rythmes musicaux et ceux du corps humain est d'ailleurs confirmée par certains scientifiques considérant qu'une « musique très rythmée tend à synchroniser notre motricité (marche au pas aux cadences de la musique militaire, danse rythmée aux sons de musiques plus douces) (...) L'apport de stimulation rythmées et fortes ne peut que « synchroniser » ce type d'activité »⁸. La vulnérabilité provoquée par certaines musiques résulterait selon d'autres de leur capacité particulière à atteindre non seulement les facultés auditives de leurs auditeurs, mais aussi leurs facultés intellectuelles. George Steiner écrivait en ce sens : « La pop impose à l'oreille une tension considérable. On a déjà chiffré certains aspects du durcissement et des lésions qui peuvent en résulter. Mais on ignore à peu près tout des réactions psychologiques à la saturation, qu'elle provienne de l'intensité ou de la répétition (...). Quelles ramifications nerveuses sont ainsi engourdies ou mises à vif ? » (1973 : 130). La forme interrogative employée ici, purement rhétorique, ne doit pas cacher que l'opinion de cet auteur est déjà faite quant à l'impact de ces musiques sur les cerveaux.

Cette série d'analogies (excès formels / excès comportementaux, rythmes musicaux / rythmes corporels, lésions auditives / lésions cérébrales) semblent structurer

⁸ Albert Marillaud, neurophysiologiste, professeur de physiologie à la faculté de médecine et de pharmacie de Poitiers, chef de service au CHU de Poitiers, *La fête techno*, op. cit., p. 67.

la plupart des réflexions prêtant au rock et aux musiques assimilées la capacité d'exercer une emprise sur les corps et les esprits et de susciter alors des comportements barbares, délirants, primitifs ou hystériques. La faiblesse de ces observations (des comportements de « fans surexcités » dans la rue - ou ailleurs - autour de leurs « idoles » peuvent apparaître sans que leur musique soit entendue) et les multiples dérogations aux effets mécaniques prêtés à ces musiques nous conduisent plutôt à considérer qu'elles autorisent, dans certaines conditions, certains de leurs auditeurs à extérioriser certaines « pulsions » ou à se permettre d'adopter des comportements difficilement envisageables dans d'autres lieux et situations.

II - Musiques et sociétés permissives

L'œuvre éliásienne et les commentaires qu'elle a suscités proposent en revanche une approche plus convaincante des questions posées par les comportements apparemment dérégés qui se donnent à voir lors de certains concerts. Dans le cadre d'une analyse générale de l'assouplissement des contrôles et du relâchement de la morale, que désigne l'expression « société permissive », Elias et plusieurs auteurs à sa suite (voir notamment Mennell, 1997) ont observé l'apparition de nouvelles formes du contrôle de soi, c'est-à-dire de ce « paradoxal *controlled decontrolling of emotions* (la libération contrôlée des émotions)» qu'évoque Roger Chartier (1994 : 21) en résumant N. Elias : « un relâchement temporaire, localisé, du contrôle sur les pulsions et les affects n'est possible que s'il existe une intériorisation suffisamment forte et répandue des mécanismes de l'autocontrainte. Ce n'est qu'une fois atteint le stade où les dispositifs de l'autocontrôle commandent de manière identique et régulière tous les comportements que la libération des émotions peut s'effectuer dans certaines activités sans que, pour autant, la société soit mise en danger par un retour de l'agressivité et de la violence » (*Ibid.* : 18). L'examen des conditions dans lesquelles se déroulent ces dérèglements propres à certaines manifestations musicales confirme cette analyse. Il reste cependant à comprendre le fonctionnement des processus d'autocontrôle permettant la gestion fine de ces relâchements partiels.

II.1 - Société permissive, pratiques musicales et civilisation

Phénomènes à deux faces, les comportements de ces publics traduisent à la fois l'affaïssement des formes de la vie collective (l'informalisation, selon les termes de la sociologie éliásienne) et, contre les apparences, une élévation des normes de l'autocontrainte. S'agissant de l'informalisation, le modèle bourgeois des concerts et spectacles est apparu aux XVIII^e et XIX^e siècles avant de devenir hégémonique au début du XX^e dans les sociétés occidentales. Il se traduit par une réglementation de la

répartition des différentes catégories sociales dans l'espace de la salle, par la codification ritualisée des comportements (habillement, expression des sentiments) et par l'aménagement physique de ces lieux (présence de bancs puis de fauteuils aux parterres). Sans toutefois s'effacer totalement, ce modèle a peu à peu laissé se développer un modèle concurrent développé autour du rock et des genres associés, avec des salles ou des lieux sans fauteuils et un public mobile.

Le dispositif architectural des salles de spectacles a donc été progressivement adapté à des comportements nouveaux et désormais permis. La présence de services d'ordre au sein des salles s'est peu à peu limitée à maintenir une distance entre le public et la scène et à protéger les artistes et leur matériel des débordements éventuels du public. On remarque toutefois que les organisateurs ont fait progressivement appel à des firmes spécialisées dont le personnel est en mesure de distinguer les comportements dangereux et répréhensibles du public, des danses ou mouvements divers qui pourtant, pour un observateur non avisé, pourraient ressembler fortement à une bousculade, voire à une bagarre.

Au-delà de la réduction des contraintes formelles pesant sur les comportements (N. Elias et E. Dunning estiment que les activités de loisir proposent un « degré de coercition sociale nettement inférieur » aux autres activités sociales, 1994 : 135), l'attitude de *certain*s auditeurs de *certain*es musiques et de *certain*s concerts témoigne d'une gestion plus fine du contrôle de l'expression des émotions. Ce qui se donne à voir comme un pur et simple relâchement des contraintes externes et internes et comme une emprise immédiate que la musique exercerait sur les esprits et les corps en faisant sauter tous les verrous nécessaires au contrôle de soi, est en vérité un choix de comportement, plus ou moins conscient, effectué par certains individus parmi un ensemble élargi de comportements possibles dans un espace-temps donné.

Ce choix plus ou moins conscient se manifeste très bien dans la diversité des attitudes des publics de certains concerts : on peut ainsi, dans le déplacement d'une zone à l'autre, rester dans une attitude plutôt distante, ordinaire ou, au contraire, intégrer un espace relativement bien circonscrit où les comportements semblent plus débridés (bien que relativement codifiés en diverses « figures », comme le *pogo*, par lequel des spectateurs se jettent les uns contre les autres, ou le *slam*, quand des spectateurs montent sur scène, gesticulent quelques instants dans la lumière avant de se lancer dans le public sur un tapis de bras tendus qui devra les porter le plus longtemps possible, etc.). Il apparaît également à travers les écarts parfois très sensibles entre la musique jouée et les réactions produites au sein du public. Le free jazz, formellement très débridé, ne suscite pas les comportements homologues, ce qui renvoie tant à la composition socio-démographique de son public qu'aux éléments de connaissance dont ce dernier dispose pour adopter les comportements conformes à ce type de concerts.

Mais la connaissance préalable ou la découverte d'un répertoire inédit peuvent favoriser, ou au contraire interdire, la manifestation très expressive des réactions des auditeurs, indépendamment des formes (puissance, énergie, etc.) de la musique jouée (cas des premières parties où des artistes moins connus jouent dans la relative indifférence du public). Tout cela indique que les comportements les plus débridés sont moins la réponse à l'appel de la musique qu'une réaction choisie après un processus de reconnaissance de ce qui est joué et, plus globalement, de ce qui est en train de se jouer dans ce lieu et à ce moment.

Enfin, si les comportements du public versent dans la violence véritable, l'agression physique, ils perdent, comme l'écrivaient Elias et Dunning, leur caractère mimétique : la plupart de ceux qui jouaient la transe s'arrêtent ou vont se réfugier dans des zones plus calmes. On remarque d'ailleurs que les femmes restent le plus souvent à l'abri de ces effusions physiques, comme si l'anticipation des chocs éventuels les retenait plus particulièrement d'adopter ce type de comportement. Mais l'essentiel est aménagé pour que le danger physique réel ne soit pas trop grand, car « l'excitation mimétique est socialement et personnellement sans danger et peut avoir un effet cathartique » (1994 : 107).

II.2 - Le contrôle du relâchement des émotions

Le plaisir musical et ses modes d'expression sont donc moins immédiats et spontanés qu'ils ne le paraissent. Loin de s'inventer lors de chaque concert, ces attitudes rendent compte de différentes formes d'apprentissage nécessaires à leur adoption. En premier lieu, s'il est possible que la prestation scénique soit une épreuve pour des artistes devant montrer leur aptitude à séduire et captiver leur audience, nul ne se retrouve dans une salle sans un minimum de prédispositions favorables à l'événement qui lui sera proposé. Connaissance d'un répertoire, réputation des artistes ou de la manifestation qui les accueille forment déjà un ensemble d'éléments cognitifs pouvant orienter les spectateurs dans leurs comportements. En second lieu, l'expérience accumulée par un individu, au travers des concerts auxquels il a pu assister, peut favoriser chez lui l'adoption d'attitudes spécifiques à ce type de manifestations et envisageables dans ce seul cas. En troisième lieu, l'histoire constituée autour de certains genres musicaux, entretenue et célébrée par différents médias, propose des standards de comportements, tant pour les artistes que pour les organisateurs et le public.

Les diverses innovations comportementales tendent à se cumuler et autorisent le public d'aujourd'hui à adopter plus communément des attitudes auparavant exceptionnelles, notamment celles observées par Elias et Dunning lors des concerts des

Beatles. C'est ainsi que se produit la routinisation décrite par les auteurs de *Sport et civilisation*. Si le mouvement punk a permis, vers 1976–1977, l'invention de comportements ignorés du temps des *Beatles*, notamment ces bousculades plus ou moins ludiques en devant de scène (le *pogo*), ceux-ci se sont progressivement banalisés et intégrés au déroulement ordinaire de certains concerts (alors qu'ils provoqueraient sans doute une réaction répressive dans d'autres). Enfin, au sein de groupes d'amateurs, les rôles sociaux différenciés du *fan*, de l'aficionado *branché*, de l'érudit musical, ou du professionnel de ces musiques peuvent conduire à l'adoption de comportements variés et distinctifs. Tout ceci conduit à penser que les attitudes adoptées par certains publics lors de certains concerts, loin de traduire une emprise musicale immédiate et irrésistible, résultent d'un ensemble de dispositions cognitives et sélectives, individuellement ou collectivement accumulées. Celles-ci se comprennent dans le cadre d'une « carrière déviante » où les individus intègrent peu à peu une sorte de sous-culture de groupe grâce à des interactions avec les plus expérimentés (Becker, 1985 : 53).

III - Faits musicaux et contrôle social

Pour se donner une chance de déterminer *si la musique adoucit les mœurs* ou bien si certains spectacles trahissent une régression - partielle ou totale - du processus de civilisation, il convient enfin de resituer les faits musicaux⁹ dans les contextes où ils prennent place. On ne peut en effet limiter l'analyse des comportements de spectateurs à celle de leur espace mental. Certes, le niveau aujourd'hui atteint dans l'autocontrôle des émotions montre que « la société permissive », loin d'inverser le processus de civilisation, en exprime plutôt la continuation. Mais le changement d'équilibre entre contraintes internes (autocontrôle) et externes (contrôle social) n'implique pas la disparition totale de ces dernières. Les faits musicaux restent marqués par l'ordre social et politique caractéristique des sociétés au sein desquelles ils se développent. De plus, les manifestations musicales sont des phénomènes complexes où apparaissent des interdépendances telles que la probabilité d'un véritable dérèglement reste faible.

III.1 – La musique dans les sociétés occidentales

Comme l'ensemble des pratiques musicales, les concerts sont des construits sociaux qui à la fois déterminent les comportements de ceux qui y participent et dépendent de ces derniers. C'est ainsi que, loin, comme on le croit parfois, de libérer les individus de toutes contraintes sociales, les manifestations musicales même les plus

⁹ Plutôt que de substantiver l'adjectif « musical », il nous paraît tout aussi efficace et plus élégant d'adopter l'expression « fait musical ». Cf. A.-M. Green (2000 : 11).

débridées en apparence permettent d'observer tant les effets du champ qui s'est progressivement constitué autour d'elles, que des phénomènes sociaux plus généraux.

La constitution de la musique en champ social

La division croissante du travail social a fait de la musique une activité progressivement confiée à une catégorie d'acteurs spécialisés¹⁰. C'est à l'époque romantique que l'on commence à concevoir la composition comme un acte individuel unique et inspiré, artistique (à travers des concepts comme le « génie » ou le « charisme ») plutôt qu'artisanal, banal et reproductible à l'infini. Beethoven, au contraire de Mozart, a pu vivre de sa création individuelle grâce aux débuts de l'organisation juridique et économique de l'édition des œuvres. Ce processus a débouché sur la situation actuelle d'une industrialisation de la production et d'une massification (quantitativement parlant) de la consommation. Les marchés ne sont plus locaux et étroits comme à l'époque de Mozart, mais tendent à devenir planétaires, sous l'impulsion de firmes multinationales d'édition de disques et l'hégémonie linguistique croissante du *basic english*, y compris dans la zone européenne (Le Guern, à paraître).

C'est en partie avec la mise à disposition progressive des consommateurs potentiels d'instruments de reproduction sonore de moins en moins onéreux que va s'installer une nouvelle économie des faits musicaux. Grâce à l'augmentation du temps consacré aux loisirs par les ménages, la musique va s'inscrire de plus en plus dans un contexte de rationalisation industrielle et commerciale et d'extension considérable des marchés. Plus que la célébration des pouvoirs ou le service de luttes politiques (voir à ce sujet Fulcher, 1995), les faits musicaux participent aujourd'hui d'un domaine d'activité professionnelle spécifique et s'orientent vers un marché d'amateurs plus ou moins éclairés mais très nombreux. Le mécénat et les subventions étatiques sont fortement concurrencés par une production gouvernée essentiellement par la satisfaction des attentes largement pré-construites du plus grand nombre. Dans le sous-champ de la musique dite « contemporaine » et grâce à des aides publiques, ou dans des domaines où la création musicale est en grande partie orientée par le rejet des normes commerciales (comme on le trouve dans certains pans du rock, des musiques électroniques et du rap), des musiciens peuvent privilégier plus qu'il y a deux siècles les logiques autonomes de la création (en quelque sorte, l'art pour l'art).

Parallèlement, personne ne s'étonne aujourd'hui que des individus puissent se rendre dans un lieu donné uniquement pour écouter de la musique. A l'inverse, se produire dans un contexte où l'on fait autre chose est vu, pour un artiste, comme une

¹⁰ Alors que les activités musicales ne connaissaient qu'une faible différenciation à l'époque de Mozart (cf. Elias, 1991b : 28).

pratique dévalorisée où la musique en elle-même importe moins que l'activité à laquelle elle contribue (religieuse, militaire, festive, etc.). Enfin, la formation des musiciens exige un investissement personnel tel qu'elle implique une sorte de professionnalisation précoce - presque une programmation - chez les enfants et les jeunes que l'on destine à ces carrières. Si, dans les esthétiques musicales les plus propres à soutenir le comportement déréglé d'une partie de leur public, les musiciens sont plus rarement le produit de ces formations (au point d'ailleurs que la notion de musicien n'y a parfois plus de sens, comme dans les musiques électroniques ou le rap), leur accession à une activité professionnelle n'est guère envisageable sans une forme d'apprentissage et d'inculcation de l'histoire accumulée au sein de leur sous-champ de production musicale.

L'existence de ce champ (et de sous-champs comme ceux du rock et des musiques assimilées) permet alors de rappeler la dimension relationnelle de toute production artistique. En ce sens, les plus radicales parmi elles, du moins celles qui semblent plus particulièrement conçues pour susciter parmi leurs auditoires les comportements les plus extrêmes, doivent être envisagées comme des prises de position en opposition à d'autres productions musicales considérées comme plus cérébrales et, au nom des représentations construites et accumulées dans ce (sous-)champ, comme moins authentiques. De même, les réponses d'une partie du public sous la forme de comportements spécifiques et apparemment débridés ne peuvent être saisies aujourd'hui sans la relation à d'autres pratiques auxquelles plus ou moins consciemment elles font référence ou s'opposent. C'est ainsi que la routinisation des manifestations musicales, tant par ce qui est joué que par les attitudes du public, est devenu un principe dynamique soutenant des volontés de ruptures (comme d'une certaine façon le punk, la techno ou le rap ont pu en constituer), quitte à buter sur une banalisation triomphante ou, comme l'idéologie de la transgression en art (Heinich, 1998), sur le paradoxe permissif, celui des dérèglements attendus et par avance tolérés.

Des faits musicaux traversés par la société

L'une des conséquences majeures de toutes ces évolutions est l'objectivation sociale d'un champ d'activité autour de la musique dont l'un des effets indirects est de monopoliser la fabrication et la réception des faits musicaux (A. Willener parle en termes de « sphère sociale particulière de la musique » ; 2000 : 54). Toutefois, ces faits sont aussi traversés par les structures sociales. Ainsi, la détermination sociale des goûts rappelle que les publics ne se distribuent pas au hasard dans les diverses manifestations musicales, ce qui résout une partie de l'énigme du comportement plus ou moins débridé de certains spectateurs (Bourdieu, 1979). Leur « sens social » étant en mesure de repérer

à proximité des proches ou quasi semblables dont la réprobation n'est pas à craindre et l'encouragement à des comportements excessifs, plus ou moins tacite.

Par ailleurs, d'une façon quasi anthropologique, au regard de l'âge moyen des spectateurs aux comportements les plus extrêmes, on peut concevoir leurs attitudes comme des sortes de rites de passage de l'adolescence vers l'âge adulte. Une autre hypothèse, non exclusive des précédentes, peut également être avancée : il y aurait une corrélation significative entre le caractère très contraignant de certaines conditions de travail productivistes et concurrentielles (usine, études, formes diverses de domination, ostracisme¹¹...) et le souhait de se libérer ponctuellement de ses chaînes et de trouver un exutoire à la pression. Enfin, il est possible de contextualiser ces comportements à partir des enjeux identitaires auxquels ils peuvent servir. Les ruptures avec certaines conventions sociales (comportement, habillement) dont le punk a constitué l'une des expressions les plus achevées (crachats sur les artistes et des artistes sur les publics, usage de colliers de chiens et d'autres accessoires de l'asservissement, « chorégraphies » volontairement dégradantes, etc.) s'inscrivent à la fois dans le rejet d'une identité sociale assignée et dans la possibilité de se constituer une identité nouvelle à partir d'un registre symbolique négatif.

Ainsi, tant du côté de la production que de celui de la réception des œuvres musicales, l'analyse montre que les dérèglements apparents de certains publics sont malgré tout régulés puisqu'ils s'inscrivent dans le cadre de relations qui les unissent ou les opposent à d'autres artistes, publics ou parties de publics. Il reste cependant à savoir dans quelle mesure ces jeux sociaux d'oppositions et de distinction peuvent se développer et se maintenir dans un cadre sociétal au sein duquel les autorités publiques (notamment, mais pas exclusivement) sont chargées de préserver un minimum d'ordre et de cohésion.

III-2 Le concert, un fait social total

La musique n'est pas produite et consommée de façon isolée et épurée, en dehors de toute contingence humaine et sociale ; N. Elias ne regrettrait-il pas « la tendance à traiter l'art comme quelque chose qui flotterait dans les airs, détaché de tout, indépendamment de la coexistence sociale entre les hommes » (1991b : 86). En ce sens, avec Anne-Marie Green (s'inspirant de Marcel Mauss), on peut estimer que les concerts

¹¹ On songe précisément à la tradition du chant choral à la gloire de Dieu (« gospel ») pour la communauté noire américaine. Dans l'église, elle s'est rassemblée à l'écart des environnements hostiles et y a trouvé refuge en clamant son futur bonheur d'être sauvée dans l'au-delà; la participation physique y est bien réelle par des claquements de mains et des mouvements rythmés du corps. Véritable école artistique sans le vouloir, la participation aux offices religieux a formé de nombreux artistes américains bien plus que le facteur quasi raciste de « sens du rythme » atavique.

sont des « faits sociaux totaux » (2000 : 29). Il faut donc « étudier toutes les parties engagées dans une situation, ainsi que leurs relations » (Becker, 1985 : 224).

Il faut d'abord évoquer, puisque les dérèglements stigmatisés le sont souvent au nom de la violence qui s'y exprime ou qu'ils peuvent faire subir, la représentation de la violence sous-tendue par ces commentaires. Essentiellement physique, elle exclut ce qui pourrait aussi être dénoncé : la violence symbolique liée à la répartition socio-économique des spectateurs dans un concert où les places sont à la fois assises, numérotées et différemment tarifées. Par ailleurs, ces dénonciations des comportements débridés lors de certains concerts ignorent tout le travail de domestication des corps et des consciences à l'œuvre dans un concert classique (Lehmann, 1995), où la position assise est renforcée par la quasi impossibilité de marquer ses réactions avant la fin complète de l'interprétation de chacune des œuvres jouées (pour le jazz en revanche, autre norme comportementale, applaudir à la fin de chaque chorus est un signe de compétence).

De plus, comme une grande partie de la thèse de N. Elias est orientée vers l'étude des conséquences - sur l'économie psychique des individus - de la répression des pulsions par l'autorité politique, on ne voit pas comment les expressions corporelles lors de l'écoute de la musique pourraient échapper à un phénomène observable dans des activités humaines aussi diverses que le supportérisme (Bromberger, 1998) ou les mœurs de plage (Urbain, 1994).

Les effets pacificateurs de l'action de l'Etat

Pour comprendre les liens entre la faible rétention des émotions lors de certains concerts de la part d'une partie du public et les contextes sociaux où ces comportements apparemment « régressifs » se font jour, on doit prendre en compte les formes de contrôle social et politique qui s'exercent à ces occasions sur les spectateurs. Les lieux des concerts et leurs aménagements (conditions d'accès – fouilles, présence ostensible de services d'ordre -, conditions acoustiques, disposition intérieure des salles ou lieux, densité de spectateurs, possibilité ou non d'y danser sous quelque forme que ce soit, d'y consommer de l'alcool ou d'y fumer, etc.), influent largement sur les comportements du public indépendamment de la musique qui y est proposée.

A travers l'éducation familiale et les multiples apprentissages sociaux et scolaires, les individus subissent, à des degrés divers selon les contextes respectifs de socialisation, des contraintes externes qu'ils finissent par incorporer (par mimétisme, par répétition des exercices, par soumission à l'autorité ou encore par anticipation des sanctions prévisibles). Les dispositions intériorisées qui en résultent se manifestent

inconsciemment dans des manières (de dire, de faire, d'être) et des savoir-faire (compétences pratiques, réflexes acquis, automatismes) et sont au principe de pratiques où l'expression violente des pulsions et des émotions est - peu ou prou - canalisée et autocontrôlée.

C'est ainsi que, la plupart du temps, la présence de la police ou de services d'ordre lors des concerts n'est pas nécessaire, les autocontrôles jouant à plein : « Il [le contrôle étatique] n'opère souvent que comme 'gardien dans l'ombre', en comptant largement sur l'autocontrôle des 'gardés' » (Dunning et Elias, 1994 : 163). En chacun d'eux, c'est, compactée, toute l'histoire de l'action pacificatrice de chaque Etat – avec ses caractéristiques propres masquées par l'identité du vocable (Lacroix, 1985) - qui fonctionne et qui trace une frontière entre le licite et l'interdit. Sans oublier les contraintes nées de l'interdépendance entre les diverses catégories d'acteurs impliquées dans le fait musical (cf. *infra*). Hors des cas fort rares où se sont inventés (ou ont été importés) des comportements nouveaux, mal ajustés aux attentes du reste du public, des médias, des organisateurs ou des forces de l'ordre, les attitudes apparemment les plus déréglées se règlent généralement sur les normes auxquelles veillent le « gardien de l'ombre » et n'excèdent pas ce que les autorités pourraient légitimement et légalement considérer comme répréhensible (tel un outrage aux mœurs durable et en diffusion spatiale).

Les effets des interdépendances propres aux manifestations musicales

A côté de la différenciation de la société en univers sociaux relativement autonomes et interdépendants, il convient enfin de repérer celle du champ musical lui-même. C'est parce qu'une multitude d'agents sociaux sont impliqués dans la réussite d'un événement musical que leur dépendance réciproque incite chacun à ce que les actes de violence ne dépassent pas le cadre admissible pour la réussite de la manifestation artistique, ne serait-ce qu'en terme de sécurité physique des personnes présentes. Force est de constater une spécialisation des tâches de nombreux acteurs indispensables au « bon fonctionnement » de ces concerts : musiciens consacrés ou en cours de consécration, managers, groupes de premières parties, organisateurs de tournées, techniciens du spectacle, maisons de disques, responsables et régisseurs de salles de répétition et de concert, disquaires, facteurs d'instruments, sociétés de gestion et de répartition des droits des artistes, auteurs et interprètes, organismes de gestion du chômage pour les intermittents du spectacle, etc. S'ajoutent à cela des hiérarchies et des réseaux d'interconnaissance internes, augmentés par une segmentation des styles de musique.

C'est également tout un ensemble de flux économiques qui transitent entre une partie de ces diverses catégories d'acteurs, et qui engendrent des intérêts à ce que les faits musicaux soient des succès auprès du public. L'autonomie relative du champ musical a pour effet que la réussite d'un événement exige la collaboration de différents corps de métier extérieurs au champ musical : services d'ordre (éventuellement sapeurs-pompiers, police, municipalités et Croix rouge), journalistes spécialisés, sponsors, agences de publicité, imprimeries pour les affiches et la billetterie, architectes acousticiens pour les salles...

De cette *double structuration, à la fois intersectorielle et intrasectorielle, de la configuration de jeu particulière à un concert*, il ressort un élément primordial pour comprendre pourquoi les débordements restent limités lors de certains concerts. Chacun dépend en effet de l'autre dans le cadre d'une interdépendance élargie à plusieurs catégories d'acteurs qui ont tout intérêt à ce que les choses se passent « bien », c'est-à-dire que les comportements éventuellement violents n'entachent pas la manifestation dans son ensemble. On touche là aussi bien aux soucis de santé publique (canaliser la foule pour éviter les bousculades, voire les morts par étouffement ou piétinement, contingenter la distribution de pilules excitantes...) qu'aux façons de se « mouvoir » en fonction de la musique. Le chaînon qui n'aurait pas rempli convenablement son rôle dans cette configuration risquerait de se voir remplacé lors d'une future manifestation¹².

Pour toutes ces raisons, « la musique » apparaît comme une activité spécialisée parmi d'autres qui ne met pas fondamentalement en cause les mécanismes sociaux et politiques, mais participe au contraire à leur consolidation, en tant que secteur différencié d'une société complexe : « Sous forme d'activités de loisir, en particulier d'activités appartenant à la classe mimétique, notre société pourvoit au besoin que nous éprouvons de manifester en public des émotions fortes – elle pourvoit à un *type d'excitation qui ne dérange pas et ne met pas en danger l'ordre relatif de la vie sociale*, comme pourrait le faire une excitation véritable », indiquent E. Dunning et N. Elias (1994 : 94).

En l'absence de conséquences des concerts rock ou des free parties sur les mobilisations collectives orientées vers le politique ou « l'espace public », il y a toutes les raisons pour que tous les genres musicaux sans exception soient encouragés ou tolérés par l'Etat au travers des « politiques culturelles » (subventions, construction et

¹² Cette étude donne l'occasion de s'interroger sur la compatibilité des concepts de « champ » et de « configuration ». A notre sens, le second est plus englobant que le premier : il permet de prendre en considération aussi bien la structuration interne du champ musical que l'interdépendance de ce champ particulier avec les autres champs impliqués dans la réussite des concerts ; le concept de « marché » permet quant à lui d'ajouter les publics consommateurs au champ des producteurs de spectacle. C'est dire que sans le concept de « champ », celui de « configuration » semble pâtir d'un manque de précision sur la localisation sectorielle des protagonistes des événements. Plus que compatibles, ils sont donc complémentaires.

gestion de salles de concert et de répétitions, conservatoires, organisation de fêtes liées à la musique, quotas liés à l'exception culturelle...). L'une des fonctions sociales paradoxalement civilisatrices de ces événements musicaux « débridés » pourrait d'ailleurs bien se trouver dans la préférence des pouvoirs publics pour une occupation du temps libre de masses potentiellement dangereuses vers ces concerts plutôt que vers d'autres formes d'expressivité (délinquance, émeutes, manifestations de rue...). Il en va de même lorsque la musique est instrumentalisée pour des fins vertueuses comme les nombreux concerts humanitaires qui eurent lieu durant les années quatre-vingt. Les expressions physiques, individuelles ou collectives, de plaisirs musicaux se trouvaient alors doublement contenues par la conscience des spectateurs quant aux enjeux de ces concerts et par l'intérêt des organisateurs pour un déroulement irréprochable de ces manifestations.

Conclusion

L'analyse des comportements débridés de certains publics lors de certains concerts de musique rock, rap ou techno (etc.) dévoile des mécanismes sociaux et mentaux (cognitifs) plus complexes et variés que ne le laissent penser les disqualifications sommaires dont ils font l'objet. Surtout, ils invitent à revisiter les thèses éliasiennes sur le processus de civilisation. Sans indiquer une inversion de ce mouvement ni infirmer la thèse selon laquelle des phénomènes apparents de dé-civilisation traduisent en réalité un degré supplémentaire de sophistication dans le contrôle des émotions, les observations et remarques précédentes invitent à un rééquilibrage du rapport entre autocontraintes et contrôle social.

L'apprentissage et l'intériorisation de normes de comportements pouvant être adoptées lors de manifestations musicales indiquent certes une capacité des individus à maîtriser leurs attitudes et les modalités diverses (y compris celles se donnant à voir comme les plus déréglées) de théâtralisation de leurs sensations. Mais, il faut également rappeler l'ensemble des régulations relatives aux activités musicales, dans l'espace social et lors des concerts, qui constitue un cadre contraignant, de plus en plus méticuleux et finement ajusté, au sein duquel, malgré les apparences parfois contraires, il est peu probable que puissent se développer des pratiques assimilables à de la « barbarie » pure et simple...

C'est finalement au niveau de la correspondance entre la structure de l'offre musicale et la structure de la demande potentielle que se résout la question de l'influence apparente de « La musique » sur les individus et les foules, autrement dit au niveau – mi théorique mi empirique - de la configuration de ce loisir aujourd'hui largement professionnalisé : comme l'écrivaient N. Elias et E. Dunning, « une fois cela

admis, il ne sera pas difficile de voir que le cœur du problème du loisir réside dans la relation entre la structure des besoins de loisir caractéristiques de notre société et la structure des événements conçus pour satisfaire ces besoins » (1994 : 99).

Quant aux jugements à l'emporte-pièce sur ces concerts et sur le comportement d'une partie de leurs publics (sortes de sanctions symboliques), ils montrent combien l'addition d'une distance sociale, de préjugés et d'une propension à la sur-interprétation de phénomènes sociaux peut conduire à ignorer ce qui sépare la violence, la perte de contrôle de soi et la folie, du dérèglement mimé (Becker, 1985 : 84-85). On ne peut d'ailleurs exclure que les jugements désapprobateurs sont en fait intégrés par les spectateurs « déviants » de ces concerts, ces derniers retirant des profits (identitaires, conviviaux, par exemple) à se distinguer de la norme sociale dominante, même si c'est dans un espace-temps très circonscrit.