

La transe des musiciens rocks amateurs et le refoulement de la révolte

Jean-Marie Seca

► **To cite this version:**

Jean-Marie Seca. La transe des musiciens rocks amateurs et le refoulement de la révolte. Documents de recherche OMF, série “ Didactique de la musique ”, Université Paris-I-Sorbonne, 1997, n° 7 (novembre): Pratiques de production musicales chez les jeunes, pp. 21-32. hal-03015079

HAL Id: hal-03015079

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03015079>

Submitted on 26 Nov 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.



Seca Jean-Marie, « La transe des musiciens *rocks* amateurs et le refoulement de la révolte », in Observatoire musical français, *Pratiques de production musicales chez les jeunes*, Université Paris Sorbonne, Documents de recherche OMF, série " Didactique de la musique ", n° 7, novembre, 1997, pp. 21-32.

La transe des musiciens *rocks* amateurs et le refoulement de la révolte

À quoi est due la difficulté de la pratique de la musique pour un musicien amateur et débutant ? Est-elle liée à la complexité formelle et la dureté de l'apprentissage de la technique instrumentale ? C'est vraisemblable et logique. Cela tombe même dans le sens commun. « Il faut être doué pour faire de la musique », signifie que l'on accorde à cette dimension technique et théorique de la connaissance musicale un statut à part dans l'accès à la maîtrise et à l'aptitude de musicien. Si quelqu'un est doué, c'est qu'il va apprendre plus vite et mieux cette technique et cette connaissance. Cette représentation est tellement répandue que lorsqu'on parle de la musique, on a l'impression de se référer à un domaine si complexe, si difficile d'accès qu'il en devient presque sacré. On voit, alors, la musique comme une pratique où il faut absolument éviter la banalité, la facilité, l'accessoire.

Mais la difficulté de la pratique de la musique tient à une dimension plus difficile à transmettre par une formation académique, scripturale et formalisée. Cette dimension est celle de la transe ou des états modifiés de conscience d'où la musique tire sa force et ses codes. La difficulté de la pratique musicale est, donc, double. D'une part, on s'obsède sur la maîtrise de la technique et de la connaissance ; d'autre part, on élude ce que la musique représente en soi, c'est dire un lieu de voyages intérieurs et de transformation des états émotionnels et mentaux pour ceux qui veulent la créer ou la produire. On élude cette seconde dimension parce que l'on pense pouvoir mieux la cerner par la première. Et quand on bute sur un accord de guitare ou sur un problème de rythme, on ne se rend pas suffisamment compte que la difficulté réside ailleurs que dans ce qui semble plus malléable et accessible. Et d'une certaine manière, on se trompe de difficulté. Ce qui la redouble.

Le refoulement de la révolte.

Dans une recherche effectuée, il y a quelques années (Seca, 1988) sur les musiciens pop rock, c'était la position des amateurs et des ex-adorateurs de vedettes qui m'intriguait. Cet intérêt peut être exprimé à travers une question qui me semble toujours centrale : *Comment passe-t-on de foules possédées par des musiques plus ou moins géniales à des individus actifs composant le texte et la rythmique de leur propre entrée en transe ?*

Telle était la question qui me taraudait et m'obsédait. Cette question avait un sens révolutionnaire pour moi. En effet, pour l'ex-croyant dans la révolte des prolétaires que j'étais, il y avait eu toute une désillusion

Seca Jean-Marie, « La transe des musiciens *rocks* amateurs et le refoulement de la révolte », in Observatoire musical français, *Pratiques de production musicales chez les jeunes*, Université Paris Sorbonne, Documents de recherche OMF, série " Didactique de la musique ", n° 7, novembre, 1997, pp. 21-32.

politique et mobilisatrice¹, avant d'en venir à la question des motivations et des vocations des membres des groupes de rock amateurs.

Les enquêtes sur les rockeurs parisiens (1981-86) venaient, donc, de la sidérurgie lorraine, de la « Lorraine Coeur d'Acier » (Charasse, 1979). Sans que j'en prenne nettement conscience, le côté révolutionnaire ou révolté, de mes réflexions des années 77-81, a été perverti par les tendances sensuelles et narcissiques des pratiques rock. L'élan des révoltes était coupé, transformé en quelque chose qui en était l'approximation, c'est à dire, en un solo de guitare, en une rythmique binaire ou en une cacophonie plus ou moins symphonique et électrique. En fin de course, il y avait les rocks plus ou moins étrangers et familiers qui venaient dire une souffrance universelle et indicible comme celle, plus blues, décrite dans la fin du roman de Sartre, « La nausée ». C'était bien un rapport de possession qui s'insinuait dans une aliénation et une domination non-élucidées (qui était la mienne comme celle de mes différents compagnons de rock et de bric et de broc).

La rumination des aliénations, toutes ces formes préverbales de la violence, sont les ingrédients des vocations rock et de nombreuses pratiques amatrices de la musique populaire. C'est pour cela qu'un regret² demeure dans ma manière de me comprendre dans le travail de recherche sur les rocks des années 80 et d'en faire une théorie explicative.

Je n'ai pas assez fortement exprimé que l'objet d'une telle recherche sur les milieux pop-rock amateurs était *la manière de faire de l'identité avec ce qui apparaît indifférencié, de la structure avec de l'aliéné*, ou, en d'autres termes, qu'il s'agissait de construire une psycho-sociologie des procédures de traduction *de la violence sans objet (Dubet, 1987) à la socialisation artistique (Seca, 1988)*. Bien sûr, ma description

¹ Expériences amères d'éducatrices et d'informations de prolétaires à prolétaires : comme par exemple, cette époque de ma jeunesse, (18 ans) où je rédigeais des journaux d'association des jeunes du village, pour un renouveau intellectuel et un dialogue politique (années 1977-80) dans ma commune et où je rencontrais l'indifférence festive et « shiteuse » des autres (les groupes de rock et leurs suiveurs ébahis). C'était comme un dialogue de sourds où les signaux qui m'étaient envoyés se résumaient en « chacun son truc, mec ! ». À l'époque, je cherchais une reconnaissance identitaire et une issue à l'incertitude par le dialogue politique et l'écriture d'articles plus ou moins surréalistes et pompeux dans des journaux associatifs vendus, porte à porte. Puis sont venus les découragements, tous les amis qui s'embourbaient dans les drogues et les confortables jouissances des arts. Ce fut une épreuve de solitude et d'autonomie pour moi. Ce furent des moments de confusion et de conformisation à l'esprit rock des années 80.

² Ce regret s'énoncera et s'exprimera, aujourd'hui, sous la forme d'une interrogation sur le double rapport d'étrangeté que j'ai entretenu, d'une part, avec les milieux intellectuels universitaires souvent bourgeois et, d'autre part, avec les musiques pop, souvent rock. C'est en tant qu'étranger à ces deux mondes, que je me suis efforcé de trouver un langage, entre les deux univers, un peu dans l'un, un peu dans l'autre. Je ne me suis pas, alors, aperçu, assez nettement, pendant mes enquêtes et mes travaux de rédaction, de ce qui aurait crevé ou ouvert les yeux d'un observateur plus lucide.

Seca Jean-Marie, « La transe des musiciens *rocks* amateurs et le refoulement de la révolte », in Observatoire musical français, *Pratiques de production musicales chez les jeunes*, Université Paris Sorbonne, Documents de recherche OMF, série " Didactique de la musique ", n° 7, novembre, 1997, pp. 21-32.

des activités des minorités rock donnait une large part à ce que j'ai appelé l'état acide. Mais, je n'ai pas voulu insister en 1988, sur l'importance centrale de l'amnésie ou, pour le dire plus élégamment, du refoulement. Peut-être ai-je été trop près du terrain comme on dit en sciences sociales. Cette proximité m'est plus utile, aujourd'hui, longtemps après, par la réflexion et la distance que j'ai acquise depuis cette époque.

On posera comme axiome de notre argumentation que toutes les pratiques artistiques sont structurées à partir du refoulement de la révolte. Si l'on considère que la révolte est une des formes élémentaires de conduite de tout déviant et de tout membre d'une foule, on peut dire que la socialisation des musiciens amateurs se déroule à partir d'un point focal qui peut être décrit comme processus de transformation presque mathématique, algorithmique, rythmique et mélodieux de la révolte en musique de révolte.

Laplanche et Pontalis (1967 : 392) notent bien que

« le refoulement se produit dans le cas où la satisfaction d'une pulsion - susceptible de procurer par elle-même du plaisir - risquerait de provoquer du déplaisir à l'égard d'autres exigences. (...) Il peut être considéré comme un processus psychique universel en tant qu'il serait à l'origine de la constitution de l'inconscient comme domaine séparé du reste du psychisme. ».

Notre thèse est que la révolte est l'objet d'un refoulement et favorise la formation de clivages et de transformations-condensations-altérations libidinales et fantasmatiques qui deviennent les structures signifiantes d'où partiront et vers lesquels se li(e)ront les états de transe des musiciens. Le rapport aliéné au monde est une forme suprême par où s'élabore l'expression artistique. Les liens entre les pratiques rock et les transes rock sont compréhensibles à partir du moment où on accepte de les expliquer à partir de cette profonde relation entre *l'expression de la domination, de l'exclusion et la domination et l'exclusion elles-mêmes*. La transe actualise, alors, la mémoire d'une identité sur-idéalisée, d'une domination non-acceptée et d'une révolte incomplète, inaccomplie. Plus la révolte est l'objet d'un refoulement et plus les états modifiés de conscience sont intensément et fortement recherchés pour eux-mêmes, dans leur formalité et pour leur structure. La transe apparaît donc comme un moment néo-rituel de réappropriation d'un pouvoir.

L'état acide : une recherche de réduction de l'ambivalence

La transe est, en effet, dès les premiers sons des néophytes rock des sous-sols, une recherche de pouvoir sur son propre esprit par la production et la maîtrise d'un son. Les écrits sur la transe (Bastide, Rouget,

Seca Jean-Marie, « La transe des musiciens *rocks* amateurs et le refoulement de la révolte », in Observatoire musical français, *Pratiques de production musicales chez les jeunes*, Université Paris Sorbonne, Documents de recherche OMF, série " Didactique de la musique ", n° 7, novembre, 1997, pp. 21-32.

Leiris, Laplantine, Eliade ...) abordent tous cette description de la perte puis de la renaissance identitaire. L'état de perte de soi était, chez les musiciens amateurs que j'ai interrogés entre 1981 et 1986, une situation beaucoup plus problématique et longue qu'on pourrait le penser, au premier coup d'oeil. Rares étaient, parmi les populations rockeuses *new wave* et *punk*, les musiciens à la virtuosité technique et musicale incontestée³.

L'atteinte et la maîtrise de la transe musicale impliquent, d'abord, celles non-exclusives, ni essentielles, de la compétence technique instrumentale et de l'harmonie⁴. Ces dimensions de base de la musique doivent être complétées par la bonne exécution des « morceaux » en groupe : synchronicité, rythmicité, ressentir communs et énergie dramatique fortement finalisée vers une publicité de la production collective. Toutes ces conditions minimales ne sont pas nécessairement présentes au moment de la formation symbolique des groupes. De ce point de vue, les groupes de rock amateurs étaient, pour une bonne partie d'entre eux, *des projets* plus que *des réalités publiques instituées* à travers un répertoire, une activité scénographique ou discographique.

Ainsi, la maîtrise et l'atteinte de la transe, en situation d'apprentissage rock, portent les marques de l'ambivalence du projet musical collectif. L'expérience des états modifiés de conscience est tâtonnante, progressive et suit les étapes de l'auto-formation et de la création collectives. C'est pour cela que j'ai proposé le terme d'*état acide* à cette époque (Seca, 1988), pour décrire un état de socialisation expérimentale de soi. Cette socialisation impliquait une conduite de recherche d'auto-excitation, de « techniques du corps » pour reprendre une expression de M. Mauss. Elle menait, aussi, à un vécu délirant de soi, c'est à dire essentiellement axé sur une mise en clan ou un tribalisation de l'avenir individuel. Par référence à la théorisation des activités innovantes de S. Moscovici, (1979), l'état acide était un modèle psychologique de la mise en « co®de » et en représentation des *minorités anomiques*. Ces groupes de musique *rock*, *new wave* *punk* (1981-86) correspondaient assez bien à *l'état acide*. Par opposition à *l'état naissant* dont parle Alberoni, après Weber, *l'état acide* n'était pas un moment de renaissance après la perte de soi et d'anciennes valeurs et habitudes. *L'état acide* était, au contraire, un modèle théorique décrivant une souffrance des artistes non-reconnus, peu sûrs d'eux-mêmes, n'ayant pas d'audience, ni de reconnaissance culturelle. La réalité presque intime de leur musique en faisait, quel

³ Les connaissances et les pratiques des rockeurs interrogés appartenaient au domaine du bricolage dont parle Lévi-Strauss, dans la « Pensée Sauvage ».

⁴ Sans parler de la connaissance de la musique écrite. Cela nous conduirait à une réflexion encore plus générale sur les liens entre éducation musicale et apprentissage par l'expérience créative.

Seca Jean-Marie, « La transe des musiciens *rocks* amateurs et le refoulement de la révolte », in Observatoire musical français, *Pratiques de production musicales chez les jeunes*, Université Paris Sorbonne, Documents de recherche OMF, série " Didactique de la musique ", n° 7, novembre, 1997, pp. 21-32.

que fut leur talent, des inconnus à perpétuité. On comprendra alors que leurs représentations de soi dérapassent vers le délire et son envers, la dérision.

Ce caractère intimiste des activités rock telles que je les ai découvertes à l'époque tranchent, d'ailleurs, assez nettement avec les nécessités de diffusion-socialisation de la parole publique chez les rappeurs. Je ne sais pas si on peut dire, -comme pour les rockeurs-, « rappeurs amateurs ». Ca sonne moins bien en tout cas. La relation à la transe est fondamentalement transformée par la place centrale ou la mise en second rang de la parole dans les musiques populaires (Seca, 1994). On pourrait dire que les musiciens *rocks* amateurs ont (ou avaient) une expérience de la transe sonore même si des chants y sont (ou y étaient) « envoyés », « enveloppés ». La transe des rappeurs est plus verbalisée parce qu'elle se destine à être martelée, scandée, entendue, répétée. Cela s'exprime, à la fois, par le fort ancrage social des musiques rap et hip hop en France et par la liaison essentielle qu'elles entretiennent avec la danse et le rythme (Lapassade, Rousselot, 1990).

Bien sûr les *rocks* et les raps se rejoignent sur beaucoup d'aspects au niveau de la socialisation et de la recherche d'une réussite commerciale ou professionnelle. Mais il me semble que les rockeurs voient (ou voyaient) moins clair sur l'issue de leur pratique parce que le public-frère dont je parle dans mon livre et la place centrale de leur message de révolte sont moins nettement identifiables.

Le vécu de la transe, si transe il peut y avoir, est conditionné par cette vision ambiguë du message et de la cible de la communication et les effets acides, de retrait qu'elle provoque dans l'activité des groupes amateurs.

Investissement narcissique et individualiste du groupe et « tribalisme post-adolescent »

Le groupe de musique est, alors, investi sur un mode narcissique extrêmement problématique puisqu'il est à la fois un moyen de satisfaire des pulsions narcissiques, des besoins personnels et un lieu de confrontation avec l'autre et de socialisation primaire.

Il est, en effet, cet espace transitionnel dont parlent Winnicott ou Anzieu où s'élaborent des représentations à partir desquelles chaque membre identifie son propre corps. Cette identification au groupe s'accompagne, alors, de l'inévitable ambivalence du projet collectif même si le nombre moyen de participants est minimal (trois ou quatre). Cette ambivalence structurale implique l'activation de conduites « d'illusion groupale » (Anzieu) mais aussi de détour (*methodos*) par l'apprentissage du réseau social minimal que constitue toute formation micro-sociale.

Seca Jean-Marie, « La transe des musiciens *rocks* amateurs et le refoulement de la révolte », in Observatoire musical français, *Pratiques de production musicales chez les jeunes*, Université Paris Sorbonne, Documents de recherche OMF, série " Didactique de la musique ", n° 7, novembre, 1997, pp. 21-32.

Le rapport à la création (individuelle/collective) n'est pas toujours très coopératif : concurrences, appropriation, accusation de plagiat, leadership poétique-verbal opposé à un leadership rythmique et sensitif, constituent autant de lignes de conflit ou de consensus flous entre chaque participant d'un groupe. La recherche de l'extase par la musique en groupe est, souvent, une issue pour oublier ou effacer les tensions d'une collectivité minimale mais déjà perçue comme contraignante. Les vocations rock⁵ correspondent, en fait, à un ethos culturel post-adolescent, à un mode spécifique de socialisation, centrée sur une période très sériée (20-30 ans) de la vie des individus interrogés (Galland, 1990 ; Baudelot).

Le caractère proto-chamanique des pratiques des musiciens rock amateur.

Je pointerai une autre dimension, complémentaire des précédentes, sur l'entrée en rock des musiciens amateurs. L'entrée dans le rôle de membre d'un groupe de rock est l'objet d'une oscillation progressive du statut d'imitateur à celui d'énonciateur de sa propre possession. J'ai déjà insisté sur le fait que le modèle le plus achevé de *musique agie*, pour reprendre une formulation de G. Rouget, est le *chaman*. Le rock et ses formes multiples d'expression, sont, du point de vue de l'accès à une devise, à un répertoire chanté et musiquant, une forme de *proto-chamanisme*. J'avais indiqué, il y a 8 ans que le chamanisme était une activité sociale assez proche de la pratique créative des rockeurs (Seca, 1988, p.72). Il me semble que ce modèle de maîtrise de la transe est quelque chose d'assez général et étendu géographiquement (griots africains, chamans asiatiques ou américains). La musique jouée et agie devient, pour les musiciens amateurs populaires d'aujourd'hui, le rituel par lequel on peut tenter cette périlleuse incursion dans l'univers des hallucinations collectives.

L'état acide *est le début de cette expérience proto-chamanique* des jeunes occidentaux sans le repère des traditions et des règles d'initiation existant dans les sociétés traditionnelles qui avaient laissé s'exprimer ces formes de création et ces modes d'action sur les représentations collectives. Les représentations sont, pour les chamans et autres professionnels de la transe, des formes aussi essentielles et palpables que tous les objets du monde environnant. La musique et les rythmes sont

⁵ La vie de tribu des rockeurs amateurs n'est, bien sûr, que l'une des manifestations de la pratique des musiques émergentes. Se sont posées à moi et à d'autres (Mignon, Hennion, Lapassade, Boudinet, Maffésoli, etc.) des questions sur le sens plus général des conduites de groupes et des vocations pour la musique et les arts. Comment peut-on décrire ce romantisme de masse ? Quels sont les effets éducatifs, auto-intégratifs ou d'exclusion des conduites de préprofessionnalisation artistique ? Quels sont, plus spécifiquement, les richesses et les limites des pratiques du rock si on les situe par rapport à une pensée sur les politiques de la ville ?

Seca Jean-Marie, « La transe des musiciens *rocks* amateurs et le refoulement de la révolte », in Observatoire musical français, *Pratiques de production musicales chez les jeunes*, Université Paris Sorbonne, Documents de recherche OMF, série " Didactique de la musique ", n° 7, novembre, 1997, pp. 21-32.

proches de cette force symbolique supérieure. Ils donnent, ainsi, une possibilité d'accéder à des dimensions extraordinaires de la communication et favorisent, donc, l'entrée en transe. Il faut bien comprendre que la musique, pour tout musicien, c'est d'abord cette montée vers les formes symboliques et leurs structures.

Comment expliquer, alors, cette volonté irrépressible d'entrer dans la transe chez les membres des minorités pop-rock ? Outre le fait qui me semble central de refoulement de la révolte, il faut prêter attention à cette attirance essentielle pour les espaces symboliques formalisés et appariés et aux sensations de maîtrise qu'ils procurent. La violence associée au refoulement de la révolte y est toujours présente, active, forcenée mais sublimée. Au fond, la recherche intense d'identification des musiciens rock est une expérience d'accélération de la production d'une identité. La vitesse des exécutions, le dénuement, le décharnement, la radicalité sont autant d'expression d'une violence extrême et refoulée. En fait, les rituels rock autorisent, comme les autoroutes pour les automobilistes, un parcours relativement peu meurtrier vers les états de transe.

Le tout est de savoir comment on est passé de la lenteur des valse et des tangos aux accélérations des rituels rock et des raves. Il y a une précipitation, pour ne pas dire une trépidation terrible dans les recherches de transe rock qui évoquent à la fois la galère, la domination et le sentiment d'exclusion, en un mot, le refoulement de la révolte.

Conclusion

C'est là, dans ce mélange entre la vitesse de la modernité et l'archaïque chamanique que subsiste l'ambiguïté des vocations rock. La transe rock n'est pas une formation au métier de chaman. Les intentions de création et de maîtrise ne sont pas toujours explicites et affichées clairement. On peut dire que l'accès au métier de chaman chez le rockeur est le point d'achèvement de sa carrière. Beaucoup de musiciens amateurs en restent à une répétition de « morceaux » du répertoire d'idoles plus ou moins chamans. Et le grand malaise dans nombre de groupes de rock est dans ce sentiment de répétition et d'imitation mêlé de d'originalité velléitaire.

Le désir d'entrer dans la transe précède, très souvent, la maîtrise musicale. Les asynchronies ou déphasages entre les techniques du corps, les rituels de groupes et les créations musicales sont courantes. On demeure, alors, dans une forme de consommation plus ou moins passive de standards retravaillés et reformulés musicalement. En disant cela, je ne méprise ni ne condamne la passivité ou l'incapacité créative. Qui est juge des qualités créatives ou imitatives des groupes de musique ? Y a-t-il

Seca Jean-Marie, « La transe des musiciens *rocks* amateurs et le refoulement de la révolte », in Observatoire musical français, *Pratiques de production musicales chez les jeunes*, Université Paris Sorbonne, Documents de recherche OMF, série " Didactique de la musique ", n° 7, novembre, 1997, pp. 21-32.

un absolu de la création originale ? Je pense que c'est un leurre de l'imaginer mais les leurres aident les créateurs. Le succès commercial n'est, évidemment, pas l'indice de créativité le plus parlant. L'appréciation esthétique des performances de chaque univers groupal rock est difficile. La moindre modification dans le phrasé d'un solo ou dans la tonalité et le son d'un standard évitent tout procès de plagiat à ceux qui s'y adonnent.

Comment distinguer entre les musiciens au parcours achevé (parvenus à la maîtrise poétique, stylistique et rituelle du proto-chaman) et ceux qui en ont tous les signes extérieurs publicitaires et commerciaux ? Je n'ai pas de réponse pour l'instant à cette question. On se placera dans cette réflexion, au niveau d'une approche structurale du projet de maîtrise rituelle dans les musiques populaires émergentes. Comment distinguer les proto-chamanes des guignols tout aussi bateleurs ? Il me semble que l'un des moyens de le savoir est de rechercher dans les productions artistiques et les performances scéniques des rockeurs, ce qui parle encore de cette recherche des débuts. Le professionnel rock achevé, l'artiste maître de son entrée en transe doit pouvoir envoyer des messages sur ses tensions intérieures initiales, sur ses balbutiements de débutant. Cette aptitude vertigineuse à revenir à un moi dénudé, élémentaire pour remonter à un soi plus technique et socialisé, serait, la marque d'une orientation psychique ou spirituelle distinctive et spécifique, peut-être rare, qui consiste à rester identique et changeant, essentiel et mouvant, révolté et expressif.