HAL
open science

De la tristesse à la trépidation chez les rockers et leurs successeurs

Jean-Marie Seca

To cite this version:

Jean-Marie Seca. De la tristesse à la trépidation chez les rockers et leurs successeurs. Michel Demeuldre (éd.). Sentiments doux amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans le blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal..., L'Harmattan, pp.283-292, 2004. hal-03006541v2

HAL Id: hal-03006541

https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03006541v2

Submitted on 2 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Seca Jean-Marie, « De la tristesse à la trépidation chez les *rockers* et leurs successeurs », *in* Michel Demeuldre (éd.), *Sentiments doux amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans le blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal…*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 283-292.

De la tristesse et de la trépidation chez les *rockers* et leurs successeurs

Jean-Marie Seca

La transmutation des états émotionnels

Se délecterait-on de la morosité ? Oui, mais à une condition : que l'ensemble de départ (malheur, affect triste) diffère de celui d'arrivée (forme esthétique morose, agitée ou maniaque). Une musique si souffrante ou mélancolique soit-elle, dans ses motifs et son origine, le demeure-t-elle dans ses effets « réels » sur l'auditeur ou en l'artiste qui la produit ? L'idée ici défendue est qu'une transmutation des émotions préside à l'établissement des consommations esthétiques, y compris les plus tendrement et jubilatoirement tristes. Cette transformation « affectuelle », sensitive, débute déjà dans l'esprit de l'artiste qui élabore son chant ou sa performance. Elle se poursuit évidemment dans le processus de l'audition et ses variantes modulées par des facteurs situationnels ou de position sociale. La mise en musique, même isomorphe et imitative, des sentiments les plus déchirants ne reproduit que très rarement les « états causaux », sources potentielles d'émois tristes. On peut pleurer en écoutant un « morceau » pour des raisons contextuelles (tendances pleurnichardes, traditions plaintives du groupe, rite pleureurs) ou biographiques (évocation nostalgique de moments marquants). Mais on peut aussi, face à la même source musicale, ressentir un trouble ou une extase indéfinie sans fondre en larmes.

Les artistes populaires sont des groupes minoritaires, motivés par une vision élective de leur activité. L'atermoiement morose n'est alors que l'une des manières d'accéder à un état spirituel incomparable. La matrice aristocratique ou élitiste soutient l'orientation créative de ces communautés plus ou moins bohèmes ou modernes. Peut-on vraiment parler d'« art du peuple » ? Les musiques populaires ne le sont pas au sens où elles seraient des « rémanences folkloristes ». Elles renvoient plutôt à des modes de gestion et de réaménagement de l'hétérogénéité sociale. Elles permettent un remarquable brassage des groupes sociaux. Elles conduisaient ceux-ci, bien avant la télévision, d'échanger des moyens de communication et de s'influencer réciproquement. Seul la variable « âge » échappe à ce maelström homogénéisant et métis. Les générations forment, en effet, des couches esthético-sociales superposées, bien plus denses et structurées. On a justement perçu que les tendances *pop*, *rock*, « prolétaires » ou émergentes fascinent les « classes aisées, moyennes » ou « nobles » ou les « occidentaux ». Peut-on expliquer cette fascination par l'impact de la figure de l'individu-foule, de l'homme « sauvage » ou ensauvagé (Moscovici, 1979) plus que par celle d'un « homme du peuple » ? Les composants pulsionnels et impulsifs des courants « pop rock » connotent plus les conduites des masses et de leurs marges en

fusion que la sueur prolétarienne. Les minorités magnétisent et cristallisent ces débats sur la nature triste des arts. Elles peuvent, du fait de leur histoire (Gitans, peuples africains, Amérindiens, nomades sibériens, poètes, etc.) condenser des aptitudes et des énergies plus dispersées dans la masse.

Pleurer, d'un certain point de vue, n'est pas seulement une activité exprimant la tristesse. Il signifie parfois un excès hystérique, une simulation, voire, sans jeu de mots gratuit, une stimulation. Il y a des larmes tristes et gaies. Il y en a d'autres fausses et moroses, et d'autres encore, poignantes et vraies, silencieuses et bienfaisantes. La variété des états moites (sueurs, suintements, pleurs, plaintes, complaintes) est plutôt un bon signe des capacités de chacun d'entre nous à changer de registre de communication. De même, la posture snob, celle de vouloir « sortir du cliché » lyrique ou sentimentaliste, n'est en soi pas plus méritoire ou « supérieure ». Cette dernière attitude ne renvoie-t-elle pas à une culture sans Dieu et rejetant un contact intime avec le sacré ? Après les constats de la mort de Dieu de la fin du 19e siècle, cet antisentimentalisme est une revendication assez nette de maints groupes artistiques s'étant prétendus avant-gardistes durant le 20e. Enfin, on insistera sur le fait que les musiques électroniques pop (*rock*, *techno*, *rap*) sont devenues des tendances orthodoxes. Elles généralisent l'idée d'avant-garde, donnent une apparence diffuse à la dissidence et finissent par incarner une « easy-being culture ». Au fond, on est bien plus distinctif ou déviant aujourd'hui en exécutant un solo de violon dans un concerto de Beethoven ou un chant *a cappella* provenant de quelque mémoire folk napolitaine ou sévillane. Les musiques électroniques plus ou moins subversives, « bruitistes », électroniques ou *rock* sont devenues la norme de l'« être jeune et au monde » si bien que la mise en avant de la contestation par le « son » est un sujet de conversation « tarte à la crème » des bavards des musiques « branchées ».

Le sentiment et la recherche de la communauté perdue

La réélaboration esthétique, qu'elle soit écrite ou incorporée dans des traditions et la reformulation d'une impression, renvoient surtout à la notion de « sentiment » (Maisonneuve, 1948).

> « Le sentiment serait comme le résultat d'une osmose entre le moi et le monde, état subjectif certes, mais en contact avec le non-moi, et partiellement déterminé de l'extérieur. […] On conçoit alors que le sentiment ait en quelque sorte deux faces : [*l'une*] intérieure, liée aux tendances, à l'imagination, au tempérament du sujet ; [*l'autre*] objective, liée aux situations concrètes dans lesquelles ce sujet se trouve engagé ; situations qu'il a peut-être cherchées mais qu'il ne saurait avoir intégralement produites (*ibid*., pp. 23-24.)

Cette notion, centrale, implique la mise en œuvre d'une adaptation de l'individu à un contexte, à des sollicitations extérieures et, surtout, la régulation et la canalisation de ses émotions vers une forme communément acceptable, échangeable et partagée. La tristesse, la joie, l'extase, l'émerveillement ou la mélancolie ne deviennent des sentiments qu'en étant l'objet d'une transaction et d'une acceptation cultivée par autrui. Les tendances musicales fortement répétées, ingérées, susurrées, moroses ou joyeuses, ne peuvent exister que dans des communautés, même si une transition et une désagrégation menace leur ciment et leur structure. C'est la prévisibilité attendue et espérée des émotions suscitées par le rituel ou la performance, mêlées à un approfondissement surprenant ou excessif de la convention, qui fait la spécificité des formes folkloriques ou traditionnelles. Il s'agit de refaire quelque chose, de réaccéder à un état, de reprendre contact avec une manière d'être et de se rappeler, de façon spéciale, la fondation d'une culture. Même dans le cas des musiques *blues*, du *tango* ou des musiques tziganes (Leblon, 1994) ou du *reggae* plus récent, il s'agit de découvrir et de parcourir les lignes émotionnelles qui se ramifient dans un « rêve communautaire » et en un eldorado, cette remarque étant tirée d'un paradigme classique en sciences humaines (communauté / société, *Gemeinschaft* / *Gesellschaft*, etc.).

Que peut-on dire des formes musicales moins folklorisées, *rock*, *rap* ou *techno*, qui cherchent, de façon systématiquement ambivalente, à se situer en dehors de la tradition tout en s'inspirant d'elle plus ou moins explicitement ? La première chose à souligner est que les *rock* et leurs succédanés ne se présentent pas seulement comme des cultures présentéistes : leur référence à des mythologies et leur révérence vis-à-vis d'illustres prédécesseurs sont de même nature que dans d'autres formes stylistiques. Tout en se voulant jouisseurs, provocateurs et rebelles, beaucoup de *rock*ers, *rappers* ou producteurs *underground*, sont étrangement affiliés, reliés et membres d'une communauté à construire et à diffuser comme mode de vie. La grande différence entre *pop* et *folk cultures* réside, par conséquent, dans la conscience d'un monde perdu *à construire*, pour les premières, et *à retrouver*, pour les secondes. Dans les formes traditionnelles ou modernes / conventionnelles, le passé et les sociétés qui l'illustrent sont l'objet d'une quête pathétique dont la difficulté est facilement partageable. Dans les styles plus proches de la dissidence *rock*, le groupe, autrui ou le public (ceux éprouvant éventuellement les mêmes émotions et le même style) sont toujours des entités menaçantes (parce que potentiellement et exagérément exigeantes, jugeuses ou critiques), abstraites (la masse) ou hors du coup (les caves, les ringards, les vieux). Il n'y a alors plus d'évidence de la mise en commun de l'émotion même si on se déclare communautaire, libertaire, poète universel ou fils illégitime de Huelsenbeck, Dionysos et de Nietzsche (Marcus, 1998). Le *rap* n'est pas seulement une tendance plaintive et revendicative. Il recèle les mêmes contradictions culturelles que les *rocks* passés.

Trépidations, trépignements et ébahissements alternant les sensations opposées

Une autre manière d'expliquer le caractère cru et direct des formes *rock*, *rap* ou techno, est de faire l'intersection des sensations qu'ils cherchent à provoquer. Et quand l'on passe au tamis de l'analyse et de la mémoire les diverses impressions créées, on se rend compte que ce qui reste c'est une forme d'agitation cynique mêlée de trépidation passionnée. Définissons le mot « trépidation ». Un premier sens est celui de tremblement dans une acception large du terme. La seconde connotation évoque l'agitation d'une surface ou d'un objet qui subit de petites oscillations ou des secousses très rapides (trépidation d'un navire, d'un train, d'un moteur…). Cette logique agitée et tremblante s'appuie notamment sur une métaphore de la machine et du corps technicisé, structuré par des prothèses (Fontaine et Fontana, 1996 ; Fournier, 1999). Mais nous irons plus loin : nous établirons l'existence de véritables technofoules qui, par la force de ces musiques, se constituent et fonctionnent avec une efficacité surprenante. Ces courants *pop électroniques*, plus ou moins anticonformistes, se destinent à la pleine réalisation d'un programme de gestion de la transe. Dans ce sens, ils sont éminemment humains, lyriques, communautaires, voire humanistes et « communautaristes », mais d'un autre point de vue, ils annoncent l'application, au domaine des sentiments, des rituels et du corps, du mode digital de communication et de l'idéologie de la fonctionnalité. Ce qui trouble le plus l'analyse et le regard, c'est le maintien des deux logiques : conventionnelle, expressionniste, sentimentale d'une part, et organisatrice, structurée, numérique, robotisée, de l'autre. Les sociétés humaines trouvent depuis très longtemps un secret plaisir dans l'atteinte d'une régulation émotionnelle par l'organisation du temps. Le contrôle de cette temporalité est sophistiqué par des règles, des normes et des codes qui régulent certaines communications et l'expression des affects en collectif. Les technofoules « actuelles » ne sont qu'une excroissance moderne et numérisée de ces besoins et de ces rites très anciens.

Il ne s'agit cependant pas de dire que ces styles sont plus violents ou moins apolliniens. La tristesse, l'amertume et l'ébahissement, y sont exprimées (*trash* ou *gothic*, plaintes fâchées, dégoûtées ou cyniques des *punks* ou des *rappers*, aphasie régressive ou bégaiements des producteurs *techno*) sur le mode d'une *esthétique de la trépidation* vaguement sérieuse, menaçante ou légère (infantilisme insouciant, vitesse, jubilation, décharnement, décorticage ou effraction glauque, kitch, malsaine ou macabre). Ces genres musicaux mettent en scène plus ou moins savamment une panique fondamentale devant la béance des signes et des conventions, d'une part, et un désir d'accélération de l'accès à un sentiment identitaire, de l'autre. Outre la trépidation, ne peut-on pas alors parler de trépignement et d'impatience ? Outre la mélancolie silencieuse et autiste (Widlöcher, 1983), il y a, dans ce cas, deux manières d'échapper à cette anxiété identitaire : la plainte ou le cri. La première réaction renvoie à la complainte et la ritualité

des folklores. La seconde désigne une tendance enragée, emportée. Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans les musiques électroniques et *rock*, c'est l'alternance des sentiments et des émotions. On a l'impression que ces musiciens aiment essayer et ressentir la succession parfois narquoise et étonnante, de la joie, de l'exaltation et de la « chute » paradoxale dans la raideur ou l'excès de morosité. Certaines de ces productions renferment, en effet, des tortillements et des oscillations symboliques transformistes, « rapide/lent », « exalté/abattu », « rythmé/tranquille », « gai/triste », reproduisant peut-être une expérience scotomisée ou schizophrénique de l'existence en banlieue ou dans la grande ville. Au lieu de vouloir échapper à cette alternance minante et fatigante d'états affectifs et de sensations, les *rock*ers et les *rappers* semblent la rechercher et la cultiver comme pour mieux contrôler la vraie nature de ce qu'ils considèrent comme leur propre identité. Ajoutons que cet attrait pour les oscillations des sentiments est soutenu par une préférence pour les formes unaires du soi (Dufour, 1988) et un esprit cynique dont l'origine philosophique est ancienne (voir les travaux de Michel Onfray, 1990 ou de Giorgio Colli, 1969, par exemple).

Précisons, en passant, que les larmes et les pleurs parsèment le parcours des groupes vedettes (comme les Beatles ou Johnny Hallyday) : il suffit d'ouvrir aux bonnes pages les histoires illustrées de photos des musiques pop, pour découvrir des visages déconfits par une série irrésistible de lamentations larmoyantes, le plus souvent hystériques ou abattues. On me répondra que les fans des premières heures (les années 1950-60) appartenaient encore à l'ancien monde, celui des larmes et du sang, du désespoir et de la complainte, de l'attente et de la lenteur. On me dira aussi que ces pleurnicheries agitées n'ont rien à voir avec les tourments attristés et langoureux du fado ou du tango. Notons seulement l'émergence et la diffusion croissante d'une morosité infinie ou d'une mélancolie dans tous les pores de la société. Spinoza ne soutient-il pas que la tristesse résulte d'une prise de conscience du « passage à un état de moindre perfection » ? Il est vrai que le fan admiratif ne peut, à un certain degré, que s'alanguir tristement devant sa régression identificatoire et amoureuse face à une vedette. Et quand l'artiste musicien chante la morosité (ou des univers malsains ou étranges), il se rapproche, esthétiquement et existentiellement, de celui qui l'admire au point de lui déchirer littéralement le cœur. Dans certains *raps* ou chansons *rock*s, se voulant très émouvants, on retrouve cette passion pour l'auto-apitoiement et la syntonie pour le malheur d'un alter ego, similaire à l'artiste. Cette scénarisation de la souffrance commune et du *spleen* est un thème de base des musiques populaires. Sartre dans *La nausée* et Céline dans *Voyage au bout de la nuit*, évoquaient, dans les années trente, des scènes blues du music-hall où la même transe affectée est narrée :

« Pour des artistes, c'étaient des artistes. Il en montait d'elles de la poisse sans qu'elles veuillent l'arrêter ou même le comprendre. Leurs yeux seulement étaient tristes. Elles chantaient la déroute d'exister et de vivre et elles ne comprenaient pas. Elles prenaient encore ça pour de l'amour, on leur avait pas appris le reste à ces petites. Un petit chagrin qu'elles chantaient, soi-disant ! Qu'elles appelaient ça ! On prend tout pour des chagrins d'amour quand on est jeune et qu'on ne sait pas… *Where I go… Where I look, It's only for you…ou, Only for you…ou.* Comme ça qu'elles chantaient… » (Céline, *Voyage au bout de la nuit*.)

> « Et à ce moment précis, de l'autre côté de l'existence, dans cet autre monde qu'on peut voir de loin, mais sans jamais l'approcher, une mélodie s'est mise à danser, à chanter : "C'est comme moi qu'il faut être ; il faut souffrir en mesure." La voix chante : *Some of these days, You'll miss me honey*" » (Sartre, *La nausée*.)

C'est étrange comme ce thème de la souffrance, comprise par autrui, échangée, est récurrent et à quel degré la musique joue sa fonction cathartique et thérapeutique, effaçant l'absurde, le non-sens, la rage, la nausée, la mélancolie ou l'ennui. Pourtant, et on le sent bien, les genres *rocks etc*., cristallisent quelque chose d'autre que cet instinct du triste et du fatal : une convention de l'explicite et de l'ensauvagement dans l'affirmation des émotions. De plus, le *souci* ou *tourment d'être soi* (*cf*. Ehrenberg, Foucault) agite toutes les entreprises créatives pop ou électroniques. Les revendications pour la dignité et la reconnaissance forment l'arrière-plan constant des combinatoires soniques et poétiques de ces acteurs. Les intermittences du cœur, pour reprendre une formule proustienne, sont une pâte de base de tout musicien qui tient à ménager surprise et inattendu, rythme et cassures, mélodie, couplets et refrains mais avec les musiques électroniques jeunes, le tournoiement des sensations se mue en vertige et en virages dérivants, formant les même contrastes violents que ceux existant entre les manèges de chevaux de bois à l'ancienne et les terribles performances giratoires des dernières innovations de la Foire du Trône.

L'émotion telle qu'on la nomme

L'emprise du regard d'autrui et des normes collectives sur l'encodage des émotions est quelque chose de bien connu en anthropologie (Sartre, 1938) et en psychologie sociale (Rimé et Scherer, 1989), même si certains auteurs tentent de décrire quelques émotions de base, biologiquement héritée, indépendantes des contextes (peur, douleur, plaisir extrême, joie intense…). Les affects demeurent cependant des états temporaires et fugaces. Ils sont marqués par le sceau de l'incertitude et de la variabilité. Du fait que la musique est éminemment intellectuelle et demeure intellectuellement émotionnelle, il y a de fortes probabilités pour que les structures sociales et cognitives mordent sur ses formes et en en organisent la

régulation et les sinuosités. Toutes les grandes théories de la socialisation (reconnaissance sociale, comparaison, communication) sont basées sur l'idée que, face à des stimuli ambigus ou incertains à évaluer, chacun d'entre nous se tourne vers un groupe de référence ou d'appartenance pour les qualifier et avoir une attitude adaptée face à eux (Festinger, Newcomb, Sherif, Lewin…). L'agrégation de l'émotion musicale, de l'entité d'appartenance sociale et des types de sentiments ou d'ambiance à provoquer par l'art forment alors un alliage subtil e indissociable. On mentionnera une perspective cognitiviste, contextuelle et mimétique permettant d'éclairer provisoirement et partiellement la réflexion sur cet objet.

Basée, selon nous, sur les travaux de Léon Festinger et sur une théorisation matérialiste et protofreudienne, une expérience assez ancienne de Stanley Schachter et Jerome Singer, datant de 1962, nous aidera dans notre argumentation. Elle est basée sur une distinction entre l'*activation d'un état émotionnel* et sa *nomination*. Le premier phénomène ne donne pas lieu à des distinctions très tranchées entre les différentes palettes affectives et leur physiologie. On a du mal à dire quelles sont les différences entre les formes physiologiques de l'admiration, de l'amour ou de la sympathie ou encore entre les manifestations neurobiologiques de la haine, de l'envie, de la jalousie ou de la rancune. Pourtant, chacun de nous pense, à juste titre, que des nuances existent entre ces termes. D'après Schachter et sa *théorie bifactorielle*, l'expérience émotionnelle résulte d'abord d'une activation généralisée d'états biologiques ou nerveux, et ensuite d'un étiquetage ou encodage cognitif. L'activité de codage est effectuée du fait d'une dépendance vis-à-vis d'un groupe (les amis, la famille, un autrui idéalisé ou généralisé, la communauté religieuse, professionnelle ou politique…). Cet entourage social fournit les règles et les étiquettes à accoler aux situations incongrues ou difficiles à analyser. Dans leur expérimentation, Schachter et Singer (1962) vont injecter à des sujets une substance présentée comme un complément vitaminique. En fait, il s'agit d'*épinéphrine*, c'est-à-dire un stimulant de l'état nerveux provoquant des bouffées de chaleur, une augmentation du rythme cardiaque, des tremblements etc. À un groupe de sujets, ils vont décrire les réels effets de cette substance tout en la désignant quand même comme un substitut vitaminique. Pour une autre partie des sujets, on ne leur décrit pas d'effets attendus. On a donc deux groupes : l'un sachant l'état physiologique qu'il va ressentir et l'autre ne connaissant pas à l'avance ces effets. Un troisième échantillon participe à la même expérience mais reçoit un placebo (solution sans effet stimulant).

Après l'injection, chaque sujet est dirigé vers une pièce où on lui demande d'attendre avant de participer à un prétendu exercice sur la vision. Un complice des expérimentateurs est assis dans la même salle et se présente comme devant aussi effectuer cette tâche. C'est alors que la manipulation expérimentale commence. Ce compère devait produire, par son comportement singulier, un étiquetage émotionnel de l'activation physiologique résultant des injections de substance. Dans un cas (la moitié des

sujets de chaque méthode), il devait se comporter de façon *euphorique*, dans un autre (l'autre moitié des sujets connaissant ou non les effets ressentis par suite de l'injection), il induisait une forme *colérique* de conduite. Être euphorique consistait dans le fait de lancer joyeusement des avions en papier, des boulettes dans un panier et de jouer avec un cerceau d'enfant. Se mettre en colère, dans l'autre condition, se traduisait par un profond agacement exprimé verbalement face aux réponses à faire à l'exercice, à critiquer la démarche proposée dans la tâche sur la vision, puis à se mettre de plus en plus en furie jusqu'à rouler en boule le questionnaire et à le jeter dans un panier.

Quels sont les résultats d'une telle manipulation ? Les sujets, ressentant un trouble lié à la substance mais qui n'étaient pas préalablement informés du type d'effet produit par l'*épinéphrine*, vont se mouler le plus dans le contexte induit par le compère : ils vont avoir plus tendance, comparativement aux autres types de sujets (informés sur les effets de la substance ou appartenant au groupe contrôle), à se sentir soit plus euphoriques, soit plus en colère face à un individu se comportant comme tel. L'effet d'identification au modèle colérique ou euphorique est d'autant plus important que les moyens de nommer l'émotion suscitée par la substance injectée n'existent pas ou ne sont pas verbalisés préalablement. Certains auteurs comme Valins (1966, 1972) ont pu montrer qu'il suffit de croire qu'une activation physiologique est possible (il n'y a pas d'utilisation de drogue) lorsqu'on est confronté à une situation stimulante pour qu'une émotion associée se produise. On peut affirmer, sans se tromper grandement, que beaucoup de colorations sentimentales ou de conduites conformes, liées à des styles plus folkloriques ou traditionnels, résultent d'un apprentissage longuement effectué en communauté pour parvenir à une similitude expressive dans les réactions aux auditions de performances scéniques des artistes de référence.

D'autres travaux comme ceux de Weiner (1978, 1980) ont pu permettre d'observer que l'activation d'émotions spécifiques est aussi liée, en plus de l'importance de l'étiquetage cognitif observé précédemment, à leur rapport avec le succès ou l'échec dans une entreprise. Par exemple, en cas de réussite, l'effort instable (à court terme) dans une activité, engendre une augmentation des tendances au délire ou à la joie intense alors que l'implication stable dans un travail (à long terme) conduit à un état de calme et de relaxation, à la suite d'un succès. Le lien avec le monde des musiciens *underground* nous semble clair : incertains sur l'issue de leur activité, travaillant de façon velléitaire et sur le court terme, ceux-ci vont se retrouver assez souvent dans un état de transe lorsqu'ils accèdent à un relatif succès, à son illusion ou à l'un de ses substituts (concert réussi, répétition satisfaisante, morceau bien amené, etc.).

Représentations musicales, rituels et état acide

Les genres musicaux sont assimilables à des représentations sociales (= *RS*) et musicales. Les *RS* forment des classes de savoirs pratiques, de comportements, d'opinions, de croyances et de sentiments plus ou moins fortement associés aux combinaisons artistiques et figuratives. Les représentations musicales sont des systèmes d'ambiance, de sentiments, de rituels et de pensées. L'alternance d'affects opposés, complémentaires ou contrastés et leur encodage doivent être intégrés à ces systèmes culturels publics. Nous ne pouvons en dire plus dans un tel exposé (*cf*. pour plus d'information : Seca, 2001*b*).

En tenant compte d'un point de vue psychosociologique et durkheimien, d'appréhension de ces phénomènes et des travaux des anthropologues (Bastide, 1972, Canetti, 1966, Rouget, 1980 notamment) et de Sigmund Freud, on doit percevoir dans l'activité musicale un phénomène rituel. En effet, elle suppose « un système codifié de pratiques, sous certaines conditions de lieu et de temps, ayant un sens vécu et une valeur symbolique pour ses acteurs et ses témoins, en impliquant la mise en jeu du corps et un certain rapport au sacré » (Maisonneuve, 1999, p. 12.) Comme le souligne Durkheim, « les rites sont des manières d'agir qui ne prennent sens qu'au sein des groupes assemblés et qui sont destinés à susciter, à entretenir ou à refaire certains états mentaux de ces groupes. » (Durkheim, 1912, p. 13). Nos observations auprès de 110 groupes de musique *underground* (punk, *rock*, antillais, rap) de 1982 à 2000, nous ont amené à imaginer une grille d'analyse de la socialisation rituelle et de l'atteinte d'un but, presque éthique, de reconnaissance sociale de ces formations. Nous avons qualifié cette grille d'analyse par le terme « état acide ».

La première caractéristique à mettre en avant dans l'*état acide* des musiciens *underground* est celle de l'ambivalence. Ces derniers vivent une forme de mimétisme dénégateur. En effet, contrairement aux pratiques folkloriques ou populaires traditionnelles, ces praticiens cherchent à affirmer une singularité personnelle en dépit d'une identification très nette à des courants, styles ou vedettes. L'ambivalence qui en résulte naît d'une tension entre deux « soi » : la première entité est constituée par la figure du participant à une foule enthousiaste qu'a été ou est encore tout membre d'un groupe amateur ; la seconde tendance identitaire personnelle renvoie à une vocation et à une intériorité psychologique privée, à faire émerger dans les combinatoires musicales et poétiques (Dufour, 1988). L'état acide et l'ambivalence sont alors engendrés par cette friction entre deux types d'identités : l'une étant fusionnelle, fraternisante, admirative et soumise ; l'autre se destinant à l'individualisation, à la dissidence, à l'assomption d'un leadership charismatique et à la construction d'une culture « autolégitimante », fondée sur une norme de liberté et d'originalité.

À partir de cette caractéristique essentielle (ambivalence et mimétisme dénégateur), on peut ensuite passer aux différentes dimensions de ces pratiques néo-rituelles :

1. Volonté d'influencer les médias, les conventions de communication, les institutions et de transformer leur idéologie latente ;

2. Besoin relatif de changer la situation d'anonymat et de faible visibilité commerciale à son propre profit ;

3. Dépendance forte vis-à-vis des influences des vedettes et des modèles culturels prédominant dans le style revendiqué et par l'idéologie du show business ;

4. Vocation pour la mission de leader de foule et désir de convertir autrui à sa production privée et à la vision du monde qu'elle implique.

5. Survalorisation des moments d'effervescence très intense des concerts et des célébrations qui leurs sont associées (Bazin, 1995) ;

6. Pratiques de refuge dans des rituels semi-privés de répétition et de construction d'une identité virtuelle, partiellement concrétisée dans un répertoire et des « morceaux » enregistrés sur cassettes ou disques.

7. Représentation de la musique pure fondée sur les notions d'authenticité, de son sale, dépouillé, bruitiste (Castanet, 1999) ;

8. Esthétique de la provocation teintée d'arrière-pensée commerciale.

Les groupes dont nous parlons sont *minoritaires*, dans leur état d'esprit, car nous ne nous intéressons qu'à ceux qui commencent leur carrière, proviennent de groupes de consommateurs actifs ou passionnés (Le Bart, 2000) et presque jamais aux stars. Ils sont aussi *anomiques* du fait de leur ambivalence / attirance (plus ou moins déniée ou moquée) vis-à-vis des stratégies de réussite commerciale et des honneurs (argent, admiration, renommée) qu'elle suppose. Ils sont dépendants du regard des majorités parce qu'ils n'ont pas encore constitué leur style propre et leur *devise musicale* (*cf*. Rouget, Seca…). N'ayant pas encore affirmé leur sentiment d'originalité, ils sont bringuebalés par des logiques symboliques, parfois opposées, organisées autour de valeurs comme l'authenticité, la rébellion jeune, le « jeunisme », le sexe, l'argent, la vie facile ou le scandale dont on connaît la nature idéologique et manipulée.

Cela explique aussi l'attirance de ces minorités musicales pour des formes discursives et politiques *hétérodoxes* : elles se constituent comme des espaces de réchauffement de la croyance dans le « soi », c'est-à-dire d'intensification de la foi dans ses propres forces, dons ou capacités, de l'identification dans « sa » musique. Elles s'érigent comme des communautés de réenchantement du monde (Moscovici,

1979, 1988, 2000). L'état acide renvoie ainsi à des logiques d'acteurs expérimentant, de façon ambivalente, une sorte d'état naissant culturel. Ces formations *underground* cristallisent ainsi, dans leurs créations, les non-réponses à leurs obsessions intellectuelles, affectives ou politiques, par des formes corporéisées, rythmées et esthétiques, comme beaucoup d'autres marginaux ou provocateurs dadaïstes ou surréalistes avant eux. L'entrée dans l'utopie prend l'apparence de mélodies et de rythmes consommés « entre soi » et de la recherche d'une combinaison rituelle commune et *vivable.*

L'arrière-plan de quête de célébrité et d'honneurs peut néanmoins aller jusqu'à troubler la précision du doigté et l'assurance du guitariste ou le sens innovant et expressif du poète. L'état acide désigne, en définitive, cette confusion entre réussite et approfondissement créateur et les errances à la fois esthétiques et ambitieuses de minorités artistiques. Il favorise la recherche de solutions nouvelles et privilégie même un état d'esprit fondé sur le décalage par rapport à la norme. Il conduit à une aporie lors de la définition du style personnel qui peut finir par devenir introuvable et se manifeste, à d'autres moments, par une expression conformiste. Dans ce dernier cas, les musiciens vont vouloir adopter un discours faisant l'apologie de la distraction ou du néant. Certains vont même jusqu'à la reprise très minimalement modifiée d'un standard afin d'apposer leur « griffe » sur un processus qui les dépasse mais auquel ils veulent prendre part avec obstination.

Conclusion sur l'aspect ludique et sérieusement léger du souci de soi

Une dernière remarque pourra être faite sur l'importance de l'activité ludique dans cette obsession pour soi et ses méandres « affectuels ». En effet, l'alternance des états émotionnels, l'exploration de sensations particulières, de rythmes spécifiques et de rêves éveillés doivent être apparentées à des jeux de rôles. On connaît le succès financier des consoles de jeux électroniques (Nitendo, Sega…). On pensera aussi aux jeux de rôle tels que Donjons et Dragons, pratiqués par des « rôlistes » dans des clubs ou au domicile d'adolescents. Mais il y en a aussi pour les adultes (combats guerriers dans des forêts, reconstitutions de romans d'Agatha Christie ou de science-fiction, etc.). Les *karaokés* appartiennent à cette même tendance exploratoire « pour voir » comme on dit au poker et pour « s'y croire » comme une vraie vedette. On tente le coup ! On s'essaie subrepticement à une autre identité. La vogue des Carnavals et des fêtes déguisées en France depuis une quinzaine d'année l'atteste. L'engouement pour les chats et l'internet chez les jeunes le confirme. Les musiciens *rock* ou *rap* sont, d'une certaine manière, des expérimentateurs de rôles professionnels. Peu d'entre eux parviendront à vivre de leur production. Le seul bénéfice est alors symbolique et provisoire. Il est suspendu et associé au rituel musical lui-même. On élabore autre chose sur soi, en dépit du fait que ce quelque chose demeure à l'état virtuel ou caché

dans les replis d'un site web. L'activité ludique caractérise donc fortement ce foisonnement d'essais musicaux et explique les formes variées, incongrues, provocantes, trépidantes et cyclothymiques des styles comme le *rock*, le *rap* ou la techno. Contrairement aux musiques inscrites dans une territorialité communautaire, même si elle est immigrée et traversant des moments de transition vers autre chose, les styles pop électroniques échappent à toute assignation identitaire fixe et forment des cercles « schizo-domestiques », dont la fonction essentielle est de favoriser l'évasion d'un soi vers un possible différent, d'une identité vers plusieurs autres dont la diversité apaise la soif d'accomplissement et d'inscription dans des formes reconnues.

Références bibliographiques

Bastide R., 1972, *Le rêve, la transe et la folie*, Paris, Flammarion.

Bazin H., 1995, *La culture hip hop*, Paris, Desclée de Brouwer.

Canetti E., 1966, *Masses et puissance*, Paris, Gallimard.

Castanet P.-A., 1999, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, TUM, Michel de Maule.

Colli G., 1969, *Filosofia dell'espressione*, Milano, Adelphi.

Dufour D.-R., 1988, *Le bégaiement des maîtres*, Paris, Francois Bourrin.

Durkheim E., 1912, *Les formes élémentaires de la vie religieuses*, Paris, PUF.

Fontaine A. et Fontana C., 1996, *Raver*, Paris, Anthropos.

Fournier V., 1999, *Les nouvelles tribus urbaines. Voyage au cœur de quelques formes contemporaines de marginalité culturelle*, Chênes-Bourg, Georg.

Le Bart C., 2000, *Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion*, Rennes, PUR.

Leblon B., 1994, *Gitans et flamenco. L'émergence de l'art flamenco en Andalousie*, Toulouse, CNDP de Midi-Pyrénées.

Maisonneuve J., 1948, *Les sentiments*, Paris, PUF.

Maisonneuve J., 1999, *Les conduites rituelles*, Paris, PUF.

Marcus G., 1998, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Allia.

Moscovici S., 1988, *La machine à faire des dieux. Sociologie et psychologie*, Paris, Fayard.

Moscovici S., 1979, *Hommes domestiques et hommes sauvages*, Paris, Christian Bourgeois.

Onfray M., 1990, *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*, Paris, Grasset.

Rouget G., 1980, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.

Rimé B. et Scheler K. (Éd.), 1989, *Les émotions*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.

Sartre J.-P., 1938, *Esquisse d'une théorie de l'émotion*, Paris, Hermann.

Schachter S. et Singer J., 1962, « Cognitive, social and physiological determinants of emotionnel states », *Psychological Review*, 69, pp. 379-399.

Seca J.-M., 2001*a*, *Les musiciens underground*, Paris, PUF.

Seca J.-M., 2001*b*, *Les représentations sociales*, Paris, ARMAND COLIN / VUEF.

Seca J.-M., 1999, « L'emprise rituelle des *raves* » *in* FERRÉOL G. (Éd.), *Adolescence et toxicomanie*, Paris, A. Colin, pp. 54-84.

Widlöcher D., 1983, *Logiques de la dépression*, Paris, Fayard.