

Ruralia

Ruralia

Sciences sociales et mondes ruraux contemporains

02 | 1998

Varia

Rock, basquité, ruralité et post-modernité

Pierre Bidart



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ruralia/35>

ISSN : 1777-5434

Éditeur

Association des ruralistes français

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1998

ISSN : 1280-374X

Référence électronique

Pierre Bidart, « Rock, basquité, ruralité et post-modernité », *Ruralia* [En ligne], 02 | 1998, mis en ligne le 01 janvier 2003, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ruralia/35>

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Tous droits réservés

Rock, basquité, ruralité et post-modernité

Pierre Bidart

- 1 Été 1993, ce sont les fêtes du village de Macaye.
- 2 À l'affiche, un concert de rock avec le groupe *E.H. Sukara* venu du « Sud », c'est-à-dire le Pays basque d'Espagne.
- 3 Le podium, chargé d'une panoplie technique sophistiquée, est installé sur la place du village. Les bâches recouvrant le podium reproduisent, sur les côtés, d'immenses cheminées d'usine et des billets de banque espagnols.
- 4 L'impression d'ensemble est surréaliste, tant le contraste est aigu entre le décor champêtre du village et ces motifs industriels et bancaires exogènes.
- 5 Le groupe *Sustraia* (folk et rock, il se produit dans les bals de village) est censé préparer l'auditoire au profit du groupe *Sukara*.
- 6 Après plus de deux heures d'attente et de multiples incidents techniques dus à la voracité énergétique des matériels, le concert débute tandis que des garçons et des filles de 17 à 20 ans s'agrègent spontanément devant le podium. Ces incidents n'ont suscité aucun mouvement d'impatience comme s'ils étaient partie prenante du rituel du « concert » rock.
- 7 Dès les premiers grondements des décibels¹, le groupe des jeunes se lance dans des mouvements corporels saccadés ; ceux qui sont au premier rang, plus excités que les autres, pointent frénétiquement vers les musiciens le poing fermé ou deux doigts écartés. Les musiciens chantent en basque sur un air connu, repris en chœur et avec chaleur par des auditeurs galvanisés par les gesticulations du soliste chanteur sur la scène.
- 8 Le titre de cet article peut paraître ambitieux mais il ne doit pas faire illusion. Il s'agit seulement d'une esquisse à travers une approche très empirique de modalités particulières d'invention de la société pour une mise en perspective théorique de pratiques sociales qui marquent ou interpellent notre contemporanéité la plus immédiate. « Rock », « ruralité », « basquité » et « post-modernité », voilà des ordres de

significations qui ont inspiré des recherches fort inégales dans leur teneur. Si la ruralité et la post-modernité sont l'objet d'une importante littérature sur le large front des sciences sociales, le rock n'a pas encore suscité, en France, l'intérêt qu'il mérite comme phénomène musical inédit par son amplitude sociale et par la polysémie qui l'organise. Quant à l'étude des conditions d'incarnation de cette pratique musicale en milieu rural, nous en sommes encore aux balbutiements de la recherche. Enfin, la basquité (formule utilisée par Roland Barthes) que thématisent et condensent à la fois les traits objectifs et les représentations culturelles définissant la société basque, élargit et complique nos perspectives de recherche.

- 9 Avec le rock, nous nous trouvons devant un objet culturel impliquant : la mobilité géographique et sociale de valeurs et de pratiques musicales doublement transgressives : à l'égard des valeurs traditionnelles propres à la société locale et à l'égard de la *doxa* musicale « classique » ; la structuration sociale (en terme de groupes de musique) qui accompagne la diffusion d'une telle musique ; l'usage discursif de la ruralité comme argument dans le cadre d'une compétition culturelle avec le monde urbain ; l'articulation entre politique et musique, entre dimension universelle et expression locale, entre tradition, modernité et post-modernité.
- 10 Nous entrons dans le champ, selon l'expression de Jean Cuisenier des « pratiques musicales ordinaires »², dont la transformation en objet d'analyse anthropologique et sociologique ne va pas sans difficultés, tant sont nombreux et pesants même au sein des sciences sociales³, les lieux communs et les *a priori* (musique simpliste, spontanée, musique des milieux populaires, attribut de l'adolescence, etc.). Il n'en reste pas moins qu'en saisir la structure symbolique et le sens est une obligation pour tous ceux qui entendent observer et analyser les réalités sociales⁴. Appréhendé dans toute sa complexité, le rock paraît bien relever de ces « jeux symboliques » étudiés par Marcel Mauss, par lesquels des individus travaillent et transforment des représentations collectives, des mythes en supports identitaires, par la création ou la re-création continue de nouveaux découpages de la réalité sociale. Le rock « basque » constitue, nous semble-t-il, un cas exemplaire, dans la mesure où il dévoile une intelligence culturelle⁵, c'est-à-dire des capacités et une sensibilité nouvelle à extraire des éléments du particulier et du général, à les réunir et à les mettre en mouvement au sein d'une esthétique, d'un style et d'une action.
- 11 De la chanson populaire « traditionnelle » basque attribut culturel de la société paysanne basque à la chanson folklorisante et légère, d'expression française et de caractère exogène, produite « sur » le Pays basque, et au rock « basque », des tendances conformistes aux postures iconoclastes, de l'expression conviviale (à l'occasion, par exemple, d'un repas) à l'exercice scénique, de la chanson véhiculée par la mémoire collective au texte d'auteur, tels sont schématiquement les formes extrêmes d'une esthétique et d'une rhétorique musicales correspondant à des moments historiques et des modalités de structuration culturelle et idéologique différents.

Le rock comme langage et principe d'action

- 12 À considérer les expressions musicales de manière globale, la musique rock s'est imposée comme le fait culturel central dans l'histoire musicale de ce siècle, grâce en particulier à l'impulsion décisive donnée par les *Rollings Stones*. La part nettement majoritaire (près de 80 %) de la musique rock toutes références confondues dans la production musicale

contemporaine, l'écho impressionnant des grandes manifestations musicales rock (ainsi le programme de rock-en-roll « *Aloha from Elvis in Hawai* », en 1973, fut diffusé, selon les démographes, auprès du tiers de la population mondiale) attestent que la musique rock bénéficie de l'appui explicite des moyens de communication de masse parce qu'elle est, en réalité, elle-même, un « objet » de communication de masse.

- 13 Et la dimension trans-nationale, universelle de cette musique n'empêche nullement l'existence et la vivacité d'expressions nationales, voire micro-régionales : et c'est bien à l'intérieur même de cette « tension » (entendue ici non dans une dimension conflictuelle ou contradictoire, mais dans un mouvement d'extension bi-polaire), entre l'universel et le local, *a priori* paradoxale, qu'il convient de saisir le sens et la puissance de la production musicale rock, aspects que les sciences sociales, du moins en France, tardent à étudier ⁶. La dimension universaliste du rock s'incarne en effet dans une très dense infrastructure sociale composée des innombrables groupes rock sans équivalent pour les autres formes d'expression musicale. En dépit de la fragilité de leur existence, ces groupes ne sont pas des unités de simple reproduction des thèmes rock, ils revendiquent leur part de création ; ils jouent avec la musique rock autant qu'ils jouent la musique rock, copient, empruntent, associent, inventent, bricolent.
- 14 Ces observations préliminaires invitent à insister sur la complexité du fait musical rock dans la mesure où, d'une part, la musique rock comprend des styles différents, des figures consacrées et des cohortes de groupes inconnus, une presse spécialisée, des critiques, des émissions de radio et de télévision et, d'autre part, elle est « expérience et langage » (guitare électrique, sonorités électro-acoustique, rhétorique vestimentaire et postures corporelles, joies et colères livrées dans le déchaînement des décibels sur un espace appelé « scène », *etc.*) ; enfin, elle est « principe d'action » (critique de la vie quotidienne, discours d'insubordination à l'égard de l'autorité des parents, des notables, des institutions, quête identitaire, soutien à des causes politiques, comme on le verra avec le rock « basque »).
- 15 En cela le rock, plus que le *rock and roll* qui l'a précédé et préparé, transcende ou bouscule les canons de la musique « classique » comme ceux de la musique populaire que nous appellerons « traditionnelle » par commodité : la première autorisant une gamme très limitée et codifiée d'attitudes corporelles et intérieures (émotion liée au plaisir, claquement des mains, positions assises ou debout), les modèles conventionnels de la seconde organisant principalement la danse et le divertissement. Aussi le rock rend-t-il toutes ces pratiques possibles conjointement et est-il une « expérience fondamentale » par tous les débordements de sens, d'émotions et d'attitudes qu'il inspire ⁷. Parce que musique transgressive, le sens commun tend à définir négativement la musique rock, en la qualifiant spontanément d'anti-classique et/ou anti-folklorique ; cette approche revient à lui nier ou contester toute spécificité et toute capacité d'invention. Si l'intention transgressive est évidente, c'est justement parce qu'elle est hors normes qu'elle offre une plasticité expressive et idéologique illimitée, autorisant tout individu ou tout groupe intéressé à devenir, sans honte, « joueur » de rock, et qu'elle peut capter tous les autres discours hors normes, pour lesquels elle remplit une fonction médiatrice (voir plus loin les articulations entre certaines expressions du rock « basque » avec le nationalisme basque radical). De manière générale, on peut penser que les vertus agrégatives du rock lesquelles expliquent son écho spécifique auprès des populations jeunes viennent de son statut de musique « hors-normes » (c'est-à-dire hors des normes héritées des conceptions culte et populaire habituelles) ⁸.

- 16 L'ensemble des spécialistes du rock s'accordent à qualifier le rock de « musique populaire », qualification justifiée notamment par l'appartenance sociale populaire des musiciens rock ; jugement à compléter par le constat d'une audience qui empiète largement sur les autres classes sociales. Ainsi, pour la littérature anglo-saxonne, le rock est une dimension culturelle caractéristique de la *working-class*. Une seconde observation de grande portée sociologique porte sur la jeunesse du public adepte de cette musique, symbolisée par la figure du *teenager*. Cela a suffi pour fonder la théorie d'une sous-culture dont les jeunes seraient les producteurs et les consommateurs⁹. Les traits anti-conformistes du rock ne manquent pas de susciter chez des tenants d'une musique « convenable »¹⁰ et de la part des adultes des jugements inspirés, selon les cas, par le mépris, la perplexité, l'indulgence amusée ou la nostalgie. Ce double regard déterminé, pour l'un, par la distance sociale, pour l'autre, par la distance inter-générationnelle, accentue la spécificité du rock, objet culturel ni simple, ni trivial. En accordant un tel crédit à la musique rock et en reconnaissant son importance cardinale dans la culture juvénile, on s'oblige à s'interroger sur le contenu de cette culture dans ses rapports avec la modernité tardive (qualifiée souvent de post-moderne !) sur les modes de construction de la subjectivité, de « l'espace public »¹¹ et les types de socialisation de la jeunesse¹².
- 17 Pour aborder le thème de la centralité des préoccupations identitaires dans la musique et le chant basques contemporains, plusieurs préalables théoriques et méthodologiques se doivent d'être énoncés. Tout d'abord, une production musicale déborde largement du simple statut de produit d'un réel social, historique, technique donné¹³ (comment saisir la musique en *dehors* de l'infrastructure technique qu'elle mobilise ?). Comme cela sera abordé plus loin, le champ musical peut se trouver investi d'une mission de didactique politique, voire de structuration d'un imaginaire politique. Ainsi, le vecteur le plus important et le plus efficace de la socialisation de la pensée nationaliste basque a été, jusqu'à une période récente, la chanson militante. Par ailleurs, l'étude des genres musicaux à travers les catégories pré-construites : traditionnel/moderne, sérieux/léger ; à travers aussi leur circulation géographique et sociale n'épuise nullement l'approche anthropologique des faits musicaux ; celle-ci doit être complétée par l'examen de la productivité musicale d'une société (repérable, principalement, dans le nombre et la variété des groupes, des thèmes et des styles d'expression musicale) de manière à saisir la pluralité des sens qui se dessine derrière le fait musical. Enfin, dans un champ culturel aussi soumis aux contraintes sociales¹⁴ qu'est le champ musical, l'attention doit être portée aux expressions musicales qui, refusant toute allégeance à la *doxa*, se débattent pour assurer leur survie sur les marges et pour se soustraire au discrédit qui les étouffe. Et plus encore si les volontés identitaires les plus radicales se construisent sur les marges, en faisant de l'hétérodoxie le substrat de leur art. Cet intérêt pour les dissonances et les transgressions est bien souligné par Adorno : « Une sociologie de la musique dont le centre est le conflit des forces productives et des conditions de production, n'aurait pas seulement affaire à ce qui se réalise et à ce qui est consommé, mais aussi à ce qui ne se réalise point, et à ce qui est détruit [...] »¹⁵.

Genèse et diffusion du rock « basque »

- 18 La musique rock s'est imposée au départ comme un fait culturel urbain, avec ses lieux mythiques, ses réseaux et ses prosélytes. Ainsi en est-il du rock en Pays basque français où les adeptes du surf transformaient à Biarritz, autour des années 1970, leur bar favori

le « Steack-House » en lieu d'initiation à une musique rock fortement marquée par l'influence anglo-saxonne. « C'était tout bord de mer, les planches, la vie tranquille et un poil de musique et tout le monde qui jouait » (N.C., groupe *Zein Ere*). L'influence anglo-saxonne sera déterminante pour l'éclosion des groupes de rock locaux, y compris la première génération de rock « basque ».

- 19 L'examen de l'hétérogénéité de ces influences permet la compréhension des filiations, des ruptures et de la diversification des expressions musicales rock. Ainsi, au départ, cette complicité entre le surf et le rock fera de Biarritz la ville de la Côte basque la plus réceptive à ce type de musique. Les groupes *Tendances*, *Caligula* (copiant le style des *Doors*), *HLM* (le lycée René Cassin de Bayonne devenant l'un des creusets institutionnels les plus efficaces de la création musicale rock pour laquelle la soirée annuelle de l'aumônerie servait d'exutoire apprécié) et d'autres encore constituaient les premiers éléments de cette infrastructure musicale locale. Nombreux étaient les concerts, aux Arènes de Bayonne, dont la qualité faisait hésiter plus d'un candidat à la formation d'un groupe, tandis que les complicités médiatiques et le mécénat s'élargissaient : la première radio privée locale, « Radio Adour Navarre », et la radio de service public, « Radio France Pays basque », apportaient leur appui aux premiers « tremplins » de rock (aidés financièrement par la société locale d'instruments de musique *Bedbeder*) et au premier festival de musique rock organisé, en 1982 à Macaye, par l'Association « Minuit 15 » dont le but était de « créer une scène de rock ». Aujourd'hui, « le bureau existe toujours, mais il ne fonctionne pas ; on ne voit plus son utilité. Une scène rock, c'est difficile à faire ; visiblement, je crois qu'il n'y en aura jamais. Une scène basque, il y en a une mais pas une scène rock. Parce que les groupes qui tournent actuellement chantent pratiquement tous en *eskuara* [en basque] ou alors ils font partie de gens connus dans le milieu *abertzale* [nationaliste] ou autre » (N.C., *Zein Ere*). Quant au Pays basque d'Espagne, confronté jusqu'en 1975 (année de la mort de Franco) aux multiples conflits avec le franquisme, et isolé culturellement (les longues files d'attente de spectateurs espagnols à Biarritz, pour les films pornographiques, en donnaient la mesure sans doute de manière marginale mais néanmoins symptomatique !), il méconnaissait la musique rock et ses premières manifestations sur la Côte basque française.
- 20 Si les musiques d'origine anglo-saxonne s'appuyaient certes sur l'usage privilégié de l'anglais, elles sécrétaient pourtant elles-mêmes les éléments d'un réajustement culturel et linguistique : « dans la langue française, il y avait tout le mouvement pop ; il y avait des groupes comme *Triangle*, les *Martin Circus*, etc. ; ils voulaient récupérer leur langue maternelle c'est-à-dire le français avec la musique qu'ils aimaient et la musique était essentiellement en anglais. Et la démarche était la même pour les groupes basques » (*M.D.*, *Errobi*, puis *Zaldi Bobo*). Époque historique faite de balbutiement et de tâtonnement, où les affinités se désagrègent aussi vite qu'elles s'affirment, où la recherche de la reconnaissance (malgré la culture de l'anti-conformisme) l'emporte sur le souci de notoriété, où la masculinité des musiciens est quasiment absolue, où le désir de l'aventure musicale transcende facilement les obstacles liés à la méconnaissance de toute pratique instrumentale préalable, où les qualités sociales fondamentales du rock, c'est-à-dire celle d'une musique produite par des jeunes pour des jeunes, sont déjà sensibles.
- 21 Expression à la fois collective et publique de l'infrastructure musicale rock locale, un premier « tremplin » est organisé en 1982, à Mouguerre ; un seul groupe, *Artea*, y chante en basque. Au cours des années suivantes, les groupes de rock basque se multiplient, dans le sillage de la forte natalité associative de la décennie 1980-1990.

Tableau I : Groupes rock basques

Année de création	Nom	Lieu	Origine ou devenir de groupe
1981	- Pitxu 5	indéterminé	Séparation en 1983 pour former le groupe de bal <i>Mintxoriak</i>
1982	- Artea	Bayonne	Donnera par la suite le groupe de bal <i>Izan</i>
1985	- Zein Ere - Begi Xintxo	Bayonne Saint-Jean-de-Luz	Séparation en 1991 Séparation en 1986
1986	- Uharteko punka - Koktail molotov	Saint-Jean-Pied-de-Port Bayonne	Séparation en 1989 Séparation rapide
1987	- Bizkarrezurra - Prestuak - Iztripot	Itxassou Urrugne Hasparren	Séparation en 1990 Séparation en 1990 Une partie du groupe formera par la suite <i>Mister Saguak</i>
1988	- Trukes - Kanabera - Kenu - Ipar Haize - Zarata	Saint-Jean-Pied-de-Port Itxassou Saint-Jean-de-Luz/ Ciboure indéterminé indéterminé	Séparation en 1991 (originalité : 3 choristes filles) À l'origine, un groupe de bal, <i>Gau Pasa</i> . Séparation en 1989 Séparation en 1991 Séparation en 1992
1989	- Mikelats - Beltzez - Errokeria - Hartzarrak - Porru salda	indéterminé Saint-Jean-de-Luz Urrugne Saint-Jean-Pied-de-Port Bayonne	Séparation en 1992 Séparation en 1992 Séparation en 1991 Suite d'Uharteko punka Séparation rapide
1990	- Txingoma II - Mister Saguak - Tagada - Ixta Zorri	Itxassou Hasparren Sare/Urrugne Urrugne	Composé notamment de membres issus de <i>Bizkarrezurra</i> et <i>Iztripot</i> Suite de l'ancien groupe <i>Prestuak</i> avec des nouveaux venant de <i>Bizkarrezurra</i> .
1991	- Txakun - Lano Beltza	indéterminé indéterminé	d'anciens membres de <i>Bizkarrezurra</i> ont formé ce groupe.

Histoire éphémère et plasticité des groupes

- 22 Premier trait majeur de la société juvénile, les groupes de rock se font et se défont au gré de l'histoire souvent troublée des relations inter-individuelles. Dans la plupart des cas, le groupe ne résulte pas de la rencontre de compétences instrumentales déjà confirmées (excepté s'il s'agit de la gestation d'un groupe composé de membres expérimentés provenant de plusieurs autres groupes) mais correspond à une toute autre généalogie des faits. L'histoire du groupe débute avec une ferveur et une envie communes de quelques « copains », ignorant tout art instrumental, de « faire de la musique rock », comme d'autres. Spontanéisme et mimétisme, tels sont, en effet, les deux réflexes initiaux. Puis commencent l'initiation instrumentale mais aussi l'approche textuelle, au demeurant secondaire, avec les parts d'emprunt et d'invention. Une double aventure, en somme, dont le terme normal et attendu est le concert auquel le groupe sera invité. La passion commune et le plaisir de jouer transcendent les considérations économiques. On ne joue pas pour gagner de l'argent, du moins au début. Quelques indemnités pour le déplacement, pour acheter du « matos » (matériel), pour fabriquer des auto-collants ou imprimer des *tee-shirts* (rhétorique vestimentaire de coutume) suffisent. La grande précarité des conditions de création des groupes explique largement leur mortalité et leur plasticité. La durée de vie reste très variable : de quelques mois à plusieurs années ; parfois des éléments d'un groupe se séparent pour s'agréger à d'autres groupes. On s'arrête pour constater un échec ou l'épuisement d'une expérience. Et cette incessante fluidité imprime au paysage musical du rock un polymorphisme déroutant, freine ou compromet l'acquisition de compétences légitimées et négociables comme l'accès à la notoriété. Le risque de disparition du groupe est d'autant plus grand que les connaissances musicales sont réduites ; en sens inverse, la possession d'une compétence instrumentale conforte le groupe dans la durée. Même si elle n'est pas revendiquée ouvertement, la recherche d'une certaine « dignité » musicale reste une préoccupation constante : l'amertume éprouvée et exprimée devant le mépris des groupes du « Sud » (c'est-à-dire le Pays basque d'Espagne) à leur égard en dit long sur le caractère introverti de cette préoccupation. À la représentation sociale du rock comme art musical mineur, les tenants du rock du Pays basque d'Espagne ajoutent la réduction du rock basque du « Nord » à un art de « mineurs ». La conscience douloureuse de cette exclusion redoutante se double du vif sentiment de ne pas vouloir être confondus avec des marginaux adeptes d'une musique marginale.

Rock urbain et rock rural

- 23 Le tableau précédent montre également nettement une donnée sociologique nouvelle. La pratique du rock a cessé d'être l'apanage du seul monde urbain. Les initiateurs du premier groupe de rock en Pays basque intérieur, à Saint-Jean-Pied-de-Port, entendent affirmer un rock « rural »¹⁶ : ne se définissent-ils pas, par dérision certes, *RPR* c'est-à-dire *Rock punk rural* ! Ce mode de qualification, insistent-ils, ne recouvre nullement une esthétique musicale ou un message politique particuliers, mais simplement une dimension géographique : « nous nous présentons comme étant de “Garazi” » (pays de Saint-Jean-Pied-de-Port). Un autre groupe d'expression non basque, originaire du village de Bardos, exhibe lui aussi à travers son nom *Agressive agricultors* son enracinement rural pour en faire un motif d'amusement public (distribution de carottes lors du concert).

- 24 La diffusion de la pratique musicale rock en milieu rural marque incontestablement l'effacement des frontières entre l'imaginaire juvénile urbain et l'imaginaire juvénile rural. Elle entraîne en revanche la formation d'un esprit de compétition entre les groupes de l'intérieur rural et ceux des villes, de la même façon que s'exerce une compétition entre les groupes du « Sud » et ceux du « Nord ». Les anciennes divisions de l'espace monde rural/monde urbain perdent leurs qualités sociales spécifiques mais demeurent actives en tant qu'arguments identificatoires. Cette recomposition se réalise à la faveur de la diffusion mondiale d'une « culture de masse »¹⁷ dont une partie s'adresse directement aux populations jeunes qui s'affirment comme classe d'âge spécifique avec ses valeurs, ses modèles et ses objets de consommation (de même qu'à l'autre bout de l'échelle d'âge, le « troisième âge » affiche son autonomie sociale, « clubs », loisirs propres, etc.).
- 25 Le rock, avec son triple statut d'objet culturel de consommation, de langage de la culture juvénile et, ici, d'expression d'options politiques identitaires, s'inscrit très exactement dans cette perspective.

Tableau II : Accompagnement technique des groupes

Chanteur	Uharteko punka, Bizkarrezurra, Prestuak, Iztripot, Trukes, Kanabera, Ipar Haize, Zarata, Mikelats, Beltzez, Errokeria, Haurtzarrak, Txingoma II, Mister Saguak, Tagada, Ixta Zorri, Txakun, Lano Beltza.
Guitare	Pitxu 5, Artea, Zeinere, Begi Xintxo, Uharteko punka, Koktail Molotov, Bizkarrezurra, Prestuak, Iztripot, Trukes, Kanabera, Kenu, Ipar Haize, Zarata, Mikelats, Beltzez, Errokeria, Haurtzarrak, Txingoma II, Mister Saguak, Tagada, Ixta Zorri, Txakun, Lano Beltza.
Basse	Pitxu 5, Artea, Zeinere, Uharteko punka, Koktail Molotov, Bizkarrezurra, Prestuak, Iztripot, Trukes, Kanabera, Kenu, Ipar Haize, Zarata, Mikelats, Beltzez, Errokeria, Haurtzarrak, Txingoma II, Mister Saguak, Tagada, Ixta Zorri, Txakun, Lano Beltza.
Batterie	Pitxu 5, Artea, Zeinere, Uharteko punka, Koktail Molotov, Bizkarrezurra, Prestuak, Iztripot, Trukes, Kanabera, Kenu, Ipar Haize, Zarata, Mikelats, Beltzez, Errokeria, Haurtzarrak, Txingoma II, Mister Saguak, Tagada, Ixta Zorri, Txakun, Lano Beltza
Synthétiseur	Pitxu 5, Artea, Bizkarrezurra, Txakun, Kanabera
Flûte (Txilula)	Begi xintxo, Bizkarrezurra, Txakun
Gaita	Bizkarrezurra
Txalaparta	Bizkarrezurra
Harmonica	Bizkarrezurra, Begi Xintxo.

Accordéon	Begi Xintxo, Mikelats, Txakun.
Trompette	Bizkarrezurra, Errokeria, Tagada

- 26 Enfin, qu'ils soient du monde urbain ou du monde rural, les groupes se constituent sur la base de relations de proximité géographique et sociale. La démarche agrégative déborde rarement des cadres du village ou de la ville. Ils tendent à être le produit d'amitiés juvéniles avec ce que cela peut comporter d'aléatoire et de circonstanciel.

Au-delà des normes instrumentales

- 27 La guitare, la basse et la batterie forment le socle instrumental de rigueur. En cela, rien d'original, si ce n'est que l'orthodoxie musicale rock est bien respectée. Le recours au chanteur, figure complémentaire du groupe rock, reste également fréquent. Les contraintes financières mais aussi les difficultés d'apprentissage (notamment pour la trompette) limitent fortement les possibilités d'élargissement musical. Quelques groupes ont entrepris d'intégrer des instruments de musique ayant d'une double connotation basque : celle de la ruralité et celle de la basquité ; il s'agit en particulier de la *txalaparta*, de la *gaita* et de la *txilula*. L'usage de tels instruments (au même titre, comme on le verra plus loin, que la langue basque) consacre deux intentions explicites : celle de spécifier le « rock basque » par rapport à d'autres groupes locaux ou extérieurs ; celle d'inscrire dans une proximité et une continuité symboliques, instruments d'aujourd'hui et d'hier et, ce faisant, de fixer ou d'entraîner l'appartenance basque dans le sillage d'une modernité audacieuse. Ainsi, la musique rock expression emblématique, aux yeux de ses adeptes, de la modernité permet, ici par un biais simplement instrumental, au-delà même d'un compromis musical, une véritable alchimie culturelle (des aspects complémentaires seront traités plus loin) aussi inédite que surprenante, nous informant de manière très pertinente sur les virtualités de l'imaginaire de la jeunesse contemporaine.
- 28 Parce que musique hors normes, le rock incite à bousculer les normes musicales ou sociales établies (posture corporelle, rhétorique vestimentaire, etc.), les catégories unificatrices communes (tradition/modernité, musique culte/musique mineure, etc.). De là le constat d'une haute créativité musicale rock, aujourd'hui, et de sa place remarquable dans les pratiques culturelles juvéniles (phénomène inédit dans l'histoire des pratiques musicales). À cet égard, la productivité musicale du Pays basque actuel est sans conteste liée (c'est-à-dire traduite « dans » et « par ») au rock, et au rock « basque » en particulier. La réunion, de manière volontariste, d'instruments appréhendés comme ayant des propriétés culturelles distinctes : basquité/ruralité/tradition et universalité/modernité mais symboliquement cumulatives en constitue assurément une dimension originale.

L'art de la dérision

- 29 Dans cet élan contestataire qui anime le rock, l'usage de la dérision y apparaît comme une dimension intrinsèque. Qu'il s'agisse de délire verbal, d'outrage et de provocation, de rêve, de quête d'une philosophie existentielle, ou simplement de divertissement, l'art de la dérision offre de multiples voies. Celui-ci s'exerce d'abord à l'égard de soi, dans le choix du nom appelé à désigner le groupe. Se nommer, c'est affirmer et s'affirmer pour soi et

pour les autres. Le génie créatif est à l'œuvre pour exploiter les artifices linguistiques, souligner les sens et contre-sens, opérer des rapprochements inattendus. Les modes d'auto-désignation des groupes de « rock basque » sont, à cet égard, tout à fait explicites : *Begi xintxo* (« Yeux vifs »), *Uharteko Punka* (« Le punk d'Uhart-Cize »), *Bizkarrezurra* (« Colonne vertébrale »), *Prestuak* (« Les sages », pour parodier la décision d'un conseil municipal qui leur avait refusé le prêt d'une salle), *Trukes* (« Les tenailles »), *Beltzez* (« En noir »), *Hautzarrak* (« Les garnements »), *Porru Salda* (« Soupe aux poireaux »), *Txingoma II* (« *Chewing-gum II* », le « *goma II* » désignant l'explosif utilisé par les groupes de l'ETA dans les attentats), *Mister Saguak* (« Monsieur Souris »), *Ixta Zorri* (« Les morpions »).

- 30 Cet art de la dérision, érigé en véritable système d'auto-définition, nous paraît devoir être saisi et analysé à la fois comme un fait de communication interne à la jeunesse comportant une invitation à une communion autour des effets du débordement des sens communs, et comme un acte de distanciation à l'égard des valeurs établies, notamment celle des convenances sociales. À cet égard, la plaquette publicitaire bilingue présentant l'ensemble *ZTK*¹⁸ constitue un florilège d'« inconvenances » ou de transgressions (désarticulations syntaxiques, visages grimaçants, etc.) exhibées de manière ostensible. « [...] *Z.T.K.* s'est formée pour créer des liens entre les groupes Rock et pour assurer leur promotion, étant donné qu'il n'existe encore en IPARRALDE aucune structure capable de la faire. Un autre de nos objectifs a été de prouver qu'ici aussi il y a des groupes de qualité TTCHooooAA !!! Nous pensons qu'il faut une bonne fois pour toute enterrer cette croyance en la supériorité systématique des groupes d'Hegoalde [Pays basque du Sud]. Nous avons un potentiel mais il manque des structures aptes à le développer. C'est donc à nous de bouger pour qu'enfin il y ait une scène rock en Iparralde. Vous avez entre vos mains notre premier jet (pFuit, merde !), premier projet, la réalisation de cette plaquette (ça rime avec...). Le but principal de celle-ci étant de mieux faire connaître nos groupes, du moins leurs compositions, leur esprit et même leurs projets. Toutefois, il manque l'essentiel... Le son !!! Pour y remédier et en attendant d'écouter notre prochain disque laser, il vous faudra vous contenter de K7 démo (ça ne vous écorchera pas les oreilles !). Elles sont à votre disposition au 59 54 34 70 (c'est chez Jean-Marc, alors ne téléphonez pas si possible à des zeures où que vous vous voudriez pas k'on vous réveille. Chez TXO, c'est le 59 29 25 30, il a un téléphone au lit et un autre sous la douche avec le répondeur donc pas d'problèmes) [...] ». Texte introductif de grand intérêt car il nous livre des clefs de lecture sociologique de certaines valeurs partagées par les membres de ces groupes : négation de la frontière entre espace public et espace privé (les numéros de téléphone personnels sont livrés au public, sans gêne), identification des membres du groupe par le biais du prénom ou du diminutif, volontés de constituer une « scène rock » en Pays basque de France par une meilleure visibilité des réalisations et des projets, et par la voie commerciale, et de relever le défi de la qualité par rapport aux groupes du « Sud ». *Z.I.T* représente un essai de formalisation musicale local rock, victime de ses faiblesses, c'est-à-dire du manque de moyens capables de lui donner une surface culturelle suffisante. Les « professions de foi » de chacun des groupes donnent toute la mesure des modalités d'affranchissement des règles syntaxiques et sémantiques.

- 31 Ainsi, le groupe *Mister Saguak* : « toute petite déjà, la souris était coquine... *Iztripot* s'affine, change sa parution (sa partiquoi ?), son batteur et accouche de *Mister Saguak*, héritiers directs du vrai et authentique *Hard Rock*, *Fender* et *Marshall*. Le *Quatuor haspandar* (originaire d'Hasparren) ne fait pas dans le jazz, (va-ç'viendra), ça sonne. Rien à dire. *Pantxix* : Mandoline distorsion. Yves : chant, cris, hurlements et autres déglutitions

vocales. Patrick : basse (il n'a plus besoin de chaise pour jouer et, entre-nous, il a bien du mérite NDLR), Battitt : grosse caisse, caisse claire 3 toms caisse claire 3 toms plusieurs symboles... et pourtant il n'a que deux mains ». De même pour *Tagada* : « Page historique, alors que beaucoup de nos camarades (et nez en moins amis) semblaient lentement dans la déchéance morale et l'alcoolisme, nous décidâmes de pénétrer le monde étrange et coloré du brou ha ha . Nous pâtimos 3 arrivâmes 8 ... Par le pouvoir du crâne ancestral, tandis que dans le lointain surgissent ces féroces SOLDATS, (c'est pas pour kaphter mé ils font rien ka abreuver nos frères et nos compagnes (et nez en moins amies) gégnomé. Kiki : 75 kgs, trompetriste. The au fil : 72 kgs, trop pète aussi d'ailleurs. Krikri : 21 ans, 21 Kgs, 21 m2, 21 m3, Chef virgule guitare. Rafa : 63 200 grammes visse sous chef d'ailleurs guitaréchamp d'ailleurs. Chabi : de cheval aime la nature et les animaux (et nez en moins les dromadaires), Basse de temps zaotre. Tittof : 74 kgs, ne fait pas de mécanique joue de la batterie (il a nez en moins des circonstances éternuantes). Fran : 75 Kgs, n'a jamais fait sport et tudes, il est néant moins (bien en on a pas fait la faute néanmoins) nez en moins donc virgule pilier du groupe, il chante, s'exprime bruyamment, et bouge sur la scène quôa... Il s'exprime, lui, vous n'allez pas lui enlever ça, c'est un blrave gaillard, j'lé connu au catoche, il chantait la foi (et non la cire rose des camarades (et nez en moins amis) qui ont sombré lentement dans la déchéance morale et l'alcoolisme, voir plus haut). Page technique : style SSS...!!!ooOOOs. Relativement indéfini pit-itre rock. Nez en moins Néo-Alternatif sans punk, tchoâ, ni ska, tsé, mais avec des trompettes (la la la trompette) [...] » Le contraste est grand avec le préambule de tonalité très poétique, sage et presque savante du groupe *Mikelats* : « s'enivrant du sourire d'un rêve doux, et voulant fuir la boue de la réalité, l'amitié avait eu un nouvel enfant : un groupe musical, une petite herbe dans les prairies de la culture basque !!! Pampi (synté et accordéon), Christophe (batterie), Matthieu (basse) et Ramuntxo (guitare et chant) buvant la rosée de l'amour et de la musique universelle et errant dans les brumes du poème, oublièrent les syllogismes de la société, pour pouvoir, à chaque aube, dire oui à la vie et surtout pour approcher les étoiles... »

- 32 Cette recherche de la déconstruction syntaxique et grammaticale, déjà bien expérimentée au cours des dernières décennies dans des revues iconoclastes telles que *Underground*, rappelle les analyses de Roland Barthes autour de la pluralité des jeux possibles liés au « Texte » : d'une part le jeu propre du « texte », d'autre part les positions du lecteur qui « joue au texte » et qui « joue le Texte »¹⁹. Ces procédures « ludiques » autour du texte rappellent également les rapports complexes entre la langue et la société. L'intention de subversion de la société passe souvent par la subversion de la langue. Opération peu coûteuse, peu dangereuse et peu efficace qui peut, poussée à l'extrême, être convertie en performance textuelle. Nous pourrions alors paraphraser la formule de Roland Barthes en disant que le locuteur joue à la langue et qu'il joue la langue. Mais cette remarque doit être immédiatement complétée, dans notre cas, par une autre : en agissant ainsi « sur » et « avec » la langue, cette dernière, à son tour, « agit ». Le parti-pris de la déstructuration de la grammaire et de la syntaxe, symboles majeurs de l'arbitraire culturel, et de production de métaphores et de jeux de mots, vise bien entendu un « ailleurs » culturel et politique, explicite ou implicite, représenté ici par la culture officielle française, la langue française, les notables locaux, etc. Cette observation nous paraît corroborée par l'approche comparative des textes basques et français produits par nos groupes de « rock basque » : le délire textuel se fait sur le texte en langue française et non sur celui en langue basque qui reste indemne de toute altération.

- 33 Cette attitude dualiste conformiste à l'« égard » et « dans » la langue basque, iconoclaste à l'« égard » et « dans » la langue française laisse à penser que le discours de la dérision tend à privilégier le « jeu » autour de la langue « dominante » dont on conteste pourtant la dominance (à la manière des minorités juives tchèques exprimant leurs préoccupations dans la langue des dominants, l'allemand)²⁰ dénotant ainsi une représentation ambiguë de cette langue dominante : objet de critique et objet de séduction. Le « procédé » de la dérision s'identifie donc à une pratique collective d'énonciation dont les effets perturbateurs sont doubles : la difficulté voire l'impossibilité à donner au rock basque une pleine légitimité culturelle et à en faire un produit culturel trans-générationnel.
- 34 Un des objets les plus propices à la dérision le mode d'appellation d'un individu par le prénom se prête également à d'utiles observations. Avec le prénom ou diminutif, nous abordons l'aspect le plus intime et le plus inattendu de la biographie individuelle. La prédominance du diminutif au sein des groupes rock est un premier constat. *Txo, Tittof, Krikri, Kiki, Fran* (groupe *Tagada*), lancés comme des fragments sonores, des constructions naïves, ces diminutifs semblent traduire un mouvement paradoxal d'effacement et de surgissement de l'individu dans son individualité. Le diminutif est assurément un terme de familiarité, mais il dénote par ailleurs les idées de domestication, de sujétion, l'adhésion ou la soumission à l'ordre de l'affectif, du sentimental, lequel se substitue ou prend place à côté de l'ordre juridico-familial. Cet usage, caractéristique de la culture juvénile, rencontre la pratique militante (très remarquable au sein de la jeunesse nationaliste basque) de l'usage du prénom comme argument identificatoire (ainsi les comités « *Xan* » créés pour défendre le militant Xan Marguiraut, emprisonné), motif de l'ancrage communautaire de la condition militante et au-delà, de la philosophie sociale nationaliste. Quant à la basquisation des prénoms (*Bixente, Kittor, Inaki, Pantxix, etc.*) celle-ci n'est que le complément logique de l'engagement militant politique, montrant comment le discours nationaliste est et agit comme « fait social totalisant » formalisé dans et par le slogan « *eskuaraz bizi* », littéralement « vivre en langue basque ».
- 35 Enfin, les attitudes anti-conformistes renforcées par le culte de la satire s'exercent sans pudeur à l'égard des pratiques, des symboles et des valeurs internes de la société basque. Ainsi, le groupe du Pays basque espagnol *Kortatu* (1986) fait la satire des sports et du folklore basques dans *Aizkolari* (« Le bûcheron »), de l'idéologie politique du Parti nationaliste basque (PNV) dans *Jaungoikoa eta Lege Zaharrak* (« Dieu et les vieilles lois », devise du PNV, depuis ses origines jusqu'à une date récente). Le groupe du Pays basque français *Beltze* se prend de sympathie pour le chien *Pastor* livré en spectacle lors des concours des chiens de berger (voir texte en annexe). En prenant ainsi pour cibles des objets culturels propres à la société basque, dotés parfois d'une charge symbolique forte au niveau des mentalités populaires, le rock basque s'engage plus avant dans la voie du discrédit social et moral et bouscule les limites du récit iconoclaste d'une vie quotidienne peu enthousiasmante que l'on tente de traduire ou de sublimer à l'aide d'objets parfois bizarres, parfois courants, choisis et exhibés avec force, tels que des *chaussures rangers* ou pointues et des lunettes noires.

La portée post-moderniste

- 36 À la césure tradition/modernité, les producteurs de rock basque opposent, plus que la réunion, la fusion de ces deux notions : la mise en action simultanée du synthétiseur, du *txalaparta* (assemblage de planches en bois sur lesquelles on martèle de manière rythmée)

dont la technique et la sonorité renvoient à l'ordre primitif, a pour effet d'insérer chaque instrument dans une nouvelle histoire, de provoquer sa transfiguration au sens littéral du terme. Artifice facile, naïf, objecteront les représentants de la *doxa* musicale pour qui la valeur est toujours l'expression d'une compétence consacrée par une sanction sociale ou par l'épreuve du temps alors qu'ici la création s'opère par les seules volonté et vertu d'agents convaincus de bien faire. C'est qu'un déplacement de l'instance de production de la légitimité a eu lieu : si pour la *doxa* musicale, la conformité aux canons classiques suffit à fonder une légitimité, dans le rock même si la part de l'imitation et de la reproduction (« les reprises ») des œuvres consacrées ou simplement des autres est importante la subjectivité est devenue la seule autorité éthique légitime. Le souci constant de « ne pas se prendre trop au sérieux » avec la possibilité de glisser dans une expression narcissique²¹, la systématisation de l'usage de l'ironie (érigée en rhétorique, « Si on critique quelque chose, il vaut mieux, tant qu'à faire, tourner en ridicule, c'est plus sympa », *Beltzez*) n'empêchent nullement, comme nous l'avons noté, la mobilisation des subjectivités autour d'objectifs précis tels que la mise en orbite politique de l'identité basque. En étant l'art de tous les possibles croisement de tous les temps et de tous les espaces le rock devient un « instrument » et une « instance » de « modernisation » de la culture basque (dans ses deux composantes que sont la tradition et la langue basques). Ce faisant, le rock condense une double charge significative : il est d'une part, basquisation, c'est-à-dire appropriation, domestication d'une musique sans frontières ; il est d'autre part, universalisation, c'est-à-dire élargissement, normalisation d'une expressivité et d'une langue basques. L'efficacité de cet art se révèle d'autant plus grande qu'il manie des symboles, qu'il n'échappe pas à la logique de la consommation (c'est-à-dire la consommation passive et à grande échelle de cet art), qu'il s'adresse à un public jeune qui n'a pas encore intériorisé complètement les règles sociales et culturelles les mieux établies.

- 37 Cette capacité d'hybridation de la tradition²² et de la modernité, ajoutée au fait que les amateurs de rock appartiennent à toutes les classes sociales confortent, nous semble-t-il, l'idée d'une théorisation, au moins pour une part, de la post-modernité en terme de « dépassement ». D'aucuns voient dans ce dépassement, de la fausse conscience ou, comme Baudrillard, du simulacre. S'il est vrai que l'acte de jouer « la » tradition (ou « à » la tradition) comme dans le cas de la reconstitution des travaux de battage du blé n'est pas autre chose qu'un exercice de simulacre, personne n'est dupe ; ce spectacle suscitera la nostalgie des anciens, la curiosité et l'étonnement des plus jeunes. Fausse conscience ou simulacre, il s'agit dans les deux cas de modalités de représentation du social qui ont autant de pertinence que la réalité orthodoxe sensible. Nous touchons là aux « structures anthropologiques » de l'imaginaire post-moderne qui reste toujours une « norme fondamentale »²³.
- 38 La rédemption culturelle de la tradition (dans ses objets, ses symboles et ses valeurs), niée par la radicalité moderniste, conduit plus à l'homogénéisation qu'à l'égalisation de la tradition et de la modernité : les groupes de rock basque donnent une version positive de la tradition basque tout en étant très lucides sur le monde contemporain dont beaucoup d'entre eux connaissent la face pénible à travers la précarité des conditions de vie (« Les membres du groupe ont peu ou pas travaillé. Toujours des petits plans à droite et à gauche. C'est un choix... On s'arrange... avec le chômage, avec les contrats, avec des trucs comme ça » (*Y.S. Trolls*). De même les essais de promotion d'un rock « rural » face à un rock urbain dont la suprématie est incontestable. De même l'affirmation de la nation

basque face à des nations espagnole et française dont on dénonce l'excessive puissance. De même l'inscription de la basquité dans un universalisme voulu concret (c'est-à-dire plein de l'ensemble des particularités sociales et culturelles) à la manière du « jardin de Herder où chaque plante, chaque société, apporte sa beauté propre, parce que chacun exprime l'universel à sa façon »²⁴.

- 39 Le rock basque se pense en tant qu'agent de modernisation de la culture basque, par les mobilisations ou les déplacements de sens qu'il opère, et en particulier en récusant l'antique et forte opposition entre un universalisme nécessairement moderne (ou moderniste) et un localisme nécessairement traditionnel (ou traditionaliste). Ce faisant, il ne produit pas pour autant « la » post-modernité dont la fabrication est rendue possible par la multiplicité des changements, des inversions et des révolutions (cognitives, symboliques et technologiques) qui ébranlent le monde des institutions, des valeurs et de l'économie. Il ne suscite pas non plus quelque *kulturkritik* dès le moment où malgré l'hypertrophie du message politique, il se réclame d'une expression musicale qui ne conteste pas les fondements essentiels de la société post-industrielle libérale. La dilatation des perspectives culturelles qu'entraîne la dynamique post-modernitaire est à l'origine de la modification des modalités d'existence sociale des processus de continuité et de discontinuité entre les cultures, les époques, les sociétés ou les générations, ce qui n'est pas sans créer des paradoxes. Ainsi, le rock a de quoi, *a priori*, maximaliser le décalage inter-générationnel, mais en même temps les enquêtes démontrent le soutien moral et/ou matériel apporté habituellement par les parents à leurs enfants. De même, si le rock est une musique hors normes selon la *doxa* musicale, il n'est pas nécessairement et dans tous les cas la musique d'individus ou de groupes hors normes.
- 40 Enfin si la fragilité des groupes accroît objectivement les risques d'éphémérisation de la production musicale, le rock dans ses versions universelle et basque induit un double effet de figuration ou de représentation sur la scène sociale : celle d'un discours politique de caractère identitaire, celle de la jeunesse face à elle-même et aux autres. Ce que Michel de Certeau, parlant d'un concert *pop*, décrit ainsi : ce type de manifestation collective a « moins pour objectif de déplier la vérité immémoriale tapie dans une œuvre que de permettre à une collectivité de se constituer momentanément dans le geste de se représenter »²⁵. Tandis que Vladimir Jankélévitch souligne, pour sa part, ce que l'excès peut cacher de fondamental : « La révolution véritable n'est pas dans les outrances verbales ou les blousons de cuir mais dans la conversion profonde d'une volonté qui se refuse à l'ordre traditionnel ; de la rupture intime et centrale à la rupture partielle, il y a toute la distance qui sépare l'innovation de la simple excentricité »²⁶.

ANNEXES

Txapelketa	Le Concours
<p>Artzain xakur txapelketan aurten berriz ere / Presentatzen zaitut Pastor nere xakur maitea / Beste guziak masakratuko ditugu / Gu gira hoberenak / Hoberenak / Egizu erraiten dizutana / Egizu erraiten dizutana / Zoazi harraposki / Eta itzulian / Itzulian // Itzulian / Harraposki / Itzulian / Ontsasko nere xakurra / Holaxe segi // Ez erran dut / Ez ausikirik / Ez haumarik / Ez pitokeririk / Ez ez ez ez // Kalmatzen nuk bainan ar hadi serioSKI / Oraino lana bada nahi badugu irabazi // Bainan zer egiten duk gaizoa / Ez otoi hain laster eskapa / Haugi hunat zakur pitoa / Ikusiko duk zer zanzaldia bilduko dukan. Mister Saguak</p>	<p>Mon Pastor bien-aimé, cette année encore, / Je t'inscris au concours de chiens de berger / On va tous les massacrer / C'est nous les meilleurs / Les meilleurs / Fais ce que je te dit / Vas-y doucement / En faisant le tour / En faisant le tour. // En faisant le tour / Douxment / En faisant le tour. // Bien mon chien / Continue comme ça / Dia ! Vas doucement / Ne mords pas de brebis. // Non j'ai dit / Non pas de morsures / Non pas d'aboiments / Non pas de conneries / Non, non non non / Je me calme mais sois sérieux / On a encore du boulot si on veut gagner // Mais qu'est-ce que tu fous mon pauvre / T'échappes pas si vite je te prie / Viens ici espèce de con / Tu vas voir la branlée que je vais te foutre. Groupe Mister Saguak</p>

NOTES

1. Milan Kundera parle de « l'assomant primitivisme rythmique du rock », dans : Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 182.
2. Voir : Jean CUISENIER, *La tradition populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 119. Celui-ci écrit : « Et partout en Europe, des modèles venus d'autres cultures s'imposent. Après le jazz, c'est le rock, après le tango, c'est le rap, qui régissent les usages musicaux courants. À la tradition musicale populaire succèdent les usages musicaux courants. À la tradition musicale populaire succèdent aussi d'autres pratiques musicales, des pratiques qui s'imposent au plus grand nombre, indépendamment de l'âge, du sexe et de la position sociale : des pratiques musicales ordinaires ».
3. Voir aussi : R. PATTISON, *The Triumph of Vulgarity. Rock Music in the Mirror of Romanticism*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1987.
4. « La structure symbolique d'une œuvre, c'est-à-dire d'une singularité, n'est pas celle d'une éthique, d'une souveraineté ou d'une idéologie professionnelle : la gymnastique de l'analyse doit s'y plier, quelle que soit la difficulté du mouvement pour le sociologue pressé », remarque Jean-Claude Passeron : Jean-Claude PASSERON, « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », dans *Sociologie de l'art*, Paris, La documentation française, 1986, p. 459.
5. Cette virtuosité ou cette plasticité culturelle est ainsi soulignée par Pierre Bourdieu : « l'intérêt pour l'aspect aperçu n'est jamais complètement indépendant de l'intérêt à percevoir », dans : Pierre BOURDIEU, *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 554.

6. Voir ainsi, notamment : Patrick MIGNON et Antoine HENNION [dir.], *Rock. De l'histoire au mythe*, Collection Vibrations, Paris, Anthropos, 1991, 283 p. ; A.M. GOURDON [dir.], *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS Éditions, 1994, 245 p. ; Peter WICKE, *Rock Music. Culture, Aesthetic and Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 228 p. ; Johan FORNÅS, Ulf LINDBERG et Ove SERNEHEDE, *In Garageland Rock. Youth and Modernity*, Londres, Routledge, 1995, 284 p. Il faut aussi mentionner les travaux sur *Musique et politique* réalisés par le Centre de Recherches administratives et politiques de l'Université Rennes I, voir : Alain DARRÉ [dir.], *l'Aquarium, Musique et politique*, n° 11 et n° 12, 1993.
7. Simon Frith évoque ainsi les déplacements de sens opérés par la culture juvénile : « The truth of youth culture is that the young displace to their free time the problems of work and family and future. It is because they lack power that the young account for their lives in terms of play, focus their politics on leisure », Simon FRITH, *Sound Effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*, New York, 1981, p. 201.
8. Paraphrasant la formule de Roland Barthes à propos du catch dont « la vertu » est d'être « un spectacle excessif », on pourrait dire que « la vertu du rock, c'est d'être un spectacle excessif » : Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 13.
9. D. HEBDIGGE, *Subculture : the meaning of style*, Londres/New York, 1979.
10. Voir aussi : R. PATTISON, *The Triumph of Vulgarité...*, ouv. cité.
11. J. HABERNAS, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Burgess Society*, Cambridge, 1962 ; J. HABERNAS, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1985-1988.
12. T. ZIEHE, *Zeitvergleiche Jugend in Kulturellen Modernisierungen*, Munich, Weinheim, 1991.
13. Ce que Adorno appelle « le contenu social immanent » ou « le caractère idéologique immanent », voir : T.W. ADORNO, « Postface » à *Introduction à la sociologie de la musique*, traduite par S. Deutschbein et D. Jameux, dans *Musique en jeu*, 2, 1971.
14. Platon a été le premier, dans sa *République* à émettre des réserves quant à l'impact de la musique dans la société : « [...] l'introduction d'un nouveau genre de musique est une chose dont il faut se garder : ce serait tout compromettre, s'il est vrai... qu'on ne peut changer les modes de la musique, sans bouleverser les lois fondamentales de l'État... C'est donc, semble-t-il, sur ce terrain de la musique que les gardiens devront bâtir leur corps de garde », cité par : Françoise ESCAL, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979, p. 211. Distinguant les bonnes harmonies des mauvaises, il ne consent une dignité qu'à quelques instruments de musique : la flûte de Pan pour les bergers à la campagne, la cithare et la lyre pour la ville. La tentation de la société classique de confiner la musique dans des fonctions descriptives et représentatives s'apparentait à un essai d'exorcisme contre les virtualités contestataires de la musique. À l'opposé de la conception platonicienne, Nietzsche verra dans la musique l'incarnation de l'art de Dionysos et dans la modernité, la responsable de l'effacement de cette dimension mythique : « comme il [l'homme moderne] ne pressent rien de la profondeur dionysiaque de la musique, il transforme à son usage la jouissance musicale en une rhétorique rationnelle de la passion parlée ou chantée dans le *stile rappresentativo* », voir : Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, traduction G. Bianquis, Paris, Éditions Gallimard, 1949, p. 98.
15. Cité par : Françoise ESCAL, *Espaces sociaux, espaces musicaux...*, ouv. cité, p. 225.
16. L'idée d'une version rurale ou agricole a été exploitée par le groupe de rock catalan *El Pets* dans son premier album (1990). La pochette affiche les vellétés d'un « rock agricole » comme alternative au rock d'origine urbaine et pour stigmatiser la « puanteur » de la sur-industrialisation de la province de Tarragone. La couverture montre des instruments de

musique dispersés au milieu de tracteurs et autres objets d'une exploitation agricole ; le dos de la pochette offre le portrait des musiciens assis au sommet des marches de la cathédrale de Constant tandis que se déroule en bas une procession religieuse.

17. Voir à ce sujet : Edgard MORIN, *L'esprit du temps*, nouvelle édition du Livre de Poche, Paris, 1983, p. 183 et suivantes.

18. « Zimako Talde Koordinakuntza » (ZTK) est une coordination de groupes de rock d'Iparralde (du Pays basque nord) existant depuis janvier 1989. « ZTK réunit actuellement six groupes IX, Mikelats, Mister Saguak, Tagada, Txakun, Txingoma Bi et plusieurs sections sono, lumière, label... », tels sont les premiers mots introductifs.

19. « Jouer doit être pris ici dans toute la polysémie du terme : le texte lui-même joue (comme une porte, comme un appareil dans lequel il y a du « jeu ») ; et le lecteur joue lui deux fois : il joue au texte (sens ludique), il cherche une « pratique qui le reproduise », mais pour que cette pratique ne se réduise pas à une *mimesis* passive, intérieure (le texte est précisément ce qui résiste à cette réduction), il joue le Texte ; il ne faut pas oublier que « jouer » est aussi un terme musical ; l'histoire de la musique (comme pratique, non comme « art ») est d'ailleurs assez parallèle à celle du texte » : Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », dans *Revue d'esthétique*, 3, 1971, p. 231.

20. Voir à ce propos : Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka. Éléments pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975. Évoquant le « procédé » de l'expression et le statut de la littérature juive à Varsovie ou à Prague, les auteurs proposent la définition suivante : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, mais plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure », (p. 29). Et commentant à ce propos la portée de la pensée de Kafka, ils notent : « On fera une syntaxe du cri, qui épousera la syntaxe rigide de cet allemand desséché. On le poussera jusqu'à une déterritorialisation qui ne sera plus compensée par la culture ou par le mythe, qui sera une déterritorialisation absolue, même si elle est lente, collante, coagulée. Emporter lentement, progressivement, la langue dans le désert. Se servir de la syntaxe pour crier, donner au cri une syntaxe ». (p. 48).

21. Le thème du narcissisme dans les sociétés de « modernité tardive » a suscité de nombreux travaux. Voir aussi : C. LASCH, *The culture of Narcissism*, New York, Warner, 1979 ; E. NIELSEN, « Narcissism och rock-musik », dans Johan FORNÄS, Ulf LINDBERG et Ove SERNHEDE [dir.], *Ungdomskultur : Identitet och mot-stand*, Stockholm/Stehag, Symposion, 1984, pp. 235-256. Le thème a été repris en France en particulier par : Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, dans le chapitre III, « Narcisse ou la stratégie ». Cet auteur développe les idées anti-lumières de Daniel Bell (Daniel BELL, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, traduit par M. Matignon, Paris, Presses universitaires de France, 1979 ; Daniel BELL, *Vers la société post industrielle*, traduit par P. Andler, Paris, Laffont, 1976) accusant la post-modernité de produire seulement de la discontinuité à l'égard notamment du passé. Par ailleurs, Gilles Lipovetsky ne voit dans le retour au passé, à la région, à la nature que le contrepoint de l'épuisement des valeurs de la modernité, le progrès, la croissance, la mobilité, le cosmopolitisme. En réalité, « le moment post-moderne [...] révèle le procès de l'indifférence pure en ce que tous les goûts, tous les comportements peuvent cohabiter sans s'exclure, tout peut être choisi à loisir, le plus opérationnel comme le plus ésotérique, le nouveau comme l'ancien, [...] dans un temps dévitalisé sans repère stable, sans coordonnée majeure », Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide...*, ouv. cité, p. 58.

22. Voir aussi : Gérard LENCLUD, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », dans *Terrain*, n° 9, pp. 110-123.

23. Voir : G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 10e édition, 1984, p. XV. On peut se demander si le rock ne s'intègre pas dans la quatrième structure du « régime nocturne de l'image », entendue comme la « structure progressiste » dont le trait principal se définit par « la volonté d'accélérer l'histoire et le temps afin de les parfaire et de s'en rendre maître » : G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire...*, ouv. cité, p. 410.
24. L. DUMONT, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 228.
25. Michel de CERTEAU, *La culture au pluriel*, Collection 10-18, Paris, p. 244. Cité par : Philippe TEILLET, « Une politique culturelle du rock ? », dans Patrick MIGNON et Antoine HENNION [dir.], *Rock. De l'histoire au mythe...*, ouv. cité, p. 20 et p. 241.
26. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'ironie*, Paris, Éditions Flammarion, 1964, p. 119.

RÉSUMÉS

La musique rock, contrairement aux autres musiques, a suscité la formation d'un grand nombre de groupes rock, au statut éphémère, soulignant ainsi l'amplitude de son écho auprès des classes d'âge jeunes. L'auteur aborde l'étude de modalités particulières de traduction de cette musique en milieu rural, à travers la production d'un « rock rural » et d'instrumentalisation de celle-ci pour des préoccupations d'ordre identitaire, exprimées ici en terme de *basquité* (ensemble de traits anthropologiques et de représentations liés à la société basque), selon la formule de Roland Barthes. Le résultat de cette alchimie musicale et culturelle se trouve dans le rock « basque » qui vise, grâce à l'utilisation de la langue basque, à basquiser une expression musicale de dimension universelle, et, en même temps, à universaliser la langue basque. L'auteur décèle dans cet usage de la musique rock les signes et les valeurs de la « post-modernité ».

Rock, rurality, “basquité” and post-modernity

The rock music, unlike the others musics, has given birth at the formation of a great number of rock groups, having an ephemery statute, showing thers the amplitude of his echo near the young classes of age. The author studies the peculiar ways of traduction of this music in rural society, with the production of a “rural rock”, and of instrumentalisation of this music in an identitary finality, expressed by the word of “basquité” (totality of anthropological caracters and representations about the basque society), according to the expression of Roland Barthes. The result of this musical and cultural alchemy is in the “basque” rock which seeks to, with the utilisation of the basque language, to “basquize” a musical expression of universal dimension and, in the same time, to universalize the basque language. The author sees in this use of the rock music the signs and the values of the “post-modernity”.

INDEX

Index chronologique : XXe siècle